



Una patria allá lejos, en el pasado.
Memoria e imaginación en las
Historias e invenciones de Félix Muriel
de Rafael Dieste

T e s i s

que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica

p r e s e n t a

César Andrés Núñez

Asesor: Dr. James Valender

México, D. F.

Noviembre, 2007.

Ojos que no ven, corazón que no siente... ¡Mal principio! Y mala excusa para no sentir. Y camino, en fin, para acabar en plena ceguera, porque aun lo que se tiene delante de los ojos demanda ser visto como si ya estuviese lejos, sabiendo que ha de pasar y que, o será recuerdo, o ya no es ahora casi nada. [...] Sin corazón que sienta lo que no ven los ojos, los ojos mismos ven muy poca cosa. Y sin recuerdo, que es fidelidad, andamos por máquina, huecos, entristecidos, por mucho que sea nuestro éxito en los negocios y por mucho que quieran doctorarnos y nos doctoremos.

Rafael Dieste, "Galicia en el recuerdo"

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	7
PREFACIO	9
ABREVIATURAS	15
INTRODUCCIÓN	17
Lecturas	27
La infancia como memoria	36
CAPÍTULO 1: FÉLIX MURIEL Y EL EXILIO DE RAFAEL DIESTE	49
Rafael Dieste en su exilio	49
Un desgarró que soslaya su referencia	63
Del seudónimo al personaje: Gerineldos Delamar y Félix Muriel	75
La patria es un país que existe en la memoria	95
Félix Muriel en la guerra de España	103
CAPÍTULO 2: NI TRATADOS NI CONFIDENCIAS: HISTORIAS E INVENCIONES	125
La obra narrativa de Rafael Dieste en el exilio	125
Félix Muriel, esa persona esquiva	144
Entre el recuerdo personal y la memoria colectiva	160
El pasado (el apócrifo y el otro)	174
El primer recuerdo y su temporalidad	179
El huésped maravillado que pregunta	188
CAPÍTULO 3: ESCRITURAS Y REESCRITURAS	195
A la luz de un quinqué	195

El riesgo de su profundidad	200
La casa paterna: la casa y el espejo	222
Dos pasillos, dos luces, dos tiempos	234
Una voz embalsamada	239
Libros que se escriben y libros que se borran	258
Las vueltas de los linajes	280
CAPÍTULO 4: LA MEMORIA, LA HISTORIA, LA POLÍTICA	287
Un recuerdo y un presente lejanos	287
“La peña y el pájaro” o cómo entender la historia	299
Anselmo y la luciérnaga o las metáforas del exilio	322
Una historia natural	331
Ausentes y emigrados	354
Un lugar sin tiempo, sometido a la historia	365
CONCLUSIÓN	381
Un final para seguir en la historia	381
Coda	400
BIBLIOGRAFÍA	407

AGRADECIMIENTOS

Es posible que sólo podamos sentir aquello que el lenguaje y la cultura nos deja. De allí que acaso nuestros sentimientos no sean nada originales ni tengan nada de exclusivos. Sin embargo, no por comunes ni por enunciarse en formas genéricas estandarizadas, dejan de sentirse. Por ello recurro a esta acostumbrada página, para, efectivamente, expresar mi agradecimiento por quienes de muy distintas maneras colaboraron y me permitieron hacer este trabajo.

En primer lugar, quiero agradecer a mi director, el Dr. James Valender. Por una parte, le estoy en deuda por su labor académica: sus comentarios y sugerencias han sido una guía constante; estímulo y aliento para continuar el trabajo cuando, en los meandros de la escritura, la reflexión parecía estarse ahogando. Por otra, y ya excediendo los estrictos requisitos universitarios, su amabilidad y generosidad enriquecieron el diálogo y el trabajo, privilegiaron el interés –que merece el nombre de pasión– por la literatura y ayudaron a poner siempre en primer plano los motivos por los que este tipo de estudios suelen llamarse “humanidades”.

También mi gratitud para los profesores y compañeros de El Colegio de México. Quisiera mencionar especialmente amigos que, aún antes de serlo, por su sola bondad y generosidad, se encargaron de lograr que yo no esté aún hoy día viviendo en el Aeropuerto Internacional Benito Juárez: Julia Pozas y Fernando Ramírez, Rosario Ezcurra, María José Ramos, Gabriela Martín, María Elena Isibasi y Miguel Reyes.

En plan de agradecer, es imposible no querer retribuir aquí el afecto de amigos que no por lejanos están menos presentes: Carolina Lesta, Lola, Dante y César Marchetti, Silvana Taranto, Joaquín y Diego Aguilar, Leonardo Ortiz, Miriam Berkovsky, Marcelo Arias, Gabriela Franco, Rafael y Eduardo Mileo, Carina y Betina González (compañeras con quienes compartimos el pan

de la distancia porteña), Mariano Ducrós, Marina Ríos, Christian Bruni, María Ester García, Diego Ramos, Paula Sansone, Raúl Belluccia y toda la gente de Abuelas de Plaza de Mayo. Y también el de quienes, embajadores de aquellas veredas, a fuerza de fernet, vinos, empanadas y redonditos de ricota, hicieron más grato el trabajo: Bárbara, Silvia, Ignacio, Juan.

Agradezco asimismo a la Secretaria de Relaciones Exteriores por la beca “Daniel Cosío Villegas”, gracias a la cual pude realizar los cursos del período 2002-2005 y al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México (y a su director, Aurelio González) por una beca posterior, que me permitió llevar a término esta investigación.

He dejado para el final la dedicatoria, que es también una forma especial del agradecimiento. Ana María, Héctor, Irma y Pepe, Mitsi y mis maestros Eduardo Prieto (*in memoriam*) y Abel Madariaga –todos ellos responsables de lo que haya de bueno ya no en este trabajo sino en mí– son las personas a quienes está dedicada esta tesis. Y también a Lola, que un día del siglo pasado, allá en Chacarita, me dio el visto bueno para emprender el viaje.

PREFACIO

El trabajo que aquí se presenta comenzó como una investigación aparentemente más ambiciosa, que contemplaba el estudio de numerosas obras representativas de la narrativa escrita por los españoles exiliados en América Latina. El estudio, sin embargo, mostró la conveniencia de circunscribirse a un solo libro que, por sus características, reclamaba una atención particular, distinta de la prevista, y que llevaba por caminos nuevos la lectura. El *corpus*, como se dice, sin duda se redujo, pero en cambio la ambición permaneció intacta, si no es que se acrecentó. Pues *Historias e invenciones de Félix Muriel* es un libro complejo, que a menudo produce la sensación de inaprensible. De todas formas, como digo más adelante, no se trataba de “aprehenderlo” –lo cual suena casi como a encarcelarlo– sino de intentar comprender esa complejidad (seguramente con el objetivo no menor de entender en parte al menos los motivos de su encanto), de señalar algunos de los elementos que lo hacen tan misterioso sin quitarle su sencillez –lo cual no es sinónimo de simplicidad. Como los mejores artistas, Rafael Dieste ha logrado en esta obra hacer parecer fácil lo difícil y por eso, en cuanto se emprende una lectura más atenta, empieza a verse la calidad de la factura y el interés se renueva con motivos inesperados.

No es difícil hacer propias –salvando el conocimiento personal del autor– las palabras que Luis Suñén escribe en 1991: “Antes que a Rafael Dieste conocí a sus libros. Y, como tantos de sus entonces jóvenes lectores, el primero que llegó a mis manos fue el que recoge las *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Ese libro, su lectura, produjo en mí el deslumbramiento de lo que se revela con la extraña seguridad de estarnos reservado desde siempre y que por eso pasa con naturalidad a formar parte de nuestra vida, a aposentarse no en ese rincón de lo que quedará sólo como recuerdo literario –tantas cosas–, sino en el lugar queridísimo donde perviven nuestros

inicios, ese principio no sabemos muy bien de qué pero que evocamos tan claramente aunque nos cueste, en razón de su propio enraizamiento, hacerlo escritura propia. Ya sabemos cuán difícil resulta hablar –más aún escribir– de lo que amamos, sobre todo cuando nos acompaña con mutua fidelidad, cuando es una parte de nosotros mismos”¹.

Acaso esa sensación de estar siendo aludidos, para decirlo en palabras de Dieste, ese deslumbramiento y ese “estarnos reservado” sean una desventaja o un desaliento a la hora de intentar una lectura crítica. Acaso, en muchos casos, el deslumbramiento haya funcionado como un freno para la crítica literaria en general. He buscado que, en este trabajo, se convierta, al contrario, en un beneficio y, por lo menos, lo ha sido sin duda para hacer placenteras la investigación y la reflexión.

La tesis se abre con una introducción que no pretende ser una réplica anticipada de la conclusión –del mismo modo que la conclusión no busca clausurar nada. Es, al contrario, un intento de establecer algunos rasgos específicos del libro, que fueron verdaderos puntos de partida de la lectura.

El primer capítulo está destinado a referir algunas circunstancias que son relevantes para comprender mejor la composición de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*: el exilio de su autor, el modo en que veía su labor literaria fuera de su tierra, la concepción que el autor había desarrollado del pseudónimo antes utilizarlo, por última vez, en el libro de 1943². En el segundo capítulo se tratan cuestiones que afectan a la totalidad del volumen; en especial, la invención del “personaje” (que no lo es tanto, como se verá) y ciertos aspectos del manuscrito original, que hoy día podemos consultar en su edición facsímil. Los capítulos tres y cuatro están destinados al

¹ “Rafael con nosotros”, *Documentos A*, núm. 1 (enero de 1991), p. 37.

² Si bien en su correspondencia privada vuelve a aparecer poco después, en una carta a su hermano Enrique escrita el 8 de octubre de 1945, las *Historias e invenciones de Félix Muriel* son la última ocasión en que Rafael Dieste recurre al nombre en una obra dada a publicidad.

análisis del libro. En el comentario de los relatos que conforman *Historias e invenciones de Félix Muriel*, en los casos en los que consideré que la reflexión y la exposición así lo reclamaban, he desatendido su ordenamiento en el volumen. En el capítulo tercero se privilegian algunas relaciones textuales que en la obra se establecen ya con otros escritos del mismo autor, ya con escritos de autores como Antonio Machado, Ramón del Valle-Inclán o Miguel de Unamuno; estas relaciones, que desde cierto punto de vista pueden ser leídas como relaciones “intertextuales”, entablan diálogos con una tradición de la que Rafael Dieste verdaderamente se sentía parte. Lo interesante, como es obvio, es el tratamiento especial que esos diálogos, esas alusiones, tienen en *Historias e invenciones de Félix Muriel*, su particular entramado en la memoria del personaje-narrador.

En el cuarto capítulo son tratadas más detenidamente cuestiones que considero las más desatendidas respecto de la obra. El modo en que reflexiona sobre la historia y la política es, probablemente, un asunto que una primera lectura, teniendo en cuenta las escasas referencias a esos fenómenos, podría indicar como “intratable”. Sin embargo, espero haber podido mostrar que su presencia, no por subrepticia, es menos importante para la composición del libro. En las soterradas menciones a la historia, a la política, creo descubrir una parte de la clave para entender la unidad de la obra –una unidad que ha sido motivo de discusión para la crítica, aún cuando, dada la complejidad del tema, esa discusión haya sido muy escasamente desarrollada.

Versiones preliminares de dos secciones (“Un lugar sin tiempo, sometido a la historia” y “Félix Muriel en la guerra de España”) fueron presentadas como comunicaciones a dos congresos internacionales: “*Galicia: éxodos e retornos*” (Archivo da Emigración Galega do Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, do 11 ao 14 de julio de 2006) y “*La guerra civil española, 1936-39*” (Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, del 27 al 29 de noviembre de 2006).

Finalmente, aprovecho aquí para hacer algunas indicaciones “instrumentales”:

Muchos de los textos citados fueron escritos en gallego. Como se sabe, las normas ortográficas que rigen ese idioma fueron establecidas en 1982, de allí las distintas pautas ortográficas que aparecen en textos del mismo autor redactados en diversas épocas. He respetado el modo en que fueron publicados originalmente (o en las ediciones de donde cito), sin homogeneizarlos o “corregirlos” según la estandarización actual. Atendiendo a las posibles dudas léxicas –o a la ambigüedad que pudieran generar algunos giros idiomáticos–, he puesto, en nota al pie y entre corchetes, una traducción al castellano de esas citas, versión seguramente perfectible. Todas las traducciones son mías con la sola excepción de los cuentos de *Dos arquivos do trasno*, en los que he aprovechado la traducción que preparó César Antonio Molina para la edición del libro en la Colección Austral.

Desgraciadamente, he tenido que traducir al castellano textos críticos que fueron escritos por Dieste en este idioma. En particular, ha sido el caso de algunos de los artículos recopilados en el libro *Textos e crítica de arte*. María Antonia Pérez ha recogido en ese volumen notas periodísticas de muy difícil acceso en sus versiones originales y borradores inéditos que el autor redactó en castellano; pero por una decisión editorial que mucho tiene que ver con la situación de la industria, el mercado y la política oficial gallegas, fueron incluidos, todos los textos, hayan sido escritos en ese idioma o no, en gallego. En los casos en que dispuse de los textos originales, recurrí siempre a esa versión, pero otros pocos, me vi en la penosa situación de estar recomponiendo –o descomponiendo, acaso– un original supuesto.

Con el fin de reducir en parte la cantidad de notas al pie, utilizo una serie de abreviaturas para identificar los libros más citados. Desde luego, las citas más abundantes son las de *Historias e invenciones de Félix Muriel*. He utilizado la segunda edición del libro, última hecha en vida del autor. Desgraciadamente, ni la edición que preparó Estelle Irizarry para la colección Letras

Hispánicas ni la edición que se incluye en el primer tomo de las incompletas *Obras completas* de Rafael Dieste ofrecen un texto respetuoso de aquella segunda edición. El hecho es quizás más lamentable en el segundo caso: a pesar de que se afirma allí basarse en esa segunda edición, un cotejo del texto demuestra que en verdad se utiliza la edición de Irizarry, sumándole una serie no menor de erratas a las que en aquella se encontraban.

El establecimiento del texto es, después de seis ediciones del libro (cuatro posteriores a la muerte del autor, en 1981), un trabajo aún pendiente³. Las versiones más fiables continúan siendo las de 1943 y 1974, no exentas de algunas pocas erratas, pero ninguna insalvable o grave. Para realizar este trabajo he cotejado las ediciones y, exceptuando casos muy relevantes, en los que he indicado la enmienda, cuando cito corrijo sin aclaración las erratas evidentes que aparecen en los impresos.

³ Además de las dos impresiones realizadas en vida por el autor (Nova, Buenos Aires, 1943; Alianza, Madrid, 1974), el libro fue editado en 1985 (Cátedra), 1986 (ed. fuera de comercio: Iberia), 1995 (en el t. 1 de sus *Obras completas. Narrativa e poesía*, Edición do Castro) y 2006 (recopilado en una antología de su obra: *Obras literarias*, Fundación Santander Central Hispano).

ABREVIATURAS

- AE:* *El alma y el espejo*, Alianza, Madrid, 1981 (*Alianza Tres*, 69).
- ATC:* *Antre a terra e o ceo. Prosas de mocidade 1925-1927*, Ediciós do Castro, Sada, 1981.
- CB:* *Colmeiro. Breve discurso acerca de la pintura, con el ejemplo de un pintor*, Emecé, Buenos Aires, 1941.
- DAT1:* *Dos arquivos do trasno. Contos do monte e do mar*, con ocho dibujos a tinta de Maside, El Pueblo Gallego, Vigo, 1926; ed. facsímil: *Suplemento Nós*, Edivar, Oleiros-A Coruña, 1988.
- DAT2:* *Dos arquivos do trasno*, Galaxia, Vigo, 2ª ed. revisada y ampliada, 1962.
- DAT3:* *De los archivos del trasgo*, ed. bilingüe, prólogo y trad. de César Antonio Molina, Espasa-Calpe, Madrid, 1989 (*Austral*, A 84).
- EV:* *Encontros e vieiros. Once charlas sobre plástica, teatro e literatura*, ed. de Arturo Casas, Ediciós do Castro, Sada, 1990.
- FI:* *Fragua íntima. Aforismos (1926-1975)*, ed. de Arturo Casas, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Ferrol, 1991 (*Colección Esquíu de Poesía*, XLV).
- FM1:* *Historias e invenciones de Félix Muriel*, Nova, Buenos Aires, 1943 (*Camino de Santiago*, 5).
- FM2:* *Historias e invenciones de Félix Muriel*, Alianza, Madrid, 1974 (*Alianza Tres*, 5).
- FM3:* *Historias e invenciones de Félix Muriel*, ed. de Estelle Irizarry, Cátedra, Madrid, 1985 (*Letras hispánicas*, 233).
- GL:* *Guerra literaria*, ed. de Claudio Rodríguez Fer, Ediciós do Castro, Sada, 1991 (*Documentos*, 90).

- ITN: La Isla / Tablas de un naufragio*, prólogo de Carlos Gurméndez, Anthropos, Barcelona, 1985 (*Memoria rota. Exilios y heterodoxias*, 1).
- OCI: Obras completas I. Narrativa e poesía*, ed. de Arturo Casas y Darío Villanueva, Edición do Castro, Sada, 1995.
- OC5: Obras completas V. Epistolario*, ed. de Xosé Luis Axeitos, Edición do Castro, Sada, 1995.
- OGC*, t. 1: *Obra galega completa. Narrativa, Teatro, Poesía e Ensaio (lingüístico, literario, charlas e conferencias)*, ed. de Xosé Luis Axeitos, Galaxia, Vigo, 1995, t. 1.
- OGC*, t. 2: *Obra galega completa. Ensaio (arte e prólogos), Periodismo e Prosas de Guerra*, ed. de Xosé Luis Axeitos, Galaxia, Vigo, 1995, t. 2.
- TI: Teatro, I*, ed. de Manuel Aznar Soler, Laia, Barcelona, 1981.
- T2: Teatro, II*, ed. de Manuel Aznar Soler, Laia, Barcelona, 1981.
- TC: Tratados y confidencias de Félix Muriel. Primer libro de Félix Muriel y de sus testimonios, mitos y sentencias*, facsímil del manuscrito original de *Historias e invenciones de Félix Muriel*, en *Rafael Dieste. Día das Letras Galegas 1995*, limiar de Anxo Tarrío Varela, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995.
- TCA: Textos e crítica de arte*, ed. de María Antonia Pérez, A Nosa Terra, Vigo, 1995.
- TH: Testimonios y homenajes*, ed. de Manuel Aznar Soler, Laia, Barcelona, 1983.
- VDP: Viaje, duelo y perdición. Tragedia, humorada y comedia*, Atlántida, Buenos Aires, 1945.
- VFF: Viaje y fin de Don Frontán. Farsa trágica*, Niké, Santiago de Compostela, 1930.

INTRODUCCIÓN

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro.

Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia*, VI.

El presente trabajo analiza las formas, rasgos y modos del recuerdo en *Historias e invenciones de Félix Muriel*. El recuerdo, desde luego, se articula en relatos y, a la vez, construye una memoria. En este caso, se trata de una memoria que podríamos llamar “apócrifa” –pero no “falsa”. Una memoria que no se necesita autobiográfica, que toma forma a partir de la imaginación narrativa y cuyas características se irán desentrañando a lo largo de las siguientes páginas. La investigación es resultado del interés por un volumen que, en las sucesivas relecturas, se fue mostrando como mucho más orgánico de lo que en principio podría pensarse. “Orgánico” quiere decir aquí no sólo organizado, sino también dirigido hacia (y en) la producción de sentidos. En efecto, las recurrencias temáticas que pueden percibirse a simple vista son sólo uno de los tantos elementos con los que el libro enhebra una serie de relatos y de reflexiones – “reflexiones narrativas”, podría decirseles– sobre cuestiones tales como la relación entre el individuo y su pasado (su biografía, su linaje, sus tradiciones), la relación entre el individuo y su comunidad, la percepción del tiempo o la memoria. Esas mismas recurrencias establecen además una trabazón de sentidos que, a pesar de distanciarse de una estructura unitaria, tradicionalmente novelesca, merece, por su complejidad, ser atendida.

Decir que se pretende analizar el recuerdo en las *Historias e invenciones de Félix Muriel* es apenas señalar un hilo –acaso el más notorio– tirando del cual se comienzan a deshebrar otros de los que conformaban el ovillo. El recuerdo es, lógicamente, el recuerdo *de*; y, en este caso, el

objeto del recuerdo remite de modo inmediato a un determinado ámbito biográfico y social. La referencia es, pues, por un lado, a una relación entre el sujeto y su grupo de pertenencia y, por otro, a un espacio y un tiempo que, aunque en este caso indeterminados, no dejan de ser precisos, ya que es a ellos, sólo a ellos, a donde se remonta la memoria. Se abren así, a partir de la cuestión del recuerdo, una serie de problemas y preguntas que están íntimamente entrelazadas. El modo en que se piensa la “propia” historia, vale decir, la relación entre el *yo* actual y *yo* pasado; el modo en que se relaciona ese *yo* con su tradición y con la comunidad que la transmite; las posibles rupturas, hiatos, en esa transmisión; la reconstrucción de lo perdido; la relación entre el tiempo personal, familiar, y el tiempo histórico; la coexistencia de un tiempo “psíquico” y otro “físico” (del *tiempo* y la *duración*, en términos bergsonianos, pero también de un tiempo propio de la tradición y otro propio de la vida social y política). Todas éstas son, como puede verse, cuestiones que atañen a las formas de representación. Y esto no sólo por la narración del *tema* de los recuerdos, por la descripción del contenido de la memoria. El lenguaje tiende de por sí a metaforizar el tiempo como espacio; sin embargo, en las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, la metáfora parece seguir un sentido inverso y, a menudo, convertirse el espacio en un modo de concebir el tiempo. Si además se tiene en cuenta la particular manera estilística de la narrativa diesteana, no es casual, entonces, que las reflexiones y soluciones estéticas sean un tema privilegiado en este trabajo.

En torno a ese ámbito de problemas, se propone aquí que en la ruptura temporal entre pasado y presente se realiza –y esto es a su vez lo que permite– la sugestión de una continuidad, de una homogeneidad espacial. Vale decir, la principal de las funciones del recuerdo es la de poner en escena una ruptura histórica al mismo tiempo que soslaya una ruptura geográfica.

Si los lectores contemporáneos de la aparición del libro en 1943 se mostraron casi sin excepción sorprendidos por la falta de referencia a la reciente guerra que colocó al autor en el

exilio, igualmente podríamos hoy día mostrarnos sorprendidos por la falta de alusiones a ese exilio. Más aún cuando la omisión de toda referencia al espacio del exilio es un rasgo que puede atribuirse a la totalidad de la obra narrativa diesteana posterior a 1939.

Y es que quizás la primera pregunta que asalta al lector de *Historias e invenciones de Félix Muriel* sea aquella que atañe justamente a la representación del espacio recordado –un espacio que, a la vez que remite al pasado del personaje, remite al pasado del escritor. Tiempo y espacio, entonces, aparecen íntimamente entrelazados, al punto de que el primero parece convertirse en metáfora del segundo. La representación del terruño (y, más generalmente, de España), al mismo tiempo, convoca una serie de cuestiones sobre el modo en que se recurre a la memoria; puesto que, como queda dicho, no es una memoria testimonial, que busca reconstruir con precisión acontecimientos históricos, sino una memoria que, al referir la infancia, construye un mundo en el que los vínculos entre individuo y comunidad y la misma relación entre la tradición y la historia la hacen aparecer como recuperada, deseada, perdida y, siempre, compleja. Preguntarse, en fin, sobre los modos de representación de la tierra que el exilio obligó a dejar atrás en un libro como *Historias e invenciones de Félix Muriel* es, al mismo tiempo, preguntarse por una cierta manera de presentar la memoria.

La crítica actual recurre a menudo a la memoria. La ambigüedad semántica del término, la amplitud de sus posibilidades referenciales, la capacidad de convertirse en metáfora son sin duda algunas de las características que colaboran en la recurrencia del uso de un término que se ha caracterizado, en el siglo veinte, por su carga política. En efecto, la memoria ha servido como palabra portadora de un vago peso ideológico para reclamar justicia frente al incontable número de represiones políticas del siglo pasado. La guerra de España y el consiguiente exilio constituyen uno de esos casos que han promovido el uso del término (prueba de ello, ejemplo más reciente, es la decisión del gobierno español de convertir 2006 en el año de la “memoria histórica”). El uso

académico es seguramente tardío (se intensifica en los años ochenta) y, también seguramente, resultado de una carga política que se deseaba aprovechar, llevar hacia lo más específicamente universitario, conservándola. Desde la publicación en 1950 del libro de Maurice Halbwachs *La mémoire collective* (PUF, París), y con el auge posterior de la denominada “historia oral”, las memorias personales han sido el lugar al que a menudo se consulta sobre las interpretaciones de los hechos omitidas por la “historia oficial”. Lo que hay de reconstrucción del pasado personal y social en las *Historias e invenciones de Félix Muriel* podría hacer pensar, en principio, en ese tipo de voces.

El libro de Rafael Dieste, sin embargo, aunque establece una clara relación con el pasado individual y comunitario, obliga al mismo tiempo a reconsiderar la noción de memoria a la que estamos acostumbrados. En efecto, es imposible, cuando no inútil, “aplicar” a las *Historias e invenciones de Félix Muriel* las nociones de memoria que circulan actualmente en la academia. El volumen promueve una reflexión que implica un análisis del pasado, pero al mismo tiempo reformula la manera usual de considerar ese pasado y, más aún, parece estar constantemente poniendo en crisis la relación entre el recuerdo personal y eso que, desde 1950 en adelante, llamamos “memoria colectiva”.

La primera evidencia de ese contraste entre el sentido usual del término memoria y el valor que adquiere en el libro surge del hecho de que los relatos de Félix Muriel se clausuran en cuanto aparecen la política y un momento de la historia de España factible de ser datado: la época de la Restauración. La referencia final a ese período que, como digo, es de modo claro, una referencia a una época y, al mismo tiempo, a un sistema político (el caciquismo) cierra las historias y las invenciones del personaje. Así, hay una relación conflictiva entre la memoria que remite a Félix Muriel como niño y como habitante testigo de los episodios de una pequeña población –casi una aldea– gallega y, por otro lado, la posibilidad de poner en relación esa memoria con la historia

política. En fin, si hay en el libro una voz que da cuenta de la “memoria colectiva”, no es sencillo en cambio notar en qué medida esa voz sirve a los efectos de reinterpretar episodios políticos o de contraponer a la historiografía de la España de entresiglos otra versión de los hechos de todos conocidos.

Más allá de las posibles conexiones que se puedan señalar con un modo usual de analizar la historia de España importa ahora decir que esta especie de omisión de la política en los recuerdos de Félix Muriel lo aleja de un modo muy notorio de las interpretaciones más comunes de los contenidos de la “memoria colectiva”¹.

Buena parte de los problemas que el libro plantea provienen, por un lado, de los rasgos específicos del impulso mnemónico del que parece surgir y, por otro, de las características especiales (temáticas, estilísticas, etc.) de la narrativa diesteana. Estas características convierten a las *Historias e invenciones de Félix Muriel* en un caso particular, infrecuente, en el contexto de la narrativa del exilio español de este siglo. Quizás el primer aspecto en el que las *Historias e invenciones...* muestran su originalidad es en la representación del personaje.

En tanto la figura de Félix Muriel, en la mayor parte del libro, aparece como niño, el volumen parecería en principio poder adscribirse a esa recuperación del pasado propia de la narrativa del exilio a la que se refirió José Ramón Marra-López. En su clásico estudio sobre la *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, este crítico clasifica una serie de “posibilidades narrativas” por los que puede optar un escritor en el exilio. Uno de estos “caminos posibles”, el

¹ La única en señalar que en el libro hay dos brevísimas irrupciones de la política (y una de ellas es esta aparición final, mucho más explícita que la otra, en tanto se conecta con un régimen político y un período histórico determinados) es Mary S. Gossy (“What is not said in *Historias e invenciones de Félix Muriel*”, en Myron I. Lichtblau, ed., *La inmigración y el exilio en la literatura hispánica del siglo XX*, Ediciones Universal, Miami, 1988, pp. 73-79). La autora dice que: “Dieste’s personal concern and sacrifice lead his reader to wonder why there are only two even vaguely political statements in *Félix Muriel* (33; 154), and absolutely no mention of the civil war, even though the book was published in 1943” (*ibid*, p. 73). En el paréntesis remite, exclusivamente por medio de los números de página de la edición de 1974, a un diálogo del cuento “El loro disecado” y al final de “La asegurada”. Sin embargo, a pesar de que el pasaje citado y el título del artículo parecen anunciar un desarrollo del tema, la comunicación no vuelve sobre este importante asunto y opta por hacer un rápido repaso de las características más notables del libro de Dieste.

primero al que Marra-López se dedica, consiste en permanecer “con los ojos fijos en la patria todavía cercana, seguro de volver pronto”². Se trata en fin, de una mirada al pasado: la mirada del narrador “ha permanecido fija en la tierra perdida, cada vez con mayor intensidad y añoranza, produciéndose el fenómeno obsesionante y natural del recuerdo del tiempo pasado, «su» tiempo en la patria, «su» tiempo con la patria”³. Tres vías –que son tres vías temáticas, aunque no lo haga explícito– de esta mirada al pasado encuentra el crítico: según se enfoque en la infancia y en la adolescencia, en el pasado remoto e inmediato o, finalmente, en la guerra civil, coyuntura que es la que llevó al exilio al narrador. La ambigüedad que la palabra narrador tiene en el trabajo de Marra-López –además, claro, de los ejemplos a los que recurre–, que no deja distinguir entre escritor y voz narrativa, habla a las claras del tipo de literatura que tiene en mente a la hora de clasificar los relatos del exilio. Se trata de una escritura que, en mayor o menor medida, recupera el realismo tradicional.

En efecto, al momento de notar esta relación con una manera narrativa que busca recuperar el pasado (de la que bien puede considerarse que da cuenta Marra-López), es importante observar también ciertas especificidades del libro de Rafael Dieste. Así, por ejemplo, se encuentra muy lejos de relatos que pueden filiarse en la tradición del realismo decimonónico, como la serie *La forja de un rebelde* de Arturo Barea o, incluso, las novelas de Ramón Sender recogidas bajo el título *Crónica del alba*. El modo narrativo diesteano es tan ajeno a ello que su escritura ha dado lugar a definiciones que lo adscriben ya al “realismo mágico”, como hace Estelle Irizarry, ya al “realismo trascendente”, como propone Arturo Casas. Si bien estas cuestiones serán tratadas más

² *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Guadarrama, Madrid, 1963, p. 97. Correlativa de esta misma actitud, el crítico señala que “como consecuencia, el hecho de su asentamiento donde ha caído lo considera como fugazmente transitorio, con el único problema de su momentánea situación personal” (*loc. cit.*). Los otros tres “camino” que Marra-López analiza en el capítulo tercero de su libro (“El narrador emigrado en acción”) son las miradas al presente (al exilio español, a la “nueva cara del mundo”, a la “nueva sociedad”, la mirada del “narrador no participante” y su “arraigamiento y participación”), la “abstracción, [el] intelectualismo y [el] simbolismo” como posibilidades narrativas y la representación de una “España inventada y el problemático regreso”.

³ *Ibid.*, pp. 97-98.

adelante, es posible ya decir que si la palabra “realismo” permanece en la clasificación con la que se intenta dar cuenta de los procedimientos utilizados en la narrativa diesteana es porque, en efecto, el autor no discute la representación de la realidad como recurso. No obstante, los adjetivos buscan dar cuenta de una alteración, por así decir, en la tradición mimética, cuyo carácter es sin duda original.

A tal punto las *Historias e invenciones de Félix Muriel* son relatos que se desvían de esa tradición narrativa canónica para Marra-López, que es notable cómo se las puede relacionar, con mayor facilidad, más que con libros como *Crónica del alba* o *La forja de un rebelde*, con otros muy ajenos a los géneros narrativos, como *Ocnos*, de Luis Cernuda, *Las ilusiones*, de Juan Gil-Albert, o, incluso, con el proyecto implícito en el prólogo de *El caballo griego*, de Manuel Altolaguirre:

Después de la muerte el alma no se siente desnuda. El alma se viste con su memoria, se limita con ella, iluminándola desde adentro con su inteligencia y con su voluntad de modo que nada de lo vivido por ella queda oculto. El alma se queda envuelta con el paisaje de su conducta, de sus pensamientos, de sus emociones. La memoria que en la vida nos abandona con tanta frecuencia, en la muerte nos presta su abrigo, nos conforta, nos salva.⁴

Rafael Dieste bien podría haber suscrito este pasaje, así como la idea de una “investidura mnemónica” del alma. Más aún podría haber suscrito el proyecto de Altolaguirre: “Pero recordar con tanta fidelidad es imposible. Se precisaría por mi parte un casi total desfallecimiento. Algo he de hacer sin embargo, aprendiendo a morir a fuerza de recuerdos, aprendiendo a salvarme para poner a flote una vida ensombrecida por el tiempo”⁵.

La relación con la obra de Gil-Albert, por su parte, se muestra clara en la reseña que Dieste publicó en enero de 1945 en el número 29 de *Correo Literario*. Como el *Félix Muriel*, también

⁴ “Prólogo” (también titulado “Prólogo a mis recuerdos” en el ms. D.4, según el editor) a *El caballo griego*, en *Obras completas*, ed. de James Valender, Istmo, Madrid, 1986, t. 1, pp. 33-34. Aclara Altolaguirre que dice esto “porque yo, que soy tan olvidadizo, en una ocasión en que estuve a punto de morirme, empecé a recordarlo todo, involuntariamente, gozando en aquel trance de una rapidísima y completa visión de mi pasado, en la que los mayores detalles estaban enteros, con tanta mayor claridad entrevistados cuanto mayor era el agotamiento que me embargaba.”

⁵ *Loc. cit.*

Las ilusiones le permiten un regreso a la tierra: “Podrían haber llegado a mis manos estos versos en una de esas tardes desesperadamente felices del agosto europeo, en que es altamente ejemplar y casi inconcebible ver con qué sosiego pueden los prodigiosos robles acoger la brisa del mar distante y cobijar las ansias precipitadas de un arroyo” (*TH*, p. 184)⁶. La serie de reminiscencias europeas que a Dieste le provoca el libro parte de –y atiende a– esa suerte de reconstrucción bucólica del levante que puede leerse en él. Es una reconstrucción que se sabe idealizadora pero que no por ello menos verdadera. Años después, cuando el mismo Gil-Albert prepare y prologue una antología de su obra poética, al referirse a *Las ilusiones*, dirá que no son ficciones sino supervivencias. Allí mismo, aludirá a un rasgo que lo asemeja al volumen de Dieste, la omisión de la guerra: “Sentirse semi-dios y, a la vez, culpable. Socialmente se es reo. Vitalmente, criatura inmortal. Inaccesibilidad, entre sí, de los opuestos. Guerra civil latente. Nadie gana. La pelea es eterna”⁷. La guerra civil a la que se refiere es, claro, una guerra personal. Pero no deja de resonar la otra, la que lo llevó al exilio, la que lo hizo un “reo social”. Y es que en efecto, la guerra se omite pero subyace en estos poemas; en ellos, en el mundo que recomponen, pueden ya entreverse, como anuncios, las “postraciones venideras”, implícitas y al mismo tiempo silenciadas en el “Lamento de un joven arador”, dedicado a Ramón Gaya:

Una vez, siendo niño, era el verano,
un viejo labrador me llevó un día
sobre su curvo arado en el que dueño
recorría la tierra. Fue un instante

⁶ Justamente en un comentario sobre esta reseña es cuando Arturo Casas también ha señalado los “paralelos” entre *Las ilusiones* y el *Félix Muriel*: “Quizás los más llamativos sean la falta de referencia explícita a la circunstancia bélica y 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 se 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*” (*La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste*, Universidad de Santiago de Compostela-Deputación de A Coruña, Santiago de Compostela, 1997, p. 511; cursiva de A. Casas).

⁷ *Fuentes de la constancia*, Libres de Sinera, Barcelona, 1972, p. 9.

de azarosa belleza en que allí erguido
sobre el madero arcaico, vi moverse
mi fe sobre una oscura espuma densa
que a mi paso se abría. Tras mis hombros

el anciano velaba mi entusiasmo,
como esos genios que más tarde he visto
en un vaso pintado protegiendo
la adorable inocencia y en los lindes,

de aquella complaciente tierra negra,
bajo los centenarios olivares,
mis padres, con sombrillas, me miraban,
como dioses que aprueban. Encendidas,

como chispas de oro, las cigarras
en torno nos traían los calores
de su ventura, mientras que aquel raptó
convertíame en sueño que redime

de tantas postraciones venideras.
Sueño sin duda, sueño desolado,
que brilla en mi memoria como un ángel
que vino y me tocó y alzó su vuelo.

Heme aquí entre el hollín de las ciudades,
la lividez, la envidia y el acento
lúgubre de una lucha despiadada,
sombra de aquel instante que destella.⁸

Finalmente, quizás sea *Ocnos*, cuya primera edición data de 1942, el libro más cercano a las *Historias e invenciones de Félix Muriel* en toda la literatura del exilio. En uno y otro, la recuperación de la infancia recurre a un personaje que es ambiguo trasunto del autor (Albanio, en el caso de Cernuda)⁹; en uno y otro hay una compleja presencia del *yo*, y en ambos, a pesar de la

⁸ *Las ilusiones, con los poemas de El convaleciente*, Imán, Buenos Aires, 1944, pp. 106-107. La relación literaria entre este libro y el *Félix Muriel* es correlativa de una relación biográfica entre sus autores: en 1944 Gil-Albert fue alojado por Dieste y Carmen Muñoz en su departamento de Buenos Aires. Es de suponer que los amigos, que no se veían desde 1939, hayan dialogado extensamente de sus proyectos literarios.

⁹ Y tanto Cernuda como Dieste retoman los nombres de escritos anteriores: Albanio había aparecido en “El viento en la colina”, una narración escrita en 1938, y Félix Muriel, luego de ser por primera vez mencionado en un artículo de 1935, “Galería de espejos fieles”, fue el nombre con que Dieste firmó varias notas publicadas durante la guerra en el periódico *Nova Galiza*. Con todo, Albanio proviene de la *Égloga* segunda de Garcilaso y remite a un mundo convencional –el del idilio pastoril– que no encontramos, sin embargo, en la obra de Rafael Dieste.

variación de persona gramatical en la voz que narra, el punto de vista privilegiado, o recurrente, es el de un niño; en uno y otro la representación del tiempo se ve problematizada y, sobre todo, en los dos libros es posible observar un intento de reconstrucción del paraíso perdido de la infancia, que conjuga un espacio preciso con una cierta indeterminación temporal. Más aún, en los dos ese espacio edénico reconstruido se clausura con la adultez –que es una “caída”– del personaje: en “La asegurada”, último relato de *Historias e invenciones...*, Félix Muriel es un adolescente o joven adulto que traiciona a una mujer y, en tanto se asoma a la crueldad y al dolor, el libro se cierra con la ruptura del paraíso de la infancia; también la primera edición de *Ocnos* (The Dolphin Press, Londres, 1942), que incluía “Escrito en el agua”, culmina con el fin de la infancia y de un mundo inmutable e idílico: “terminó la niñez y caí en el mundo”¹⁰.

Se vuelve significativa, en este contexto, la manera en que Dieste parece considerar el libro de Luis Cernuda. Lo menciona en una carta del 15 de febrero de 1961 a José Ramón Marra-López, recomendando libros de narrativa al crítico (quien preparaba el libro que se publicaría en 1963): “Seguramente tiene ya usted una amplia lista de libros y autores. Recuerdo en este momento *Ocnos* de Cernuda...” (OC5, p. 519). Resulta llamativo que Dieste considerara *Ocnos* como un libro narrativo, y que fuese el único que tuviese presente en 1961, además de otro de su amigo Luis Seoane (*Tres hojas de ruda y un ajo verde*, Botella al Mar, Buenos Aires, 1948), que también recomienda a Marra-López.

La imprecisión genérica que estas relaciones indican puede leerse como una deliberada búsqueda estética. Otro tanto cabría decir de la relación, ya mencionada, de las *Historias e invenciones de Félix Muriel* con el realismo y con las demás corrientes literarias de las que el

¹⁰ *Ocnos*, ed. de D. Musacchio, Seix Barral, Barcelona, 1977, p. 173 (“Escrito en el agua” fue eliminado por Cernuda de las siguientes ediciones: Ínsula, Madrid, 1949 y Universidad Veracruzana, Xalapa, 1963). Sobre la imagen edénica del mundo de la niñez en *Ocnos*, véase James Valender, *Cernuda y el poema en prosa*, Tamesis, Londres, 1984, esp. “El Paraíso y la Caída”, pp. 30-36.

autor disponía al promediar el siglo veinte. El libro desecha, al mismo tiempo, una amplia serie de “soluciones” que la tradición literaria española ofrecía. Lejos tanto de la vanguardia como del realismo, Dieste recurre a procedimientos que pueden reconocerse de modo vago en ambas escuelas pero, fuera de aquel contexto, adquieren un sentido nuevo, un uso particular. Finalmente, la exacerbación del *yo* que puede rastrearse en el volumen, nada tiene que ver con alguna tendencia romántica –ni, desde luego, con el “nuevo romanticismo” del que tanto se habló en España en la década del treinta–, en la medida en que el *yo* que aquí se encuentra no remite inmediatamente al “poeta”. La relación conflictiva entre las figuras de Félix Muriel y Rafael Dieste invalida considerar al primero como una mera “proyección”, como una manifestación sin mediaciones, del segundo.

LECTURAS

Historias e invenciones de Félix Muriel es el libro que, casi sin excepción, la crítica considera la obra maestra de Rafael Dieste. Así lo han llamado, por ejemplo, Carlos Gurméndez y Estelle Irizarry¹¹. Sin embargo, a pesar de que, como de esa consideración crítica resulta lógico, hay una gran cantidad de referencias al volumen o bien a los textos que lo conforman, aún es mucho lo que queda por decir de él. En general, tanto en lo que atañe a este libro como a la producción

¹¹ En su semblanza “Lembrando a Rafael Dieste”, Gurméndez dice que “en Bos Aires, na tertulia do café Tortoni, a instancias de Luís Seoane, nace a súa obra mestra *Historias e invenciones de Félix Muriel*” [“en Buenos Aires, en la tertulia del café Tortoni, a instancias de Luis Seoane, nace su obra maestra *Historias e invenciones de Félix Muriel*”] (en Xosé Luis Axeitos (coord.), *Rafael Dieste (1899-1981). Unha fotobiografía*, Xerais, Vigo, 1995, p. 12). Estelle Irizarry, por su parte, usa el calificativo para titular un artículo: “*Historias e invenciones de Félix Muriel*, obra maestra de Rafael Dieste” (*Estudios sobre Rafael Dieste*, Anthropos-Ayuntamiento de La Coruña, Barcelona-La Coruña, 1992, pp. 29-46). La excelencia del *Félix Muriel* es el tema tratado en el texto, en donde Irizarry lo juzga no sólo “obra maestra de Rafael Dieste” sino “obra maestra, a secas”, que destaca “dentro del panorama de la narrativa española del siglo veinte por sus extraordinarios méritos” (*ibid.*, p. 29). Ya en su libro de 1979, resumiendo la recepción crítica de la edición de 1974, se había referido al volumen como “one of the most extraordinary books of Spanish fiction of our times” (*Rafael Dieste*, Twayne, Boston, p. 116).

literaria del autor en su totalidad, la historia de la crítica sobre la obra de Rafael Dieste no es demasiado extensa, contrariamente a lo que cabría esperar. Si se descuentan las reseñas de las sucesivas impresiones (entre las que abundan las dedicadas a las ediciones de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*), los estudios iniciales se deben a Estelle Irizarry: *Rafael Dieste* (Twayne Publishers, Boston, 1979) y *La creación literaria de Rafael Dieste* (Ediciós do Castro, Sada, 1980) fueron los primeros libros –y, en verdad, los primeros textos críticos producidos en la academia– dedicados a la obra del autor que moriría poco tiempo después, el 15 de octubre de 1981. Años más tarde, la misma autora reuniría una serie de artículos sobre Dieste en un tomo, el número 33, de la colección “Memoria rota. Exilios y heterodoxias”: *Estudios sobre Rafael Dieste* (Anthropos-Ayuntamiento de La Coruña, Barcelona-La Coruña, 1992)¹².

También en el ámbito universitario, una tesis de licenciatura, de María Xosé Sierra Rodríguez, dedicada a *Rafael Dieste na literatura galega* (centrada en la obra en gallego del autor), había sido presentada en junio de 1972 en la Facultade de Filosofía y Letras da Universidade de Santiago de Compostela, pero ha permanecido inédita. Otro de los primeros volúmenes completamente dedicados al autor es la biografía preparada por Luis Rei Núñez y publicada en 1987. El libro, titulado *A travesía dun século* (Ediciós do Castro, Sada), aporta gran cantidad de datos sobre su obra literaria¹³.

Durante mucho tiempo, el grueso de la crítica sobre la literatura diesteana se encontró en los prólogos y estudios preliminares publicados junto con compilaciones o reediciones de libros del autor o bien en los números especiales que le dedicaron varias revistas, sobre todo gallegas:

¹² La misma investigadora publicó en 2004, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, unas *Concordancias de Historias e invenciones de Félix Muriel por Rafael Dieste*.

¹³ Hay una 2ª ed. de esta biografía impresa en 1994. Al año siguiente, el mismo Rei Núñez publicó una nueva biografía, como tomo segundo de la colección de divulgación “Galegos na Historia”: *Rafael Dieste*, Ir Indo, Vigo, 1995. Asimismo, pueden encontrarse tratados aspectos parciales de la biografía de Dieste en el libro de Eugenio Otero Urtaza sobre *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular* (Ediciós do Castro, Sada, 1982).

Dorna. Expresión poética galega (núm. 2, febreiro de 1982). *Grial* (núm. 78, outubro-décembro de 1982, titulado “Lembrando a Rafael Dieste” y reeditado en forma de libro como *Rafael Dieste, un creador total*, Galaxia, Vigo, 1995), *Cuadernos Ateneo Ferrolán* (año III, núm. 2, Nadal [diciembre de] 1983) y *Documentos A* (núm. 1, enero de 1991).

Los números especiales se repitieron en 1995, a raíz de que se le dedicara a Dieste el Día das Letras Galegas: *Grial* (núm. 125, xaneiro-marzo de 1995), *A Nosa Cultura* (núm. 15, marzo de 1995) e *Información teatral. Revista Galega de Teatro* (2ª época, núm. 11, xuño de 1995). En torno a ese mesmo año, también, apareció la mayor parte de los estudos con los que contamos actualmente, de los cuales los máis importantes se deben a Xosé Luis Axeitos y Arturo Casas. Este último publico *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego* (Galaxia, Vigo, 1994), *La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste* (resultado de su tesis doctoral *La teoría estética y literaria de Rafael Dieste*, presentada en 1996 en la Universidade de Santiago de Compostela, y publicado por la Universidade de Santiago de Compostela e Deputación de A Coruña, 1997) y un volumen colectivo realizado bajo su coordinación: *Tentativas sobre Dieste* (Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1995). A su vez, junto con Darío Villanueva, se encargó de la edición del primer tomo de las *Obras completas* de Dieste, que recopiló la narrativa y la poesía del autor.

X. L. Axeitos desde 1991 presentaba en el *Boletín Galego de Literatura* una importante sección documental titulada “Dos arquivos de Rafael Dieste” y, ya en 1995, sería el editor del tomo de las *Obras completas* que recoge el *Epistolario* del autor y de una recopilación en dos volúmenes de su *Obra galega completa*. En este mesmo año publico *Rafael Dieste. Ollar o mundo con sede adiviñadora* (Espiral Maior, A Coruña, 1995), una *Bibliografía e cronoloxía* sobre el autor (Universidade de Santiago de Compostela, 1995), coordinó los volúmenes *Rafael Dieste (1899-1981). Unha fotobiografía* (Xerais, Vigo, 1995), *Rafael Dieste. Día das Letras*

Galegas 1995 (Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1995), las actas del *Congreso Rafael Dieste* (Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1996) y el suplemento especial “O amo das xeometrías” (*O Correo Galego*, ‘Revista das Letras’, 2 de febreiro de 1995, pp. 18-32).

Otras publicaciones aparecieron a raíz del año que se le dedicó a Dieste en Galicia: *Acto Literario en Homenaxe a Rafael Dieste. 16 de maio de 1995* (Universidade de Santiago de Compostela, 1995), que comprende un estudio de Xesús Alonso Montero presentado en el Congreso Rafael Dieste y dos intervenciones de tipo protocolar; *Rafael Dieste: heterodoxia e paixón creadora* (Xerais, Vigo, 1995) con estudios de Víctor F. Freixanes, Carlos L. Bernárdez, Estro Montaña y Manuel F. Vieites; y *Entrevistas con R. Dieste* (Nigra, Vigo, 1994), una recopilación fragmentaria de entrevistas al autor, en versión gallega, preparada por Marga Romero. Además de muchos libros destinados a la difusión de la obra en las escuelas, varios otros trabajos tuvieron un afán divulgador y panorámico, a modo de presentación general de la obra diesteana, o un carácter de semblanza biográfica o una atención casi exclusiva a la obra en lengua gallega del autor: Xosé Manuel Fernández Costas y Henrique Rabunhal, *Rafael Dieste: a franqueza e o misterio* (Bahia, A Coruña, 1995), Xosé Ramón Freixeiro Mato, *Rafael Dieste. Vida, personalidade e obra* (Laivento, Santiago de Compostela, 1995), S. García-Bodaño, *Rafael Dieste. Vida e obra en lingua galega* (Real Academia Galega, A Coruña, 1995), Tonina Gay Parga (comp.), *Rafael Dieste do Arquivo á Fiestra* (Citania, Lugo, 1995), David Otero, *A vida de Rafael Dieste* (Galaxia, Vigo, 1995), Pilar Pallarés y Laura Tato, *Rafael Dieste* (AS-PG, A Coruña, 1995) y Marga Romero Lorenzo, *Dieste na aula* (Nigra, Vigo, 1995). Sin embargo, una vez pasado 1995 y con él los homenajes del Día das Letras, la crítica sobre la obra de Dieste ha prácticamente desaparecido. En lo que a volúmenes se refiere, sólo pueden mencionarse las *Xornadas sobre Rafael Dieste* (Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999), obra colectiva resultado de un homenaje hecho en Rianxo.

Ahora bien, en esa bibliografía secundaria, como suele decirse, y a pesar de las innumerables referencias y los incontables elogios, no es mucho, ni tanto como podría esperarse, lo escrito sobre las *Historias e invenciones de Félix Muriel*. La mayor parte son reseñas, algunas de la primera edición¹⁴ y muchas, en especial, de la segunda¹⁵. Los restantes textos dedicados al volumen no son tantos, en verdad. Entre ellos –y dejando de lado las menciones que aparecen en trabajos sobre la obra narrativa o literaria de Dieste en general– podemos contar los estudios que

¹⁴ De la edición de 1943 conozco las siguientes recensiones: Arturo Serrano Plaja, “*Historias e invenciones de Félix Muriel*, por Rafael Dieste”, *De mar a mar*, núm. 7, junio de 1943, pp. 38-40; una reseña anónima, “*Historias e invenciones de Félix Muriel*, por Rafael Dieste”, *La Nación* (Buenos Aires), 25 de julio de 1943; Lorenzo Varela, “Sobre las *Historias e invenciones de Félix Muriel*”, *Correo Literario*, núm. 1, noviembre de 1943, p. 6; Octavio Paz, “Rafael Dieste, *Historias e invenciones de Félix Muriel*”, *El Hijo Pródigo*, núm. 8, noviembre de 1943, p. 125; y Juan Gil-Albert, “Apuntes sobre la nueva España de siempre: ‘Félix Muriel’”, *Sur*, núm. 118, agosto de 1944, pp. 70-73. Las reseñas de Gil-Albert, Serrano Plaja y Lorenzo Varela fueron recopiladas, en enero de 1991, en el núm. 1 de *Documentos A*, pp. 169-172 (la de Lorenzo Varela, además, puede consultarse en el tomo sexto de la colección *Biblioteca del Exilio*, en la compilación de sus *Ensayos, conferencias y otros escritos*, ed. de Xosé L. Axeitos, Edición do Castro, Sada, 2001, pp. 108-112). También en *Documentos A* (pp. 172-174) fue incluida una conferencia de Esther de Cáceres “Sobre *Historias e invenciones de Félix Muriel*”, leída en Reuniones de Estudio de Montevideo el 15 de mayo de 1944. Por su parte, el texto de Octavio Paz fue recogido por Enrico Mario Santí en *Primeras letras (1931-1943)*, Vuelta, México, 1988, pp. 249-250.

¹⁵ Las noticias, reseñas y notas críticas publicadas a raíz de la edición de 1974 son: José María Alfaro, “*Historias e invenciones de Félix Muriel*”, *ABC*, 21 de marzo de 1974, p. 55; Javier Alfaya, “Dieste desperdigado”, *Cuadernos para el Diálogo* (Madrid), núm. 129, junio de 1974; Concha Castroviejo, “Los caminos del recuerdo”, *Hoja del Lunes* (Madrid), 4 de marzo de 1974; José Domingo, “Rafael Dieste. *Historias e invenciones de Félix Muriel*”, *Ínsula*, núm. 329, abril de 1974; Marino Dónega, “Dieste no Alfar”, *La Voz de Galicia* (A Coruña), 17 de febrero de 1974; Gustavo Fabra Barreiro, “Rafael Dieste: una recuperación”, *Informaciones* (Madrid), Suplemento de las Artes y las Letras, 17 de enero de 1974, pp. 1-2; Carlos García Bayón, “Carta a Rafael Dieste”, *La Voz de Galicia*, 23 de marzo de 1974; Domingo García-Sabell, “A narrativa procesual de Rafael Dieste”, *La Voz de Galicia*, ‘Los domingos de *La Voz*’, 17 de febrero de 1974; Pere Gimferrer, “Tres escritores solitarios”, *Destino*, 2 de febrero de 1974; José Gómez Martín, “Libros: El rescate de Rafael Dieste”, *Triunfo*, núm. 594, 16 de febrero de 1974; Miguel González Garcés, “*Historias e invenciones de Félix Muriel*”, *La Voz de Galicia*, 17 de febrero de 1974; Salvador Lorenzana, “Un xeito de narrar”, *La Voz de Galicia*, 17 de febrero de 1974; Joaquín Marco, “Lo maravilloso en la narrativa de Rafael Dieste”, *La Vanguardia* (Barcelona), núm. 665, 31 de enero de 1974; Salustiano Martín, “*Historias e invenciones de Félix Muriel*”, *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos* (Madrid), núm. 74, abril 1974, pp. 19-20; Ramón Piñeiro, “Rianxo e Dieste”, *La Voz de Galicia*, ‘Artes y Letras’, 17 de febreiro de 1974; Dámaso Santos, “*Historias e invenciones de Félix Muriel* de Rafael Dieste”, *Pueblo*, 27 de febrero de 1974; Luis Suñén, “*Historias de Félix Muriel*”, *Hogar y Pueblo*, Soria, 20 de noviembre de 1974; Francisco Umbral, “Dadá, el exilio y la violencia”, *Diario de Barcelona*, 16 de febrero de 1974; Antonio Valencia, “Invención de Rafael Dieste”, *Arriba* (Madrid), 14 de julio de 1974. Una nota de Jorge Rodríguez Padrón, “Encuentro con dos narradores gallegos” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 300, junio de 1975, pp. 674-683), también fue escrita a raíz de la publicación en España de *Historias e invenciones de Félix Muriel* (libro que considera junto con la edición en Júcar de *La parranda*, de Eduardo Blanco-Amor). Podría asimismo enumerarse aquí un texto de Enrique Azcoaga de cuya existencia da noticia Estelle Irizarry, que ha podido consultarlo en el archivo de Dieste hacia 1981: “Gente de pluma y pincel: Muriel” (es un escrito que fue leído en el Tercer Programa de Radio Nacional, el 21 de marzo de 1974). De este grupo de reseñas de la 2ª edición, son pocas las reimpresas. Las de Luis Suñén, Joaquín Marco, Gustavo Fabra Barreiro, aparecen en *Documentos A*, núm. 1, p. 159 y pp. 174-177. La de Miguel González Garcés fue incluida, en versión gallega, en el núm. 78 de la revista *Grial*, pp. 503-504.

prologan las reediciones póstumas del libro¹⁶: la introducción de Estelle Irizarry a su edición de *Historias e invenciones de Félix Muriel* (Cátedra, Madrid, 1985); el escrito de presentación de “A narrativa de Rafael Dieste” de Darío Villanueva en el tomo 1 de las *Obras completas* del autor (Edición do Castro, Sada, 1995); y la introducción del mismo crítico a una selección de *Obras literarias* de Rafael Dieste entre las que se incluye el *Félix Muriel* (Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2006). Los números de revistas dedicados al autor o los volúmenes colectivos ya mencionados, que por ser editados en Galicia suelen privilegiar la obra en gallego del autor, suman una breve serie de artículos sobre aspectos del libro¹⁷. Hay, finalmente, un grupo no demasiado extenso de artículos en volúmenes colectivos o revistas de carácter general. Encontramos dos estudios sobre el libro en un homenaje al filólogo gallego Xesús Alonso Montero¹⁸, así como también algún trabajo más en otras colecciones de carácter similar (homenajes académicos, actas de congresos, volúmenes colectivos)¹⁹; un número de la revista

¹⁶ Sobre las cuales hay también, desde luego, reseñas. Así, por ejemplo, Luis Suñén, “Nueva salida de Félix Muriel”, *Ínsula*, núm. 473, abril de 1986; o Rafael Conte, “El múltiple exiliado del 27”, *El País* (Madrid), 22 de julio de 2006, ‘Babelia’, p. 8.

¹⁷ Entre estos artículos, podemos enumerar: Xosé Luis Axeitos, “A poética específica de *Félix Muriel*”, *A Nosa Cultura*, núm. 15 (marzo de 1995), pp. 32-36; Donatella Fornari, “«...como un pequeño mar en que estuviera meciéndose el crepúsculo». A figura do narrador en *Félix Muriel*”, trad. de Arturo Casas, en Arturo Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1995, pp. 181-192; Miguel González Garcés, “«El quinqué color guinda»”, *Documentos A*, núm. 1, pp. 99-106; Eugenio F. Granell, “Andanzas y amores de Félix Muriel”, *Documentos A*, núm. 1, pp. 81-90; Rosario Hiriart, “La historia de Dieste en las invenciones de *Félix Muriel*”, *Documentos A*, núm. 1, pp. 91-96; Estelle Irizarry, “A xeografía nas obras de Rafael Dieste”, en Arturo Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, pp. 83-93; y “Del realismo mágico al realismo mitopoético: *Félix Muriel*”, en Xosé Luis Axeitos (coord.), *Congreso Rafael Dieste. Actas do Congreso celebrado na Coruña os días 25, 26 e 27 de maio de 1995*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1996, pp. 279-294; Darío Villanueva, “A narrativa de Rafael Dieste: de *Dos arquivos do trasno a Félix Muriel*”, en Arturo Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, pp. 163-179; y “Rafael Dieste, Narrador”, lección de clausura del congreso, en Xosé Luis Axeitos (coord.), *Congreso Rafael Dieste. Actas do Congreso celebrado na Coruña os días 25, 26 e 27 de maio de 1995*, pp. 297-318.

¹⁸ Carmen Becerra, “La metamorfosis del espacio en ‘Este niño está loco’ en *Historias e invenciones de Félix Muriel*”; y Estelle Irizarry, “El idioma del corazón: el uso del gallego en el *Félix Muriel* de Rafael Dieste”. Ambos en Rosario Álvarez y Dolores Vilavedra (coords.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, Universidade, Santiago de Compostela, 1999, t. 2, pp. 177-184 y pp. 727-737 respectivamente.

¹⁹ Mary S. Gossy, “What is not said in *Historias e invenciones de Félix Muriel*”, en Myron I. Lichtblau (ed.), *La inmigración y el exilio en la literatura hispánica del siglo XX*, Universal, Miami, 1988, pp. 73-79; Estelle Irizarry, “Del cuento de magia y la magia del cuento en Rafael Dieste”, en Manuel Losada Goya, Kurt Reichenberger y Alfredo Rodríguez López Vázquez (eds.), *De Baudelaire a Lorca. Acercamiento a la modernidad literaria*, I-III, Reichenberger, Kassel, 1995, pp. 755-765; Mariano López López, “Bilingüismo y reconciliación en la obra narrativa

Quimera dedicado a “la narrativa breve del exilio republicano” incluye un texto sobre el volumen diesteano²⁰; una breve cantidad de notas se encuentra en distintas revistas y periódicos²¹; y hay, finalmente, referencias al *Félix Muriel* en artículos y libros dedicados a cuestiones más generales²².

En resumen, no se ha hecho un trabajo de conjunto, y en profundidad, sobre el que muchos coinciden en señalar como uno de los libros capitales de la literatura hispánica del siglo veinte. En ese sentido, y más allá de los importantísimos aportes críticos de muchos de los trabajos mencionados, las *Historias e invenciones de Félix Muriel* permanecen como en los primeros años de la década del ochenta, cuando el trabajo pionero de Estelle Irizarry dio a conocer una obra literaria que permanecía demasiado desatendida en relación con su calidad. Los libros de la autora dedicados a la obra de Rafael Dieste, en especial el segundo, de 1981, tratan extensamente sobre las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, como era de esperarse. Sin embargo, sea por el carácter pionero ya mencionado, sea por cierta tendencia crítica, han quedado pendientes de estudio numerosas cuestiones relativas a la obra.

La necesidad de una relectura de la obra diesteana me parece doblemente notable en vistas de la publicación, en 1995, de un facsímil del manuscrito original del libro. Esta publicación no ha

de Rafael Dieste”, en Elvezio Canonica y Ernst Rudin (introd.), *Literatura y bilingüismo: Homenaje a Pere Ramírez*, Reichenberger, Kassel, 1993, pp. 203-222.

²⁰ Juan Rodríguez, “*Historias e invenciones de Félix Muriel*, de Rafael Dieste”, *Quimera*, núm. 252 (enero de 2005), pp. 35-37. El número fue coordinado por Javier Quiñones.

²¹ Manuel Andújar, “Una relectura de Rafael Dieste con las *Historias e invenciones de Félix Muriel*”, *Rundbrief. Boletín de la Asociación Alemana de Profesores de Español*, 1980; Rosario Hiriart, “De cómo vino al mundo Félix Muriel”, *La Voz de Galicia* (A Coruña), 27 de febrero de 1986; María del Carmen Porrúa, “«La asegurada» de Rafael Dieste. Un relato entre España y América”, *Revista Signos. Estudios de Lengua y Literatura* (Valparaíso), 25, 31-32 (1992), pp. 137-142.

²² Es el caso de trabajos como los de César Antonio Molina, “La memoria y el espejo de Rafael Dieste”, *Ínsula*, núm. 420 (noviembre de 1981), pp. 10-11; o los capítulos correspondientes en María del Carmen Porrúa, *De la Restauración al exilio (Estudios literarios)*, Ediciós do Castro, Sada, 1997. Una breve mención a las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, llamando la atención sobre su carácter pionero –“primera gran novela del destierro”, la llama–, se encuentra en el artículo de Eugenio F. Granell “Sobre los orígenes de la literatura del destierro”, *España Libre* (Nueva York), marzo-abril de 1970 (recopilado en *Ensayos, encuentros e invenciones*, ed. de César Antonio Molina, Huerga & Fierro, Madrid, 1998, pp. 405-408).

tenido la repercusión crítica que cabía esperar, al punto de que no se encuentra un solo estudio que la contemple. No sería grave si se tratase de un facsímil de interés sólo para la crítica genética; pero el manuscrito original incluye fragmentos hasta entonces inéditos que arrojan verdadera luz sobre el libro y obligan a su consideración. Por un lado, ponen en evidencia lo que podríamos llamar la “densidad filosófica” de la obra. Por otro, obligan a reconsiderar la cuestión de la unidad del libro, problema del que, en general, se han desentendido los estudios sobre *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Si tiene alguna relevancia aquí la cuestión genérica (una nunca desarrollada ni resuelta discusión en torno a si se trata de cuentos o de una novela), no es por sí misma, por mero afán clasificatorio, sino en la medida en que esa discusión conduce justamente a esa cuestión de la unidad del volumen y esta unidad posible, desde luego, afecta al sentido que surge de los textos.

La conexión entre los relatos, según sugiere el título del libro, la aporta en primer lugar un personaje. Pero su posición es cambiante y esquiva; no sólo porque algunas ocasiones aparezca como narrador y otras no, volviendo ambiguo el título, dejándolo indeterminado, sin que quede claro si se trata de historias y, además, de invenciones, o bien si sus historias son también invenciones; sino porque su relación con la figura del autor es compleja. La indefinición de la relación entre Rafael Dieste y Félix Muriel fue deliberadamente buscada (el autor es muy consciente de ello, como deja entrever en alguna carta). Se trata, entonces, de un problema –de un problema crítico, si se quiere– frente al cual conviene detenerse y reflexionar. Pues hay, en el libro y en la obra de Dieste, un intento de dificultar la atribución de posiciones que aparecen en el texto a cargo de personajes, un intento de esconder la figura del autor, de evitar el mecanicismo en la relación personajes-autor que se puede reconocer, inclusive, en los ensayos (el ejemplo más claro de esto es sin duda “El alma y el espejo”, ensayo en el que intervienen muchas voces, muchos personajes; pero también puede verse en “Diálogo de Manuel y David” o en *La vieja piel*

*del mundo*²³). Así, la voz que enuncia queda puesta en crisis y, con ella, el sujeto. Esto sucede con el autor y, desde luego, también con el personaje. Si el *Félix Muriel* ha sido visto –con razón– como una suerte de “novela de aprendizaje”, la figura del personaje que lleva adelante ese aprendizaje es esquiva. A la vez que busca definirse, se escamotea; queda subrayado entonces el sujeto como inquisición, como averiguación.

Sin embargo, el modo de esa investigación evita un recurso muy utilizado en la literatura española del primer cuarto del siglo veinte –y, por cierto, muy utilizada y estudiada por el mismo Dieste–: la introspección²⁴. Por decirlo así, Félix Muriel, como el sujeto trascendental kantiano, no puede conocerse sino por medio de sus predicados. En sus *Historias e invenciones* son sobre todo otros los personajes de los que conocemos reflexiones, cavilaciones, soliloquios: Anselmo, especialmente, el personaje de “La peña y el pájaro”, o el profesor de “El jardín de Plinio”. Incluso cuando es narrador, Félix Muriel adopta una cierta distancia, cercana a la del testigo, y muy raramente deja ver lo que piensa sobre lo que narra. Quizás a esta posición del personaje obedezca el hecho de que Dieste haya decidido dejar fuera del libro una extensa introducción que se encuentra en el manuscrito original. Allí era la introspección la que traía aparejado el análisis de la propia memoria; en tal medida, que era puesto en primer plano el *yo*. Por el contrario, los recuerdos que han quedado en el libro nunca privilegian a Félix Muriel y, aún cuando su presencia en la escena o como narrador sea notoria (pues en tres relatos no aparece), es siempre otro el eje que estructura el relato: un lugar (“El quinqué color guinda”), un familiar (“Este niño está loco”), un vecino (“Juana Rial, limonero florido” o “El loro disecado”), alguien a quien conoce (“El jardín de Plinio” o “La asegurada”). Y es que, en efecto, el otro modo en el que los

²³ Francisco Sampedro, no obstante, cree descubrir en este libro una clara posición autorial (véase “Sobre *A vella pel do mundo*”, en Arturo Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, pp. 117-123).

²⁴ Sobre su presencia en la literatura española de los años veinte, en la que tanta incidencia tuvo la recepción de la obra de Marcel Proust, puede consultarse el importante estudio de Luis Fernández Cifuentes, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República* (Gredos, Madrid, 1982).

relatos del libro se entraman es en la referencia a un mismo mundo representado. Aunque el proyecto no deje de presentar problemas y dificultades, la memoria de Félix Muriel, en libro, parece buscar dar cuenta de una comunidad más que de una persona.

La memoria es el *plus* no material que demuestra al sujeto como existente. Pero la memoria, en Dieste, es también un asunto conflictivo. Se ancla en el sujeto y así la memoria es recuerdo personal de lo social. De allí que toda memoria personal se pregunte por la relación con el otro, ya que, por ejemplo, aparece el linaje como demostración del sujeto y como problema actual. Hay en fin una tensión entre memoria personal y lo que se ha llamado “memoria colectiva” (la casa, la aldea, el mundo es una sucesión muy frecuente en Dieste), entre lo particular y lo universal.

LA INFANCIA COMO MEMORIA

El personaje del niño es, desde luego, un personaje sumamente frecuente en la literatura anterior y posterior a Félix Muriel. Podría establecerse una larguísima enumeración, y una no menos extensa comparación, entre relatos cuyo tema o cuyo punto de vista recurre al niño y a la infancia. Sin embargo, es notorio que en las *Historias e invenciones de Félix Muriel* la infancia no aparece sino de un modo, por decir así, subsidiario. La misma “fragmentación” del libro en una serie de relatos permite alterar esa mirada infantil o incluso desplazar al niño como personaje. El juego entre “historias” e “invenciones” sirve para que la infancia de Félix Muriel nunca destaque como tema principal del libro ni como punto de vista único.

En este sentido, cabe observar que de las notas inéditas del manuscrito original se desprende que la infancia no aparece sino como una forma –la más efectiva, acaso– de indagación; una forma de indagación ya no de la infancia, sino de cuestiones que atañen al individuo de muy

diversas maneras y de ningún modo exclusivas de la infancia. El primero de los pasajes inéditos de ese manuscrito, de hecho, que constituye una suerte de introducción al libro, sostiene una clara relación con la prosa ensayística del autor, que pocos años después aparecerá en un manuscrito del que se desprenderán los ensayos recopilados en dos libros, *Luchas con el desconfiado* (Sudamericana, Buenos Aires, 1948) y *Diálogo de Manuel y David* (Teseo, Vigo, 1965), y del que quedarán extensos fragmentos inéditos –algunos de los cuales serán dados a conocer póstumamente, bajo el título *Tablas de un naufragio*, en un volumen impreso en 1985 (Anthropos, Barcelona).

Carmen Muñoz, esposa del autor, cuenta en una carta de 1983 dirigida a Domingo García Sabell –y que hace las veces de prólogo a *Tablas de un naufragio*– que esos ensayos inéditos que se publican en 1985 fueron escritos en Buenos Aires, en “una temporada en que, cumplida la jornada de ocho horas de trabajo en Atlántida, al llegar a casa, Rafael, después de asomarse un ratito a las grandes ventanas que daban al puerto, y divagar en el piano mientras yo preparaba algún refrigerio, se ponía a escribir” (*ITN*, p. 22). (Conviene señalar que la pareja trabajó en la Editorial Atlántida de Buenos Aires desde enero de 1940 hasta mayo de 1948). Poco más adelante, Carmen Muñoz indica que “Muy avanzada la Segunda Guerra Mundial, Rafael comenzó a escribir «para aclarar mi propia cabeza»”. Vale decir, estos ensayos fueron escritos en un momento muy cercano a la redacción de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*. En algún sentido, la reflexión de raíz filosófica que puede observarse en algunos pasajes de este libro – particularmente en los relatos “El jardín de Plinio” y “La peña y el pájaro”– y, sobre todo, en algunos de los fragmentos que quedaron inéditos, fue continuada por Dieste en ese otro manuscrito, ya más decididamente ensayístico, del que fue extractando secciones para su publicación: “de esa «cantera» de setecientos treinta folios, salió en el año 1948, en Buenos Aires, *Luchas con el desconfiado* (libro compuesto por los ensayos «Sobre la libertad

contemplativa» y «El alma y el espejo»); y en 1965, en Vigo, *Diálogo de Manuel y David* (que incluye «Diálogo de Manuel y David», «La Paloma Equis» y «Variaciones sobre Zenón de Elea»)» (*ITN*, p. 25). Los nexos entre estos ensayos y las *Historias e invenciones...* saltan a la vista no sólo en el paso de anécdotas anotadas en el borrador del *Félix Muriel* a los escritos sobre problemas filosóficos, sino incluso en la reflexión sobre temas determinados –como por ejemplo el hábito– que puede rastrearse indistintamente en unos u otros textos. Esta cercanía entre la prosa narrativa y la ensayística del autor, y esta “densidad” filosófica de la obra diesteana, puede sorprender al lector en sus relaciones con textos posteriores de autores, ahora sí, más ortodoxamente filosóficos, tales como Gastón Bachelard (a quien me referiré más adelante, en el capítulo tercero) o como Giorgio Agamben.

En particular, de este último autor, interesa tener en cuenta algunos de los señalamientos que ha hecho en un texto de 1978, titulado “Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia”²⁵. En este escrito, Agamben revisa y recupera, entre otras, una tradición filosófica moderna que era en gran medida familiar a Dieste: Kant, Husserl, etc. De allí que la relación entre su análisis y la obra diesteana no sea en absoluto casual y que, al mismo tiempo, arroje verdadera luz sobre el libro de relatos de Dieste. Interesado en analizar el sentido de la experiencia –la “pérdida de la experiencia”– en la época moderna, Agamben radica en los siglos XVII y XVIII, en el momento de conformación de la ciencia moderna, un cambio de sentido de la noción de experiencia, que desde entonces se ve subsumida en la de conocimiento. Para la ciencia moderna, la experiencia no es sino un modo del conocimiento. Se ha producido a la vez un desdoblamiento, ya que el sujeto de la experiencia tradicional y el sujeto de la ciencia (el sujeto

²⁵ El estudio está recopilado en el libro *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001; la traducción, de Silvio Mattoni, sigue la segunda edición italiana (Giulio Einaudi, Torino, 2001).

del *cogito* cartesiano) no son el mismo²⁶. Es Kant quien presenta este desdoblamiento bajo las figuras de conciencia trascendental y yo empírico: representaciones y cosas no pueden comunicarse entre sí, no sostienen relación alguna. Por eso “la *Crítica de la Razón pura* es el último lugar donde el problema de la experiencia, dentro de la metafísica occidental, resulta accesible en su forma pura, es decir, sin que se oculten sus contradicciones. El pecado original con que comienza el pensamiento postkantiano es la reunificación del sujeto trascendental y de la conciencia empírica en un único sujeto absoluto”²⁷.

Es justamente en el marco de la crítica a Kant que aparece señalada la importancia del lenguaje. Siguiendo en gran medida a Hamann, que señaló el absurdo de elevar la razón pura a sujeto trascendental e independiente del lenguaje, Agamben afirma que “Haber orientado el problema del conocimiento sobre el modelo de la matemática le impidió a Kant, al igual que a Husserl, advertir la situación original de la subjetividad trascendental en el lenguaje y trazar por ende con claridad los límites que separan lo trascendental de lo lingüístico”²⁸. Abandonar el modelo matemático y tener en cuenta estudios como los de Émile Benveniste sobre la subjetividad en el lenguaje, llevaría a reconocer que el sujeto no es sino el *locutor*, aquel que dice *yo* en el discurso. Lo interesante del ensayo de Agamben es el intento de superar el callejón al que la lingüística parece llevar la indagación filosófica sobre el sujeto: “Lo trascendental no puede ser lo subjetivo; a menos que trascendental signifique simplemente lingüístico”:

²⁶ Agamben encuentra representada esta escisión (hacer vs. tener experiencia) en la famosa novela de Cervantes, contemporánea del proceso que describe: “Don Quijote, el viejo sujeto del conocimiento, ha sido encantado y sólo puede hacer experiencia sin tenerla nunca. A su lado, Sancho Panza, el viejo sujeto de la experiencia, sólo puede tener experiencia, sin hacerla nunca” (*ibid.*, pp. 24-25).

²⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁸ *Ibid.*, p. 59. Acaso una consecuencia de la dedicación, en los años de exilio, de Dieste a la filosofía –y en particular a Kant y a Husserl– es el inicio de sus investigaciones sobre un tema que siempre fue de su interés: la geometría. Resultado de estas investigaciones, iniciadas fundamentalmente en 1950, será la publicación de tres libros sobre el tema: *Nuevo tratado del paralelismo*, Atlántida, Buenos Aires, 1955; *¿Qué es un axioma? Movilidad y semejanza*, Teseo, Vigo, 1967; y *Testamento geométrico*, prólogo de Domingo García-Sabell, Ediciones del Castro, La Coruña, 1975.

Pues si el sujeto es simplemente el locutor, nunca obtendremos en el sujeto, como creía Husserl, el estatuto original de la experiencia, “la experiencia pura y, por así decir, todavía muda”. Por el contrario, la constitución del sujeto en el lenguaje y a través del lenguaje es precisamente la expropiación de esa experiencia “muda”, es desde siempre un “habla”. Una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia “muda” en el sentido literal del término, una *in-fancia* del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar.

Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la *in-fancia*, y su problema central debería formularse así: *¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar?*²⁹

Es claro que Agamben recurre aquí al sentido etimológico de “*in-fancia*”, un sentido que remite a un período anterior al lenguaje en el humano; sin embargo, es también notorio que *in-fancia* no significa en el pasaje exclusivamente “anterioridad al lenguaje” sino que se invoca como un lugar en el cual buscar una experiencia originaria, pero no individual sino común al hombre. Pero tampoco es mera anterioridad debido a que “resulta fácil advertir que tal *in-fancia* no es algo que se pueda buscar, antes e independientemente del lenguaje, en alguna realidad psíquica cuya expresión constituiría el lenguaje”. No puede, en efecto, buscarse ni una conciencia ni una experiencia “pura” más allá del lenguaje:

In-fancia y lenguaje parecen así remitirse mutuamente en un círculo donde la *in-fancia* es el origen del lenguaje y el lenguaje, el origen de la *in-fancia*. Pero tal vez sea justamente en ese círculo donde debemos buscar el lugar de la experiencia en cuanto *in-fancia* del hombre. Pues la experiencia, la *in-fancia* a la que nos referimos no puede ser simplemente algo que precede cronológicamente al lenguaje y que, en un momento determinado, deja de existir para volcarse en habla, no es un paraíso que abandonamos de una vez por todas para hablar, sino que coexiste originariamente con el lenguaje³⁰

De este mismo modo parece ingresar la *in-fancia* en el *Félix Muriel*. El autor se remite a ella en busca de un sentido, de una organización de la experiencia. Puesto que una *in-fancia* “del hombre”, una *in-fancia* en el sentido que la plantea Agamben es imposible de recuperar después del lenguaje, recurre a una *in-fancia* biográfica, pero no, ciertamente, auto-biográfica. Los recuerdos de Félix Muriel son entonces el lugar donde yace un sentido que se busca recuperar. Al mismo tiempo, no es extraño que haya, en el *Félix Muriel*, una suerte de teoría sobre el origen del

²⁹ *Op. cit.*, p. 64 (el subr. es del autor).

³⁰ *Ibid.*, p. 66.

lenguaje. El planteo, al que me referiré en su momento, es menos humorístico, irónico, de lo que en principio podría pensarse, y sostiene un acuerdo con otras ideas estéticas y éticas de Dieste mucho mayor de lo que su ubicación casi lateral en el relato permite prever.

Podría parecer extraño que se traiga aquí a colación el ensayo de Agamben y que, sobre todo, se sugiera que buena parte de las ideas allí expuestas tienen un vínculo fuerte con las reflexiones de Dieste. Pero debe recordarse que el planteo de Agamben aparece luego de una revisión de la fenomenología y de una exposición del impacto que el llamado “giro lingüístico” tuvo en el problema que le importa. Por su parte, Dieste conocía la tradición fenomenológica –Arturo Casas sostiene que es, de hecho, el método privilegiado de análisis al que recurrió a lo largo de su obra³¹– y, desde luego, tenía más que presente el problema del lenguaje. No es, pues, tan extraña la coincidencia ni supone una casualidad aleatoria³². El texto manuscrito que inicia el cuaderno en el que Dieste redactó el *Félix Muriel*, incluso, a menudo parece rondar los problemas propios de alguien que busca reflexionar sobre el modo en que la fenomenología pudiese analizar la historia (asunto al que me referiré en el segundo capítulo).

Conviene insistir en esto: no pretendo convertir a Dieste en un filósofo –lo era, de hecho, sin mi ayuda; aunque aquí voy a considerarlo en tanto narrador– ni pretendo convertir a las *Historias*

³¹ María Zambrano, no obstante, recuerda una conversación en el Café La Granja El Henar, de hacia mediados de los años treinta, en la que hablaron de “la insuficiencia de la fenomenología, tan en auge entonces” (“Rafael Dieste y su enigma”, *Diario 16*, Madrid, 19 de mayo de 1985; cito el texto por su recopilación en *Las palabras del regreso (Artículos periodísticos, 1985-1990)*, ed. de Mercedes Gómez Blesa, Amarú, Salamanca, 1995, p. 152).

³² Esta suerte de “anticipación” de ciertas proposiciones filosóficas –que es en verdad más bien una coincidencia, resultado de la continuación de premisas similares– fue notado en alguna ocasión, como por ejemplo para el caso de la “fenomenología existencialista” de Heidegger, por el propio Dieste. En octubre de 1963, en una carta dirigida a Juan Gil-Albert en la que comenta el libro *Poesía* (La Caña Gris, Valencia, 1963) del poeta alicantino, escribe: “Estos versos tuyos, incluidos los más «novelescos» –que a mí tanto me encantan y acompañan–, creo que le interesarían 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” (*OC5*, p. 596).

e invenciones de Félix Muriel en un tratado de filosofía. Busco, en cambio, subrayar un ámbito de preocupaciones que indudablemente ronda la concepción de la obra y que, de modo evidente, ha tenido repercusión en decisiones estéticas. Si la representación del mundo de la infancia que se observa en el libro presenta tantas diferencias con respecto a la que puede verse en otros relatos de la literatura del exilio español –o de la literatura española del siglo veinte en general– es, en gran medida, por el tipo de búsqueda y por la reflexión que determinan su aparición en el libro.

Pero interesa ahora destacar un aspecto más que se desprende del ensayo de Agamben. “Infancia e historia” parte de un problema planteado en un trabajo de Walter Benjamin sobre “El narrador”. Allí, en 1933, Benjamin observaba la “pobreza de experiencia” de la época moderna. Atribuía este rasgo a un “enmudecimiento” que produjo la catástrofe de la Gran Guerra y que caracterizó desde entonces a la cultura europea, una imposibilidad de reconvertir los sucesos padecidos en un saber que enriquezca al sujeto. Agamben, por su parte, señala que, a la vista de los años transcurridos, es notorio que la destrucción de la experiencia no requiere de una catástrofe; la vida cotidiana, tan poblada de acontecimientos significativos, carece, no obstante, para el hombre moderno, de la posibilidad de ser transformada en una experiencia. Sean cuales fueren sus causas, tanto Benjamin como Agamben coinciden en subrayar la relación entre experiencia y narración. Esa pobreza de experiencia, la imposibilidad de adquirirla que caracteriza la modernidad, afecta la figura del narrador tradicional: “Es cada vez más raro encontrar a alguien capaz de narrar algo con probidad. [...] Diríase que una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias”³³. Esta facultad perdida, entonces, afecta las formas tradicionales de la narración, ya que “La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han

³³ Walter Benjamin, “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. de Roberto Blatt, Taurus, Madrid, 1991, pp. 112.

servido todos los narradores”³⁴. Si no puede narrarse la experiencia, tampoco es posible identificar el “autor” que respalda la narración; porque, según explica Agamben, “la experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y el relato”³⁵. “De allí –agrega el mismo autor– la desaparición de la máxima y del proverbio, que eran las formas en que la experiencia se situaba como autoridad. El eslogan que los ha reemplazado es el proverbio de una humanidad que ha perdido la experiencia”³⁶.

El diagnóstico obliga a pensar en la relación entre la literatura diesteana y esas mismas formas tradicionales de la narración; relación perceptible en la tendencia de Dieste al relato de estructura clara, que remite –y a menudo representa– a los narradores populares y sobre cuya presencia en los cuentos de *Dos archivos do trasno* mucho se ha tratado; y que también puede verse en el gusto del autor por la sentencia y los aforismos. Nunca dejó de escribirlos, en los primeros años de periodismo en Galicia³⁷, en la guerra³⁸, en el exilio³⁹, y, luego de su regreso a España, hasta su

³⁴ *Loc. cit.*

³⁵ “Infancia e historia”, p. 9.

³⁶ *Ibid.*, p. 10.

³⁷ Publicó varios en el periódico vigués *El Pueblo Gallego*. Algunos aparecieron en su columna “Tornavoz”: “Aforística actual” (1 de abril de 1926) y “Aforismos de ayer y de hoy” (13 de julio de 1926), estos últimos recopilados en *FI*, pp. 39-43. En gallego aparecieron “Relances” (18 de mayo de 1927) y los “Aforismos retrospectivos”, primera sección del artículo “Autorresposta” (6 de julio de 1926). El autor los recopiló en *ATC* (los primeros en pp. 214-216 y los segundos en pp. 97-100), y Arturo Casas los incluyó en *FI* (pp. 45-52 y pp. 35-37 respectivamente).

³⁸ Tal es el caso de los famosos aforismos “Para axudar a renacenza de Galiza”, que aparecieron bajo el epígrafe “Temas galegos” en la revista *Nova Galiza. Boletín quincenal dos escritores galegos antifeixistas* (núm. 5, 15 de junio de 1937, p. 2) y que apenas unos meses después fueron reimpressos en la misma publicación (para entonces subtitulada *Revista quincenal dos escritores galegos antifeixistas*) como tercera sección del “Manifiesto en tres tempos” (núm. 12, 15 de noviembre de 1937, pp. 5-7). El mismo texto fue reproducido en la revista coruñesa *Man Común*, núm. 1, agosto de 1980, pp. 44-45. Luego de la muerte del autor fue recopilado en *FI* (pp. 54-67), *GL* (pp. 135-136) y *OGC* (t. 2, pp. 320-323).

³⁹ La mayor parte permaneció inédita; así las series “La brújula y el norte” y “Continuidad del ser”, preparadas en Buenos Aires a finales de los años 40, y publicadas por primera vez en *Fragua íntima*, o incluso –como serie de aforismos lo considera Arturo Casas– el ensayo “Alas que se nos dan con la palabra” (de *ITN*, pp. 173-181; reproducido en *Documentos A*, núm. 1 (enero de 1991), pp. 213-215; y en *FI*, pp. 19-30). Sí fueron publicadas dos series escritas a modo de reflexión estética y de presentación de sendas obras plásticas: “En el umbral de la pintura”, en el catálogo de la exposición de pinturas al óleo de José Palmeiro celebrada en la Galería Müller de Buenos Aires del 19 de septiembre al 11 de octubre de 1947, e “Improvisaciones aforísticas ante los cuadros de Laxeiro”, en el catálogo de la exposición de Laxeiro celebrada en la Galería Velázquez de Buenos Aires del 25 de agosto al 6 de septiembre de 1958 (ambas series fueron recogidas en *FI*, pp. 69-74 y pp. 95-101 y, en traducción al gallego, en *TCA*, pp. 94-96 y pp. 102-103).

muerte⁴⁰. Pero a pesar de esta recurrencia de las formas tradicionales, en las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, libro en el cual aún aparecen, se encuentran no obstante imbricadas en textos de gran complejidad, narraciones en las que a menudo se interrumpe la linealidad y en las que hay un complejo sistema de voces que citan a otras voces y en las cuales, en última instancia, se vuelve ambigua la autoridad que regula el relato, la experiencia que los respalda.

Cabría, acaso, pensar un rasgo más de esta “pobreza de experiencia” moderna en que, aunque implícito en estas y otras reflexiones sobre la modernidad, no parece hasta aquí suficientemente subrayado: su carácter masivo. Al igual que la Gran Guerra a partir de la cual reflexiona Walter Benjamin, el exilio republicano (que comienza con la reclusión masiva de españoles en los campos de concentración franceses) estuvo caracterizado por el movimiento de enormes contingentes de personas⁴¹. No se trata de decir que guerras o exilios anteriores fuesen poco numerosos –ya que no es sólo una cuestión de cantidades, sino un problema de su representación simbólica–; se trata en cambio de señalar el hecho de que la narración mediática de las vidas de estos beligerantes o refugiados del siglo veinte reconvierte sus historias en un discurso al que el grueso de lo social puede acceder. Las historias, por ejemplo, de los republicanos alojados en los campos de concentración de Francia fue un tema largamente tratado por la prensa ya en ese

⁴⁰ Arturo Casas recoge en *Fragua íntima* una serie, titulada “Fundamentos”, escrita en A Coruña en los años de la transición española a la democracia.

⁴¹ Entre las características del exilio español de 1939, José Luis Abellán señala como primera su “importancia cuantitativa”, y resume los datos que dan distintos investigadores: “Javier Rubio [...] da para los meses anteriores al fin de la guerra, entre enero y marzo de 1939, una cifra que oscila entre los 700.000 y 800.000 exiliados, si bien reconoce que en ningún momento hubo una cantidad semejante de exiliados, pues antes de que acabara la contienda muchos de los que salieron en 1937 y 1938 habían regresado de nuevo. Al contabilizar la cifra de exiliados a primeros de abril del 39, las cifras de Rubio se rebajan a 450.000, cantidad que sigue siendo recortada para los meses siguientes, al descontar la repatriación masiva que se produjo, dejando reducido el balance final del exilio a 162.000. Prácticamente, ningún historiador acepta esa cifra. Manuel Tuñón de Lara da para septiembre de 1939 una cantidad algo superior a 250.000 refugiados en Francia; Salvador de Madariaga sitúa para marzo de 1939, en el país vecino, una cifra de 440.000 exiliados. Climent [...] establece el cómputo de 527.843, si bien la cantidad se rebaja para julio de 1942 en 300.000 refugiados. En cualquier caso, lo definitivo es el juicio de Vicente Lloréns, según el cual y al margen de las oscilaciones estadísticas: «Nunca en la historia de España se había producido un éxodo de tales proporciones ni de tal naturaleza» (“El exilio español de 1939: consecuencias culturales y políticas”, en *El exilio como constante y como categoría*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, p. 70).

mismo momento⁴². La narración de lo ocurrido, así, presenta a las víctimas de esos hechos como una sola realidad masiva y anula la idea de individuo.

Similar sensación de masividad y de anonimato se desprende del editorial del número 6 de la revista *De mar a mar*, publicado en mayo de 1943, apenas un mes antes de que se imprimiera *Historias e invenciones...* En ese texto, titulado “Libro del éxodo”, y que Xosé Luis Axeitos atribuye a Arturo Serrano Plaja –un exiliado que mucho supo de las peripecias que denuncia– puede leerse:

Toda una muchedumbre, en verdad, vive hoy en un “planeta sin visado”. Toda una muchedumbre sabe de una angustia particular de nuestro tiempo cual es la carencia de “papeles”. Toda una muchedumbre, sin estado que la garantice, vive hoy, anecdóticamente la esencia de ese “Proceso” en el cual el inculpa no sabe a ciencia cierta de qué se le inculpa y ve su mundo reducido a ese de las ventanillas burocráticas de las que depende a veces el destino, cuando no la vida, de aquel que en ocasiones no logra convencer a un “jefe de negociado”. Ese es el mundo de los refugiados políticos.⁴³

Es de suponer la dificultad ante la que se encuentra un narrador frente a casos como estos. Parece difícil, por el derrotero propio de la literatura española en la década del treinta y por la magnitud misma de la guerra civil, escapar a su narración. A la vez, puesto a narrar acontecimientos de su pasado o su presente, la guerra se interpone como un evento insoslayable, atrayéndolos y convirtiéndolos, en mayor o menor medida, en sus causas o sus consecuencias; se interpone como un evento que opaca muchos otros y que, al mismo tiempo, determina los futuros.

Que la reflexión sobre el modo en que la guerra y el exilio afectan la narrativa es algo presente en Rafael Dieste, lo prueba una anotación inédita que rescata el editor de la *Obra galega completa* del autor. Esta anotación, que según indica Xosé Luis Axeitos pertenece a un cuaderno

⁴² Pueden considerarse, por ejemplo, las crónicas de Nancy Cunard, corresponsal del periódico inglés *New Times and Ethiopia News* en la frontera franco-española desde febrero de 1939 (véase James Valender, “Los pasos perdidos: Emilio Prados sale al exilio”, en VV.AA., *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las terceras jornadas, celebradas en la Residencia de Estudiantes en diciembre de 1999 y dedicadas a Emilio Prados (1899-1962) en el centenario de su nacimiento*, Residencia de Estudiantes-El Colegio de México, Madrid, 2002, pp. 49-69).

⁴³ *De mar a mar*, núm. 6, p. 33 (p. 297 de la ed. facsímil: Topos, Vaduz-Liechtenstein, 1979). Axeitos menciona a Serrano Plaja como autor del texto en su libro *Algunhas reflexións sobre o exilio e Lorenzo Varela*, Edición do Castro, Sada, 2005, p. 10.

que puede datarse en los años cuarenta, esboza el plan de una novela que se titularía *La desbandada* y que, según se infiere de lo dicho por su editor, habría de basarse en hechos de 1924 a 1927, cuando Dieste era periodista en Vigo, y presentaría personajes inspirados en colegas como Lustres Rivas, Blanco Torres, Fernández Mato, Euxenio Montes, Amado Villar, Francisco L. Bernárdez, Johán Carballeira o Fernández Armesto. Axeitos presenta un fragmento que vale la pena reproducir aquí:

¿Es hoy posible esta novela? La guerra civil se ha interceptado, dando lugar a otras desbandadas y trastornando el sentido de la síntesis novelesca proyectada. Tendría que transformarse. Lo que subsiste con más fuerza en la imaginación es el ambiente. ¿Qué quiero decir?

El ambiente era: el puerto, la noche, las esperanzas mágicas de la “nueva poesía” de entonces, el diálogo “sobre todas las cosas”, la amistad, el amor desorientado, pero con terribles demandas, las personas, entre las cuales la propia persona se sentía vivir y crecer misteriosamente.

No se soñaba entonces con el hecho histórico de la guerra, tal como sobrevino; pero sí con la posibilidad inminente –o la necesidad íntima– de que el mundo, ya fuese por milagro o por una catástrofe, cumplierse las esperanzas mágicas de la “nueva poesía” –que cabía entender, también, como nueva política, como nueva filosofía, etc.

El espacio era entonces –cuando no estábamos abrumados por el tiempo histórico– el prometedor de libertad, sorpresa, encanto– Silbo de tren, aire de noche.

Pero ¿qué significa ahora todo aquello? Las figuras reales en que se apoyaría la invención han ido revelándose en formas imprevistas –de más terrible desbandada que la que estaba en proyecto como desenlace– o han muerto víctimas unas de las otras, aunque no fuesen víctimas directas.

La polémica juvenil no tuvo tiempo para despejarse. Se precipitó la guerra y la “desbandada” fue entonces más radical –y también más inerte– de cuanto podía presentirse.

En suma: el posible autor de esta posible novela tuvo luego experiencia de otras desbandadas, que tienden a fundirse en una sola gran dispersión, de la cual sería una peripecia la primera. ¿Cabe dar expresión dramática a lo más entrañable de lo sucedido en conjunto? (*OGC*, t. 1, pp. 9-10)

Es quizás éste el fragmento en el cual más explícitamente Dieste señala la dificultad que la experiencia de la guerra impone a su escritura –y no sólo a su escritura, pues la *dispersión* afecta el modo mismo en que recuerda aquellos años, al punto de que “lo que subsiste con más fuerza en la imaginación es el ambiente”. Y ese ambiente, una vez más, es el tan caro a la imaginación del autor: el puerto, la fraternidad, la indagación curiosa sobre el mundo. Será también el ambiente del *Félix Muriel* pero, en este proyecto de novela, en el que la reconstrucción de una época determinada lo lleva a pensar en circunstancias sociales y políticas específicas –y en una cantidad

de personajes considerable—, la “desbandada” que busca describir queda interrumpida por una dispersión mayor, que lo hace preguntarse por la posibilidad de narrar.

A la luz de lo dicho, adquiere otro sentido el silencio de las *Historias e invenciones de Félix Muriel* sobre los acontecimientos recientes que, en gran medida, son su condición de posibilidad: el destierro al que se ve obligado su autor parece, en efecto, ser uno de los principales disparadores de la reconstrucción mnemónica que da origen a las páginas de los relatos. En las *Historias e invenciones...* hay un intento de reconstrucción de la experiencia y, de modo correlativo de la posibilidad de extraer una “autoridad”, una voz que autorice el relato, de los acontecimientos. Pero al mismo tiempo, la voz está desplazada, Félix Muriel sostiene una ambigua relación con, por un lado, el autor Rafael Dieste, y, sobre todo, con sus propias “historias e invenciones”. ¿Qué tipo de autoridad se atribuye a Félix Muriel sobre cada uno de los relatos? La respuesta es ambigua y desplaza al personaje fuera de la imagen de un narrador tradicional. De allí que, en estos términos, pueda verse en el libro una tensión entre tradición y modernidad. De allí, también, la distancia, difícilmente aprensible pero fácilmente perceptible, que separa el primer libro de cuentos del autor (*Dos archivos do trasno*) de estas *Historias e invenciones...* Este último podría leerse como un empeinado intento de “recuperación de la experiencia”; una búsqueda en el pasado del sentido de las acciones de un individuo, de una historia. Una lucha que, como la del personaje de “La peña y el pájaro”, busca averiguar cómo “esto terminó en nada” y pretende, por medio de la indagación del pasado, conjurar el sinsentido, la vacuidad, que ello acarrea.

No se trata, desde luego, de reducir la respuesta que el libro intenta a una suerte de máxima moral, de una breve moraleja, que resolviese, por medio de reglas éticas, un problema de índole semejante. El libro reflexiona de modo complejo sobre un problema complejo y no intento aquí reducir esa complejidad sino mostrarla, señalarla, e indicar algunos de los modos en los que creo

que el texto narra su reflexión. Se requiere para ello, claro, una cierta tolerancia ante la ambigüedad e inclusive ante la incertidumbre. Las “afirmaciones” de una obra literaria son de por sí vacilantes, siempre entramadas en una búsqueda estética, y ésta no es la excepción. Hay, entonces, un conflicto desde ya establecido entre la búsqueda de respetar esa irresolución reconocible en el volumen y su estudio. Si la investigación en torno a determinado objeto pretende fijarlo, establecer una interpretación, el interés por mostrar –y no violentar con una exégesis demasiado segura de sí– sus indecisiones (buscadas o no), su pluralidad de sentidos, puede atentar contra una de las más caras tradiciones académicas. Sin embargo, ese interés recorre este trabajo, ya que allí reside uno de los aspectos que hacen más apasionante y bello este libro. Tanto que podría decirse de él lo que Dieste dijo de la obra de Valle-Inclán: “En una época como la nuestra en que, de pronto, nos preocupábamos de aprender y de cultivarnos, no era raro que algunos creyeran perder tiempo leyendo a Valle Inclán, pues se preguntaban cuál era el pensamiento de Valle Inclán, qué era lo que se aprendía en Valle Inclán. Por cierto, ya era un gran ejercicio leer y ver obras de arte con la mira de no sacar nada en limpio. Y, precisamente, el primer ejemplo que daba Valle Inclán era ése: el de que nos proponía no sacar nada en limpio; estaba él en una actitud de generosidad perfecta; nos proponía no sacar nada en limpio; pero, una vez que dejábamos de leerle, nos encontrábamos con los ojos despejados, teníamos una limpidez sorprendente, y nos nacía una fuerza moral inesperada” (*TH*, p. 214).

CAPÍTULO 1

FÉLIX MURIEL Y EL EXILIO DE RAFAEL DIESTE

RAFAEL DIESTE EN SU EXILIO

He visto muchas cosas que no deseo que pintes, aunque lo merecen, porque sería señal de un año más en este engañoso columpio del exilio.

Rafael Dieste. Carta a Luis Seoane (Punta del Este, 3-2-1946).

En uno de los tantos reportajes que, con motivo de su centenario, se le hicieron a Francisco Ayala, el autor granadino se describía como alguien que fue “una persona dura”. Literalmente, decía: “Si no hubiera sido una persona dura no habría podido soportar todas las atrocidades que he pasado, como tantas gentes de este país. He sido una persona dura, pero ahora con la bondad que recae sobre mí como una lluvia benéfica me he ablandado y he oído las palabras emocionándome. Y he leído con un temblor interior que me avergonzaba. Me he emocionado antes y he descubierto que no soy quien era, aunque todavía estoy aquí para dar la lata”¹.

En verdad, leyendo alguna de las notas escritas durante la década del cuarenta y publicadas en diciembre de 1978 en el volumen *El tiempo y yo*, cuando aún muchas de las personas a las que en esos textos se refiere estaban vivas, no es difícil reconocer lo certero del autorretrato. Allí, por ejemplo, hay una anotación fechada el 15 de julio de 1948, en la que, a raíz de la redacción de su cuento “El regreso” –que sería publicado en septiembre de 1949 en el volumen *La cabeza del*

¹ La nota, sin firma, apareció en el periódico *ABC* (Madrid), el viernes 3 de marzo de 2006 en la sección “Cultura”. La frase debió llamar la atención de los editores, que titularon el texto recurriendo a la cita: “Ayala: «He sido una persona dura, pero con la bondad que recae sobre mí como lluvia benéfica me he ablandado»”.

cordero– el granadino reflexiona sobre el problema de la creación literaria para un español “desconectado de su ambiente originario”. En esa anotación Ayala escribía:

En verdad, pienso, ese problema no es tan grave para el escritor que vive en países de su propio idioma, ni insuperable para el que vive en un medio idiomático extraño, con tal de que tenga verdadero talento. Cuando Rafael Dieste me quería explicar la otra noche, justificando su insinuada resolución de volver a España, cuánta esterilidad, cegadas sus fuentes de inspiración, supone para él vivir tanto tiempo fuera de la natal Galicia, y cómo necesitaba oír el reloj de la catedral de Santiago y visitar las ferias aldeanas, debí compadecerlo. Artistas de segunda mano, sin verdadera originalidad, aunque tengan gusto y gracia, son estos que dependen así de un ambiente cultural, limitándose a reflejar –y ¡claro está! a reflejar débilmente– sus formas características. ¡Qué razón tiene el inglés Dudgeon cuando abomina de las viejas piedras y de los parajes cargados de historia!²

¿Se le escapaba a Ayala que a unos pocos cientos de kilómetros de los talleres gráficos de la Editorial Espasa-Calpe de donde salía la edición de su libro estaba viviendo –de vuelta en su Galicia natal desde hacía menos años de lo que en la conversación planeaba– Rafael Dieste? Más aún, ¿se le escapaba la cantidad de escritores que aún sin ser mencionados podrían sentirse aludidos? Sea como fuere, lo cierto es que al momento de recopilar los escritos críticos publicados por él durante y después de la guerra civil, Rafael Dieste sólo dejó fuera la reseña de los dos libros de relatos escritos y publicados por Francisco Ayala durante la primera década de su exilio (*Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*) que había publicado en el *Boletín del Instituto Español* de Londres en febrero de 1950. Arturo Casas señala que no encontró entre los papeles del Archivo Dieste el texto de la reseña y atribuye a ese hecho el que la reseña no haya sido incluida en la recopilación del autor³. Es desde luego una explicación atinada. Es acaso improbable, pero no del todo imposible, que Dieste haya logrado conseguir el texto de su reseña,

² “Dámaso Alonso en Buenos Aires”, en *El tiempo y yo* (la primera ed. de este libro –de donde cito– apareció junto con la 2ª ed. ampliada de *El jardín de las delicias*), Espasa-Calpe, Madrid, 1978, pp. 279-280. Hay una 2ª ed. de *El tiempo y yo*, como volumen autónomo (Alianza, Madrid, 1992).

³ Dice el crítico: “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*” (*La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste*, Universidade de Santiago de Compostela-Deputación de A Coruña, Santiago de Compostela, 1997, p. 513, n. 107). A su vez, Arturo Casas describe como “laborioso e intrincado” el acceso al texto. Es desde luego probable que en el momento de recopilar los escritos para el libro –si ya para entonces el escrito no se encontraba entre sus papeles– hubiese podido tener para Dieste ese mismo carácter, dado que Esteban Salazar Chapela, director de la publicación en la que apareció originalmente la reseña, había muerto en 1965 y seguramente entonces perdió Dieste la posibilidad de solicitar el envío de algún ejemplar de la revista o copia del texto.

pero que la lectura de *El tiempo y yo* de Ayala haya incidido de algún modo en su exclusión de un libro que Dieste se proponía como “testimonio y homenaje”. Al referirse a la confección del volumen, Manuel Aznar Soler, su editor, menciona entre otros temas el de la reflexión sobre su título. Al parecer, Dieste había imaginado para el libro –que denominaba en la correspondencia con el crítico como “libro testimonial”– el título “Testimonios” y el subtítulo “Homenajes”. La publicación fue demorada hasta después de la muerte de Dieste, que sucedió el 15 de octubre de 1981. Fue la mujer del autor, Carmen Muñoz, quien llevó adelante la edición del libro. Manuel Aznar Soler cita en su prólogo un fragmento de una carta de Carmen Muñoz en la que se refiere a la cuestión del título:

Me pides que decida el título. ¿Será el de *Testimonios y homenajes*, como habíamos dicho inicialmente? Podría ser. Pero no habría que entender las partes como separadas e independientes. En el caso de Rafael –de tan ponderado y lúcido sentido crítico y político, tanto referido a personas como a situaciones– los testimonios implican homenajes –rara vez no, o lo contrario– y los homenajes, sin duda, son también testimonios. (*TH*, p. 11)

En fin, en tal contexto, no parece probable que Dieste hubiese querido –más allá de la posibilidad material de hacerlo– incluir un “testimonio” sobre quien había sido tan duro con él. No por “duro”, sin embargo, hay que desatender el comentario de Ayala sobre Dieste. Su interés aquí radica no en el problema de si la calidad de un escritor se manifiesta o no en su capacidad de escribir en cualquier ámbito, sino en lo que revela sobre la imagen casi idílica que, según el granadino, Dieste conservaba de Galicia y de Santiago de Compostela y la relación de esa imagen con la creación literaria.

Por lo demás, la “insinuada resolución” que, según Ayala, Dieste hizo de volver a España –y es obvio que la idea de “insinuación” carga las tintas sobre una suerte de clandestinidad que el adjetivo connota–, no debió haber sido sólo insinuada sino bastante explícita, puesto que por esa

época Dieste tenía el proyecto muy concreto de regresar⁴. Ese proyecto tenía unas características particulares que pueden notarse en especial en su epistolario y que Arturo Casas ha subrayado. Señala el crítico que, analizando la situación de exiliado en una carta escrita en Londres en noviembre de 1949 a José Otero Espasandín (“¿Qué debemos hacer? ¿Qué podemos hacer? Casi toda la política del destierro ha sido banal. Pero, además, ahora me da escalofríos. ¿Vamos a resignarnos al papel de fantasmas?” [OC5, p. 317]⁵), Dieste comienza a formular un proyecto de regreso a Galicia, pero con una característica determinada: debía ser un regreso colectivo. La idea, al parecer, surgió de Enrique Azcoaga, quien se la propuso a Carmen Muñoz en una charla que mantuvieron en la visita que la mujer de Dieste hizo por España (y durante la cual Dieste permaneció en Francia). Por ello hay una serie de cartas escritas en 1950 a sus compañeros de *Hora de España* en las que sugiere la idea y busca el consenso para realizarlo. De una carta a Antonio Sánchez Barbudo, probablemente no enviada, se infiere que a quienes Dieste tiene en mente, en aquel momento y para ese proyecto, son Sánchez Barbudo, Arturo Serrano Plaja, María Zambrano, Ramón Gaya y Lorenzo Varela⁶. No es tan distinta la lista de los escritores que tenía presentes, por esos mismos, años, al enumerar –en un curioso pasaje, muy en tono de broma, del ensayo inédito “Sobre el Hábito y el destino de Europa”– los libros “nacidos de la eterna guerra de España” que planea encargarse:

⁴ Motivos coyunturales también han de haber incidido en que el autor considerara entonces la posibilidad del regreso: en 1948 la crisis de la industria editorial porteña, sumada a las cada vez más tensas relaciones con los propietarios de la Editorial Atlántida (que ya habían producido el alejamiento de Otero Espasandín), hacen que Carmen Muñoz y Rafael Dieste decidan renunciar a sus puestos en esa empresa. Se encontraban, pues, ante un inminente problema económico.

⁵ Casas cita este pasaje de la carta en *La teoría...*, pp. 472-473. Nótese la fecha de la carta, que parece reafirmar el cambio de actitud que se verifica en el exilio hacia finales de la década del cuarenta.

⁶ Dice Arturo Casas: “Es llamativo, por otra parte, que ese proyecto no se trasladase o extendiese al grupo de exiliados gallegos de Buenos Aires” (*La teoría...*, p. 473). Acaso pensase Dieste fundamentalmente en los miembros de las Misiones Pedagógicas y de *Hora de España* –la comunidad gallega exiliada se debatía aún en el conflicto entre nacionalismo y federalismo– y buscarse por tanto un regreso colectivo (del que Casas dice que “sin duda hubiese sido temerario en aquel momento”, *loc. cit.*) de carácter “español”. Ese carácter colectivo parece haber estado ya en el origen del proyecto, en el planteo de Azcoaga, que Dieste cita en el borrador de su carta a Sánchez Barbudo: “Uno a uno, no. TODOS, SÍ. ¡TODOS SÍ!” (*apud* Casas, *op. cit.*, p. 474).

También os anuncio –veremos si lo hago– un drama titulado “La Vida no es sueño”, en el cual daré la razón en todo a Calderón, menos en el título. Y ése quisiera representarlo en Madrid. Vamos a ver... Pero además he encargado a Rafael Alberti –veremos si lo hace– un hermoso libro titulado: “La luz del burro, o la explosión del alma en las tinieblas”. Y a Francisco Ayala uno –importantísimo– que se titulará: “Sociología del presagio”. Sospecho que ya ha escrito algunos capítulos, entre ellos el titulado (y me parece bien) “¡Cuidado con los augures, que si los consultáis aciertan!” Muy molesto para ciertos políticos es el que, si no me equivoco, piensa titular: “¡Ojo con el astrólogo fingido y, en general, con el astrólogo!” Antonio Sánchez Barbudo –que jamás me creerá mientras no haga un milagro– y no lo voy a hacer, ¡Dios me libre!, está escribiendo (digo, si es fiel a mis deseos) “Una estrepitosa Pregunta sobre el mundo”, como continuación de su sincerísima, apasionada –orientada por la pasión– “Pregunta sobre España”. Bergamín –no sé si habrá recibido mi carta– es probable que acceda a escribir un libro chistosísimo, de echarse a temblar, que se llamará: “Lo primero es la fe, y la revelación veremos si se os da por añadidura”. El título que le propongo es largo, pero él lo abrasará hasta que se reduzca y chispee en tres palabras. ¿A María Zambrano? “Dudas sobre si debe ser antes comulgar o confesar”. A Lorenzo Varela: “Las torres tienen ventanas, pero no acaba ahí el amor”. En fin, no puedo hacer ahora toda la lista de libros encargados, y no sólo a españoles. A Jorge Luis Borges, por ejemplo, creo que no tendré más remedio que encargarle un cuento filosófico titulado: “Los diversos senderos de un solo desastre (o las estrellas dicen lo que quieras; ¡ojo con lo que dices!)”. También es largo el título, pero lo arreglaré... En fin, empiezan a no caberme en la biblioteca los libros que espero, todos nacidos de la eterna guerra de España. (*ITN*, pp. 115-116)

Sea como sea, queda dicho, el interés del comentario de Dieste glosado por Ayala radica en el aviso sobre la importancia que el espacio –su Galicia natal– tenía a la hora de crear. Y en algo más: en el aviso de una relación, por lo menos buscada, entre los lugares privilegiadamente representados en su obra y el sitio en donde sucede su escritura. La “esterilidad” a la que se refiere mucho ha de haber tenido que ver con que en 1948 interrumpiese durante cuatro años su estancia en Buenos Aires y con que no volviera a escribir narrativa en castellano sino hasta 1955⁷. Será para entonces un retorno que, por una parte, quedará inconcluso, ya que nunca llegó a terminar el relato *La Isla* –será publicado, en el estado fragmentario en que quedó, póstumamente– y por otro, un retorno que permite reafirmar la relación estrecha que tienen en su literatura la representación del espacio y la situación extraliteraria en la que se encuentra el autor:

⁷ En cuanto a su narrativa en general, entre 1948 y 1955 sólo escribiría, durante su estancia en Inglaterra, un cuento en gallego, “Un conto de Reis”, para su transmisión en la BBC de Londres el 1 de enero de 1951. El relato permanecería casi cinco años inédito y sería publicado recién en octubre de 1955, en el núm. 14 de *Galicia Emigrante* (pp. 21-22); posteriormente, sería incluido en la 2ª ed. de *Dos arquivos do trasno* (Galaxia, Vigo, 1962). En torno a la fecha de primera publicación de ese cuento, escribiría otro, que completa la lista de su narrativa en gallego escrita en el exilio: “De cómo veu a Rianxo unha balea”, aparecido en 1956 en la revista *Rianxo*, boletín de la *Sociedad de parroquias unidas del Ayuntamiento de Rianxo* en Buenos Aires, y también incorporado a la 2ª ed. de *Dos arquivos do trasno*.

después de quince años de exilio, el espacio de la Isla es una suerte de limbo, una historia del más allá en el que “el otro mundo” es éste, una vida terrena de la que algunos de los personajes llegan incluso a dudar de su existencia. En algún sentido, *La Isla* –con su “pequeño Ulises” como rapaz de a bordo, con su “más allá” entre cristiano y grecolatino– parece la “puesta en relato”, exacerbada, de una sensación que ya el 18 de enero de 1948 Dieste describía por carta a su amigo gallego Alberto Fernández: “Por momentos el recuerdo adquiere una lejanía espléndida, pero inquietante, mitológica. Confundo a Pasmitta –un marinero de Rianjo– con Hércules, al Barbanza con el Olimpo, las naves fenicias con las de Muros... Es encantador, sí, pero terrible. Quiero tocar de veras ese Olimpo, flotar en esas naves, reconocer el suelo firme originario de mis fantasías” (*OC5*, pp. 269-270)⁸.

Situados en “ningún lado”, los fragmentos de *La Isla* incluyen algunas notas que sugieren un desgarramiento muy lejano de cualquier “trastierro”: así, una de las menciones –un “trasacuerdo”, lo llama– de personajes que aún están en la vida terrena, hace pensar en los sucesivos viajes de Dieste por Poitiers, Róterdam, Montevideo, Buenos Aires, París, Cagnes sur Mer, Londres, Cambridge y Monterrey, estancias sin permanencia ni arraigo: “El viajero que no sabe a dónde va y que empezaba a dormirse apaciblemente, acaso para siempre, en el vestíbulo del hotel [...] no pasará de ese sueño instantáneo a la Isla [...] No. Sale del hotel con su abrigo internacional, ya

⁸ La misma carta incluye varios comentarios que dan cuenta del modo en que Dieste sobrellevaba el exilio. Luego de disculparse y bromear sobre su demora en escribirle, dice a su destinatario: “debo decirte que hasta hace muy poco, para casi todos los emigrados «el año pasado» quería decir: el de nuestra llegada a esta ribera. ¡El tiempo real con mañanas y tardes y con verano, otoño, invierno y primavera, era el de España!”. Poco después, se pregunta: “¿Qué diablos hacemos aquí? ¿Se pasarán los años sin que podamos consagrar a España, en presencia directa, nuestras vidas?” (*OC5*, p. 269). Más adelante, da testimonio de la creciente necesidad –que se verá mucho más compartida en la década del cincuenta– de tener noticias de lo que sucede en la península, de entablar un diálogo entre los que se fueron y los que se quedaron; el hecho de que, de antemano, consulte sobre las formas más adecuadas, tenga en cuenta la posibilidad de tener que atender a la censura, prueba que se trataba de una verdadera necesidad, de que tenía la intención real de establecer ese diálogo: “Desde hace algún tiempo –sobre todo desde que he visto que nuestra ausencia puede ser larga– vengo pensando que podría ser sano para ciertas corrientes vivas de cultura española, y bueno también para nosotros, los esparcidos por el mundo, favorecer el mutuo conocimiento de alguna manera. Intercambio de libros, diálogo epistolar... Pero estoy –o estamos– muy despistados sobre el campo accesible y conveniente de esa posibilidad. Discurre tú sobre el asunto y dime qué te parece” (*OC5*, p. 270).

para siempre internacional, llevando en la mano la idea incorruptible, platónica (pero marcada históricamente con muchas señales de fronteras y aduanas), de su hermosa maleta, y se dirige al puerto” (*ITL*, p. 53). Esta idea de una maleta platónica, incorruptible –atemporal, diríamos–, pero marcada históricamente, devenida internacional a fuerza de viajes, éxodos y trajines, sirve también para describir las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, unos relatos que parecen fuera del tiempo pero entre los que han quedado rastros subrepticios de las fronteras, las aduanas, las distancias.

En el libro de 1943, sin embargo, de modo distinto que en el inconcluso relato de 1955, es evidente la búsqueda de reconstrucción de un lugar perdido pero aún cercano. Si en *La Isla*, después de quince años de exilio del autor, las reminiscencias al mundo gallego son pocas y esporádicas, en el *Félix Muriel*, en cambio, es todavía posible entreoír, casi contiguos, el reloj de la catedral de Santiago y el murmullo de las ferias aldeanas.

Por lo demás, la manera “elegíaca” –nostálgica, melancólica– de padecer el destierro que Ayala critica no es extraña ni, mucho menos, propia o exclusiva de Dieste. Es, por el contrario, una forma muy frecuente de sufrirlo y podrían multiplicarse ejemplos de actitudes semejantes. En un interesantísimo ensayo en el que estudia la persistencia del tema del exilio en la literatura –su historicidad o, mejor dicho, su recurrencia, ya que no pretende hilar una concatenación causal sino dar cuenta de una iteración y de los cambios y continuidades que presenta–, Claudio Guillén ha filiado esta manera de sentir el exilio en un autor tan lejano temporalmente como Ovidio. Se trata, según Guillén, de notar dos valoraciones fundamentales del destierro, presentadas como polos entre los cuales puede establecerse una gama de matices muy variada:

La primera es una imagen solar. Sugerida por unas arquetípicas palabras de Plutarco, esta actitud parte de la contemplación del sol y de los astros, continúa y se desarrolla rumbo a dimensiones universales. Conforme unos hombres y mujeres desterrados y desarraigados contemplan el sol y las estrellas, aprenden a compartir con otros, o a empezar a compartir, un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio –filosófico, o religioso, o político, o poético–. La segunda

reacción valorativa, o bien asociada a la primera o bien opuesta, denuncia una pérdida, un empobrecimiento, o hasta una mutilación de la persona en una parte de sí misma o en aquellas funciones que son indivisibles de los demás hombres y de las instituciones sociales. La persona se desangra. El yo siente como rota y fragmentada su propia naturaleza psicosocial y su participación en los sistemas de signos en que descansa la vida cotidiana.⁹

En algún sentido, Francisco Ayala y Rafael Dieste parecen encarnar ejemplos de estas dos valoraciones. Ayala, por la misma época en que anotaba su comentario sobre Dieste, publicó un famoso artículo en el que, analizando la función y la posibilidad de diálogo de los intelectuales y escritores españoles exiliados en América, adopta similar posición “plutarquiana”¹⁰. En “Para quién escribimos nosotros”¹¹, Ayala tiene desde el inicio el tono de quien censura la “falta de resignación” ante el destierro: “si algunos de entre nosotros, pocos, percibimos ya al traspasar la frontera hacia Francia lo que este paso tenía de irrevocable destino, otros muchos [...] no se resignaban a la violenta decisión y aplazaban sus deseos y expectativas hasta el final de la guerra mundial en cierne, prometiéndose justicia razonablemente de su resultado”¹². Luego, cuando se refiere a las situaciones del académico, del “escritor libre” (el ensayista, el periodista) y del “escritor literario” (el “autor de ficciones poéticas”) en el exilio, esa actitud se mantiene. Entre la ironía y la modalidad deóntica, Ayala parece esperar de todos los españoles radicados fuera de España que vivan el exilio como él, como ese “nosotros” al que pertenece, que apenas cruzada la frontera con Francia comprendió su “irrevocable destino”. El académico, sostiene, es acaso el que “en América ha podido seguir desenvolviéndose con un mínimo de perturbaciones imputables a

⁹ *El sol de los desterrados. Literatura y exilio* (Sirmio-Quaderns Crema, Barcelona, 1995); cito por su reimpresión en *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Tusquets, Barcelona, 1998, p. 30.

¹⁰ También Javier Krauel, al referirse a la polémica de 1947 entre Francisco Ayala y Claudio Sánchez-Albornoz en la revista porteña *Realidad*, atribuye al primero, de acuerdo con la terminología de Claudio Guillén, una posición “plutarquiana” (véase “El problema de España en el exilio: indagación de una polémica en las páginas de *Realidad* (1947-1949)”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, GEXEL-Renacimiento, Sevilla, 2006, p. 932).

¹¹ El artículo fue publicado por primera vez en *Cuadernos Americanos*, 43 (enero-febrero de 1949), pp. 36-58, y apareció luego recopilado en distintos libros de Francisco Ayala, como *El escritor en la sociedad de masas* (Obregón, México, 1956) o *El escritor en su siglo* (Alianza, Madrid, 1990). Citaré por su impresión en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Aguilar, Madrid, 1971, pp. 138-164.

¹² *Ibid.*, p. 142. Quizás no sea del todo legítimo adoptar la posición retrospectiva de hermeneuta que comprendía cómo sería el devenir político de España y Europa (y mirar de soslayo a quienes así no lo hacían) cuando, al momento de escribir este artículo, habían pasado más de tres años desde el fin de la II Guerra Mundial.

la adaptación”¹³; los problemas, en verdad, son los que resultan de la reducción del público posible¹⁴. Pero interesan sobre todo los otros dos casos, ya que en ellos puede ser incluido un escritor como Rafael Dieste. Al ensayista le reclama Ayala que abandone el trillado “tema de España”:

Aunque muchos de nosotros, mentalmente, lleven –a la manera de almas en pena, alrededor de las ruinas del viejo castillo– una existencia llena de gemidos nostálgicos, y no falten quienes hayan convertido el destierro en incesante peregrinación sin dar en playa donde sentar sus reales o árbol en donde ahorcarse, todos, puesto que sobre la tierra estamos, estamos en alguna parte, en algún país desde cuya perspectiva se nos muestra el conjunto. Y si –caso el más frecuente– ese país es uno de los que en América hablan español, la comunidad de cultura fundada por el idioma ofrecerá probablemente a ese intelectual emigrado posibilidades de un nuevo desarrollo para su pensamiento a partir de las concretas condiciones del medio ambiente en que ahora trabaja.¹⁵

Este caso es, pues, para Ayala, mucho menos problemático que el del intelectual exiliado en países de idiomas distintos del suyo o bien del de los intelectuales confinados en España. Las limitaciones “más considerables” que el escritor radicado en Hispanoamérica sufre, surgen de la “vigencia de sentimientos nacionalistas” –y es claro que Ayala tiene muy en mente las connotaciones negativas que el nacionalismo porta (empezando por el hecho de que como nacionalistas se reivindicaban los franquistas). El repaso de los problemas que el nacionalismo acarrea a la libertad de expresión de todos los escritores, le permite concluir que “bien mirado, las interdicciones que pesan sobre el escritor español no le son peculiares; menores que las sufridas por sus colegas de España, pesan también sobre todos los demás escritores. Pues, bien mirado, *todos los escritores viven hoy en el exilio, dondequiera que vivan*”¹⁶. Es claro que, convertido en una situación general, el exilio deja de ser una circunstancia determinada, y se convierte en un significante casi vacío. Así, no es extraño que la tarea que Ayala asigna al “escritor libre” sea un poco vaga, que, entendida de un modo, pueda resultar ciclópea, o incluso irrealizable, y,

¹³ *Ibid.*, p. 143.

¹⁴ “los núcleos interesados [...] eran débiles en España, minúsculos en la dispersión americana” (*ibid.*, p. 145).

¹⁵ *Ibid.*, p. 148.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 153-154 (el subr. es del autor).

entendida de otro, pueda no indicar diferencia alguna con lo que muchos ensayistas efectivamente hacían hasta entonces: “nuestra misión actual consiste en rendir testimonio del presente, procurar orientarnos en su caos, señalar sus tendencias profundas y tratar de restablecer dentro de ellas el sentido de la existencia humana, una restaurada dignidad del hombre: nada menos que eso”¹⁷.

Al contrario de lo que señalaba en su anotación de julio de 1948 (donde decía que el problema del escritor exiliado “no es tan grave para el [...] que vive en países de su propio idioma, ni insuperable para el que vive en un medio idiomático extraño, con tal de que tenga verdadero talento” y que son “artistas de segunda mano [los] que dependen [...] de un ambiente cultural”), en el artículo “Para quién escribimos nosotros”, publicado unos pocos meses después, refuta la idea de que para el “escritor literario” el problema de la expatriación sea menor (pues su imaginación podría prescindir de un suelo determinado), y afirma que “la invención literaria se cumple y ha de cumplirse bajo el supuesto de un cierto ambiente, y sometida a las condiciones que éste le impone”¹⁸. El creador literario que se encuentra desconectado de la comunidad donde se formó, entonces, pierde al mismo tiempo “las incitaciones connaturales para su producción y el destinatario a que en primer lugar tenía que dirigirse”¹⁹. Subrepticamente, sin embargo, del reconocimiento de la situación del escritor exiliado se pasa al análisis de lo que se ha hecho en los años del exilio, olvidando las condiciones antes mencionadas. El diagnóstico es implacable e, incluso, algo irónico. Los magros resultados de esa mirada al pasado refuerzan un reclamo similar al que se hacía para el caso anterior: hay que afrontar la realidad “con seguro aplomo desde el estricto presente y alimentarla con los jugos de ese presente en que el escritor vive”. El aplomo, el modo estricto y la marcha segura –algo castrense– que se reclaman llevan al autor a recargar las tintas en la demanda:

¹⁷ *Ibid.*, p. 154.

¹⁸ *Ibid.*, p. 155.

¹⁹ *Loc. cit.*

En una palabra, ponerse a la obra, y crearla en la única manera que una obra poética puede crearse: con aceptación de la experiencia que la vida ha querido proporcionar al artista, en vez de echarla a un lado como irrelevante, como inexistente, a cambio de anhelos ideológicos y vagas evocaciones sobre los que sólo cabe construir falsificaciones “literarias”, literarias en el sentido peyorativo con que la palabra se emplea a veces.²⁰

La insistencia en la resignación es mucha, y siempre se propone bajo el aspecto de la indispensable aceptación de la realidad (“De nada vale cerrar los ojos a la realidad y prescindir de ella, borrarla en la imaginación”, etc.). Así pues, queda ya anunciado un proyecto literario que Ayala mismo llevará adelante en la década del cincuenta: dejar atrás el escenario español en sus narraciones.

El planteo, sin embargo, parece no convencer del todo a José Ramón Marra-López:

Ha sido Francisco Ayala el que más ha propugnado la postura del narrador emigrado testimoniando la nueva sociedad que le rodea, con su teoría de que todos los escritores de lengua castellana forman parte de una literatura única, un solo cuerpo de cultura, reafirmado por el hecho, además, de que el mundo tiende cada vez con mayor fuerza a la unión de grandes áreas políticas y culturales. Hacia esta opinión, parcialmente cierta, sobre todo teóricamente, parece marchar el mundo de manera clara, pero aún no es satisfactoria en la práctica, en cuanto que parece olvidar circunstancias políticas y económicas muy diferentes, no ya entre España e Iberoamérica, sino también entre los mismos pueblos americanos, además de la falta de esa adhesión íntima que es, en última instancia, lo que permitiría la existencia real de este supuesto. [...] Pues bien, el propio Ayala [...] reconoce con tono que no deja lugar a dudas las limitaciones del narrador español en la comunidad local sudamericana, “abierta para él *hasta cierto punto*” y desde donde “puede hacerse oír, puede actuar *en alguna medida* como hombre de pensamiento”. Es decir, no es una salida demasiado satisfactoria, pero es la única posible si no quiere seguir entonando lamentos elegíacos, que resultan variaciones sobre un mismo tema.²¹

Sin duda más cerca, aunque con su especial manera narrativa, del “lamento elegíaco”, está Dieste²². Es muy distinta la suya de la manera “solar” de vivir el exilio que tiene el escritor granadino. No se trata de una nostalgia exclusivamente personal, por lo que el individuo perdió

²⁰ *Ibid.*, p. 160. Es desde luego dudoso que la “aceptación de la experiencia” sea “la única manera en que una obra poética puede crearse”, pero más aún llama la atención la atenuación del agente: ¿qué diría un exiliado al encontrar impreso que su destierro es una experiencia que le ha querido proporcionar *la vida*?

²¹ *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Guadarrama, Madrid, 1963, pp. 113-114 (subr. del crítico).

²² Al respecto, resulta de sumo interés el análisis que Manuel Aznar Soler ha realizado sobre “El tema del retorno a través del epistolario de Rafael Dieste” (en VV.AA., *Xornadas sobre Rafael Dieste*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp. 35-47). Allí, el crítico señala que “Rafael Dieste encarna [...] la conciencia ética y estética de la dignidad exiliada, la imagen de un escritor desterrado pero profundamente arraigado a su tierra natal, la identidad de un desterrado para quien sería muy doloroso y muy difícil asumir esa condición que José Gaos iba a acuñar en 1954 con el neologismo de «transterrado»” (*ibid.*, p. 47).

para sí, sino del recuerdo de una determinada sociabilidad. Ya en una de sus primeras publicaciones en el exilio, la catedral compostelana –en especial el famoso “Pórtico da Gloria”– era metáfora de la labor creativa. En un escrito sobre la obra plástica de algunos pintores gallegos²³, autor y pueblo se entrelazan. El primer y más excelso ejemplo de esta comunión de concepción artística individual y realización colectiva se encuentra en el pórtico románico de la catedral. El texto comienza aludiendo a él:

Está en Galiza, na nosa terra, e como presidindo o seu cándido misterio, un dos froitos máis concluíntes da arte románica. Se hai milagres, aquel pórtico é un. Poucas veces, como non sexa na máis alta poesía, puido expresarse con igual rigor, con tan feliz obediencia aos dictados da pura gracia, a adoración e o éxtase. ¡Viva, pois, o Mestre Mateo! Pero vivan tamén os canteiros que remataron o seu designio facendo cantar a coro os picos e cinceis para dicir en obra concertada o que el por todos concibía. (TCA, p. 59)²⁴

En los ojos de la gente del pueblo, ese pórtico recupera la maravilla que los que se enmascaran, los “falsos peregrinos”, no pueden percibir:

Máis dunha vez vin falsos peregrinos xunto ao Pórtico, enfeitados turistas da devoción. Pero un día vin tamén a unha muller, que era como unha nena madura ata a fin, cunha nena da man, que era unha muller, unha pequena labrega con todo o ouro do sol montesío nas meixelas e no pelo, con todo o silvestre silencio dos seus montes nos ollos azuis. E púxenme ao seu lado para ver o Pórtico. E daquela si que resplandeceu a pedra. (TCA, p. 59)²⁵

²³ “Colmeiro, Souto, Maside y otros ejemplos de la nueva pintura gallega”, aparecido en el núm. 330 (especial del Día de Galicia) de la revista *Galicia*, del Centro Gallego de Buenos Aires, el 25 de julio de 1940, pp. 49-51. En noviembre de 1970 fue recogido en el primer núm. de los *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia* (Edición do Castro), pp. 77-82. Una traducción gallega, publicada en *Grial*, núm. 78 (outubro-novembro-décembro de 1982), pp. 446-450, es la que se reproduce en *TCA*, pp. 59-65, y en *OGC*, t. 2, pp. 9-15. En su exilio porteño, con anterioridad a este artículo, Dieste sólo habían dado a imprenta dos reseñas en la revista *Sur* –sobre *El mito y el hombre*, de Roger Caillois, y sobre *Acción católica y acción política*, de Jacques Maritain (núms. 60 y 65, de septiembre de 1939 y febrero de 1940, pp. 60-65 y pp. 107-110, respectivamente; ambas reseñas están recopiladas en *TH*, pp. 161-169 y pp. 169-173)– y, en noviembre de 1939, su traducción del libro *Terre des hommes* de Antoine de Saint-Exupéry: *Tierra de los hombres* (Sudamericana, Buenos Aires).

²⁴ [“Está en Galiza, en nuestra tierra, y como presidiendo su cándido misterio, uno de los frutos más concluyentes del arte románico. Si hay milagros, aquel pórtico es uno. Pocas veces, como no sea en la más alta poesía, pudo expresarse con igual rigor, con tan feliz obediencia a los dictados de la pura gracia, la adoración y el éxtasis. ¡Viva, pues, Mestre Mateo! Pero vivan también los canteros que terminaron su designio haciendo cantar a coro los picos y cinceles para decir en obra concertada lo que él por todos concebía”]

²⁵ [“Más de una vez vi falsos peregrinos junto al Pórtico, maquillados turistas de la devoción. Pero un día vi también a una mujer, que era como una niña madura hasta el fin, con una niña de la mano, que era una mujer, una pequeña labriega con todo el oro del sol montañés en las mejillas y en el pelo, con todo el silvestre silencio de sus montes en los ojos azules. Y me puse a su lado para ver el Pórtico. Y entonces sí que resplandeció la piedra.”]

Mujer y niña, ante la visión del pórtico, diluyen los rasgos de su edad, una se compara con la otra, la mujer se aniña, la niña muestra cuánto de mujer hay en ella, y la piedra resplandece iluminándolas e iluminando al autor. Por eso él, consciente de la obra colectiva que observa, exclama: “¡Vivan os nosos canteiros, aqueles e os que aínda saben dialogar sobre antigos segredos do seu oficio, co cal se honran; aqueles e os que aínda poñen o loureiro da súa maestría no alto da obra rematada!” (*TCA*, p. 59)²⁶. Ese “linaje” y esa “honestidad”, esa “buena raíz” en la que se funda el arte que busca comunicarse con su gente, es la que Dieste atribuye a los pintores de los que se ocupará (Colmeiro, Arturo Souto, Carlos Maside).

Al momento de publicar este texto, en 1940, Dieste acaba de iniciar su exilio y es notorio que el primer tema subrayado aquí es la necesidad de una conexión entre el creador y su pueblo. Una relación que el autor añorará durante el resto de su destierro. De allí que su añoranza –así ha quedado anotado en el escrito de 1948 de Francisco Ayala– fuese tanto de las torres de la catedral como de las ferias aldeanas: lo monumental y lo popular se entrelazan en la memoria del autor.

Tanto las ferias aldeanas como las torres cuyo reloj evocaba ante Ayala aparecen por esos mismos años, también añoradas, en un discurso que Dieste preparó para la celebración de otro 25 de julio, el de 1946; un texto no casualmente titulado “Galicia en el recuerdo”²⁷. Al final de ese discurso incluye un relato –un recuerdo– que también publicó en forma autónoma (con el título de “Camino de Santiago”). Narra entonces el viaje de una labradora, emparentada con la casa de sus padres “por muchos años de fidelidad recíproca”, el viaje que hizo siendo moza “al Apóstol”

²⁶ [“¡Vivan nuestros canteros, aquellos y los que aún saben dialogar sobre antiguos secretos de su oficio, con el cual se honran; aquellos y los que aún ponen el laurel de su maestría en lo alto de la obra terminada!”]

²⁷ Desde luego, no sólo las torres y las ferias mencionadas a Ayala son motivo de nostalgia; el recuerdo de la ciudad de Santiago en sí lo deja desasosegado, tal como describe en una carta a su hermano Enrique redactada a los pocos meses de salir de Buenos Aires, en París, el 5 de julio de 1949. Le cuenta que sus amigos Esther y Alfredo Cáceres irán a Galicia y pasarán por Compostela y dice: “En Santiago creo que van a estar más tiempo del que suponen, aun cuando ya van bastante prevenidos. (Me he quedado un rato sin escribir, pensando en Santiago, y fue tan amplio y veloz el sueño que no sé qué decirte. ¡Quién pudiera volver! Oigo los pasos, las campanas, veo las frutas, los bueyes, los santos, los dorados siglos... ¡Y aquel horizonte! Aquí vivimos cerca de la rue Saint-Jacques, la de los peregrinos de otro tiempo. Una casualidad, pero que no hay inconveniente en sentir como buen presagio. Ahora ladra un perro. Ladra maravillosamente).” (*OC5*, p. 299).

(*OCI*, p. 445)²⁸. La moza y sus compañeras fueron por la estrada hasta ver esa imagen recordada por Dieste:

Y allá por lo alto de la Chisca, donde poco falta para llegar al cielo, vieron lejísimos las torres... Y hasta allí, en alguna veledad del aire, venía la remota confianza de la campana grande. ¡Qué lejísimos, en qué vertical presencia inaccesible estaban las torres, y sin embargo qué inmediatas! Así debe besar Dios a sus criaturas predilectas, así debió tocar en el corazón de la labradora, y en sus galas, y en su cabeza peinada y alisada tan de mañanita, y en sus manzanas y en su frente. Ella no se dio cuenta, pero no lo olvidó. Y si a veces parece que estoy a punto de entender algo de estas cosas, a ella en gran parte se lo debo. (*OCI*, p. 446)

Luego las peregrinas siguen andando hasta llegar a Santiago. En los ojos de la labradora, el narrador observa también admirado las maravillas de la ciudad compostelana y de la romería que allí se reúne:

Y entrando no sé por qué parte en la ciudad fueron muy admiradas del gentío y muy gozosas de su propio asunto, por la famosa Rúa del Villar, bajo sus arcos, que es como ir por los claustros de un pazo grandísimo, hasta dar en las Platerías y luego en la Gran Plaza, frente a las torres, ahora altísimas y más lejanas que nunca. Y se aposentaron enfrente, bajo los arcos del Consistorio. Pasaron los gigantones con su cómico y diáfano hieratismo oriental. Pasaron peregrinos barbudos y hábitos nunca vistos. [...] Hasta que llegada la noche se encendieron los fuegos y toda la catedral fue una joya imposible, una promesa inabarcable para las inocentes. (*OCI*, p. 446)

La labradora no cierra los ojos en toda la noche, “porque no se podía perder nada”. Mira para sí y mira, diríamos, para Dieste, que a lo largo del discurso le agradece con una fórmula repetida (“¡Qué pan blanco te debo, mujer!”); mira para el Dieste que, cuando ya sea vieja, le escuchará el relato del viaje. En efecto, dice ella –y dice Dieste–, al alba emprendió el regreso, “porque había bastante para contar en muchos años”.

²⁸ La veracidad histórica de este lírico pasaje del discurso la corrobora una carta a Elisa Lorenzo, la mujer que se encargaba de la casa de los Dieste en Rianxo durante los años del exilio. En esa carta, escrita en París el 17 de junio de 1949, Dieste enviaba su pésame por la muerte de su madre y recordaba el texto que había escrito: “El fallecimiento de tu madre nos conmovió profundamente. [...] ¡Manuela! Dios la bendiga, Dios la bendecirá. Y si no ¿a quién iba a bendecir? En Buenos Aires escribí una especie de discurso con motivo del Apóstol y hacia el final, aún cuando sin declarar su nombre, hablaba de ella, de cosas muy hermosas que le oí contar siendo yo pequeño. Es lo mejor de ese discurso” (*OC5*, p. 298). Así, “lo mejor de ese discurso”, le parecería en verdad al autor que, como queda dicho, publicó en ese entonces sólo esta sección, como relato, en la revista porteña *Escritura* y, años más tarde, en *Ínsula*. Xosé Luis Axeitos aporta datos biográficos sobre la relación entre los Dieste y Elisa Lorenzo y su madre Manuela en *OC5* (p. 288, n. 178) y en “Literatura e vida no epistolario de Rafael Dieste”, en *VV.AA., Xornadas sobre Rafael Dieste*, p. 150.

UN DESGARRO QUE SOSLAYA SU REFERENCIA

A la luz de lo dicho por Dieste a Ayala, y a pesar del frecuente ambiente gallego de la narrativa diesteana, llama la atención la dificultad de encontrar una referencia precisa a un determinado espacio en sus relatos. Más aún: si en sus escritos se omite cualquier tipo de mención del ámbito en el que se desarrolla su exilio, tampoco España es mencionada con precisión. Al hablar sobre los ensayos escritos en el exilio por Dieste, Arturo Casas señala:

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”, muy a menudo orientado precisamente a cuestionar nuevamente la realidad española y su camino 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 exilio.²⁹

No es ajena a este fenómeno la narrativa del autor. También Arturo Casas subraya uno de los rasgos más llamativos en el momento de la aparición del volumen *Historias e invenciones de Félix Muriel* en 1943: el hecho sorprendente de que en un texto tan temprano, tan cercano a la guerra, no haya mención alguna del conflicto bélico. Dice allí: “Es común a los trabajos indicados [las reseñas de la primera edición] 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

²⁹ *La teoría...*, pp. 537-538 (subr. del autor). El artículo de Francisco Caudet al que se refiere es el publicado en el volumen colectivo *Las literaturas exiliadas en 1939*, Associació d’Idees y GEXEL, Barcelona, 1995, pp. 17-21.

escasa distancia de la finalización de la Guerra Civil”³⁰. El mismo crítico señala una sola excepción, la reseña que escribe Lorenzo Varela sobre la publicación original de 1943:

No hay en el libro tiroteos, ni se cavan en él trincheras militares, pero si os fijáis bien veréis que el heraldo está presto y por las vegas y los riscos hay un callado rumor de tambores y un coro de voces señoriales, de todos los oficios, que anuncia el cumplimiento íntegro de los mandatos del honor. No se habría podido escribir este libro antes de la batalla española, aunque estaba latente en toda la obra anterior de Dieste. El sol de la guerra hizo relucir el oro adivinado, a veces entrevisto. Testimonio de su esplendor es este libro.³¹

Del mismo modo, a pesar de esta falta de referencia a la guerra o a la situación política española, es posible leer en el libro una velada reflexión sobre el espacio perdido, es posible reconstruir una referencia soslayada. De hecho, la reflexión sobre Galicia y España es casi una constante en sus textos de antes de la guerra y en los contemporáneos a ella; vale decir, en los escritos inmediatamente anteriores al libro de 1943. No estamos, pues, ante un autor que hubiese evitado siempre la reflexión sobre España, sino más bien, al contrario, ante un escritor que trató con frecuencia y constancia el tema.

Pilar Pallarés ha dedicado a esa cuestión dos artículos que interesa considerar aquí. La autora propone una división en etapas de la obra de Dieste. Según ella, la primera, que agrupa publicaciones de la década del veinte, muestra al autor como alguien “preocupado por ofrecer unha imaxe depurada, esencializada, do povo galego”³². La segunda etapa, que se desarrolla durante la República y durante la guerra civil, la caracteriza Pallarés junto con la tercera, que corresponde a los años de exilio: “A reelaborazón da tradizón clásica española, nomeadamente a teatral, e a reflexión sobre o patriotismo fascista vs. a esencia española non deturpada deixan paso, xa no exílio, a un labor progresivamente decantado cara a indagación matemática e

³⁰ *La teoría...*, p. 477.

³¹ “Sobre *Historias e invenciones de Félix Muriel*”, *Documentos A*, núm. 1 (enero de 1991), p. 170. La reseña apareció originalmente en el primer número de *Correo Literario*, publicación de la que hay una reproducción facsímil publicada por Edición do Castro: *Correo Literario (15 noviembre 1943-1 septiembre 1945)*, Sada, 1994.

³² [“preocupado por ofrecer una imagen depurada, esencializada, del pueblo gallego”] “Galiza é o mundo. Notas sobre a visión de Galiza en Dieste”, en VV.AA., *Rafael Dieste, “Era un tempo de entusiasmo...”*, *A Nosa Cultura* (Vigo), núm. 15 (marzo de 1995), p. 11.

filosófica e o mundo das abstrazóns e os arquétipos. Nen Galiza nen España parecen ser os obxectos fulcrais do seu pensamento”³³. Habría pues, según la autora –y su punto de vista es en gran medida corroborado por Arturo Casas– una suerte de “retracción” sobre lo abstracto luego de la reflexión sobre Galicia y sobre España de las dos primeras etapas. Una reflexión, quisiera subrayar, de un tipo determinado; una reflexión que busca hallar “esencias no deturpadas”, que se opone al patriotismo desde una posición que conlleva una suerte de interpretación del ser tradicional de la nación (gallega o española, según los textos).

Sin embargo, Pilar Pallarés destaca que en la tercera etapa en que ha ordenado la obra diesteano se encuentra uno de los textos fundamentales del autor, *Historias e invenciones de Félix Muriel*, y agrega: “No mundo simbólico, entre a fábula, a reflexión filosófica e a fascinación polo conceito do espazo, Galiza volta a ser o centro, transmutada pola memoria, enfeitada polas virtudes da fraternidade, a caridade, a dignidade, a esperanza activa, que Dieste sempre lle soñou. Que hai de regreso do autor a esta pátria concreta no de Félix Muriel a unha orixe extraviada e a unha estirpe na que de novo se ve reflexado, despois de andar tantos camiños «como desbordado y sin historia»?”³⁴. Ya en un artículo de 1991 Pilar Pallarés había señalado el “regreso” implícito en el volumen: “*Historias e invenciones de Félix Muriel* es el viaje de regreso que un Félix adulto, «desarbolado y sin historia» (alter-ego del propio Dieste, a la sazón «desarbolado», desgajado de la presencia de Galicia, exiliado en la Argentina) realiza a la memoria”³⁵.

³³ [“La reelaboración de la tradición clásica española, particularmente la teatral, y la reflexión sobre el patriotismo fascista vs la esencia española no desvirtuada dejan paso, ya en el exilio, a una labor progresivamente decantada cara a la indagación matemática y filosófica y el mundo de las abstracciones y los arquetipos. Ni Galicia ni España parecen ser los objetos fundamentales de su pensamiento”] Art. cit., p. 12.

³⁴ [“En el mundo simbólico, entre la fábula, la reflexión filosófica y la fascinación por el concepto del espacio, Galicia vuelve a ser el centro, transmutada por la memoria, adornada por las virtudes de la fraternidad, la caridad, la dignidad, la esperanza activa, que Dieste siempre le soñó. ¿Qué hay de regreso del autor a esta patria concreta en el de Félix Muriel a un origen extraviado y a una estirpe en la que de nuevo se ve reflejado, después de andar tantos caminos «como desbordado y sin historia»?”] *Loc. cit.*

³⁵ “Galicia en Dieste”, *Documentos A*, núm. 1 (enero de 1991), p. 55.

Más aún, refiriéndose a las circunstancias en las que fue escrito el libro, dice que “Para el grupo de exiliados y emigrantes gallegos a los que, en las tertulias de sábado del café Tortoni (Buenos Aires) Dieste iba leyendo –conforme producía– los cuentos del Félix Muriel, el libro debió ser también un viaje a la memoria de la patria perdida”³⁶. Y es cierto que más allá de la falta de referencia precisa que recorre el libro, no es difícil reconocer el ambiente gallego tanto en las descripciones de los ámbitos mariner y campesino como también, incluso, en los escasos nombres propios que remiten a un espacio geográfico determinado: el Barbanza es mencionado en “Este niño está loco”; Laíño, Urdilde y Rois en “La peña y el pájaro”; Padrón, Cambados, Cortegada, Bealo, Lascavia, Beluso y el monte Castro Barbudo en “La asegurada”; de La Estrada es el “amigo” de Lisardito, el joven estudiante de Farmacia de “El loro disecado”³⁷.

Ahora bien, si como señala Pilar Pallarés, la primera etapa de la obra de Dieste, en los años veinte, está signada por la reflexión sobre Galicia, hay que subrayar que esto no significa que España esté ausente. Como la misma crítica muestra, luego de un breve entusiasmo de Dieste por el nacionalismo gallego, el autor adoptará una postura que lo llevará a alejarse del grupo de Vicente Risco e incluso de su amigo Manuel Antonio. A raíz de la polémica con Vicente Risco desarrollada a mediados de los veinte, Pallarés presenta a Dieste como un intelectual preocupado por armonizar el patriotismo gallego con el patriotismo español. Una posición –en gran medida “federalista”– que lo distanciaba del grueso de la intelectualidad gallega de esos mismos años. Durante el servicio militar de Dieste en el África, Manuel Antonio le escribe:

¿Comparaches algún día a patria “cordial” (o fogar paterno; tua nai, teus irmáns; as lembranzas infantíes; o paisaxe d’a ría materna y-o monte bravío; as tardes amantes d’a conversa amistosa, o son d’o piano y-a leutura favorita mentras alguén falaba d’a Raza que dorme agardando a Hora) y-a

³⁶ *Ibid.*, p. 57.

³⁷ Y son en verdad contadísimas las referencias geográficas en el resto del libro: Amberes es el sitio de la historia referida en “El loro disecado”; Chicago se menciona como lugar de origen –falso, puesto que resulta ser el mismo joven estudiante, de La Estrada, el verdadero autor– del redactor de la nota que discuten en la tertulia de Don Ramón en el mismo cuento. Podrían contarse también, como información referencial, menciones a bailes como la muñeira o la aparición de algunas frases en gallego, sobre todo en “La asegurada”.

patria “convencional” (a d’as lendas absurdas; espírito de sapo; fanfarria de marcha real e bandeiras arlequinescas; sin civilización nin historia d’ela, pero con moita groria guerreira, porque iso de Annual non foi nada), comparaches?
 ¿Pensaches en que tí xogas a vida por todo iso?
 ¡Ah! Pero xa sentirías pasar â tua veira unhas cantas veces o espectro d’o Cid... *¡Que honor para la familia!* [...] ¿Quieres rexenerarte? Faite soldado de Abd-el-Krim ou fuxe!³⁸

Y, a pesar del duro comentario de Manuel Antonio para con su amigo –un comentario que a Dieste resultó tan duro como deja entrever el cuento “De las cartas de un soldado”, escrito por esos mismos años– lo cierto es que, como dice Pilar Pallarés, “a visión manuel-antoniana de España non dista demasiado da que Dieste ofrecerá posteriormente, xa en plena Guerra civil, en artigos como «Democracia galega» [...] ou no discurso lido no II Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas sob o título «Galicia, anaco esmargado da tradición europea»”³⁹.

Más aún, la idea de “regeneración” que irónicamente menciona Manuel Antonio, era sin duda una idea con la que Dieste mantenía más de un acuerdo. Será sobre todo en la década del treinta, cuando se integre en las Misiones Pedagógicas, el momento en que las coincidencias con un proyecto de país (ya que no se puede hablar sólo de un proyecto educativo) de raíz “regeneracionista” se manifiesten más claramente. Sin embargo, la pretensión de intervenir como intelectual en el progreso social, político y cultural de España y Galicia se reconoce ya en los escritos periodísticos de los años veinte. Es justamente en esos escritos en donde Arturo Casas ha

³⁸ [“¿Comparaste algún día la patria ‘cordial’ (el hogar paterno; tu madre, tus hermanos; los recuerdos infantiles; el paisaje de la ría materna y el monte bravío; las tardes amantes de la conversación amistosa, el son del piano y la lectura favorita mientras alguien hablaba de la Raza que duerme aguardando la Hora) y la patria ‘convencional’ (la de las leyendas absurdas; espíritu de sapo; fanfarria de marcha real y banderas arlequinescas; sin civilización ni historia de ella, pero con mucha gloria guerrera, porque eso de Annual no fue nada), comparaste? / ¿Pensaste en que tú te juegas la vida por todo eso? / ¡Ah!, pero ya sentirías pasar a tu lado unas cuantas veces el espectro del Cid... *¡Qué honor para la familia!* (...) ¿Quieres regenerarte? Hazte soldado de Abd-el-Krim o huye!”] Manuel Antonio, *Obra completa. Correspondencia*, ed. de Domingo García-Sabell, Galaxia, Vigo, 1979, t. 3, pp. 128-129, *apud* Pilar Pallarés, “Galiza é o mundo”, art. cit., p. 11.

³⁹ “Galiza é o mundo”, p. 13. Este pasaje ya se encontraba en el artículo de la misma autora en *Documentos A*, de donde tomo la versión castellana: “la visión que de España tiene Manoel-Antonio no está lejos de la que Dieste muestra en textos posteriores, como el artículo «Democracia galega», publicado durante la guerra en la revista *Nova Galiza*, o el discurso leído en el II Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas bajo el título «Galicia, anaco esmargado da tradición europea»” (p. 50).

rastreado los acuerdos de Dieste con José Ortega y Gasset, sobre todo en lo que atañe a la concepción del intelectual y su relación con lo social⁴⁰.

Analizando el modo en que Dieste ve a Galicia en los primeros escritos periodísticos escritos en gallego en el periódico *El Pueblo Gallego*, de Vigo, entre 1925 y 1927 (recopilados casi todos ellos por el autor a principios de 1981, pocos meses antes de su muerte, en el volumen *Antre a terra e o ceo*), Pallarés señala una característica que también encuentra en la mirada que Dieste dirige hacia la España del 98 aún en un artículo de 1938, “Desde la soledad de España” (aparecido en *Hora de España*, XIII, en enero de 1938): la idea de que para ver el país es necesario mirar verdaderamente, más allá de la “máscara” que se le ha impuesto⁴¹.

En ese sentido, no es casual la insistencia con que el autor escribió sobre los tópicos caracterizadores de lo propio. Es notorio que en ellos Dieste encontraba en gran medida esa máscara que ocultaba la realidad. Pallarés recuerda cómo Dieste resume su frecuente discusión con el tópico de la saudade gallega en un artículo publicado en *El Pueblo Gallego* el 15 de febrero de 1927 (titulado “Cada día un novo día”): “O prexuício literario da tristura –chámesse desacougo, saudade ou morriña– tíñanos apouvigados. Había que loitar descontra ise docísimo cacicato da tristura –raíña outoniza, pero fermosa e soavemente imperativa, que nos tiña adormiñados no seu berce de brétema”⁴². Es, al mismo tiempo, una discusión con un tópico cultural –que a pocos años de iniciada la renovación de las letras gallegas aún tenía el peso de una caracterización indiscutible–, político –puesto que se trata, en definitiva, de sacar a Galicia de su

⁴⁰ Dieste, adhiriendo a la idea orteguiana llega a criticar, promediando la década del veinte, lo que considera una suerte de “defección” de Ortega respecto de esa misma búsqueda de intervención social. Arturo Casas ha estudiado con detenimiento la relación de Dieste con el pensamiento orteguiano en *La teoría...*, pp. 129-136 *et passim*.

⁴¹ “Galiza é o mundo”, p. 14.

⁴² [“El prejuicio literario de la tristeza –llámese desasosiego, saudade o morriña– nos tenía sedados. Había que luchar contra ese dulcísimo cacicato de la tristeza –reina otoñal, pero hermosa y suavemente imperativa, que nos tenía adormilados en su cuna de bruma”] *Antre a terra e o ceo*, Edición do Castro, Sada, 1981, pp. 162-163. La caracterización de “cacicato” a la tristeza no parece inocente; el caciquismo era –no sólo entonces– uno de los mayores problemas socio-políticos de Galicia.

estancamiento— y, también, con un tópico “personal”, ético⁴³. Ya en el exilio, Dieste escribirá en más de una oportunidad sobre la necesaria construcción de la persona más allá de las limitaciones de una caracterización apresurada de los rasgos que la definen:

El consejo socrático “Conócete a ti mismo”, no es más ni menos difícil de cumplir que el de Píndaro: “Sé lo que eres”. Y ambos serían superfluos si fuese lo más inmediato y simple conocerse y ser lo que se es. Aplíquese la interpretación psicologista a ambas máximas y se tendrán los resultados más pintorescos, aunque a veces también más negativamente trágicos. ¿Hay alguna palabra para decir esto? Porque “resignación” no es... Me refiero a los que dicen: “Soy así. ¡Qué le vamos a hacer!”

Alguien descubre unas cuantas veces en sí mismo cierta desazón cada vez que otro acierta, es agasajado o es feliz, y con muy buenas dotes de observado dice: “Esto es envidia. Los síntomas son mortales. Empiezo a conocerme. De lo cual noto que me ufano... Es que, sin duda, soy un tanto vanidoso. Pero al menos, lo reconozco. (Soy sincero.) En fin, soy envidioso, vanidoso y sincero. Diré esto último a los demás, pero no lo otro. (Soy, pues, práctico, reservado, astuto.) Procuraré, sin embargo, no tener envidia. En el fondo soy bueno. Aunque tal vez ese deseo de no tener envidia procede de que es un sentimiento humillante. Cuando lo experimento, mi orgullo se subleva. Soy pues orgulloso... Esto quizás puedo decirlo. (Vuelvo a ser vanidoso.) No, no lo diré... Soy discreto. ¿Qué soy? ¡Cualquiera me conoce! Soy un ser misterioso, complejo, interesante. En realidad no tengo nada que envidiar”.⁴⁴

Esta parodia de un razonamiento autocomplaciente, que malinterpreta —“mal-usa”— las máximas que recomiendan la introspección, muestra a qué grado el conocimiento de la identidad (y hay que subrayarlo nuevamente: “identidad” no se refiere sólo a la personal, sino también a la comunitaria y nacional) conlleva un análisis que desestime la “máscara”, lo superficial.

⁴³ No sólo Arturo Casas ha insistido, en su estudio, en la relación intrínseca que encadenan ética y estética en la obra diesteana; también Pallarés reconoce esta conexión entre reflexión sobre lo “nacional”, proyecto político y proyecto personal: “A reflexión sobre o ser e o querer ser e sobre o carácter heróico da conquista deste é un dos temas básicos da obra diesteana, tanto referido a Galiza como à España ideal que moitos intelectuais republicanos aspiraban a construír ou aos procesos de aprendizaxe e madurazón persoal” [“La reflexión sobre el ser y el querer ser y sobre el carácter heroico de la conquista de éste es uno de los temas básicos de la obra diesteana, tanto referido a Galicia como a la España ideal que muchos intelectuales republicanos aspiraban a construir o a los procesos de aprendizaje y maduración personal”] (“Galiza é o mundo”, p. 14).

⁴⁴ “Sobre la reflexión”, en *ITN*, pp. 147-148. Dieste hace explícitas las consecuencias éticas de este tipo de introspección superficial; aplicando a ella la máxima “sé lo que eres”, “El personaje —quizás un adolescente— sigue envidiando, o creyendo que envidia a todo el mundo, de un modo al parecer irremediable, y decreta lo siguiente: «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. Estorbaré la felicidad ajena. Desluciré con reparos oportunos todos los esplendores. Todas las dudosas virtudes que me he ido encontrando —sinceridad, orgullo, reserva, discreción, sentido práctico, astucia, complejidad, misterio, etc.— servirán para hacer de mí mismo el envidioso perfecto»” (*loc. cit.*). En el aviso de estos “peligros” éticos, como en tantos otros sitios de la obra diesteana, es posible ver aquello que Arturo Casas señala sobre ella: “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” (*La teoría...*, p. 25).

En plena guerra, Dieste continuará la discusión con las caracterizaciones simplificadoras de “lo gallego”; en particular en el artículo “Individualismo gallego”, aparecido en *Nova Galiza* bajo el epígrafe “Os tópicos por dentro”⁴⁵. Quizás buena parte de su preocupación por este tópico consista en el hecho de que afecta directamente a lo social, a lo comunitario, pues –según dice el autor– se ha convertido en “un argumento de sempre para sair ao paso de calquer anxeio de reforma social en Galiza”⁴⁶. A raíz de esta formulación del problema, tan a tono con las circunstancias en que fue escrito el artículo, se emprende una revisión de los motivos que llevaron a la conformación del estereotipo⁴⁷. El análisis, en este punto, cobra un giro historicista y se detiene en la descripción de las relaciones económicas y sociales del campesino gallego –y, con menos detenimiento, de un modo más abstracto, del emigrante–, las cuales harían comprensible la indiferencia de los labradores por la política, por ejemplo. Sin embargo, a pesar de este análisis, el problema de fondo que las circunstancias sociales y económicas acarrear parece ser más que nada ético, una imposibilidad de desarrollo de la persona. Comprender el problema del individualismo gallego es, para Dieste, observarlo como una “encrucillada moral” en la que se pueden ver dos formas: “como defensa da *persoa* que non quer ou non consegue entrar nun mundo valdeiro ou sospeitoso, ou como fracaso en superficialidade cando, querendo entrar, fica desvencellada do orixe ou arremadando os orixes dun xeito vistoso, pero

⁴⁵ “Individualismo galego”, *Nova Galiza*, núm. 11 (10 de outono de 1937), p. 2; cito por la ed. facsimilar de la revista (Edición do Castro, Sada, 1990). Puede también consultarse el artículo en *GL*, pp. 139-143; y en la sección “Prosa de guerra” de la *OGC*, t. 2, pp. 345-349.

⁴⁶ [“un argumento de siempre para salir al paso de cualquier anhelo de reforma social en Galicia”]

⁴⁷ Hay una suerte de concesión argumentativa: Dieste primero refuta que el tópico sea aplicable a los gallegos: “¿Non se fala tamén do individualismo hespañol en xeneral, do inglés, do francés, etcétera? E, en canto ao ruso, ben sonado era. Resultou co-iso o mesmo que con outros rasgos que se coidaban propios do labrador galego e que, en realidade, eran de todol-os povos campesíos que vivían en réxime semellante” [“¿No se habla también del individualismo español en general, del inglés, del francés, etcétera? Y, en cuanto al ruso, bien famoso era. Resultó con eso lo mismo que con otros rasgos que se creían propios del labrador gallego y que, en realidad, eran de todos los pueblos campesinos que vivían en un régimen semejante”], *loc. cit.* Desde luego, la mención del campesinado ruso era un argumento especialmente convincente. Pero a pesar de refutar la pertinencia del tópico atribuido a un solo pueblo, concede que “Un tópico é moitas veces unha verdade botada a perder pol-o mal uso” [“Un tópico es muchas veces una verdad echada a perder por el mal uso”] y procede a mostrar qué circunstancias sociales son las que han generado el comportamiento que se ha estereotipado como “individualismo”.

descompasado e, no fondo, fúnebre”⁴⁸. De esa comprensión del problema, Dieste extrae implícitamente un programa, que evidentemente reformula el tipo de preocupación social que se manifestaba al inicio del artículo: “Dar motivo e vieiros á fonda persoa dun galego nacido no agro ou na veiramar, para que se manifeste e non quede amortecida ou forzosamente isolada: velahí o noso problema. Por ise lado hai que ver tamén a custión do orden económico”⁴⁹. No casualmente, la “sociedad” mencionada en el primer párrafo (bajo la idea de “reforma social”) se transforma hacia el final en “comunidad”, una comunidad que, en verdad, ya existe: “Así, non veñades co iso do individualismo cando queiramos fundar esprito de comunidade. ¿Qué exemplo máis belido e mellor blasonado d’ese esprito que unha vella lancha tripulada por mariñeiros das nosas costas?”⁵⁰. Es desde luego lógico que el tratamiento de la llamada “cuestión social” en un país como Galicia –con una industrialización tan escasa, con una burguesía tan reducida y un proletariado casi inexistente– lleve la discusión de una reforma social a tener en cuenta formas de trabajo y relaciones sociales muy poco modernas; sin embargo, es también notorio que aún en las circunstancias de la guerra Dieste piensa antes que en una sociedad industrial, en una comunidad tradicional.

Pero más que esta discusión con las caracterizaciones estereotipadas, interesa subrayar que lo que Dieste reconoce detrás de la máscara es una esencia, una verdad. Desde luego, así como la idea de una esencia nacional es propia de la época, es más aún propia del método ensayístico-filosófico que el autor utilizó siempre y que tan pormenorizadamente ha descrito Arturo Casas. Se

⁴⁸ [“como defensa de la *persona* que no quiere o no consigue entrar en un mundo vacío o sospechoso, o como fracaso en superficialidad cuando, queriendo entrar, queda desvinculada del origen o remedando los orígenes de un modo vistoso, pero desacompasado y, en el fondo, fúnebre”]. La idea de “entrar en el mundo” la había desarrollado en párrafos anteriores. La primera forma, la “defensa de la persona” se refiere más que nada a la ruptura de todo interés y conocimiento por lo social –cercano o lejano– del labriego y del emigrante; la segunda, el “fracaso en superficialidad” resume la crítica al “enxebrismo”, al simulacro de identidad.

⁴⁹ [“Dar motivo y vías a la honda persona de un gallego nacido en el campo o en la costa marítima, para que se manifieste y no quede moribunda o forzosamente aislada: he aquí nuestro problema. De ese modo hay que ver también la cuestión del orden económico”]

⁵⁰ [“Así, no vengáis con eso del individualismo [cuando queramos fundar espíritu de comunidad. ¿Qué ejemplo más hermoso y mejor blasonado de ese espíritu que una vieja lancha tripulada por marineros de nuestras costas?”].

trata de un fondo fenomenológico siempre presente en el autor, una búsqueda hermenéutica que constituye acaso uno de los rasgos más permanentes de su escritura. El mismo Casas, aunque no lo desarrolla, deja sugerido –y es posible estar de acuerdo con él– que el método hermenéutico, en mayor o menor medida, con mayor o menor grado de conocimiento de la filosofía alemana, es un rasgo que caracteriza una cantidad enorme de textos de los años treinta y sobre todo de la primera década del exilio republicano, al punto de constituir la figura del “intérprete” casi una metáfora del exiliado. Quizás la excepción más notable se encuentre en la obra narrativa de Max Aub, y en especial en la mayor parte de las novelas del ciclo *El laberinto mágico*.

El caso probablemente más extremo de este “develamiento” de la realidad que subyace bajo la apariencia es el del artículo “Democracia galega”, publicado en núm. 2 de *Nova Galiza* el 20 de abril de 1938 (y al que me referiré con mayor detenimiento más adelante). Bajo la máscara de una Galicia ocupada por los rebeldes, Dieste reconoce un republicanismo atemporal, que sólo ha logrado manifestarse en 1931. Ni siquiera “houbo endexamais «monárquicos» nin cousa semellante en Galiza”⁵¹. Una tradición que la historia política no alcanza a esconder reúne el pasado y presente: “A Nova Galiza é republicana. A vella, a mais vella que aínda podemos ver de nenos os que non somos vellos, era republicana tamén”⁵². Y si esto era –es– así, se debe a que la vieja Galicia, como la nueva, se fundaba “en tradición popular, non en autoridade con cetro ou vara”. Esta tradición popular –“verdadera”, la llama Dieste– consistía en un parlamentarismo de tipo particular: “No seu xuízo tiña en conta o xuízo dos antergos, e a súa democracia acollía a vos dos mortos, dos que inventaron as artes campesiás e os refráns luminosos”⁵³. Ese

⁵¹ [no “hubo jamás «monárquicos» ni cosa semejante en Galicia”] “Democracia galega”, *Nova Galiza*, núm. 2 (20 de abril de 1937), pp. 1-2; recogido en *GL*, pp. 119-122; y en “Prosa de guerra”, en *OGC*, t. 2, pp. 303-307.

⁵² [“La Nueva Galicia es republicana. La vieja, la más vieja que aún pudimos ver de niños los que no somos viejos, era republicana también”]

⁵³ [la vieja Galicia se fundaba “en tradición popular, no en autoridad con cetro o vara” ... “En su juicio tenía en cuenta el juicio de los antepasados, y su democracia acogía la voz de los muertos, de los que inventaron las artes campesinas y los refranes luminosos”]

parlamentarismo, esa “profunda democracia”, no tenía, es obvio, instituciones físicas que la manifestasen; su sitio, el lugar donde se realizaba, era el espíritu de los labriegos y de la gente del pueblo: el alma de un gallego de aquellos tiempos era una “asamblea milenaria”. Y el diálogo que se entablaba en esa asamblea incluía voces de todos los tiempos: “En ela podían ter mais locida presenza de lembranza os héroes lexendarios. Pero en ela os mesmos héroes escoitaban...”⁵⁴. Sin jerarquías falsas, entonces, de igual a igual, dialogaban antepasados y descendientes, grandes personajes y desconocidos ciudadanos. A esa asamblea, además, suma su voz la “nueva Galicia”, la republicana –en sentido histórico y partidario–, la que hace una “buena política” (la política que tiene en cuenta la voz de los muertos).

La idea de un tiempo sin historia, en el que residen las verdades del pueblo gallego, ya se encontraba en un artículo publicado el 10 de marzo de 1926, en *El Pueblo Gallego*. Distinguía entonces “tres tempos” que existen “pra os nosos labregos, e quizáis en xeral pra a xente rústica e inxenua de outras terras”: son “o tempo dos novos, o tempo dos vellos e o tempo dos antigos” (*ATC*, p. 58)⁵⁵. Al contrario de los dos primeros, el “tiempo de los antiguos” es un tiempo del que no sólo los vivos no guardan memoria personal, sino que, en verdad, parece estar fuera de la historia y portar en sí la sabiduría popular: “O tempo dos antigos é o tempo dos pensamentos ben pousados que resistieron tódalas trupias dos argalleiros e chegaron até nós. Foi tamén o tempo dos miragres e dos camiños longos que teñen ao remate a promesa dunhas cúpulas douradas e silandeiras. Foi tamén o tempo dos amores verdadeiros e da castidade” (*ATC*, p. 58)⁵⁶.

⁵⁴ [“En ella podían tener más lucida presencia de recuerdo los héroes legendarios. Pero en ella los mismos héroes escuchaban...”].

⁵⁵ [“para nuestros labriegos, y quizás en general [para la gente rústica e ingenua de otras tierras]: son “el tiempo de los nuevos, el tiempo de los viejos y el tiempo de los antiguos]”

⁵⁶ [“El tiempo de los antiguos es el tiempo de los pensamientos bien posados que resistieron todas las trampas de los mentirosos y llegaron hasta nosotros. Fue también el tiempo de los milagros y de los caminos largos que tienen al fin la promesa de unas cúpulas doradas y silenciosas. Fue también el tiempo de los amores verdaderos y de la castidad”]

Pallarés, que recuerda el pasaje citado, dice: “En textos posteriores Dieste retoma o concepto: en *Viaje y fin de don Frontán*; no artigo xa citado «Hispanidad de Valle Inclán»; en «Democracia galega»; en «Galicia na lembranza», o discurso bonaerense de 1947”⁵⁷. Y así como es cierto que Dieste retoma el tema en todos esos textos, parece en principio que en ningún otro lugar sino en *Historias e invenciones de Félix Muriel* emprendió su “reconstrucción”. Una *reconstrucción* no casualmente llevada adelante en el exilio y que, quizás por ello, muestra conflictos que más adelante intentaré precisar.

Y es que aquel tiempo de los antiguos, que es un tiempo sin historia, está no obstante cargado de peso político, utópico: “O tempo dos antigos, tal como os nosos vellos o maxinan, poida que nunca eisistese... Os que temos isa sospeita fagamos un troque do tempo e digamos coa ledicia nos ollos e a vontade tesante: o «tempo dos antigos» poida que nunca eisistise, mais o «tempo dos antigos»... virá”⁵⁸.

⁵⁷ [“En textos posteriores Dieste retoma el concepto: en *Viaje y fin de don Frontán*; en el artículo ya citado «Hispanidad de Valle Inclán»; en «Democracia galega»; en «Galicia na lembranza», el discurso bonaerense de 1947”] “Galiza é o mundo”, p. 15.

⁵⁸ [“El tiempo de los antiguos, tal como nuestros viejos lo imaginan, puede que nunca existiera... Los que tenemos esa sospecha hagamos un cambio de tiempo y digamos con delicia en los ojos y voluntad firme: el «tiempo de los antiguos» puede que nunca existiese, mas el «tiempo de los antiguos»... vendrá”] *Antre a terra e o ceo, op. cit.*, pp. 58-59.

DEL SEUDÓNIMO AL PERSONAJE: GERINELDOS DELAMAR Y FÉLIX MURIEL

Todas las criaturas son una pura nada: yo no digo que sean poco o algo, sino que son una pura nada.

Artículo de Maestro Eckhart encontrado “malsonante en la expresión, muy temerario y sospechoso de herejía”. *In agro dominico*, bula de Juan XXII (Aviñón, 27 de marzo de 1329).

La década del treinta trae aparejados cambios no en el modo en que Dieste reflexiona sobre la identidad nacional sino más bien en la “excusa” de la que parte su reflexión: “a preocupación por España prevalece nos escritos de Dieste dos anos 30. Galiza parece ficar relegada a un segundo plano: é unha das Españas, «un trozo de tiempo remansado, hijo de estrellas y de cristiandad», o espazo da orixe, ubicado máis no mundo do mito que nun proceso histórico e nunhas circunstancias materiais concretas”⁵⁹. En efecto, a partir del traslado de Dieste a Madrid, del inicio de su actividad como misionero en las Misiones Pedagógicas, de la participación en revistas literarias madrileñas como *Hoja Literaria* o *P.A.N.*, de la obtención de una beca de la Junta para la Ampliación de Estudios, la mirada de Dieste parece dirigirse más que nada a España.

Será entonces cuando se manifieste la diferencia que señala Pallarés entre la idea de España que tienen Manuel Antonio y Dieste. Una diferencia que, por más que la investigadora trae a colación al referirse a la ruptura diesteana con el nacionalismo de Vicente Risco, se reconoce en verdad, aunque no lo diga explícitamente, en los años treinta: “é enorme a distancia entre a idea de España que Manuel-António e Dieste teñen: para o primeiro, belicismo, mitos colonialistas,

⁵⁹ [“la preocupación por España prevalece en los [escritos de Dieste de los años 30. Galicia parece quedar relegada a un segundo plano: es una de las Españas, «un trozo de tiempo remansado, hijo de estrellas y de cristiandad», el espacio del origen, ubicado más en el mundo del mito que en un proceso histórico y en unas circunstancias materiales concretas”] Pallarés, “Galiza é o mundo”, p. 13. La cita de Dieste pertenece al discurso “En nombre de Galicia” (Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937), Ponencias, documentos y testimonios*, Laia, Barcelona, 1978, t. 3, pp. 125-129).

dominio imposto pola forza; para Dieste esas son as características de certo patriotismo español, aquel que establecen como único admisível as forzas reaccionárias. Frente a el, a República tería feito posível a existencia dunha España na que caben várias Españas –unha delas, Galiza– integradora, respeitosa da diferenza”⁶⁰.

La institución de la República en 1931 parece marcar para Dieste un momento de reconciliación entre los proyectos políticos, sociales y culturales a los que adscribe y la “mostración” de la verdadera cara de España. Son los años en que comienzan a discutirse los estatutos de autonomía y en los que, por lo tanto, parecía posible una “federación” española. Es también el momento en que inicia su labor política en Madrid, como diputado, Alfonso Rodríguez Castelao –una personalidad que Dieste atendería no sólo por la importancia que tuvo su actividad literaria, artística y política en la primera mitad del siglo XX gallego, sino incluso por ser ambos de familias amigas de Rianxo⁶¹.

Es también el período en que Dieste participa en la redacción de revistas en las que colaboran algunos de los miembros de lo que después será el grupo de *Hora de España: Hoja Literaria* y la “revista epistolar y de ensayos” *P.A.N.* Esta última, fundada por Rafael Dieste y su hermano

⁶⁰ [“es enorme la distancia entre la idea de España que Manuel Antonio y Dieste tienen: para el primero, belicismo, mitos colonialistas, dominio impuesto por la fuerza; para Dieste esas son las características de cierto patriotismo español, aquel que establecen como único admisible las fuerzas reaccionarias. Frente a él, la República habría hecho posible la existencia de una España en la que caben varias Españas –una de ellas, Galicia– integradora, respetuosa de la diferencia”] “Galiza é o mundo”, p. 13.

⁶¹ Es seguramente esa amistad, junto con la experiencia que Dieste tenía para ese momento en la confección de publicaciones periódicas –mucho más que una idéntica postura política, que sin duda ambos percibirían ya en ese entonces sólo compatible en el republicanismo– lo que haría que Castelao dejase en manos de Dieste la dirección de *Nova Galiza*. La amistad entre ambos escritores rianxeros era resultado de un conocimiento familiar: sus casas eran vecinas en Rianxo y Eduardo Dieste, cuya edad lo acercaba más a Castelao, había sido compañero del escritor y político gallego; Luis Rei Núñez, refiriéndose a los años del exilio en Buenos Aires, dice que “Non fora a súa a relación estreita que houbera entre Castelao e Eduardo [Dieste], [...] pero sí, era unha amizade de veras, que mantiña viva a flama da sorte compartida na ruleta da guerra” [“No había sido la suya la relación estrecha que había habido entre Castelao e Eduardo (Dieste), (...) pero sí, era una amistad de veras, que mantenía viva la llama de la suerte compartida en la ruleta de la guerra”] (*A travesía dun século. Biografía de Rafael Dieste*, Edicións do Castro, Sada, 2ª ed., 1994, pp. 120-121). De esta cercanía familiar queda un testimonio en la misma revista *Nova Galiza*, donde, el 15 de junio de 1937, se publica el primer texto firmado por Félix Muriel, titulado “Unha morte lanzal” (núm. 5, p. 1). El texto es una sentida crónica de la muerte de varios gallegos, entre los que se encuentra un familiar de Castelao y amigo de Dieste.

Eduardo, fue dirigida nominalmente por José Otero Espasandín. Sin embargo, Arturo Casas señala que la dirección efectiva, o por lo menos la delimitación de criterios, corrió por cuenta de los hermanos Dieste. Si ninguno de ellos firmaron como directores fue porque Rafael se encontraba en 1935 en el exterior (Bélgica y Francia), como becario de la JAE y porque Eduardo estaba en Madrid formando parte de la delegación diplomática uruguaya (con el cargo de cónsul, al que renunciaría en septiembre de 1936, cuando el gobierno uruguayo rompe relaciones con la República Española), lo cual haría poco recomendable su intervención como director de una publicación española⁶².

En esta revista Rafael Dieste utilizará por primera vez un seudónimo. El procedimiento, que en los años de la guerra cobrará mayor importancia –para entonces conllevará la aparición del nombre de Félix Muriel como “autor”–, se inicia en el primer número de la publicación, en enero de 1935. Gerineldos Delamar firma “Una semblanza de Buscón Poeta” (pp. 11-18), un estudio sobre el libro *Buscón Poeta y su Teatro* de Eduardo Dieste⁶³. El seudónimo reaparece en los números 5 y 6, como si se tratara de una suerte de corresponsal de la revista en la capital

⁶² Así lo ha supuesto Arturo Casas (*La teoría...*, p. 299), sobre todo atendiendo a las cartas que a principios de 1935 se escriben Eduardo y Rafael. Las cartas del segundo pueden consultarse en *OC5*. De las que escribió Eduardo, inéditas, Casas cita algunos pasajes, en los cuales puede verse que, efectivamente, los Dieste sentían la revista como un proyecto muy propio: “¿Cómo haríamos para que Espasandín –que es el director ideal– se identificase por completo con nosotros?” (*ibid.*, p. 300, n. 105).

⁶³ El libro se tituló *Recorrido espiritual y novelesco del mundo* y, con ilustraciones de Arturo Souto y dos poemas-prólogo, uno de Rafael Dieste y otro de Mariano Gómez, fue editado por Juan Pueyo en Madrid, 1933 (el mismo editor publicaría también en 1933 otro volumen de Eduardo Dieste con una colaboración de Rafael: *Introducción a una lógica del arte*, así como el poemario de Rafael Dieste, *Rojo farol amante*). El estudio “Una semblanza de Buscón Poeta” será tiempo después recogido como apéndice en Eduardo Dieste, *Teseo. Los problemas literarios. Ejemplos del Uruguay y una comedia americana para cine y lectura, de Eduardo y Rafael Dieste*, Reuniones de Estudio, Montevideo, 1938, pp. 281-290. También se lo puede consultar como prólogo a Eduardo Dieste, *Obra selecta. Cuentos, Teatro y Teoría estética*, Anthropos, Barcelona, 1987, pp. 17-30. En cuanto a la “comedia americana” a la que hace referencia el subtítulo, se trata en verdad de un guión cinematográfico hecho sobre todo por Rafael Dieste, en base a un cuento de su hermano: “Promesa del viejo y de la doncella”, que había aparecido en el ya mencionado *Buscón Poeta y su Teatro*, pp. 219-231. El guión se titula “Promesa del viejo y de la doncella. Comedia para el cine en tres actos” y está recogido en las pp. 231-278 de *Teseo* (y también en *Obra selecta*, pp. 177-232). Si bien fue publicado en 1938, se trata de un guión escrito en los mismos meses en que se editaba *P.A.N.*: en una carta del 7 de marzo de 1935, en Amberes, Rafael le anuncia a Eduardo que lo ha terminado la noche anterior (*OC5*, p. 65). Las cartas del período muestran las verdaderas intenciones de los hermanos Dieste de conseguir que se realizara y, más aún, de participar en la industria cinematográfica.

francesa: “Desde París” (mayo de 1935, p. 84) y “El teatro en París” (junio de 1935, pp. 113-114) son las crónicas que llevan la firma “G. Delamar”. Así, a diferencia de lo que sucederá con Félix Muriel, el seudónimo parece ser sobre todo utilizado, en 1935, para incrementar la cantidad de “colaboradores” de la revista; a la vez, estas dos crónicas hacen pensar que la firma de G. Delamar fue reservada para escritos más circunstanciales. Distinto es el caso del comentario sobre el libro de Eduardo Dieste, un escrito de mayor importancia, pero allí cabe pensar que se buscara evitar, por un lado, la repetición del nombre de un colaborador que, en el mismo primer número, firmaba una carta-artículo en las páginas principales, y, por otro, la inclusión de una recensión a cargo del hermano del autor del libro reseñado (libro en el que, además, se incluía – pp. 13-14– un poema de Rafael a modo de prólogo: “Buscón” [*OCI*, pp. 557-558]). Similares razones parecen determinar el que la reseña del poemario de Rafael Dieste, escrita por Eduardo, sea publicada con seudónimo (núm. 3, marzo de 1935, pp. 58-59).

Así, de los ocho textos que Dieste escribe para los siete números de *P.A.N.*⁶⁴, sólo cinco se publican con su nombre. Tres de ellos, de acuerdo con el carácter epistolar de la revista, son cartas dirigidas a Eduardo Dieste (“La forma teatral II”, núm. 1, enero de 1935, pp. 6-8⁶⁵), al director (“Valle Inclán, premio Nobel”, núm. 3, marzo de 1935, pp. 45-46) y al Doctor Syntax, seudónimo que utilizaba Eduardo Dieste (“Sobre teatro en cine”, núm. 3, marzo de 1935, pp. 51-55). Quizás un incentivo para la utilización de un alias por parte de Rafael Dieste haya sido la tendencia al procedimiento que se observa en su hermano: Juan Buscón, Buscón Poeta y Doctor Syntax son los más frecuentes. Buscón se acerca mucho a un personaje, lo había usado por

⁶⁴ En verdad, Dieste publicó once textos en la revista; pero entre ellos se encuentran una breve carta al director para indicar, con bastante humor, las erratas que detectó en la impresión de su artículo del primer número (“Registro de erratas”, núm. 2, febrero de 1935, p. 40) –carta que, acaso por sus características, ninguna bibliografía registra–, y dos poemas de su libro *Rojo farol amante*, que había sido editado en agosto de 1933: “Montaña” (núm. 4, abril de 1935, p. 68) y “Reconocimiento” (núm. 5, mayo de 1935, p. 93), que en la versión definitiva del poemario (Emecé, Buenos Aires, 1940) llevan los números 48 y 31 respectivamente.

⁶⁵ También fue recopilado, junto con el texto de su hermano al que responde (“La forma teatral I”, del mismo núm.), en la ed. de 1938 del volumen *Teseo. Los problemas literarios...*, pp. 202-205.

primera vez en 1913, en el libro *Buscón Poeta. Teorías disparatadas y cuentos de burlas* (D. M. Bertani, Montevideo), que iría ampliando y corrigiendo en sucesivas reediciones⁶⁶. Pero fue también seudónimo. Así, por ejemplo, un texto publicado en *Nova Galiza* (núm. 14, 8 de xaneiro de 1938, p. 3), titulado “Sacrilégio de la cruz y de la espada”, está firmado por J. Buscón. El hecho de que, según se indica allí mismo, el escrito provenga “De la revista «Reuniones de Estudio», Montevideo”, reafirma la posibilidad de ver en él un envío de Eduardo Dieste⁶⁷. Del uso de Doctor Syntax no conozco ejemplos anteriores a la revista *P.A.N.* –en la que, por medio de la sección “Cuestionario de Dr. Syntax”, su presencia es casi constante–, aunque sí posteriores: en 1939 bajo ese nombre firma Eduardo Dieste la carta-prólogo que abre el libro *A gaita a falare. Lembranzas e maldicións*, de Ramón Rey Baltar. Este volumen, que recupera algunos poemas que Rey Baltar había publicado en 1938 en *Nova Galiza*, lleva ilustraciones de Castelao, Colmeiro y Luis Seoane, y fue editado en Buenos Aires por la Central Galega d’Axuda ao Frente Popular Hespagnol, nombre de una agrupación sostenida en gran medida por la Federación de Sociedades Gallegas de la Argentina⁶⁸.

El recurso que, como en el caso de la dirección de *P.A.N.*, parece también deberse al hecho de que Eduardo Dieste era por esos años cónsul uruguayo en Madrid, sirve en primera instancia en la revista para multiplicar el número de colaboradores. Pero se convertiría, de modo evidente en el

⁶⁶ El libro es incluido, en versión ampliada y junto con las obras teatrales *Los místicos* y *El viejo*, en el volumen que reseña “Gerineldos Delamar”: *Buscón Poeta y su Teatro. Recorrido espiritual y novelesco del mundo*. Ya en el exilio, Rafael se encarga de cuidar la edición –para la que escribe la solapa de presentación– de una nueva versión: *Buscón Poeta. Recorrido espiritual y novelesco del mundo* (Emecé, Buenos Aires, 1942). También con solapa de Rafael, aparecen las obras teatrales reunidas en un tomo: *Teatro de Buscón (Castidad, La ilusión, El Viejo)* (Nova, Buenos Aires, 1947).

⁶⁷ Arturo Casas, al referirse a la correspondencia entre los hermanos Eduardo y Rafael Dieste durante los meses de la guerra en que el segundo vive en Barcelona (“sorprende en estas cartas la falta de precisiones sobre la marcha de la guerra [...] y acaso más el predominio de un tono teórico, que ocasiones no rehuye la metafísica”, dice el investigador), menciona el hecho de que Rafael pide “a su hermano que envíe colaboraciones para *Hora de España*, *Nova Galiza* y otras revistas” y agrega: “Ignoro [...] si su hermano llegó a enviar algún ensayo, aunque al menos en las dos revistas citadas en primer lugar no hay trabajos suyos” (*La teoría...*, p. 402). El mencionado “Sacrilégio de la cruz y de la espada”, no obstante, parece ser testimonio de una respuesta a la solicitud.

⁶⁸ Las ganancias resultantes de la venta del libro iban a ser destinadas a la ayuda de las milicias republicanas, aunque, por la fecha de impresión (5 de marzo), es obvio que no ya no se pudo hacer el envío de dinero.

Epistolario, en un procedimiento típicamente “familiar”. En una carta del 24 de octubre de 1941 a su hermano Enrique, se refiere a Eduardo como “Doctor Syntax” (y a sí mismo con otro nombre-personaje: “Eso cuenta, a su famoso hermano Enrique, el no menos famoso doctor Petrus. Pues veo que le habéis doctorado. Gracias en nombre de su modestia”, *OC5*, p. 176); más aún, inicia un proceso de creación de un nombre para Enrique, proceso que convoca un pasaje dramatizado dentro de la carta:

Ahora habría que bautizarte en latín –proposición de doctor Syntax– para que puedas entrar desnudamente en ciertos diálogos que vengan a cuento o se disparen solos. Siempre con buena puntería ¡claro! Hace falta un disfraz, y a ser posible en latín, para tranquilidad del alma y para su franqueza. Yo, ¡ay de mí!, no sé de latín, aparte del gallego, más que lo poco que se me olvidó de la gramática, algo de la histórica de mis dos romances, pero no para exámenes, y algunas etimologías, la mitad dudosas. ¿Cómo te llamaré? En mal hora fui doctorado. Esto siempre trae compromisos. Estoy por quedarme Petrus a secas. Pero, en fin, veamos. Esther me contó un día una anécdota luminosa. Según parece llegó a la playa cuando tú estabas a punto de irte, y como después de alguna breve queja decidiese esperarla, ella dijo algo así: “termino en un periquete”. Mas tú, sintiendo agraviado el mar y la calma que merece aunque se alborote, dice que respondiste: “¡Oh, no! Yo detesto a ese que dijo: Veni, vidi, vici”.

–Creo que fue Julio César.

–Pues lo deploro.

A raíz de esto se me ocurre darte provisionalmente estos tres nombres, y los tres doctorables: Doctor Antiveni, Antividi y Antivici. Puede usarse cualquiera según las circunstancias, o uno tras de otro según sentencia. Y puede también ser lord, tanto como doctor. (*OC5*, p. 176)

El bautismo provisional, ya de por sí inestable, con el recurso a tres nombres simultáneos, le permite a Rafael Dieste, a modo de “ejemplo”, redactar un breve texto dramático en medio de la carta. Las “voces” implícitas en los tres nombres se despliegan y se realiza en el papel una conversación teatral, con didascalias y demás normas genéricas, en la que sigue discutiéndose un cuento de Eduardo Dieste sobre el que la carta discurría al momento de iniciar la búsqueda de un nombre para Enrique⁶⁹:

⁶⁹ La discusión sobre ese cuento, de la que sólo he citado unas oraciones finales, es un hermoso pasaje de la carta a Enrique: “Te supongo enterado de ciertos diálogos concurbitáceos y de la última vuelta dada a la sandía por Doctor Syntax. Es un decir, pues ninguna vuelta es última, y menos sí en torno a la sandía. Y aún para morir se dan muchas vueltas, lo cual significa que la muerte es algo y que tiene su gracia y su rotundidad. Y esto nos lleva a hablar de la sandía fúnebre, espanto de Mireya, como el amor lo es de los niños. Y es que la cala es grave por cualquier lado que se mire y a tuertas o a derechas. Quizás tenga razón el Jesuita –digo el de Doctor Syntax– y haya que dar privilegio a algún lugar o instante de apertura, con cierta sinrazón, pero para hacer entender por nostalgia cuánto es el valor de

Lord Antiveni hace el papel del caballero que dije antes. Un cura urbano, un tanto expeditivo –no el viejo atónito y montés del cuento–, hace el papel de cura.

LORD ANTIVENI: ¿Ha comprendido a lo que vengo, padre? ¿Ve usted esta espada?

EL CURA: Veo, veo, está claro. Todo lo comprendo. No diga usted más. (hace ademán de absolver con gran desenvoltura profesional). Listo.

DOCTOR ANTIVIDI: estese quieto con los ojos, padre. Creo que no ve nada. Así como usted hace, no puede ser. Necesito paternidad más lenta. O me hace usted hijo como Dios manda o le doy órdenes mayores de un mandoble. No necesito exorcista, sino cura.

EL CURA: Está usted mal. Espere. Yo sé cómo se derrota al diablo. El efecto es instantáneo. Con esta señal se disipa de un soplo. En el nombre del Padre...

LORD ANTIVENI: Calle, por Dios.

EL CURA: ¿No lo decía yo? Derrotado.

DOCTOR ANTIVICI: Al demonio –y no diga usted diablo– no se le derrota. Es invencible. ¡Yo lo sé! No es cosa que pueda concluir así. Si usted no le tiene más respeto, déjese de hacer señales, o en el nombre del Hijo lo fulmino. (Aparte) ¡Pobrecillo! No merece el mandoble. Perdonadlos, Señor, que no saben lo que hacen. Voy a buscar al viejo y a ese sí que lo mato y me bendice. (Envaina la espada y sale haciendo una ligera reverencia mundana).

EL CURA: (solo) ¿Será el demonio? ¿Existirá de veras el demonio? Es lo más parecido que he visto. (Va a mirarse al espejo y este se rompe con reprimido estruendo. El cura se queda petrificado mirando al vacío). (OC5, pp. 176-177)

A continuación, el autor introduce un anuncio, “FIN DEL AUTO”, que clasifica la pequeña “obra teatral” compuesta. El sacramento representado, seguramente, es el bautismo. Al retomar la reflexión sobre el nombre idóneo para su hermano, Rafael Dieste revelará la identidad que parece estar escondía tras el nombre que le era atribuido en este juego teatral entre hermanos:

En fin, ese triple nombre, si no es del todo feliz para otros casos, puede ser acicate de algún otro. En cuanto al doctor Syntax observo que se ha convertido en disfraz de Buscón, pues viene representándole en su última carta. Digo suya sin saber de quién a punto fijo, lo cual es lo mejor para conocerse. Podría ser de Buscón representando a Eduardo, el cual tengo ya por seguro que es uno de los más afortunados disfraces de Doctor Syntax. Respecto a Petrus antes de doctorarse, tengo noticias de que era un tal Félix Muriel, un ser melancólico y amable que conocí junto a una estatua

los demás, y tentar a seguir. Acaso es por esto por lo que nadie nace en sazón ni muere acabado, y todos claman: ¡Unos días más!, que referido al nacimiento es como haber dicho: Unos años después. Valiente cala, este hueco que se abre en el mundo con nuestro ser inopinado. Lo mismo da decir: «Como gustéis», que «Por aquí para que siga». Azar o arbitrio es igual: así hemos nacido y hemos de morir. Y pienso –contra los astrólogos– que es buen indicio. Indicio de integridad, que se acredita cortando por lo sano, aventurándose en el mundo con ese azar o arbitrio, no principiante ni nada concluyente, del nacer y el morir. Por eso no está bien calcular hijos... Y por eso no está bien casi nunca el suicida... Es muerte demasiado concluyente, quiere probar la libertad que ya tiene, hacerse íntegro cuando ya se es; o bien es impaciencia y maldición injusta del que no ve nada porque no lo está viendo concluido. Pero donde la cala es quizá más grave es en eso del bien y del mal. Porque no se empieza nunca por el bien. Eso no sería lo inocente. La inocencia, que es lo bueno, es previa a todo empezar. Así es que se empieza por el mal. Y, claro, ya no hay modo de concluir. Y es sin embargo lo que a toda costa quiere ser concluido, porque no ve su integridad. De modo que ahí hace falta ese golpe de espíritu que se llama el perdón, una barbaridad, algo injusto y sin límites para que la inocencia se rescate. Entiendo al caballero –no sé si lo invento ahora, pero debió suceder– que reclamaba ser absuelto, ser otra vez niño, amenazando a un cura viejo con su espada en alto. Y veo al cura bendiciendo y temblando. Eso cuenta, a su famoso hermano Enrique, el no menos famoso doctor Petrus. Pues veo que le habéis doctorado. Gracias en nombre de su modestia” (OC5, pp. 175-176).

en un parque de París. Su amabilidad consistía en mostrar flores cuando tenía llagas. También se decía que era ingeniero de puentes y que le había venido esa vocación después de saltar sobre una sima. Solía confundírsele conmigo, pero yo estoy en dudas y a veces recomiendo el salto. Claro, es una recomendación grave porque es otro salto al que, además del riesgo, se une la responsabilidad. (OC5, p. 177)

Es la primera aparición de Félix Muriel en el exilio, un año antes de que Dieste comenzara a redactar los *Tratados y confidencias de Félix Muriel*, manuscrito original del libro. La referencia al modo en que conoció a este “ser melancólico” describe, en efecto, la manera en que el personaje se encuentra en un artículo de la revista *P.A.N.*: “Galería de espejos fieles”. Pero la melancolía de Félix Muriel, algo modernista en aquel origen, adquiere en octubre de 1941 matices nuevos: conlleva la amabilidad de “mostrar flores cuando tenía llagas”. Es el primer anticipo de una opción literaria que el autor comienza a construir, ya en el exilio, por medio de su personaje.

Por lo demás, en la carta a Enrique, toda ella de enorme interés, Rafael Dieste introduce, sucediendo al “auto”, un breve relato sobre su formación literaria. Es un recuerdo de infancia:

Estaba ya nuestro padre enfermo, pero con mucha paz y la serena lucidez de siempre. Y no queriendo dejarnos pleitos, además de pobreza –palabras suyas–, iba poniendo todo en claro con mi ayuda. [...] estábamos así cuando llegó el momento de escribir una carta difícil y de muchos enredos y distingos a la finada doña Dolores de Aguirre, y entonces me dijo: “Convendría una carta breve, en que se diga todo y no se pierda el hilo. No tengo ahora la cabeza para eso. A ver tú que tienes esa habilidad para la síntesis, si das con la forma”. Y me explicó el asunto y sus antecedentes, y equívocos que había que evitar. La cosa era complicada. Me fui a un rincón y mientras él se acariciaba la barba, no sé si pensando en otra cosa o en lo mismo, yo escribí con mucho empeño una verdadera punta seca en síntesis, un primor de justeza y brevedad. ¡Seis líneas! Se las di a leer y pocas veces le vi tan maravillado. Las leyó varias veces y al fin dijo: “¡Es asombroso! ¡Está todo!” Y quedé en éxtasis de peonza, suspendido en la punta de mi gloria infantil, cuando lanzó de nuevo al aire esta reiteración definitiva: “¡Todo!” Entonces me puse yo a leer la carta contemplando con toda la modestia posible la solidez y perfección de su equilibrio, y casi asustado de haber resuelto relaciones tan complejas con tan estricta claridad.

Sin embargo él parecía dudar. Llamó a nuestra madre: “¡Garia! Que te lea Rafael esa carta. Es para Dolores. Ya sabes el asunto. A ver, lee. Despacio... ¡Es asombroso! Sigue, sigue... ¿Qué te parece, Garia? ¿Está claro?” Mamá dijo que sí, que no faltaba nada, salvo algún detalle que mencionó pero que resultó ser innecesario. No entraba en el mecanismo o no tenía urgencia.

“Pues entonces está todo”, dijo mamá.

Pero papá seguía dudando. Y yo empezaba ya a desternillarme de risa, como quien es dueño de un juego sorprendente y sin ardid. Y en este punto fue cuando él salió de sus meditaciones para decir despacio, pero con gran velocidad de inspiración: “sí, sí... Algo falta... Ahora lo veo. Lo que falta en esa carta para doña Dolores es... En fin, falta doña Dolores”. (OC5, pp. 177-178)

Dieste, entonces, que narra un recuerdo infantil, un recuerdo en el que, acaso por primera vez, escribía él escondido bajo un seudónimo familiar, el nombre de su padre que firmaría la carta, saca algunas conclusiones del pequeño relato:

Lo comprendí muy bien. Faltaban ciertos modales, palabras superfluas, rumor familiar, aire y espejo para que ella se viese y pudiese entender. Y si no, haría como el distraído, pues era además un poco distraída, y preguntaría sin enterarse: “¿Hablaba usted conmigo, don Eladio?” ¡Faltaba doña Dolores! Es de las cosas más hermosas que he oído y siempre me acuerdo. Escribí otra carta y creo que logré entonces la verdadera síntesis. Después he recibido otras lecciones de literatura, ¡pero esa es buena! (OC5, p. 178)

El “espejo” que faltaba es en resumen un espejo que le permitirá a la lectora reconocerse y – como diría algún personaje diesteano– “sentirse aludida”. La lección de literatura, esta primera lección de literatura que Dieste rememora en el exilio, es una lección familiar, es un recuerdo de cuando niño, es un episodio en el que escribe con seudónimo y es, sobre todo, el aprendizaje de la importancia de la comunicación en la escritura⁷⁰. El otro, el interlocutor deseado, buscado, debe latir subrepticio en el texto para que la comprensión, y por lo tanto el diálogo, se produzca. Ya de niño, Dieste aprendió a construir esos “puentes” que decía diseñar Félix Muriel antes de ser el “doctor Petrus”. En fin, buena parte de las características de la narrativa diesteana se encuentran sintetizadas, con similar maestría a la que tuvo en su infancia, en este breve relato que intercala en la carta familiar. Incluso dos características más: la propensión a convertir las cartas en textos literarios, con un alto grado de vuelo creativo, y la escasa preocupación por los límites genéricos. Su carta incluye un “auto” y un relato. El relato, más aún, sucede, como una suerte de corolario, al auto teatral. No es extraño. Ya en 1935, en la revista *P.A.N.*, es el teatro el género que lo convoca por primera vez a una escenificación de las voces que reflexionan, es el teatro el que lo

⁷⁰ La “gloria infantil” a la que se refiere Dieste en su carta debe de haber sido más bien adolescente, pues el episodio, según él mismo dice, ocurrió poco antes de la muerte de su padre. El suceso también fue narrado por José Otero Espasandín, en el último de los *Cuentos que me contó Dieste* (Edición de Castro, Sada, 1984, pp. 103-106). En “El asunto de doña Dolores”, Rafael Dieste le dice, con “amable ironía”, al narrador: “Según recuerdo, el Rafael de entonces tendría unos dieciséis años. Ya había leído a Gracián, Nietzsche, La Rochefoucault, podía meter en un dedal los «Prolegómenos a toda metafísica futura»... y no sabía escribir una carta para doña Dolores, viéndola, entendiéndola, sintiéndola, de modo que ella pudiese decir: «Rafael me escribe; luego existo»” (*ibid.*, pp. 105-106).

lleva a poner en escena el procedimiento de creación de personajes. La “Revelación y rebelión del teatro”, un escrito al que en seguida me referiré, anticipa muchos procedimientos que serán retomados en el exilio.

Además de las tres cartas mencionadas, los dos escritos restantes –quizás los más interesantes de los firmados por Rafael Dieste en la revista– se acercan en mayor grado a la segunda caracterización que ostenta el subtítulo de *P.A.N.*; son más cercanos, sobre todo el primero en orden de publicación, al ensayo, aunque su clasificación genérica no deja de presentar alguna complicación. En gran medida, hacen recordar una afirmación que aparece en el segundo de estos dos “ensayos”: se dice allí que “Los géneros se definen por sus ejes, a partir de los cuales irradian libertad. No hagamos muralla, confín petrificado, su horizonte” (*TI*, p. 88).

El primero, el más “ensayístico” de los dos, entonces, tiene una enorme importancia: en “Galería de espejos fieles” (núm. 6, junio de 1935, pp. 122-124) nace Félix Muriel, como personaje⁷¹. El segundo, no menos fundamental en la definición de procedimientos del autor, es “Revelación y rebelión del teatro. Misterio polemístico en una jornada” (núm. 7, julio de 1935, pp. 153-163). El escrito, que busca reflexionar sobre las ideas de Gordon Craig –en especial sobre las que plantea en su libro *On the art of the theatre*–, recurre a una forma dialogada cuyos orígenes pueden conocerse mejor merced a una introducción que el autor hizo para la reimpresión del texto años después⁷². En esta introducción, Dieste dice que “Habiendo comenzado a ordenar, completar y esclarecer algunas notas sobre cuestiones de teatro, nacidas en parte (en esta ocasión)

⁷¹ El artículo, pues, es un caso más de los tantos en los que la escritura de Dieste entrecruza géneros: artículo con personaje, tiene también pasajes descriptivos y narrativos e, incluso, dos poemas (“El mundo entero estaba allí” y “Plazoleta y Juan sin don”, p. 124) que los editores de *OCI* han recopilado en el volumen dedicado a la narrativa y la poesía del autor (pp. 559 y 560).

⁷² En la publicación original, el texto aparecía con una breve noticia sobre Gordon Craig, autor de dos ensayos a partir de los cuales Dieste escribe su “misterio polemístico”. Para reponer la información sobre el diálogo de ideas del texto, al ser recopilado en 1981, la “breve noticia” es incorporada a la introducción y el subtítulo es levemente modificado: “Revelación y rebelión del teatro. Misterio polemístico (sobre Gordon Craig) en una jornada” es el nombre con el que figura en *TI*, pp. 61-94.

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” (TI, p. 61). Vale decir, las notas mismas son las que proponen la necesidad de la forma que toma el texto, pues tienen “tan imperiosa inclinación a hacerse oír en diálogo que no me pareció ya justo [...] resistirme a tal demanda” (TI, p. 61). Así, el análisis sobre cuestiones de teatro se convierte en una obra teatral. Es un texto dramático en el que los personajes surgen conforme se desarrolla la discusión, a veces conscientes de serlo, y en el que, más aún, algunos de ellos se funden y confunden con el autor: un *yo* esquivo pero siempre presente en el diálogo. Su primera intervención, por ejemplo, se produce al introducir un personaje que no proviene de la obra de Gordon Craig en la que se basa; cuando se hace presente un Segundo Playgoer o Segundo Espectador, una didascalía acota: “(¿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...)” (TI, p. 69). De allí en adelante, el autor seguirá participando en el diálogo como un personaje más de su obra.

En resumen, quedan anticipadas en este escrito, por un lado, una manera –dramática, dialógica– de discutir problemas filosóficos a la que recurrirá Dieste en sus años de exilio y, por otro, una forma de escenificar la creación de personajes –y de responder a su necesidad– que también será propia de algunos libros escritos en el exilio: *Luchas con el desconfiado*, *Diálogo de Manuel y David* y, en alguna medida, el mismo *Félix Muriel*.

Por lo demás, las estrategias de escritura del “misterio polemístico”, la incertidumbre genérica, así como también las ideas sobre el “nuevo teatro” que Dieste toma de Gordon Craig y reformula según sus propios intereses, acercan como pocas veces su poética a las vanguardias. La concepción del personaje, el modo de su representación, la noción del actor como “supermarioneta”, la idea misma de teatro que se encuentra aquí, en efecto, pueden ser

relacionadas con el teatro de vanguardia. Pero también, atendiendo a la búsqueda estética de Dieste en esos años, puede verse en seguida su conexión con el teatro popular.

Si bien Rafael Dieste había publicado en 1927 su primera obra teatral, *A fiestra valdeira*, es evidente que su dedicación al teatro se incrementa muchísimo durante los años de la República. De esa dedicación son testimonio las cinco obras publicadas entre 1930 y 1934 en los volúmenes *Viaje y fin de Don Frontán* (Niké, Santiago de Compostela, 1930) y *Quebranto de doña Luparia y otras farsas* (J. M. Yagües, Madrid, 1934). Además, en ese período, el autor se interesa en especial por el teatro de títeres y marionetas; escribe gran cantidad de farsas para guiñol, muchas de las cuales permanecen entonces inéditas: “La fiera risueña”, “El falso faquir”, “El gato de Siloc” o la adaptación del romance “La doncella guerrera”; y prepara otras que se han perdido: “entre ellas *El dragón y su paloma*. Había también una que se llamaba algo así como *Equivocación fatal* o *El extranjero*, no recuerdo con exactitud”⁷³.

Esta producción, desde luego, fue posible en gran medida gracias a la participación de Dieste en las Misiones Pedagógicas. Si tantas obras fueron escritas en el período, aún permaneciendo inéditas o perdiéndose, es sobre todo porque eran representadas. El mismo paso de su teatro del idioma gallego al castellano muestra, por un lado, el cambio ya mencionado que acarrea el inicio de la década del treinta (de “lo gallego” a “lo español”), y, por otro, un nuevo público previsto. Y en efecto, esas farsas fueron compuestas para el teatro de guiñol de las Misiones Pedagógicas, cuya creación estuvo a cargo de Dieste⁷⁴. Incluso fueron representadas en el “retablo de

⁷³ “Testimonio de Rafael Dieste”, en Eugenio Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular. Con un testimonio de Rafael Dieste*, Edición do Castro, Sada, 1982, p. 143. En el mismo lugar, Rafael Dieste resume el argumento de esta última obra perdida, menciona algún dato sobre su representación y concluye comentando: “Me aficioné mucho a componer piezas para el Guiñol, que fue para mí una especie de taller teatral. Ciertamente, me alentaba el estar tan bien secundado por el espíritu creador del grupo” (*ibid.*, p. 144).

⁷⁴ Hay una descripción del nacimiento de ese teatro de guiñol en el primer informe de las Misiones Pedagógicas: *Memoria del Patronato de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931-Diciembre de 1933*, S. Aguirre, Madrid, 1934. El capítulo correspondiente a “El retablo de los fantoches (guiñol)” (pp. 123-126) no lleva firma, pero Otero

fantoches” algunas obras publicadas: “Curiosa muerte burlada” y “La amazona y los excéntricos”.

La importancia que tuvo para Rafael Dieste formar parte de la institución fundada por Manuel Bartolomé Cossío no puede soslayarse. Es el momento en el que el autor conforma una imagen de la España “no oficial” que lo acompañó el resto de su vida, en el que revalida su confianza en las formas artísticas populares y en el que se siente formar parte de un proyecto cultural, social y político con el que se identificó plenamente. Años después, al referirse a su experiencia en las Misiones Pedagógicas, resumía el aprendizaje ético y estético en una elocuente oración: “Después de haber sido misionero, difícilmente se podría ser marrullero en política, ficticio o pedante en arte, descuidado en asuntos de ética profesional”⁷⁵.

Urtaza lo atribuye a la pluma de Rafael Dieste (*Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*, p. 75).

⁷⁵ “Testimonio de Rafael Dieste”, p. 154. Una de las tantas pruebas de la impronta que las Misiones Pedagógicas dejaron en el autor, es la conferencia que dictó en 1958 en el Departamento Cultural del diario *La Razón*, de la que Luis Seoane, en una reseña, destaca su “emoción” (“Unha conferencia de Rafael Dieste”, en *Galicia emigrante. Escolma de textos da audición radial de Luis Seoane (1954-1971)*, ed. de Lino Braxe e Xavier Seoane, Edicións do Castro, Sada, 2ª ed., 1994, pp. 430-432). Una carta privada da cuenta del éxito de esa conferencia y, al mismo tiempo, de una cierta falta de entusiasmo –nada precisa pero palpable– ante la posibilidad de que se realizara un proyecto semejante fuera de su patria. El 18 de julio de 1958 escribe a Manuel y Magdalena Dieste: “Hace unos días di una conferencia sobre el sentido de las famosas Misiones Pedagógicas, con un éxito realmente alentador y una de cuyas repercusiones, según acaban de decirme por teléfono, es el deseo de la Universidad de La Plata de que yo les oriente para hacer algo por el estilo en este país. Más aún, quieren contar conmigo como inspirador permanente, lo cual no sé si va a ser compatible con mis otras tareas. Dependerá de las condiciones, etc. Estoy ya citado para una primera, en que veremos más concretamente qué es lo que cabe hacer. En todo caso, y de acuerdo al espíritu y función de las Misiones, lo que se haga tendrá que ser con plena autonomía, libre de toda intromisión política de tipo sectario o partidista. En fin, son buenas gentes. Vamos a ver qué dicen” (*OC5*, p. 488). Tres días después escribe a Gabriel Zaid y refiere nuevamente la conferencia; en este caso, hace hincapié en la relación con el público, aquello que seguramente le llevó a hablar antes de “éxito”, y recuperando mucho de su idea “litúrgica” del teatro: “Hace unos días, invitado por «La Razón», di una conferencia sobre las Misiones Pedagógicas (españolas). [...] Todo me predispuso a ser yo generoso también. Y se produjo una comunicación «mágica» con el público. Para mí fue la revelación del público, de su cordialidad secreta, de su última inocencia. Creo que al decir comunicación «mágica» - no sin cierto temor a la retórica– lo que quiero decir es: fraternal. Todos (ellos y yo) nos sentimos de pronto en España, como en el seno de un hogar humilde, recatado, profundo. Una España que no anda en las historias. La «intrahistoria» de España, decía Unamuno. Eso, con cielos y montañas y unos estudiantes errabundos que se están enterando...” (*OC5*, p. 490). Finalmente, agrega un comentario que de nuevo deja constancia de sus reparos a un “traslado” del proyecto: “En la Universidad de La Plata quieren que les oriente para hacer algo parecido a las Misiones. Habría mucho que hablar, sobre los pueblos, los momentos, etc.” (*OC5*, p. 490). Al regresar a España, sin embargo, la necesidad de recuperar el proyecto –y el “espíritu”– de las Misiones aparecerá en varias ocasiones; desde los primeros meses (véase *OC5*, p. 525) en adelante.

El interés por el teatro, en este contexto, es lógico y entendible. Por un lado, la comunicación –que en términos diesteanos es casi la finalidad misma de todo arte–, en una obra de teatro representada, es un fenómeno más evidente y claro que en otros géneros. Por otro lado, el teatro, de por sí, de modo casi inmediato, es un arte social; el público es una pequeña sociedad dispuesta a convivir y dar vida al mundo que la representación convoca. Se trataría, incluso, en palabras del autor, de una unidad litúrgica, de una comunión: “Converter unha xuntanza de xentes, unha simple xuntanza numérica, en público, facer que teña unha unidade litúrxica e ante todo unha unidade de atención [...], isto é a empresa, a aventura do teatro” (*OGC*, t. 1, p. 331), decía Dieste al evocar “Algunhas das miñas experiencias teatrais”⁷⁶. En esta misma conferencia dictada en 1981, al referirse a esta “empresa” y “aventura” del teatro, a la necesidad de crear una comunión en y con público, reconstruye el “origen” del teatro –de “su” teatro, al menos– de un modo que recuerda la rememoración implícita en el *Félix Muriel*. El autor se remonta a su niñez para subrayar el carácter “dramático” de los juegos infantiles:

Se un vai cara atrás no tempo, e lembra a súa nenez, e os seus xogos, e os seus disparates no meio dun van, ao mellor deserto, pois decátase de que non facía falta público para facer teatro, e están a falar sós, e a atrapar fantasmas. Así xogan tamén os animais xóvenes, dese xeito mesmo, quizais para entenderse coa vida no senso máis directo; e o rapaciño faino tal vez para se entender coa vida nun senso complexo que comprende o espírito. Tanto o animal xoven como o rapaciño están a facer unha forma de teatro. É decir, algo inútil desde o punto de vista inmediato, práctico, porque non se lle ven os obxetivos directos. Pero que é como un remedo, é como unha imitación, unha mímese de algo que ou se ten visto e se quer aprender practicamente ou que non se ten visto aínda e se quer favorecer con unha especie de maxia que consiste en arremedar primeiro aquilo que queremos. (*OGC*, t. 1, p. 331)⁷⁷

⁷⁶ [“Convertir una reunión de personas, una simple reunión numérica, en público, hacer que tenga una unidad litúrgica y ante todo una unidad de atención [...], esto es la empresa, la aventura del teatro”]. La conferencia, organizada por el Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela y dictada en la Galería Sargadelos el 5 de mayo de 1981, fue publicada con el título “Algunhas das miñas experiencias teatrais”, en *EV*, pp. 175-211.

⁷⁷ [“Si uno va hacia atrás en el tiempo, y recuerda su niñez, y sus juegos, y sus disparates en medio de una habitación, a lo mejor desierta, pues se da cuenta de que no hacía falta público para hacer teatro, y están hablando solos, y atrapando fantasmas. Así juegan también los animales jóvenes, de ese mismo modo, quizás para entenderse con la vida en el sentido más directo; y el rapaz lo hace tal vez para entenderse con la vida en un sentido complejo que comprende el espíritu. Tanto el animal joven como el rapaz están haciendo una forma de teatro. Es decir, algo inútil desde el punto de vista inmediato, práctico, porque no se le ven los objetivos directos. Pero que es como un remedo, es como una imitación, una mimesis de algo que o se tiene visto y se quiere aprender prácticamente o que no se tiene visto aún y se quiere favorecer con una especie de magia que consiste en remedar primero aquello que queremos”]

Esa manera estética de “entender la vida”, que no reclama una representación realista, cuya “mímesis” puede ser tanto de algo visto como de algo aún no visto que se quiere favorecer con esa “magia” que lo remeda, describe perfectamente la poética diesteano. Propio del autor es también ese linaje infantil del arte, el encontrar en la niñez ya inscritos los rasgos que la obra de madurez despliega. Y más aún, la soledad sin testigos en la que el niño representa su teatro, en vez de ser objeción a la necesidad de un público, será su prueba. La preparación, por así decir, en soledad de aquello que busca comunicarse, volverá a aparecer, fundando una teoría del lenguaje, en el relato “La peña y el pájaro” de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*. En ese relato, como en la manera dramática de entender la vida que lleva adelante el niño, la imaginación y la creación son vistas como maneras de buscar al prójimo:

Ese teatro infantil, sen testemuñas, en boa parte xa é teatro, e pese a non ter público, ten unha grande forza de fundamento para el e implica xa unha certa sociabilidade. Xa non é o rapaciño só. Está só efectivamente; se ollamos ao redor non hai ninguén, pero el está rodeado de figuras coas que pelexa, coas que palica, coas que dramatiza. Ten unha relación xa non digamos dialéctica, nen biolóxica, senón estritamente dramática co mundo desde o primeiro momento en que el empeza a facer os primeiros acenos, en que empeza a facer as súas fantasías, con xestos, cos ademáns, etc. Isto quer decir que o teatro na súa madurez, precisa dun público e vai cara el. Pero ese público ten que ser soñado polo autor dramático, ten que ser soñado polo poeta dramático. (*OGC*, t. 1, p. 332)⁷⁸

El público soñado que el autor dramático construye en la madurez del teatro, Rafael Dieste lo encontró en los pueblos de España que recorrió con las Misiones Pedagógicas. Era un público lejano de los procedimientos realistas propios del denominado teatro burgués; un público apto para reconocer esa particular mímesis de lo que “aún no se ha visto” y que vuelve inesperadamente cercanas las formas tradicionales y las vanguardistas.

⁷⁸ [“Ese teatro infantil, sin testigos, en buena medida ya es teatro, y pese a no tener público, tiene una gran fuerza de fundamento para él e implica ya una cierta sociabilidad. Ya no es el rapaz solo. Está solo efectivamente; si miramos alrededor no hay nadie, pero él está rodeado de figuras con las que pelea, con las que conversa, con las que dramatiza. Tiene una relación ya no digamos dialéctica, ni biológica, sino estrictamente dramática con el mundo desde el primer momento en que él empieza a hacer las primeras pantomimas, en que empieza a hacer sus fantasías, con gestos, con los ademanes, etc. / Esto quiere decir que el teatro en su madurez, precisa de un público y va hacia él. Pero ese público tiene que ser soñado por el autor dramático, tiene que ser soñado por el poeta dramático.”]

En definitiva, al momento de la aparición de *P.A.N.*, Dieste parece encontrarse en la búsqueda de una combinación entre el teatro popular (cuyos procedimientos de por sí se conectan a veces con técnicas contemporáneas) y las innovaciones escénicas que descubre y redescubre durante su estancia como becario en Francia y Bélgica. O bien, para decirlo de modo sintético, entre el guiñol y Gordon Craig.

Ya desde su título, la revista que los hermanos Dieste impulsan en 1935 muestra una concepción determinada de la poesía y de su relación con lo social. Si en principio el nombre parece referir a la sinécdoque de comida, la comida más “elemental” posible, la comida por antonomasia, encierra en verdad una sigla, que en su momento los fundadores no revelaron: Poetas Andantes Navegantes⁷⁹. Esta yuxtaposición de la sigla y el sustantivo dice mucho sobre la concepción de la poesía que ya entonces los hermanos Dieste tenían. Hay en ella, desde luego, la pretensión de fundir en una palabra la sencillez y lo popular del pan con la poesía misma (poesía, además, “andante” y “navegante”, que es casi como decir campesina y marinera). Hay, a la vez, la pretensión de convertir la poesía en “alimento”. Pero hay, también, en la búsqueda de “fusión”, en la ocultación de la sigla en el sustantivo, el testimonio de una síntesis difícil y compleja.

Un curioso texto –hasta ahora no considerado por la crítica– muestra hasta qué punto llegaba la búsqueda. Se trata de un breve comentario que aparece en el tercer número de la revista. La publicación contaba con una sección final, titulada “Bibliografía”, en la que se incluían las reseñas, los “acuses de recibo” de libros y publicaciones periódicas llegadas a la redacción y un “registro de erratas” (uno de los cuales contiene una carta –en la que corrigiendo erratas hace un texto muy divertido– enviada por Dieste y no enumerada en la edición del facsímil entre sus colaboraciones). El texto al que me refiero es uno de los “acuses de recibo”. Pero si no es

⁷⁹ Han quedado, no obstante, rastros y “pistas” del sentido de esta sigla en las páginas de la revista. Así, por ejemplo, en el final de “Valle Inclán, premio Nobel”, Dieste se despide enviando “Abrazos a toda la tripulación y para ti, caro Espasandín, de tu camarada Rafael Dieste” (*P.A.N.*, núm. 3, p. 46).

demasiado extraño que se trate del anuncio de la salida del número anterior de la misma revista – podría tratarse de publicidad para promocionar los números “atrasados”– sí en cambio resulta sorprendente el autor de la nota. Firma, solamente, “El Pueblo”. Lo que dice *El Pueblo* en esta breve reseña del número dos de *P.A.N.*, fechada en “Madrid, 15-11-1935”, es lo siguiente:

P.A.N. (Revista epistolar y de ensayos). –Ha sido puesta a la venta el segundo número de esta revista literaria, que dirige J. O. Espasandín, y plácenos consignar que supera al primero, que habíamos elogiado por su elegante y sobria presentación, limpia de remilgos vanguardistas o de cualquier otra afectación tipográfica y por el interés de su contenido.

Llama la atención en el epistolario de este segundo número el “Caso de conciencia española”, que refleja auténticamente la sombría intransigencia de los hogares, en pugna con el optimismo liberal de nuestros profesores.

El reportaje en el que expone Eduardo Dieste un esbozo de plan de enseñanza secundaria general y técnica (bachillerato), fundado en su experiencia universitaria, es de un rigor demostrativo que merece la cuidadosa atención de cuantos aprecian el factor educativo, de suma importancia para la constitución de una armonía social superior a la presente.

Una interesantísima reseña crítica de las Exposiciones de arte, de Fernández Mazas; una selección poética en que figuran los nombres de Julio Supervielle, Fernando Pereda, Oribe, De Castro, notas bibliográficas, etc., componen este número de *P.A.N.*, cuya lectura recomendamos.⁸⁰

Así pues, *El Pueblo* lee *P.A.N.* Y, es fácil notar, le gusta.

Como la breve reseña *popular* permite inferir, la reflexión sobre España es frecuente en la revista. Y es también frecuente que el análisis de *lo español* traiga aparejada la pretensión de un develamiento, de desenmascarar una imagen falsa para poner en evidencia lo que en verdad *es* España. Una nota de Antonio Sánchez Barbudo demuestra que este procedimiento no es exclusivo de Dieste ni mucho menos:

Lo que viene considerándose como típicamente español no es, en realidad, según nuestro modo de ver, sino la huella rígida de algo superior más hondo y vivo, nunca expresado. Quizá lo más profundamente español no sea en el fondo la furia, sino la gracia. Mas la gracia no puede sostenerse y aparece la furia. Podemos decir que el secreto de lo español no es sino un nudo de contradicciones, una batalla para llegar a lo angélico. [...] Lo más auténticamente español quizá no se pueda decir nunca; pero nos hemos acostumbrado a quedarnos en el camino, a admitir la primera paradoja, a quedarnos aquí parados sin ir más allá en busca de una meta más difícil. La mirada inmediata

⁸⁰ *P.A.N.*, núm. 3 (marzo de 1935), p. 60 (cito por la reimpresión facsimilar de Edición do Castro, Sada, 1995). Es curiosa la datación que acompaña la firma de la reseña, aunque podría tratarse de una errata por “15-II-1935” que al trocar la tipografía convirtió a febrero en noviembre. He transcrito completo el comentario, puesto que, a la luz de la firma, la enumeración “de oficio” del contenido del número cobra nueva luz y, desde luego, da la idea no sólo del proyecto didáctico implícito en la revista, sino de la concepción de pueblo que conlleva; un pueblo capaz de apreciar la diagramación y el diseño “sobrios”, nada vanguardistas, y capaz de evaluar de modo mesurado la argumentación de una propuesta educativa.

descubre en España un cielo que envuelve a las cosas profundas y suaves, tiernas; campos que hablan de otro cielo, siempre con su fuego impreciso dentro: ésta es España, y los hombres, en ella, ligados a ella. Pero, corrientemente, y aparte ya del tópico más pintoresco, se entiende por España algo muy distinto, algo violento, inferior, que no es sino el rastro de esa fuerza latente. Lo andaluz, por ejemplo, verdadero, limpio, ha dejado el paso a un falso andalucismo, a una farsa que consiste en remedar lo andaluz, y este remedo, esta broma, es lo que acostumbramos a considerar como lo típicamente andaluz.

Todo el cante flamenco no es sino una mentira en torno a un fuego verdadero oculto. Esa verdad de dentro, endurecida ya, se ha perdido, y lo que se considera *español* es la expresión de ese juego, la *trampa* puesta de manifiesto, el desgarrado ¡ay!, siempre mentiroso; la violencia fingida, final. Se dirá que en esta farsa va lo más auténtico español; pero hay que buscar la raíz de nuestro carácter y no quedarse en la violencia externa, que es sólo expresión de la debilidad. Esa debilidad se ha hecho rotunda, engreída, trágica. Y éste es el “98” agónico de España: pobre orgullo, falsa gallardía, muerto honor: miseria y miseria tan sólo. Pero algo queda dentro, y esto es también lo español; algo queda dentro que el español no puede decir. Y eso que no se puede decir es lo que es preciso perseguir, como hacen los poetas.

Una España limpia, nueva, pugna hoy por brotar ante nuestros ojos, y con ella una más profunda comprensión de su esencia.⁸¹

En difícil distinguir qué haya en esa mirada sobre España de análisis y qué de proyecto social y cultural. Sin embargo, aunque quiera pensarse que en gran medida se trata del deseo de subrayar y ensalzar una España distinta de la que dio origen a la “leyenda negra”, lo cierto es que en el grupo de escritores y artistas que participaron de las Misiones Pedagógicas –y acaso en gran medida merced a esa misma participación– fue conformándose una imagen del pueblo español considerablemente idealizada (que desde luego la reacción popular ante el levantamiento de 1936 no haría sino, de modo lógico, incrementar) y que, en verdad, la reconocían en su análisis. En el caso de Dieste, esta idea ya estaba presente en los escritos de la década del veinte; las Misiones Pedagógicas seguramente potenciaron la necesidad de una comunión entre intelectual y pueblo y le permitieron “ampliar” a la geografía entera de España una representación que hasta el advenimiento de la República había sido sobre todo referida al pueblo gallego⁸².

La sabiduría popular, una idea de tradición viva que desacredita al mismo tiempo los intentos de ruptura con el pasado (en esto radica en gran medida el rechazo del autor a las vanguardias) y

⁸¹ P.A.N., núm. 5 (mayo de 1935), p. 95. La nota de Sánchez Barbudo motivó un nuevo texto, de idéntico título, publicado en el número siguiente, firmado por el Dr. Syntax (Eduardo Dieste).

⁸² El orgullo de haber participado y la admiración por el proyecto de las Misiones Pedagógicas que Dieste siempre tuvo pueden verse en las cartas y notas sobre el tema recogidas en el volumen *Testimonios y homenajes*.

las formas conservadoras de ver la tradición como una suerte de “depósito cultural” estático, así como la necesidad de que el sujeto esté en contacto con esa tradición y esos orígenes para *ser*, son constantes en la obra de Dieste. Quizás, incluso, se encuentran con mayor lirismo en los textos posteriores a la guerra:

Nada de esoterismo artificial. Es pecado. Ni de butaca o cátedra esotérica. ¿Secreteos? ¿Pedantería? No. Amor y disciplinas consecuentes. En fin, lo que hace un labrador bien nacido a su ministerio de paciencia, tradición y labranza. ¿Lo habéis visto en meses de sequía soportando solo sus cavilaciones? Una vez lo vi, quieto, en la desnuda soledad de su rústico aposento. Él sentado en silla de madera. Yo de pie, ante él, sin poder decir nada que no me pareciese trivial. Y de pronto entró por la ventana una brisa imprevista y comenzó primero despacio, y al fin con prodigalidad maravillosa el aguacero. El labrador no se movió, no habló. Su rostro no se me olvida. Aprendí a decir gracias. Ningún sabio imponente de la India me hubiese iniciado mejor. (*ITN*, p. 106)

Otro tanto sucede con la labriega del discurso “Galicia en el recuerdo”, de 1946, y que reaparece en el relato “Camino de Santiago”. Dice Pilar Pallarés, a raíz del personaje: “Quizais ennobrecida polo filtro da distancia e da memoria, a vella labrega deixa de ser un ser humano máis, pertencente ao noso ámbito, para se tornar mito e modelo, moradora dun tempo máxico que é o dos antigos e que debe operar en nós como un *desideratum*”⁸³.

En fin, el contacto con la comunidad –y como recuerda Pallarés, “estirpe”, “comunidad” y “nación” son casi sinónimos para Dieste– enriquece y conforma al sujeto: “Pertener a unha comunidade, sentirse parte dun povo, é pois, ante todo, reciprocidade na ollada: a que atinxe o neno Félix ao entrar na casa de Juana Rial, a vella meiga, para descubrir nela a gozura e a dignidade dun ser humano ferido e en si propio a caridade. Coñecer o outro equivale a ser moito máis que individuo: integrante dun povo e dunha estirpe; xa non mero contemplador distante senón contemplador contemplado, agora polo grande mar que acolle a Juana e a Félix no mesmo

⁸³ [“Quizás ennoblecida por el filtro de la distancia y de la memoria, la vieja labriega deja de ser un ser humano más, perteneciente a nuestro ámbito, para tornarse mito y modelo, moradora de un tiempo mágico que es el de los antiguos y que debe operar en nosotros como un *desideratum*”] “Galiza é o mundo”, p. 15.

mistério”⁸⁴. Desde luego, esta idea de pueblo afecta la función y la labor del intelectual: “para Dieste, o labor fundamental das minorías intelectuais deve consistir, non en marcar-lle un itinerario ao povo, senón en procurar «adeviñar o ideal do pobo pra llo amostrar e axudándolle despois a ilo realizando»”⁸⁵.

La relación resultante entre el pueblo y el hermeneuta que identifica un ideal tácito pero necesario no puede ser, es lógico, falta de conflictos. En una charla realizada el 4 de junio 1981, después de más de dos décadas de exilio y casi otras dos de “exilio interior”, en una España que “transitaba” hacia la recuperación de la democracia, el vínculo entre sujeto y comunidad aparece como una búsqueda, como un deseo de integración que, no obstante, se sabe quimérico. Dieste se refiere a su fascinación por la música popular; al recordar haber interpretado al piano, en su departamento de Buenos Aires, melodías tradicionales, la memoria lo conduce a otro recuerdo, anterior, de cuando, siendo niño, atendía a los cantares de las fiestas aldeanas:

⁸⁴ [“Pertener a una comunidade, sentirse parte de un pobo, es pues, ante todo, reciprocidad en la mirada: la que toca al niño Félix al entrar en la casa de Juana Rial, la vieja bruja, para descubrir en ella el gozo y la dignidad de un ser humano herido y en sí mismo la caridad. Conocer al otro equivale a ser mucho más que individuo: integrante de un pueblo y de una estirpe; ya no mero contemplador distante sino contemplador contemplado, ahora por el gran mar que acoge a Juana y a Félix en el mismo misterio”] “Galiza é o mundo”, p. 15. La autora agrega que “Experiencias similares aparecen en textos como «El quinqué color guinda» «Espanto de nenos» «O vello Moreno» «Un conto de Reis». E desde logo en *A fiestra valdeira*: a paisaxe de peirao que o pintor António situou tras a xanela é ao tempo contemplada e contempladora. Ollando-a sente-se don Miguel dono da súa identidade e partícipe dun ser colectivo no que tamén Matapitos e o señor Baldomero e o Garreante e todos os mariñeiros se recoñecen. Ao deixar de ser contemplado pola fiestra, don Miguel perde tamén a capacidade de se contemplar a si propio e de se achar nos outros” [“Experiencias similares aparecen en textos como «El quinqué color guinda» «Espanto de nenos» «O vello Moreno» «Un conto de Reis». Y desde luego en *A fiestra valdeira*: el paisaje de embarcadero que el pintor Antonio situó tras la ventana es al tiempo contemplado e contemplador. Mirándolo se siente don Miguel dueño de su identidad y partícipe de un ser colectivo en el que también Matapitos y el señor Baldomero y el Garreante y todos los marineros se reconocen. Al dejar de ser contemplado por la ventana, don Miguel pierde también la capacidad de contemplarse a sí mismo y de encontrarse en los otros”] (*ibid.*, p. 15-16)

⁸⁵ [“para Dieste, la labor fundamental de las minorías intelectuales debe consistir, no en marcarle un itinerario al pueblo, sino en procurar «adivinar el ideal del pueblo para mostrárselo y ayudarle después a irlo realizando»] “Galiza é o mundo”, p. 16. Es por eso que, según la misma autora, “En *Antre a terra e o ceo* Dieste rexeita a defensa indiscriminada do popular e enxebre e denuncia o individualismo, o localismo, a desconfianza, a cortedade de ánimos para as empresas colectivas non como trazos conformadores da esencia do popular, senón como deformazóns e tópicos que o propio povo chegou a interiorizar” [“En *Antre a terra e o ceo* Dieste rechaza la defensa indiscriminada de lo popular y *enxebre* y denuncia el individualismo, el localismo, la desconfianza, la cortedad de ánimos para las empresas colectivas no como trazos conformadores de la esencia de lo popular, sino como deformaciones y tópicos que el propio pueblo llegó a interiorizar”] (*ibid.*, p. 16).

Yo solía recrear en el piano la *Alborada*, la marcha que se toca en los laberintos de las callejuelas del pueblo, etc. Todo esto producía en mí un efecto profundo.

Lo mismo los cantares de los mozos y mozas cuando venían de las fiestas, que me daban una especie de congoja extraordinaria; ver esto como una especie de vida compacta, de vida perfecta, y sentirme yo un poco alejado por no ser como ellos, un pescador o un marinero, aunque siempre tuve la vocación de la sociabilidad. Y es que había un momento en el que, de todas maneras, se producía una distancia: el canto de todos ellos al volver de las fiestas es algo que me duele recordar de tanta hondura que tiene para mí, como sociabilidad concreta en la cual siempre he aspirado a integrarme. Integrarme con Galicia es integrarme con ese cantar. (*EV*, pp. 246-247)

Más que el joven, es el adulto el que parece ver una vida “compacta” y “perfecta” en aquellos mozos y mozas que cantaban viniendo de la fiesta. Quizás nunca como en esta charla, cuatro meses antes de su muerte, haya sido planteado de modo tan explícito algo que será posible encontrar como conflicto narrado en algunos de los relatos del exilio del autor: el anhelo de comunión del intelectual con su pueblo es, al mismo tiempo, el reconocimiento de una distancia difícilmente salvable. Esta amenaza, esta –acaso– imposibilidad de comunión, se hace más visible con el destierro, con el desgajamiento de la comunidad. De allí que en Félix Muriel convivan el aislamiento del individuo y el intento de dar cuenta de la “hondura” de un cantar en el que el sujeto buscará siempre integrarse.

LA PATRIA ES UN PAÍS QUE EXISTE EN LA MEMORIA

Porque aun cuando estoy a oscuras y en silencio, si yo quiero, saco en mi memoria varios colores y hago distinción entre lo blanco y lo negro, y entre los demás colores que quiero; y los ruidos o sonidos no se presentan entonces ni perturban lo que estoy considerando, y que ha entrado por los ojos; siendo así que también los sonidos están allí, aunque puestos como separadamente y escondidos. Porque también, si me agrada, pido que salgan ellos, y al instante se me presentan; y entonces, sin mover la lengua y callando la garganta, canto en mi interior todo lo que quiero.

San Agustín, *Confesiones*, X, 13

En la charla realizada en la Sociedad de Cultura Valle Inclán de El Ferrol, el 4 de junio de 1981, Dieste narra su relación con las matemáticas. Retrotrae el origen de su interés a la infancia,

describe lo que podría llamarse su “evolución como filósofo” y finalmente, dice, se le apareció un día el “problema del espacio”⁸⁶:

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 medible, 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 esto, 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)⁸⁷

Más allá del interés biográfico que pueda tener el pasaje, y a pesar de estar referido en primera instancia a la pasión de Dieste por la geometría, no deja de llamar la atención a quien haya leído sus narraciones en castellano –es decir sus narraciones escritas en el exilio–, pues en ellas el espacio es sin duda un aspecto trabajado con especial dedicación.

Por lo demás, la “tradición majestuosa” de la reflexión sobre el tiempo, introduce la mención del Libro X de las *Confesiones* de San Agustín, un autor que Dieste no mencionó en los años del exilio. Lo más llamativo es que, como Dieste dice, San Agustín no se refiere allí tanto al tiempo

⁸⁶ Describe la “aparición” del siguiente modo: “en algún momento en que yo estaba de nuevo embarcado en problemas de índole personalísima, pero que al mismo tiempo suponía que eran problemas de índole *universalísima*, cuando quería encontrar caminos de salvación, no para mí en particular –sería horrible el salvarse uno solo–, sino para el hombre en general o para todos los hombres en particular, en esa multitud acompañante, acompañante en la esperanza y en la desgracia, y en un momento en el que yo estaba escribo que te escribe (o dicta que te dicta, porque la víctima de todo esto fue Carmen), en ese momento, en alguna de las encrucijadas, apareció el problema del espacio” (“Tres preguntas a Rafael Dieste”, entrevista de Francisco Pillado, recopilada por Arturo Casas en *Encontros e vieiros*, Edición do Castro, Sada, 1990, p. 228). La referencia a Carmen Muñoz escribiendo su dictado, así como el hecho –que narra poco después– de que su reflexión atendía al problema de la lógica del espacio y a la crisis de la geometría que dio lugar a las geometrías no euclidianas, avisa del momento aproximado al que se refiere: ha de tratarse del período previo a la publicación de su *Nuevo tratado del paralelismo* (Atlántida, Buenos Aires, 1955), el primero de sus libros sobre geometría, y, por lo tanto, una etapa cercana a la redacción del relato *La Isla*.

⁸⁷ La formulación de la disyuntiva entre la atención al tiempo y al espacio recuerda otra, de María Zambrano, en un libro que, según afirma Dieste en una carta a la autora a la que me referiré en breve, conocía bien: *El hombre y lo divino* (FCE, México, 1955). Allí, en el capítulo dedicado a “La condenación de los pitagóricos”, Zambrano escribía: “Espacio y tiempo son categorías últimas del universo mirado por el hombre. Y aun se podría añadir que se han dividido la atención de los mortales, divididos y aun escindidos, a su vez en dos categorías: los fascinados por el espacio y los atraídos por el tiempo” (cito por la 4ª reimpr. de la 2ª ed. aum.: FCE, México, 2002, p. 82).

como a la memoria. Y si bien, como en el pasaje citado el autor gallego aclara, el “prestigio” del tiempo no era del tiempo cronológico –el tiempo físico, “espacializado”, “falsificado”, del que hablaba Henri Bergson–, sino de la *duración* bergsoniana, el tiempo de la conciencia, ninguno de los autores mencionados conecta tan explícitamente como San Agustín el tiempo con la memoria. Más aún, hay en el Libro X, bajo la discusión del método mejor para conocer a Dios, otra referida al modo en que el sujeto accede a lo sensible. Una discusión que en los años del exilio interesará sobremanera a Dieste (en particular desarrolla el tema en el ensayo “Sobre la libertad contemplativa”, publicado en *Luchas con el desconfiado*, en 1948). A la vez, en el mismo Libro X agustiniano, una de las cosas que pueden encontrarse en “el gran salón de la memoria” es el propio yo (“Allí también me encuentro yo a mí mismo, me acuerdo de mí y de lo que hice, y en qué tiempo y en qué lugar lo hice, y en qué disposición y circunstancias me hallaba cuando lo hice”⁸⁸). Conocerse es, en San Agustín, una capacidad que se atribuye a la memoria. Al reflexionar sobre la memoria, y el olvido como una parte paradójica de la misma memoria, el obispo de Hipona escribe:

Yo confieso, Señor, que hallo aquí bastante dificultad y la experimento en mí mismo, pues me cuesta mucho trabajo el entenderme a mí mismo. No intento ahora averiguar las regiones en que se divide el cielo, ni medir lo que distan entre sí los astros, ni entender el equilibrio de la tierra, sino saber lo que soy yo mismo; pues yo, según que soy alma, soy el que me acuerdo y tengo memoria. No es de admirar que no alcance ni llegue a entender todo aquello que se distingue de mí. Pero ¿qué cosa puede haber más cerca de mí que yo? Con todo eso no puedo acabar de entender lo que pasa en mi memoria, que es parte de mi ser, y sin ella no fuera todo lo que soy (*Confesiones*, X, 25).

Como si fuera un eco, hacia 1948, Dieste analiza el proceso de reflexión y anota, no sin humor: “¿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 hartos

⁸⁸ *Confesiones*, cap. VIII, 14 (trad. de Eugenio Cevallos, Espasa-Calpe, Madrid, 12ª ed., 1988, p. 207).

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?” (ITN, p. 150).

Indagación por lo sensible, por lo conceptual, por el yo y por los fundamentos del alma son, entonces, temas que se desprenden en San Agustín del análisis de la memoria. Son, a la vez, temas presentes en la escritura de Dieste en la década del cuarenta. El conocimiento de lo sensible, como se dijo, recorre muchos de sus ensayos (en “Sobre la libertad contemplativa”, pero también en varios de los que permanecieron inéditos hasta la publicación póstuma de *Tablas de un naufragio*). El ámbito de las categorías y de los conceptos, desde luego propio de sus investigaciones geométricas, aparece también en los trabajos en los que se dedica a Kant. El sujeto y la memoria son, probablemente, los temas más tratados en la narrativa que escribe y publica en la década.

La cuestión de la memoria, en efecto, se encuentra en el meollo del nacimiento de la serie de relatos que conformarán el libro *Historias e invenciones de Félix Muriel*. El primer texto narrativo publicado por Dieste en el exilio, “De cómo vino al mundo Félix Muriel”, en diciembre de 1942, ya tenía ese tema como eje. De hecho, en el borrador del libro (que por entonces se titulaba *Tratados y confidencias de Félix Muriel*⁸⁹), publicado en una reproducción facsimilar en 1995 por la Universidad de Santiago de Compostela, se encuentra una versión primera del volumen, precedido por el cuento de 1942 y con una extensa introducción que finalmente el autor dejó inédita. Lo interesante de esa introducción, que parece conformar una suerte de explicación

⁸⁹ Ese título era todavía el que la serie tenía al momento de dar a imprenta el cuento “De cómo vino al mundo Félix Muriel”, que en su aparición en la revista *De mar a mar* (núm. 1, diciembre de 1942, pp. 26-31) lleva entre paréntesis la aclaración “De los *Tratados y Confidencias de Félix Muriel*” (véase la reproducción facsimilar de la revista: *De mar a mar. Revista literaria mensual (Buenos Aires, diciembre 1942-junio 1943, números 1-7)*, Topos, Vaduz-Liechtenstein, 1979).

teórica de los motivos que encierra la escritura de los relatos, radica en que desarrolla en ella una reflexión sobre el problema de la memoria y, en particular, del “primer recuerdo”⁹⁰.

La reflexión de raíz filosófica, en fin, acompaña la redacción de los *Tratados y confidencias de Félix Muriel* y, por lo tanto, de sus *Historias e invenciones*. En ese sentido, pueden observarse una cantidad no menor de “coincidencias” –como las llama Dieste– entre los escritos de esa época con otros, en su mayor parte contemporáneos, de María Zambrano. Así, por ejemplo, en el prólogo que en 1987 escribe Zambrano para la reedición de *Filosofía y poesía* (publicado originalmente en Morelia en 1939) refiriéndose al “nacimiento” de su libro, dice:

Este libro [...] nacido, más que construido, lo fue en un momento de extrema, no me atrevo a decir, imposibilidad, lo cual no me parece tan excepcional, ya que no se pasa de lo posible a lo real, sino de lo imposible a lo verdadero. Por eso digo nacido, que es lo que para un ser viviente es lo más imposible, incluido al animal, a la planta, quizá a la piedra misma, a lo que forma la órbita del verdadero universo y así, para no desanimar al siempre inverosímil lector, he de contar un poco cómo nació en la ciudad de Morelia, capital del estado de Michoacán, en México, en un otoño de indecible belleza.⁹¹

La idea de nacimiento como imposibilidad, de origen como evento inexplicable, también aparece en la introducción del manuscrito de Dieste al *Félix Muriel*⁹². De más está decirlo, se

⁹⁰ La introducción inédita del manuscrito hace explícita y aclara la pregunta en torno a la memoria que subyace en los relatos, pero desde luego esta cuestión puede observarse en los textos mismos.

⁹¹ “A modo de prólogo”, en *Filosofía y poesía*, FCE, México, 4ª ed., 3ª reimpr., 2002, p. 7.

⁹² En especial aparece en un pasaje del manuscrito que se refiere a la pregunta de los niños por el origen de los niños. Dice allí que aunque “suele con harta frecuencia interpretarse como un signo de curiosidad erótica o referida al misterio genesiaco”, y esto hace que se soslaye la respuesta “con cualquier cuentecillo inocente” o que se pretenda conciliar la naturalidad con la cautela contestando de un modo científico y, a la vez, por etapas, comenzando la iniciación a partir de algún ejemplo de la botánica” –una descripción más que una explicación–, el niño no pregunta por una ni por otra de esas cosas: “La interrogación del niño va enderezada a lo que no recuerda, a un pasado que se atribuye [a] los mayores, los preexistentes [...] Pero, claro, los mayores no saben tampoco, y acaso ni se acuerdan de su ignorancia. De ahí que entiendan mal. La respuesta verdadera –o al menos encauzada– tendría que ser esta: Si tú no te acuerdas en lo que se refiere a ti, yo tampoco en lo que se refiere a mí. / Lo demás, nacer del agua o de la cabeza de Júpiter o ser traído por una cigüeña, aunque no es del todo secundario, cede ante la importancia inmediata de aquel imperativo de acordarse: de que alguien nos ponga en vías de acordarnos, lo cual sería como venir al mundo por nuestra cuenta al darnos cuenta de ello. Se trata de un rescate de responsabilidad en un punto que afecta muy profundamente a la responsabilidad que en todo lo demás nos atribuimos o se nos atribuye. La curiosidad a que alude el mito bíblico del pecado original empieza desde el momento en que Adán, haciéndose responsable de sus actos [...] necesita hacerse del todo responsable y ello por dos vías: primero infringiendo la ley para comprobar *experimentalmente* [...] su autonomía moral, la libertad que lo hace responsable; y segundo, tocando el punto del conocimiento, pero no de cualquier conocimiento [...] sino del bien y el mal en la relación de criatura y creación: el bien y el mal de haber nacido. Saber de eso es como creación de sí, es como competir con Dios, y es luego –en la historia de Job– como pedirle cuentas. Lo paradójico de todo esto es que Adán, antes de estar solo en plena

tratan de verdaderas “coincidencias”: el texto de Dieste, escrito en 1942, permaneció inédito hasta 1995. Por lo demás, en una carta del 26 de octubre de 1973 le escribe Dieste a Zambrano:

Posiblemente has tenido alguna carta de Francisco Caudet (de la Universidad de California). Las que me ha escrito a mí, buscando orientaciones sobre *Hora de España*, y a las que contesté ampliamente, me dan una impresión simpática y cada vez más despejada... Creo haber contribuido mucho a ponerle en ambiente. No hace falta decir que tú, nuestra Diotima, andas por esas y otras cartas. A Caudet le recomendé tu libro (un encanto de libro) *Filosofía y Poesía*. Cosa curiosa, se lo recomendé –así se lo decía– no sólo para orientarle respecto a ti, sino también respecto a mí, resultando un tanto complicado explicarle mi “caso”... (TH, p. 62).

Y en efecto, en una carta dirigida a Francisco Caudet, fechada el 11 de mayo de 1973, Dieste escribía: “De María Zambrano le recomiendo el libro *Filosofía y Poesía*, no sólo por ser muy bueno, sino también como testimonio... y porque tiene mucho que ver conmigo, con mis conflictos peculiares y personal proceso” (TH, p. 25). Es verdaderamente iluminadora de las preocupaciones diesteanas esta suerte de identificación con un libro en el que Zambrano desarrolla la tensión entre los dos polos señalados en su título. Hay pasajes de *Filosofía y poesía* que parecen adelantar el intento de concepción del mundo *recordado* propio de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*:

La poesía deshace también la historia; la desvive recorriéndola hacia atrás, hacia el ensueño primitivo de donde el hombre ha sido arrojado. Hacia la vida virginal, inédita, que alienta en todo hombre bajo los sucesos del tiempo. La poesía que nació en Grecia apegada al tiempo, sin querer renunciar a él, lo atraviesa ahora, lo perfora por no querer desprenderse del sueño primero, de la inocencia pre-histórica. Filosofía e historia marchan juntas hacia delante movidas por la voluntad, mientras que la poesía se sumerge bajo el tiempo, desprendiéndose de los acontecimientos, en busca de lo primero y original, de lo indiferenciado, donde no existe ninguna culpable distinción. [...] la poesía manifiesta lo que el hombre es, sin que le haya sucedido nada, nada fuera de lo que sucedió en el primer acto desconocido del drama en el cual comenzó el hombre, cayendo desde ese lugar irrequietado que está antes del comienzo de toda vida, y que se ha llamado de maneras diferentes.⁹³

desventura, haya podido querer saber del bien y del mal tanto como Dios, pues no había porqué pedir cuentas a Dios en el Paraíso, como no fuese de aquella inquietante prohibición. Es que el Paraíso era también creado, no era un antecedente suficiente. Era el motivo de la pregunta. En su prodigioso esplendor y en sus maravillosos rumores de fuentes, brisas y animales elásticos, debía tener aire de pregunta. [...] Y ahora es cuando en la pregunta del niño se puede ya reconocer un vago anhelo de participar en la creación, pero ese anhelo es *buscando respuesta*, es uno de los tanteos de experiencia para dar con ella, y no el tema de la pregunta misma. / Y es natural que en ésta haya congoja y travesura y toda una anticipación de impulsos todavía en proyecto, pues todo el ser con un porvenir tiene que estar en vilo y en acecho cuando se trata de *espíar* su origen. (TC, pp. 23-27, todos los subr. en el orig.)

⁹³ *Filosofía y poesía*, op. cit., pp. 98-99

Y si bien sería aventurado afirmar que Dieste haya escrito *Historias e invenciones de Félix Muriel* bajo el influjo de la lectura de *Filosofía y poesía*, lo cierto es que buena parte de las coincidencias que el autor reconoce parecen radicar en esta idea. En efecto, ya en “El quinqué color guinda”, texto que abre el volumen, el rellano en el que está el quinqué es recordado como un lugar casi previo a la historia. Es el lugar del que se parte de la casa paterna y el quinqué mismo, dice el narrador, adquiere valores relacionados con el origen: “a él se debe en parte el prestigio del sitio, y acaso también muchas de mis andanzas” (*OCI*, p. 183). Esas andanzas, “posteriores” a la salida de la comunidad, no se narran, quedan fuera del universo rememorativo del libro. Las “historias e invenciones” remiten a una suerte de comunidad originaria:

Entonces la poesía es huida y busca, requerimiento y espanto; un ir y volver, un llamar para rehuir; una angustia sin límites y un amor extendido. Ni concentrarse puede en los orígenes, porque ya ama el mundo y sus criaturas y no descansará hasta que todo con él se haya reintegrado a los orígenes. Amor de hijo, de amante. Y amor también de hermano. No sólo quiere volver a los soñados orígenes, sino que quiere, necesita, volver con todos y sólo podrá volver si vuelve acompañado, entre los peregrinos cuyos rostros ha visto de cerca, cuyo aliento ha sentido al lado del suyo, fatigado de la marcha, y cuyos labios reseca de la sed ha querido, sin lograrlo, humedecer. Porque no quiere su singularidad, sino la comunidad. La total reintegración; en definitiva: la pura victoria del amor.⁹⁴

Félix Muriel, personaje, “autor”, suerte de problemático *alter-ego* de Rafael Dieste, nace signado por este tipo de reflexiones, de raíz filosófica, en las que la identidad y la relación con los demás es uno de los meollos de la discusión. Aparece por primera vez, como se dijo, en un artículo de Dieste titulado “Galería de espejos fieles”:

Por el parque desierto –viento frío, verdor disciplinado, estatuas grises– pasaba el solitario, un estudiante erguido como el San Juan de Donatello, enérgico el perfil y los ojos de niño. Iba dejando inquieta y azorada la luz del día tras de sí. Llevaba un libro bajo el brazo y lo apretaba sin pensar en él, pero sintiéndolo, como se aprieta un peso de angustia habitual, no sea que se caiga por descuido en medio de la plaza y haga cundir, quebrada la reserva, mortal sombra en ojos inocentes. Iba de prisa, ausente de la tierra como sus pensamientos, y por mejor asirlos poníalos en palabras que casi murmuraba en dura obstinación de lucidez. Eran las aprendidas en los libros, pero afiladas para sus

⁹⁴ *Filosofía y poesía*, p. 107. El hecho de que, como intentaré mostrar, en el último relato del volumen, “La asegurada”, la reconstrucción de un tiempo mítico se “desmorone” –pues se trata de una suerte de “caída”–, fundiéndose en la historia, en la política, en el mundo “adulto”, no invalida que la remisión a ese tiempo “original” sea el impulso primero de las *historias e invenciones* de Félix Muriel. El libro entero, así, podría ser leído como la narración de la ruptura que se ha producido entre aquel entonces y el hoy desde el que se recuerda.

combates. No le bastó pensarlas. Ya en el recinto de sus noches, las puso en surcos de escritura con lentitud de labrador. Hoy entre sus memorias han aparecido.⁹⁵

Es ésta, en fin, la primera aparición pública –“en privado”– de Félix Muriel. No parece casual esta primera comparecencia del personaje. Se trata de un texto sobre el “mudar”, sobre el cambio que padece el sujeto, sobre el morir, sobre la máscara. En el primer “espejo fiel”, a raíz de una frase de Buscón Poeta (seudónimo de Eduardo Dieste) que afirma “Nada es morir; morir es cambiar de ser”, Dieste se pregunta si “¿Podrá decirse con igual fuerza de presagio que cambiar el ser es morir?”. La posibilidad de crecer y de superarse, claro, está implícita en la pregunta y sobre ella discurre el texto.

A la vez, en el artículo se incluye un texto que el personaje redacta, un fragmento de sus memorias. La primera escritura de Félix Muriel que entonces se reproduce –tan reflexiva, un análisis de su relación con lo real, con lo ajeno a la conciencia, a la subjetividad– es muy lejana de aquella que lo caracterizará en los artículos de *Nova Galiza*, en los que la intervención sobre – y el diálogo con– lo social es una premisa tácita; pero, a la vez, esta reflexión de 1935 es una suerte de condición de posibilidad de esos textos escritos durante la guerra:

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 recobrar 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 quedará muy solo... ¡Oh, me quedo sin el mundo y es ilusorio el diálogo y también el amor! Único en mis dominios, tórnase espectral mi omnímoda conciencia. Y según voy dejando de creer en las cosas, desfallece mi fe en mi propia existencia.

Félix Muriel se nombra a sí mismo (en ningún otro lugar sino en su propia escritura su nombre es mencionado) y reflexiona sobre su relación con lo otro. De allí que, como dice Arturo

⁹⁵ “Galería de espejos fieles”, *P.A.N.*, núm. 6 (junio de 1935), p. 123. Cito por la reimpresión facsimilar realizada por Ediciós do Castro (Sada, 1995). Jugando con las ideas que ha ido rastreando en la biografía intelectual del autor, Arturo Casas supone, mitad en broma mitad en serio, cuál era el libro que Muriel llevaba bajo el brazo: *El ser y el tiempo* de Martin Heidegger.

Casas, el artículo “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”⁹⁶.

Uno de los tantos modos en los que el texto es “germen” de su producción posterior es, claro, en la invención de un nombre, Félix Muriel, que será personaje, pseudónimo y, acaso, heterónimo del autor.

FÉLIX MURIEL EN LA GUERRA DE ESPAÑA

El nombre de Félix Muriel vuelve a aparecer durante la guerra. Se convierte entonces en autor, puesto que sirve a Dieste para firmar varios textos publicados en la revista *Nova Galiza*. De los dieciocho escritos de Dieste que aparecen en ella (en verdad, dieciséis; dado que uno, “Manifiesto en tres tempos”, es la reimpresión de tres textos que habían aparecido en números anteriores y otro, “O neno suicida”, es la publicación de un cuento escrito por Dieste en los años veinte⁹⁷), cinco son firmados por Félix Muriel: “Unha morte lanzal”, “¡Que ninguén o sepa!...

⁹⁶ *La teoría...*, p. 317.

⁹⁷ El “Manifiesto en tres tempos”, publicado en el núm. 12 (15 de noviembre de 1937, pp. 5-7), cuando ya Rafael Dieste había dejado la dirección en manos de Carmen Muñoz, recopilaba tres textos anteriores. Como primer “tempo” se incluía –incompleto– “O crime peta nas portas” (originalmente aparecido en el núm. 3, el 5 de mayo de 1937, pp. 2-3), como segundo, “A todos vos, irmáns emigrados” (del núm. 4, 20 de mayo de 1937, p. 1) y como tercero la serie de aforismos “Para axudar á renacemento de Galiza” (del núm. 5, 15 de junio de 1937, p. 2); este último fue incluido por Arturo Casas en *FI*, pp. 54-67. El cuento “O neno suicida”, cuya edición original fue en el apéndice de la 1ª ed. de *A fiestra valdeira* (Tipografía El Eco, Santiago de Compostela, 1927), apareció bajo el epígrafe “Archivo literario de *Nova Galiza*. Un conto de Rafael Dieste”, en el núm. 16, de marzo de 1938, p. 8 (más tarde volvería a ser publicado en *Galicia Emigrante*, núm. 2, julio de 1954, p. 18, y en la 2ª ed. de *Dos arquivos do trasno*, Galaxia, Vigo, 1962). Además de los ya mencionados, las publicaciones de Dieste en *Nova Galiza* son: “Galiza Mártir (Novo Álbum de Castelao)”, núm. 2 (20 de abril de 1937), p. 1; “Democracia galega”, núm. 2 (20 de abril de 1937), pp. 1-2; “Espello de dictadores”, núm. 4 (20 de mayo de 1937), p. 3; “Fascismo y Cultura Nacional”, núm. 5 (15 de junio de 1937), pp. 2-3; “En nome de Galiza”, núm. 7 (15 de julio de 1937), p. 3; “Sobre os demócratas”, núm. 8 (1 de agosto de 1937), p. 3; “El moro leal. Marionetas en batalla (Para un guñol antifascista)”, núm. 10 (20 de setembro de 1937), p. 4; “Os tópicos por dentro. Individualismo galego”, núm. 11 (10 de outubro de 1937), p. 2.

Conto portugués”, “Estampas e monifates” y “Política do trasno” (en los núms. 5, 6, 9 y 10 respectivamente)⁹⁸. Hay además un grupo de textos aparecidos sin firma que habría que sumar a los ya enumerados⁹⁹. El catálogo de la obra de Dieste publicada durante la guerra se completa con dos poemas aparecidos en *El Mono Azul* (“Bendición episcopal”, núm. 2 del 3 de septiembre de 1936) y *El Buque Rojo* (“Barco amigo”, núm. 1 del 3 de diciembre de 1936)¹⁰⁰; ocho textos publicados en *Hora de España*¹⁰¹ y una nota publicada, a principios de 1939, en la hoja semanal de literatura *Los Lunes de El Combatiente*.

Es curioso notar que el autor, pocos meses antes de su muerte, no recordaba que Félix Muriel había sido un nombre utilizado en *Nova Galiza* y, casi por casualidad, redescubre a su alter-ego.

Exceptuando la reseña de *Galiza Mártir*, todos han sido recogidos en *GL* (además, los textos en idioma gallego se encuentran en *OGC*, t. 2, pp. 303 ss.).

⁹⁸ “Unha morte lanzal. No linde da liberdade”, núm. 5 (15 de junio de 1937), p. 1; “¡Que ninguén o sepa!... Conto portugués”, núm. 6 (1 de julio de 1937), p. 3; “Estampas e monifates”, núm. 9 (1 de septiembre de 1937), p. 2; “Ao paso do tempo. Política do trasno”, núm. 10 (20 de septiembre de 1937), p. 1; “Os outros. Intervuí”, núm. 11 (10 de octubre de 1937), p. 4; todos ellos recogidos en *GL*, pp. 147-148, pp. 149-151, pp. 153-156, pp. 157-158, pp. 159-161; y en la sección “Prosa de guerra” de la *OGC*, t. 2, pp. 324-325, pp. 124-126, pp. 337-341, pp. 342-344 y pp. 350-352.

⁹⁹ Son por lo menos cuatro: “Rafegas n’ unha conversa. Do que sinte oxe Galiza”, núm. 8 (1 de agosto de 1937), p. 2; “Semblanza de Galicia en la hermandad hispana. Conversación con Antonio Sánchez Barbudo”, núm. 13 (20 de diciembre de 1937), p. 3; “Nova Galiza e nova Hespaña”, núm. 14 (8 de xaneiro de 1938), pp. 1-2; “Artistas galegos na Hespaña leal”, núm. 15 (1 de febreiro de 1938), pp. 1-2. El primero y el tercero han sido recogidos por Xosé Luis Axeitos en *OGC*, t. 2, pp. 332-336 y pp. 353-355; el cuarto fue recopilado por Rodríguez Fer en *GL*.

¹⁰⁰ “Bendición episcopal” fue a su vez incluido en la antología *Romancero de la Guerra Civil*, Serie I, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1936, pp. 41-43 (hay facsímil de Hispamerca, Madrid, 1977). Luego de terminada la guerra, el poema fue recopilado en una gran cantidad de volúmenes: en Dario Puccini, *Romancero della Resistenza spagnola*, Editori Riuniti, Roma, 2ª ed., 1965, pp. 64-69 (y en su versión española: *Romancero de la Resistencia Española (1936-1965)*, Era, México, 1967, pp. 123-125); en Francisco Caudet, *Romancero de la guerra civil*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1978, pp. 104-105; y en César de Vicente Hernando, *Poesía de la Guerra Civil española 1936-1939*, Akal, Madrid, 1994, pp. 262-264. En cuanto a *El Buque Rojo*, puede consultarse un facsímil del único número de la revista en Manuel Aznar Soler, “L’Aliança d’Intel-lectuals per la Defensa de la Cultura de València i la creació de la Casa de la Cultura”, en *València, capital de la República (1936-1937). Antologia de textos i documents*, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1986, pp. 173-178. Finalmente, tanto “Bendición episcopal” como “Barco amigo” aparecen en volúmenes recopilatorios de la obra de Dieste: *GL*, pp. 21-22 y p. 23; y *OCI*, pp. 561-563 y pp. 564-565.

¹⁰¹ Se trata de las obras teatrales “Nuevo retablo de las maravillas” (núm. I, enero de 1937, pp. 65-79) y “Al amanecer” (núm. XV, marzo de 1938, pp. 99-119) –ambas recopiladas en *T2*, pp. 73-94 y pp. 41-69 y en *GL*, pp. 47-59 y pp. 27-45–, los artículos “Fraternidad viril en torno a España” (núm. II, febrero de 1937, pp. 54-57), “Hispanidad de Valle-Inclán” (núm. V, mayo de 1937, pp. 27-34) y “Desde la soledad de España (sobre la vida y el espíritu)” (núm. XIII, enero de 1938, pp. 19-30) –los tres recopilados en *TH*, pp. 146-152, 121-131 y 131-146; así como en el núm. especial de *Documentos A* (enero de 1991), pp. 200-201, pp. 202-204 y pp. 204-207; y en *GL*, pp. 69-72, pp. 73-79 y pp. 81-91– y las reseñas “*Juan de Mairena*” (núm. III, marzo de 1937, pp. 56-57) y “*Entre dos fuegos* de Antonio Sánchez Barbudo” (núm. XVIII, junio de 1938, pp. 45-48)– recopiladas en *TH*, pp. 152-154 y 154-161; en *Documentos A*, pp. 201-202 y pp. 208-209; y en *GL*, pp. 95-96 y pp. 97-101.

En una carta a Valentín Paz-Andrade, que le había consultado acerca de su relación con Castelao durante la guerra y el exilio, Dieste escribe, el 21 de mayo de 1981: “Facendo unha pequena exploración na hemeroteca de Barcelona, vimos que xa na primeira etapa de Nova Galiza aparecen cousas firmadas por min. Na segunda, amiudan máis as miñas colaboracións, unhas firmadas co nome enteiro, outras con iniciais, algunhas sen firmas e outras, con gran sorpresa miña (pois non me lembraba) coa de Félix Muriel, citado como un de tantos colaboradores no referido prólogo” (*OC5*, p. 852)¹⁰².

El prólogo al que se refiere, mencionado algunas líneas antes en la carta, es el que Xosé Lois García había preparado para una antología de los textos publicados en el *Boletín quincenal dos escritores galegos antifeixistas*, según se titulaba la publicación en sus diez primeros números¹⁰³. El volumen, publicado en Barcelona con el título *Nova Galiza. Escolma*, es uno de los primeros trabajos de recuperación de la obra diesteana realizada durante la guerra civil.

Ahora bien, aunque esa labor literaria es cada día más recordada, más conocida, esto se debe, en principal medida, a su participación en la revista *Hora de España* y a su trabajo como dramaturgo, en verdadera continuidad con el que había realizado en el marco de las Misiones Pedagógicas en los años inmediatamente anteriores. Así, como en verdad resulta lógico, es en la creación teatral y en el desarrollo de una de las revistas más importantes del período bélico en donde suelen encontrarse referencias a Rafael Dieste y su obra de esos años. Sin embargo, exceptuando los estudios de Manuel Aznar Soler, Claudio Rodríguez Fer, Xosé Luis Axeitos,

¹⁰² [“Haciendo una pequeña exploración en la hemeroteca de Barcelona, vimos que ya en la primera etapa de Nova Galiza aparecen cosas firmadas por mí. En la segunda, abundan más mis colaboraciones, unas firmadas con el nombre entero, otras con iniciales, algunas sin firmas y otras, con gran sorpresa mía (pues no me acordaba) con la de Félix Muriel, citado como uno de tantos colaboradores en el referido prólogo”]

¹⁰³ El subtítulo se mantiene desde su aparición, el 5 de abril de 1937, hasta el núm. 10, del 20 de septiembre del mismo año (con una corrección ortográfica, “antifeixistes” en vez de “antifeixistas”, entre los núms. 5 y 10, que luego, a partir del onceavo se desestima para retornar a la grafía original). El núm. 11, publicado el 10 de octubre de 1937, lleva el subtítulo *Folla literaria dos antifascistas galegos*, que al siguiente, del 15 de noviembre de 1937 (y hasta el quinceavo, del 1 de febrero de 1938), vuelve a modificarse por *Revista quincenal dos escritores galegos antifeixistas*. El núm. 16, de marzo de 1938, presenta el subtítulo que permanecerá los últimos tres núms.: *Revista mensual ao servizo do esprito e da libertade do povo galego*.

Arturo Casas y algunos pocos investigadores más¹⁰⁴, la crítica no se ha dedicado con el detenimiento que merecen a los textos en prosa que el autor publicó en el período –y menos aún a los que se imprimieron en *Nova Galiza*. Los hechos, las luchas, los avatares, son tantos que resulta razonable que la atención se centre en las circunstancias con mayor profusión que en los escritos. Es, como a menudo se la llama, una “literatura de circunstancia”. No obstante, en buena cantidad de los textos publicados por Dieste en esos años puede reconocerse no sólo el intento de considerar los temas tratados reflexivamente y con cierta –diríamos– calma, sino sobre todo una serie de ideas que no son en él circunstanciales y que incluso muestran la conformación de mundos literarios que encontraremos en su obra posterior, su obra del exilio –y, de modo privilegiado, en su libro *Historias e invenciones de Félix Muriel*.

En el primer número de *Nova Galiza* en el que aparecen colaboraciones de Dieste (núm. 2, del 20 de abril de 1937), se publica un artículo llamado “Democracia galega”¹⁰⁵. El título, desde luego, ironiza sobre la situación política en la que se encontraba Galicia en abril de 1937. La primera oración corrobora el carácter acaso sorprendente que pudiera tener para un lector del periódico en la zona republicana: “Non houbo endexamais «monárquicos» nin cousa semellante en Galiza, e veredes porqué”. Desde el inicio, pues, se anuncia un “develamiento” de la realidad, una mostración de lo que subyace bajo la apariencia. Es engañoso el aspecto de la Galicia ocupada por los franquistas; por “debajo” hay, soterrada, una tradición popular republicana:

O mito do rei aínda vivía na Galiza reverenciosa dos montes isolados, do gran respecto, dos camiños longos e do se erguer cedo. Sabían os labradores de Galiza a hestoria moi leida de Carlo Magno, e outras hestorias de grandes cabaleiros. Levaban no espírito a lembranza d’aquel rei dos contos que

¹⁰⁴ Véanse el prólogo de Aznar Soler a *T2*, pp. 7-36, el de Rodríguez Fer a *GL*, pp. 9-19 (que ya había sido publicado en *Documentos A*, núm. 1, enero de 1991, pp. 147-150, y que fue luego incluido en su estudio sobre *A literatura galega durante a Guerra Civil (1936-1939)*, Xerais, Vigo, 1994, pp. 243-252), la sección “Dos arquivos de Rafael Dieste”, que Axeitos publica en el *Boletín Galego de Literatura* desde el núm. 5 (mayo de 1991) de la revista, y el capítulo cuarto del libro de Casas ya citado (*La teoría...*, pp. 381-464).

¹⁰⁵ “Democracia galega”, *Nova Galiza*, núm. 2 (20 de abril de 1937), pp. 1-2. El otro texto firmado por Rafael Dieste en ese mismo número es la reseña del álbum de *Galiza Mártir*, de Castelao. Citaré todos los textos de *Nova Galiza* por su reimpresión facsimilar, editada por Edición do Castro (Sada, 1990).

sempre ten tres fillos ou tres fillas, e que unhas veces morre en desamparo por lles cedel-os bens en vida, e outras escolle primeiro, moi sotilmente, ao mais leal e dalle o mando –porque él xa é moi vello– para que faga xusticia. ¿E qué quer dicir esto? Que o rei da lenda era para a lembranza galega un home arriscado, xusto, de boa caste, con forza e virtudes que o facían merecente de ser ollado como a arbre meirande e mais vello do bosque. En disgracia pode ser o rei Lear. En ventura pode ser un santo c’unha espada... E velahí por qué Galiza non podía ser “monárquica”. Non o foi endexamais.¹⁰⁶

Al contrario de los monárquicos de toda España, que son según el texto los obsecuentes, los hipócritas, los trepadores, “O pobo era o gardador da única maxestade que quedaba na Hespaña”, una majestad cimentada en los valores:

A Nova Galiza é republicana. A vella, a mais vella que aínda podemos ver de nenos os que non somos vellos, era republicana tamén. Fundábase en tradición popular, non en autoridade con cetro ou vara. No seu xuízo tiña en conta o xuízo dos antergos, e a súa democracia acollía a vos dos mortos, dos que inventaron as artes campesiñas e os refráns luminosos. Na i-alma dun galego de aqueles tempos xuntábase unha assemblea milenaria. En ela podían ter mais locida presenza de lembranza os héroes lexendarios. Pero en ela os mesmos héroes escoitaban [...] Galiza foi sempre democrática. Eio agora en espírito –pese a o disfraz choqueiro que lle imponen– con mais aberto hourizonte.¹⁰⁷

Así pues, se trata de un republicanismo atemporal, en el que la tradición popular une en asamblea a los jóvenes, a los viejos e, incluso, a los antepasados muertos. Nadie es más que nadie, todos se escuchan, hasta los héroes legendarios. La figura de un antepasado muerto “escuchando” a un descendiente vivo, tan propia de la noción de tradición que Dieste tiene,

¹⁰⁶ [No “hubo jamás «monárquicos» ni cosa semejante en Galicia”: “El mito del rey aún vivía en la Galicia reverenciosa de los montes aislados, del gran respeto, de los caminos largos y del erguirse lento. Sabían los labradores de Galicia la historia muy leída de Carlomagno, y otras historias de grandes caballeros. Llevaban en el espíritu la memoria de aquel rey de los cuentos que siempre tiene tres hijos o tres hijas, y que unas veces muere en el desamparo por cederles los bienes en vida, y otras escoge primero, muy sutilmente, al más leal y le da el mando – porque él ya es muy viejo– para que haga justicia. ¿Y qué quiere decir esto? Que el rey de la leyenda era para la memoria gallega un hombre valiente, justo, de buena casta, con fuerza y virtudes que lo hacían merecedor de ser mirado como al árbol más grande y más viejo del bosque. En disgracia puede ser el rey Lear. En ventura puede ser un santo con una espada... Y he aquí por qué Galicia no podía ser ‘monárquica’. No lo fue jamás”]

¹⁰⁷ [“El pueblo era el guardador de la única majestad que quedaba en España”: “La Nueva Galicia es republicana. La vieja, la más vieja que aún pudimos ver de niños los que no somos viejos, era republicana también. Se fundaba en tradición popular, no en autoridad con cetro o vara. En su juicio tenía en cuenta el juicio de los antepasados, y su democracia acogía la voz de los muertos, de los que inventaron las artes campesinas y los refranes luminosos. En el alma de un gallego de aquellos tiempos se juntaba una asamblea milenaria. En ella podían tener más lucida presencia de recuerdo los héroes legendarios. Pero en ella los mismos héroes escuchaban... / Esa profunda democracia de la vieja Galicia –en la que se unía la voz de todos los tiempos hasta el tiempo presente– es dilatada, no desmentida en su estirpe, por la Galicia nueva, que une a aquellas voces del porvenir y quiere que se yerga, a la par de la razón de los padres, la de los hijos, y a la par del viejo saber el saber nuevo. Galiza fue siempre democrática. Lo es ahora en espíritu –pese al disfraz grosero que le imponen– con más abierto horizonte”]

reaparecerá –reinterpretada como un modo de la memoria– en el segundo relato del *Félix Muriel*, “Este niño está loco”: “Allí, en grave penumbra, veíanse los retratos de los abuelos, que muy serenamente miraban desde los muros y parecían darles un espesor insondable, como si aquel mirar viniese traspasándolos, y desde muy lejos, para recordar. Y ¡qué cosa más rara!, para recordarme a mí, a quien no habían conocido, que no pertenecía a su pasado” (*FM2*, p. 19).

En cuanto a la tradición esencial de Galicia que Dieste interpretaba en 1938, en ese entonces sojuzgada bajo el disfraz impuesto por los traidores, tuvo sin embargo un momento en que pudo manifestarse:

cando veu a República non houbo talvez en ningures mais alborosada fe que na nosa terra. En toda a Hespaña despideuse â monarquía como ao carnaval: cun “enterro da sardiña”. E alá na nosa terra os labregos rían como nenos, tomaban unha cunca de mais, ían os vellos a palicar pol-os camiños con tanta bulla de esperanza como si tivesen moitos anos por diante. Berrouse “viva a República” até o xemer da vos que xa non pode mais. E escomenzouse a crer na política –na boa, que ten en conta a vos dos mortos, pero que non os fai votar pol-o cacique. ¿Qué se agardaba? Era a tradición verdadeira saindo ao encontro do porvir [...] Non vos deixedes enganar pol-os azares que permitiron aos feixistas o se impoñeren transitoriamente en Galiza. Por debaixo está un pobo que nada ten que ver con esa codia.¹⁰⁸

Como he señalado, buena parte de las ideas de este texto –en especial, la de un tiempo sin historia– ya aparecen en un artículo de 1926, “O tempo dos antigos”. De modo más explícito, se distinguían allí los “tres tempos” que existen “pra os nosos labregos”: “o tempo dos novos, o tempo dos vellos e o tempo dos antigos” (*ATC*, p. 58). El “tiempo de los antiguos”, del que los vivos no guardan memoria personal, es aquel en el que se funda la autoridad de la tradición. Es “o tempo dos pensamentos ben pousados que resisteron tódalas trupias dos argalleiros e chegaron até nós”. Acaso por ello, por su capacidad para desenmascarar las trampas de los mentirosos, para

¹⁰⁸ [“cuando vino la República no hubo tal vez en ningún lado más alborozada fe que en nuestra tierra. En toda España se despidió a la monarquía como al carnaval: con un “entierro de la sardina”. Y allá en nuestra tierra los labriegos reían como niños, tomaban una cuenca de más, iban los viejos a conversar por los caminos con tanta bulla de esperanza como si tuviesen muchos años por delante. Se gritó ‘viva la República’ hasta el gemir de la voz que ya no puede más. Y se comenzó a creer en la política –en la buena, que tiene en cuenta la voz de los muertos, pero que no los hace votar por el cacique. / ¿Qué se esperaba? Era la tradición verdadera saliendo al encuentro del porvenir (...) No os dejéis enganar por los azares que permitieron a los fascistas imponerse transitoriamente en Galicia. Por debajo está un pueblo que nada tiene que ver con esa corteza”]

desmentir las imágenes falsas de “lo gallego” y “lo popular”, este tiempo sin historia carga sin embargo la posibilidad de convertirse en utopía: “o «tempo dos antigos» poida que nunca eixistise, mais o «tempo dos antigos»... virá” (*ATC*, pp. 58-59). Ese carácter político es sin duda el que lo conecta con la atemporal “democracia gallega”.

Ahora bien, aunque los textos publicados por *El Pueblo Gallego* y *Nova Galiza* guardan similitudes y en ambos puede verse la continuidad de una idea a lo largo de veinte años¹⁰⁹, en el artículo “Democracia galega” ese tiempo fuera de la historia adquiere unas características más precisas que en el texto de 1926. El mundo representado es el de los cuentos populares y, quizás más específicamente, el del romancero tradicional. Se trata de una literatura que, más allá del conocimiento obvio de un lector de la época, debía de estar especialmente presente para los que fueron misioneros de las Misiones Pedagógicas. Más aún, como se dijo, en el marco del proyecto de las Misiones, Dieste preparó una adaptación escénica del romance “La doncella guerrera”. En él aparecen esos mismos valores que ve en los cuentos populares: el coraje, el cumplimiento del deber, el respeto, el pudor, la justicia, la equidad y, claro, el amor.

Ya en el primer texto en prosa de Dieste publicado durante la guerra, un fragmento de un discurso pronunciado en el Teatro Español en el segundo mitin de la Alianza de Intelectuales Antifascistas el 25 de octubre de 1936, se observa este recurso a la moral que Arturo Casas considera característico del autor:

Los facciosos –con una terrible desvergüenza– movieron hasta hoy todos los valores del pueblo, considerándonos a nosotros, el pueblo mismo, la turba indeseable, lo que eran y son ellos, que se presentan siempre bajo un disfraz grotesco, cuyo precio se cotiza en el mercado internacional. Pero

¹⁰⁹ Una idea que, en efecto, como apunta Pilar Pallarés, puede encontrarse casi intacta en “Hispanidad de Valle Inclán”, aparecido en el número V de *Hora de España* (mayo de 1937): “en la Galicia inocente y arcaica, se cuentan tres tiempos: el de los mozos, el de los viejos y el de los antiguos. En éste el horizonte se aquieta, y no hay línea episódica que señale su límite. Está siempre tan cerca y tan lejos como el cielo. Y a su regalo se atribuye todo lo que tiene gracia y dignidad imperturbables. En ese cielo del tiempo antiguo de Galicia están los héroes, el arte de tejer, la sutileza de los presagios –que hereda el labrador–, las promesas firmes...” (cito por su reimpresión en *TH*, p. 122).

en el fondo ellos son el saldo más monstruoso que pudo engendrar la civilización; un saldo de baratijas groseras con que se revisten para engañar a los ingenuos.¹¹⁰

Hay en este breve texto un tema que se repite con insistencia en los escritos del autor de esos años: el del disfraz que engaña, el disfraz grotesco; un disfraz que no muestra la verdadera personalidad, sino que la oculta. El tema, del que sacará tanto provecho en las farsas teatrales, aparece también, como un eco, en el final del libro *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Allí, el personaje, arribando a una playa gallega, es confundido por Eloísa, la loca de amor del lugar, con su marido emigrado. Félix no aclara esta confusión sino hasta después de haber reemplazado a Juan, el esposo esperado. El demonio de su conciencia, entonces, lo acusa de este tardío quitarse el disfraz y se burla de la nueva transformación:

Ella estaba soñando su mayor ventura y la despiertas, la expulsas del paraíso. Era inocente en brazos de su amado y la escandalizas de sí misma, dejándola sin esposo después de asomarte a su deseo. Creía en la vigilancia de las estrellas que guían a los enamorados [...] y te atreves a desmentirlas. ¿Cómo es posible esa arrogancia? Aún sería tiempo de enmendar el desastre con la benevolencia de esos bosques, [...] tú, espectro del esposo, puedes decirle: Ahora una tregua más y volveré para siempre. Y si alguna vez, en efecto, vuelve el verdadero, ella podrá contarle lo sucedido, y él será muy feliz de haber estado tan presente en sus sueños. ¿Qué importan los disfraces? (*FM2*, p. 151)

Debía, pues, entonces, permanecer Félix Muriel bajo la máscara que le permitía a Eloísa vivir en un mundo cohesionado, bajo el amparo de las estrellas, de ese cielo lejano y cercano de la Galicia de los antiguos al que se refiere Dieste en “Hispanidad de Valle Inclán”.

De este modo, hay disfraces piadosos y disfraces falsos, que buscan engañar. Lo que distingue a unos de otros es la ética de la persona que adopta el personaje. Así, como señala Manuel Aznar

¹¹⁰ “Fragmento do mitin da Alianza de Intelectuales Antifascistas”, aparecido en *Milicia Popular. Diario del 5º Regimiento* (núm. 81, 27 de octubre de 1936) y en *El Mono Azul* (núm. 10, 29 de octubre de 1936) y recogido por Claudio Rodríguez Fer en *GL*, p. 105 (de donde cito). Se trata de una intervención del autor en un acto de homenaje a la solidaridad internacional, de allí que el breve fragmento del discurso diesteano impreso se refiera en su final a los escritores extranjeros solidarios con la causa republicana: “Los escritores de todo el mundo asisten ahora a la epopeya grandiosa de España como si fuese la epopeya heroica de su propio país. Se encuentran entre nosotros, y les parece hallarse en su patria, en una patria universal. Y así es realmente”. En cuanto al comentario de Arturo Casas, dice el crítico sobre el fragmento del discurso diesteano: “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 teoría...*, p. 406).

Soler al referirse a *La doncella guerrera* y al conjunto de la producción teatral del autor de la década del treinta: “si los personajes que fingen son siempre condenados en el teatro diesteano – piénsese en el Esteban de *Curiosa muerte burlada*, en los facciosos del *Nuevo retablo de las maravillas* o de *Al amanecer*–, este don Martín de *La doncella guerrera* es el único personaje de ficción [...] cuyo «papel» concluye con un desenlace feliz” (T2, p. 34). Y no es extraño, en verdad, pues, al contrario de aquéllos, la doncella guerrera se disfraza por un motivo loable, para poner en alto el honor de su padre, el conde, y así, como “Don Martín el de Aragón”, demuestra en la guerra su coraje y su valor.

El mundo moral que Dieste encuentra en la Galicia verdadera, escondida bajo la máscara de una ocupación mentirosa, es un mundo –como decía– de reminiscencias literarias. Y este cruce entre literatura y política, este verdadero “uso” de la literatura como una suerte de “filtro”, de medio a través del cual observar la realidad, se da en esos mismos años, en la obra de Dieste, de otro modo –otro modo que, también, repercute sobre la obra posterior: el del seudónimo, del apócrifo¹¹¹ e, incluso, el del *alter ego*.

En las páginas de *Nova Galiza* nacerá como autor el que fuera y sería un personaje. Félix Muriel había aparecido por primera vez –como se dijo– en “Galería de espejos fieles”, artículo publicado en junio de 1935. Era allí “un estudiante erguido como el San Juan de Donatello, enérgico el perfil y los ojos de niño” que paseaba solitario por un “parque desierto” con alguna reminiscencia modernista (“viento frío, verdor disciplinado, estatuas grises”). Entre la reflexión solitaria que allí llevaba adelante el personaje y la emoción por la muerte de un grupo de amigos

¹¹¹ Al comentar la reseña de Dieste sobre el *Juan de Mairena* de Machado (publicada en *Hora de España*, III, en marzo de 1937), Arturo Casas señala la relación entre el apócrifo machadiano y Félix Muriel: “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*– 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»: 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” (*La teoría...*, p. 462).

a la que se refiere el primer texto firmado por Félix Muriel en *Nova Galiza* se encuentra no sólo el inicio de la guerra sino también la particular importancia que la circunstancia bélica da a la moral comunitaria, siempre presente en la obra del autor.

Ese primer texto firmado por Félix Muriel comienza por el relato de una noticia llegada de la Galicia ocupada:

Na madrugada do 23 d’Abril foron sacados d’un bou, disposto para zarpar de Vigo, os cadáveres de nove homes e unha muller moza.
 Nove estaban feridos na sen esquerda. Un, o que debeu matar aos outros por acordo de todos, suicidárase e tiña a ferida na sen dereita.
 Aqueles nove homes e aquela moza, casada de pouco tempo con un d-eles, tíñanse ocultado no bou para fuxir –despois de moitos meses de esquivaren a teimosa persecución feixista. Eran de distintos partidos. Foron delatados –din os xornales– por un tripulante. Os feixistas arimaron un barco alxibe do porto e asolagaron a bodega do bou. Primeiro con auga fría. Despois con auga fervente. Os acosados non saían... Ouvíronse uns disparos...¹¹²

Hasta aquí, escueto, casi “distanciado”, el relato del suceso. Pero es entonces cuando el texto inicia una recomposición de identidades, cuando comienza a volverse una trama de identidades reconocibles, reconocidas:

O mozo recién casado chamábase Nogueira. Dos outros nomes sábense dous que alongaron o noso estremecimiento, e acurtaron de súbito a distancia –xa brevísima– entre o noso espírito i-a traxedia: Manuel Rodríguez Castelao; José Losada Castelao; curmáns d’Alonso... –dous dos rapaces mais puros da nosa terra.¹¹³

El texto se personaliza; aparecen nombres propios, personas concretas (y no pasa desapercibido el apellido Rodríguez Castelao para quien conociera y conozca a Alfonso, que en esas fechas dirigía la revista en la que se publica el texto). Aparece también, en ese momento, un

¹¹² [“En la madrugada del 23 de abril fueron sacados de un bou, dispuesto para zarpar de Vigo, los cadáveres de nueve hombres y una mujer joven. / Nueve estaban heridos en la sien izquierda. Uno, el que debió matar a los otros por acuerdo de todos, se había suicidado y tenía la herida en la sien derecha. / Aquellos nueve hombres y aquella muchacha, casada hacía poco tiempo con uno de ellos, se habían ocultado en el bou para huir –después de muchos meses de esquivar la tenaz persecución fascista. Eran de distintos partidos. Fueron delatados –dicen los diarios– por un tripulante. Los fascistas arrimaron un barco aljibe del puerto e inundaron la bodega del bou. Primero con agua fría. Después con agua hirviente. Los acosados no salían... Se oyeron unos disparos...”]

¹¹³ [“El mozo recién casado se llamaba Nogueira. De los otros nombres se conocen dos que alargaron nuestro estremecimiento, y acortaron de súbito la distancia –ya brevísima– entre nuestro espíritu y la tragedia: Manuel Rodríguez Castelao; José Losada Castelao; primos de Alonso... –dos de los rapaces más puros de nuestra tierra.”]

yo plural, pues Félix Muriel habla en nombre de muchos, y aparece el recuerdo, pues Félix Muriel habla también de su propio pasado:

D'aquela foi cando os nosos ollos, abertos ao recordo, recibiron n'un lóstrego prolongado toda a presenza d'aquel amanecer. Esquencemos a morte de todos aqueles homes, d'aquela moza, e todo nos pereceu ilusorio menos o intre de ledicia, cara â libertade, que sentían aquela noite, mentras o mar, vindo de lonxe, acariñaba o barco. E todo o sono d'eles realizouse no noso corazón. Sí, pasaban o mar, e â volta d'unha esquiña d'unha cidá das nosas, viñan ao noso encontro cos brazos abertos... Moito tempo, aínda sen querer saber que xa sabíamos a morte, estivemos a repetir os nomes coñecidos, resucitando a mesma infancia que viviron con nós –e que tan nosa era como d'eles... Así estivemos, a recatalos, dándolles paso pol-a nosa lembranza cara â eternidade... E vimos que pasaban, que xa non sirían ledamente ao noso encontro en calquera cidade. E filtrouse en nós, como un albor de lua, o degoro d'ir con eles, e con todol-os homes xenerosos da nosa terra que xa van alá...¹¹⁴

A partir de aquí, el texto –que había comenzado impersonal, escueto, casi lacónico– alcanza su máximo de emotividad. En medio de la tragedia, como ha subrayado Xesús Alonso Montero¹¹⁵, el autor encuentra algo constructivo, una reconstitución posible del mundo amistoso de la juventud:

Mais algo enche de luz a nosa door, e fai xurdir no medio d'ela un grito de orgullo, case un aturuxo: ¡Non se entregaron âs poutas lixentas! Non se entregaron, viron uns nos ollos dos outros unha diafanidade ausoluta e entregáronse â morte virxen en compañía, como ao ceo da noite. Cada tiro unha estrela. E hai que admirar ao executor, ao que quedou para o remate, sen que vacilase a fé –d'el e dos outros– na súa sagra firmeza. ¿Cando foron mais irmáns nove homes e unha muller? Esa fraternidade no lindero decisivo, ese acordo perfecto, esa inmensa seriedade do voso espírito n'ese intre, fai para sempre locinte i exemplar a vosa morte. ¡Sí, compañeiros, vindes, agora mais que nunca, ao noso encontro!¹¹⁶

¹¹⁴ ["Entonces fue cuando nuestros ojos, abiertos al recuerdo, recibieron en un relámpago prolongado toda la presencia de aquel amanecer. Olvidamos la muerte de todos aquellos hombres, de aquella moza, y todo nos pereció ilusorio menos el instante de delicia, cara a la libertad, que sentían aquella noche, mientras el mar, viniendo de lejos, acariciaba el barco. Y todo el sueño de ellos se realizó en nuestro corazón. Sí, pasaban el mar, y a la vuelta de una esquina de una ciudad de las nuestras, venían a nuestro encuentro con los brazos abiertos... Mucho tiempo, aun sin querer saber que ya sabíamos la muerte, estuvimos repitiendo los nombres conocidos, resucitando la misma infancia que vivieron con nosotros –y que tan nuestra era como de ellos... Así estuvimos, recatándolos, dándoles paso por nuestra memoria cara a la eternidad... Y vimos que pasaban, que ya no salían alegremente a nuestro encuentro en cualquier ciudad. Y se filtró en nosotros, como un albor de luna, el anhelo de ir con ellos, y con todos los hombres generosos de nuestra tierra que ya van allá..."]

¹¹⁵ "Rafael Dieste, intelectual á intemperie", *Acto Literario en Homenaxe a Rafael Dieste. 16 de maio de 1995*, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, p. 33.

¹¹⁶ ["Mas algo llena de luz nuestro dolor, y hace surgir en medio de él un grito de orgullo, casi un bramido: ¡No se entregaron a las garras sucias! No se entregaron, vieron unos en los ojos de los otros una diafanidad absoluta y se entregaron a la muerte virgen en compañía, como al cielo de la noche. Cada tiro una estrella. Y hay que admirar al ejecutor, al que quedó para el remate, sin que vacilase la fe –de él y de los otros– en su sagrada firmeza. ¿Cuándo fueron más hermanos nueve hombres y una mujer? / Esa fraternidad en el lindero decisivo, ese acuerdo perfecto, esa inmensa seriedad de vuestro espíritu en ese instante, hace para siempre luciente y ejemplar vuestra muerte. ¡Sí, compañeros, venís, ahora más que nunca, a nuestro encuentro!"]

En este texto, de junio de 1937, Félix Muriel ha nacido como escritor. Nace en el encuentro con unos amigos de la infancia que ya no podrá volver a ver, que han dado su vida para mantenerla bajo las normas morales en las que creían.

Éste es el primer texto de Félix Muriel. Se trata de una publicación casi contemporánea del nacimiento de otro seudónimo, de otro *alter ego*. Cuenta Eugenio Granell:

Rafael Dieste albergoume na sua casa sen que a nosa amizade se alterase. Ao contrário, pedíume que escribese un pequeno artigo para publicalo en *La Hora de España* [sic]. Tratábase da descrición dun combate contra os tanques fascistas, no que eu participei. Foi con el á Generalitat de Cataluña e ali permanecemos un par de horas repasando o meu escrito. Entón entregoume un carné da Generalitat no que eu aparecía como periodista de dita institución. Desde modo, Dieste protexíame contra os sabuesos estalinistas. E díxome, “Desde agora, xa non serás Granell, senón Fernández”. Curiosamente é o mesmo que me diría un mes máis tarde o comandante anarquista Jover, ao ter sido destinado ao Corpo de Exército que mandaba: “Desde agora chamaraste Fernández, non Granell”.¹¹⁷

El pasaje merece varios comentarios. En primer lugar, en efecto, el propuesto se trataba de un verdadero cambio de nombre: las notas sobre música que había publicado Granell en la revista *P.A.N.* en 1935 eran firmadas como “E. F. Granell” (además de dos reseñas con sólo las tres iniciales)¹¹⁸. En cuanto al artículo que Granell escribió para *Hora de España*, parece tratarse de un texto publicado un año después: “Zapadores”, firmado por E. Fernández, aparecido en el núm. XIX de julio de 1938. Sin embargo, el episodio que Granell narra en la semblanza de 1995, debe corresponder a algún momento de entre los meses de marzo y junio de 1937¹¹⁹. En marzo

¹¹⁷ [“Rafael Dieste me albergó en su casa sin que nuestra amistad se alterase. Al contrario, me pidió que escribiese un pequeño artículo para publicarlo en *La Hora de España*. Se trataba de la descripción de un combate contra los tanques fascistas, en que yo participé. Fui con él a la Generalitat de Cataluña y allí permanecemos un par de horas repasando mi escrito. Entonces me entregó un carné de la Generalitat en el que yo aparecía como periodista de dicha institución. De este modo, Dieste me protegía contra los sabuesos estalinistas. Y me dijo, «Desde ahora, ya no serás Granell, sino Fernández»”. Curiosamente es lo mismo que me diría un mes más tarde el comandante anarquista Jover, al haber sido destinado al Cuerpo de Ejército que mandaba: «Desde ahora te llamarás Fernández, no Granell»] “Dieste salvoume a vida”, en *Rafael Dieste, “Era un tempo de entusiasmo...”*, *A Nosa Cultura* (Vigo), núm. 15 (marzo de 1995), p. 58.

¹¹⁸ Sin embargo, en el sumario del último número publicado de la revista, el artículo correspondiente, firmado del modo señalado, es atribuido a “Fernández Granell”. Sólo los dos últimos números de la revista incluyen en el sumario el nombre de los autores de los artículos enumerados. En el número 6, la atribución se hace de igual forma que en el texto: E. F. Granell.

¹¹⁹ Tampoco está del todo claro el lugar del episodio. A pesar de que todo parece indicar que transcurre en Barcelona (como el texto de Granell que citaré en seguida dice explícitamente), Rafael Dieste y Carmen Muñoz –

comienza la represión comunista contra los miembros del POUM, al que Granell pertenecía. De hecho, inmediatamente, Granell se refiere a hechos subsiguientes, que data en mayo de 1937, momento en el que, según aclara ahora, “Permanecin na casa dos Dieste unhas duas semanas”. Por lo demás, en un texto publicado en 1991, Granell dice que “no había vuelto a saber de él [Rafael Dieste] desde nuestro encuentro en Barcelona a mediados de 1937”¹²⁰. Conviene recordar que la primera vez que Dieste usa en *Nova Galiza* el nombre de Félix Muriel es en junio de 1937.

Pero el rasgo más sobresaliente, además de la contemporaneidad, es la similitud de procedimiento entre el “cambio” de identidad de Granell –que, en definitiva, no es tal, pues Fernández era también su apellido– y el seudónimo diesteano. Pues Muriel era un apellido familiar, el apellido materno de su padre¹²¹. Se trata, en fin, en ambos casos, de ocultarse en la genealogía, de escabullir la identidad adentrándose en las distintas ramas de la tradición familiar, de esconder el nombre en el nombre.

Sea como sea, el uso del seudónimo, no parece poderse atribuir a la simple búsqueda de una mayor diversidad en las firmas de los colaboradores del periódico. Es posible observar que, desde la primera semblanza conmovida de los amigos muertos al último de los cinco escritos publicados bajo la firma de Félix Muriel, hay un progresivo incremento del tema político y, sobre todo, de la opinión que se presume conflictiva. Así, a medida que avanzan los meses de 1937, parece comenzar a reservarse para el seudónimo una función, si no exclusiva (pues hay también algunos textos de clara intervención política firmados por el autor) sí privilegiada. Es posible ver en los

según Luis Rei Núñez– se instalan en esa ciudad en agosto de 1937, llegando desde Valencia (*A travesía dun século*, p. 92). En el *Epistolario* citado, la última carta fechada en Valencia es de diciembre de 1936 y la primera enviada desde Barcelona es, en efecto, de agosto de 1937.

¹²⁰ “Andanzas y amores de Félix Muriel”, *Documentos A*, núm. 1 (enero de 1991), p. 81.

¹²¹ Dice Estelle Irizarry en el prólogo a su edición de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*: “Hasta qué punto el personaje representa un *alter ego* del autor es una cuestión que nos atrae la curiosidad, en vista de que el nombre del padre de Rafael Dieste se llamaba Eladio Dieste Muriel. En la familia de su abuela paterna, María Muriel Rodríguez, figuraba un fraile pintor nombrado, precisamente, Félix Muriel” (*FM3*, p. 21). Similares datos pueden encontrarse referidos en *La creación literaria de Rafael Dieste*, Edición do Castro, Sada, 1980, p. 217.

escritos de Félix Muriel un progresivo “crescendo” de la conflictividad política que los caracteriza. Crescendo que se contrapone con la menor presencia, con el correr de los meses, de un tratamiento directo de la política en los textos firmados por el autor.

Además de los cinco escritos de Félix Muriel, y descontando los aparecidos sin firma, los textos en prosa publicados por Rafael Dieste durante la guerra son: tres reseñas¹²², un ensayo sobre la “Hispanidad de Valle-Inclán”, la reimpresión del cuento “O neno suicida”, tres discursos (género en el que, desde luego, el uso del seudónimo es raro)¹²³ y una serie de nueve textos de diversa índole: dos ensayos aparecidos en *Hora de España* (“Fraternidad viril en torno a España” y “Desde la soledad de España”), los tres escritos en *Nova Galiza* que el autor recopiló juntos en la misma revista bajo el título de “Manifiesto en tres tempos” (de donde puede inferirse que, meses después de su publicación original, el autor leyó en ellos un cierto grado de “generalidad” –acaso sobre todo en el tercero, una serie de aforismos “para axudar a renacenza de Galiza”) y otros cuatro textos también publicados en *Nova Galiza*; además del ya mencionado “Democracia galega”: “Espello de dictadores”, “Sobre os demócratas” e “Individualismo galego”.

Más allá del carácter político que todo texto adopta en función de las circunstancias de una guerra, es evidente que –por lo menos en principio, insisto– gran parte de los textos enumerados se alejan de la coyuntura y del tema específicamente político. Arturo Casas ha clasificado la serie de textos de Dieste escrita durante la guerra en tres “núcleos”: el primero sería el de los que “poseen una entidad declarativa de orden cultural, estético o teórico-literario y que [...]

¹²² Referidas en notas 94 y 98; sobre *Juan de Mairena* de Antonio Machado, *Galiza Mártir* de Castelao y *Entre dos fuegos* de Antonio Sánchez Barbudo.

¹²³ Además del breve fragmento de la intervención en el Teatro Español ya citado, se conservan dos discursos completos: “Fascismo y cultura nacional” (que antes de imprimirse en *Nova Galiza* ya había aparecido en versión catalana en *Mirador*, núm. 417, 22 de abril de 1937, p. 6; de donde Aznar Soler lo traduce nuevamente al castellano en *TH*, pp. 115-121) y la participación de Dieste en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, publicada como “En nome de Galiza” en *Nova Galiza* (núm. 7, 15 de xulio de 1937, p. 3) y, desde entonces, en versión gallega o castellana, en muy diversos sitios: en Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Ponencias, documentos y testimonios*, pp. 125-129; *Grial*, núm. 78, outubro-diciembre de 1982, pp. 453-454; *Documentos A*, núm. 1 (enero de 1991), pp. 209-210; y en los libros de Rafael Dieste *GL* (pp. 113-114) y *OGC* (t. 2, pp. 326-328).

manifiestan criterios y convicciones que trascienden aquella circunstancia [bélica]”. Incluye en este grupo “Fascismo y cultura nacional”, “Fraternidad viril en torno a España” y “Desde la soledad de España (sobre la vida y el espíritu)”. El segundo núcleo, siempre según Casas, sería el de los “textos de carácter crítico”, en el que incluye las tres reseñas, el ensayo sobre Valle Inclán y un comentario sin firma sobre una exposición de Arturo Souto. Finalmente, el tercer conjunto, sería el de los “textos de respuesta rápida a las circunstancias de la guerra y la lucha antifascista”, en el que entraría la mayor parte de lo publicado en *Nova Galiza* y el discurso “En nome de Galiza”¹²⁴.

Interesa aquí en particular el tercero de los núcleos que señala Arturo Casas, pues llama la atención que incluso en muchos de los textos allí incluidos es posible encontrar ideas diesteanas que, como se dijo, llegan a su obra narrativa del exilio. Es aún más notoria una creciente presencia de Félix Muriel en los últimos meses en que aparecen artículos de “respuesta rápida a las circunstancias de la guerra y la lucha antifascista”, entre julio y octubre de 1937. Después de la publicación del discurso diesteano en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, sólo aparecen dos escritos bajo el nombre del autor, el segundo de los cuales, “Individualismo gallego”, retoma –como ya ha indicado Pilar Pallarés¹²⁵– una práctica propia de los artículos periodísticos que publicara en los años veinte: la discusión con –y la refutación de– los estereotipos sobre *lo gallego*. En cambio, en el mismo período aparece la mayor parte de los escritos de Félix Muriel, tres en total, y los tres efectivamente referidos a la coyuntura política –si bien la referencia en el último, como diré en breve, es de un tipo particular.

Así, en los escritos publicados en *Nova Galiza*, Dieste parece ir poco a poco reservando a Félix Muriel la labor de mediación con lo político. El caso más extremo de esta tarea asignada al

¹²⁴ *La teoría...*, p. 405.

¹²⁵ Art. cit.

personaje lo encontramos ya en el exilio y –lo que puede resultar aún más sorprendente– en una carta privada. Es la carta a su hermano Enrique fechada en Buenos Aires el 8 de octubre de 1945 (numerada 110 en la edición del *Epistolario* que preparó Xosé Luis Axeitos). En ella, como una suerte de posdata, Félix Muriel se refiere a su opinión sobre Marx y a su relación con el comunismo. Se trata de un texto relativamente conocido, sobre todo merced a los comentarios de Xesús Alonso Montero, Manuel Aznar Soler y Arturo Casas. En mayor o menor medida, los tres críticos leen la posición ideológica y política que manifiesta el pasaje como fácilmente atribuible a Rafael Dieste. No cabe duda de que así es. Sin embargo, esto vuelve doblemente llamativo que el autor delegue a su personaje el “informe político”, tal como lo llama: “Según el informe político a que te refieres, Félix Muriel me ha dicho lo siguiente”. Y lo que informa Félix Muriel –claramente delimitado, separado del discurso del remitente de la carta por comillas–, es:

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. [...] 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. Así pues, a la pregunta ¿Es usted comunista?, yo tengo que empezar por contestar: Pongámonos de acuerdo sobre lo que usted quiere decir... Ahora bien, cuando las gentes marrulleras, confucionistas por estupidez o por mala fe usan la táctica de llamar rojo o comunista a quien pretenden combatir, yo me siento profundamente honrado si el supuesto “insulto” me alcanza. Y cuando los imbéciles creen vestirme de andrajos con esos calificativos yo me siento vestido de púrpura. (OC5, pp. 218-219)¹²⁶

¹²⁶ Sobre esta “carta 110” (según la numeración de OC5) han escrito Xesús Alonso Montero (“A carta 110”, *La Voz de Galicia*, 25-5-1995, recopilado en *Ensaíos breves de literatura e política*, Nigra, Vigo, 1996, pp. 121-122..), Arturo Casas (*La teoría...*, p. 381) y Manuel Aznar Soler. Este último, a raíz de la “posdata” de Félix Muriel, señala que “Dieste se nos presenta a través de este epistolario como un republicano digno, como un «rojo» que asume su condición con orgullo y a mucha honra –ni comunista ni anticomunista en lo político; ni marxista ni antimarxista en lo intelectual–, como un «rojo» de conciencia independiente y libre que no está dispuesto a comulgar ni con dogmas ni con dictaduras” (“El tema del retorno a través del epistolario de Rafael Dieste”, p. 47).

No hay que olvidarlo: el “yo” de estas palabras remite a Félix Muriel. Es Dieste el consultado sobre el haber sido tildado de comunista (y por desgracia nada sabemos de su opinión sobre el mote de “trotskista” que lo persiguió durante la guerra), pero es Félix Muriel el que contesta. Dieste, incluso en una carta privada, calla –y señala a Félix Muriel como su vocero político.

Es el último de los escritos firmados por Félix Muriel en 1937, que es al mismo tiempo el último de los textos “de respuesta rápida a las circunstancias” publicado por el autor a lo largo de la guerra, el que interesa ahora. Se titula “Os outros”. El epígrafe, “Intervuí”, describe la forma en que está escrito. El personaje “entrevistador” inicia el diálogo preguntando el porqué del antifascismo de su entrevistado. La respuesta (“Porque son uns criminaes”) no parece conformarlo y comienza una serie de nuevas preguntas en busca, según parece, de los fundamentos ideológicos que sostendrían el antifascismo. La revisión de los presupuestos es llevada al límite y muestra sin duda una implícita falta de conformidad con los *slogans* fáciles: cuando el “entrevistado” dice que los fascistas mienten al proponerse como los defensores de la cultura de occidente, el “entrevistador” propone: “D’acordo. D’algún xeito teñen que se disfrazar. O crimen é unha técnica. A mentira, outra. E os primores que poñen en matar, aldraxar e mentir, o máis odioso. Pero, ¿e si non mentisen? ¿Si eles dixeran –suposto que o sepan– o que verdadeiramente queren, vostede sería feixista?”¹²⁷. El diálogo se transforma entonces en una búsqueda del “resorte do feixismo”, en la que el “entrevistado”, aparentemente exhausto, comienza a pedir respuestas al entrevistador:

- Logo, si non matasen nin mentisen, ¿vostede sería d’eles?
- Home, ¡non!
- Por algo será. ¿Non me podería dicir por qué?
- Son enemigos da liberdade.
- Estorbaralles para algo. Algo que queren e que non se pode impoñer d’outro xeito. E ben, d’eso que eles queren, ¿qué lle parez?

¹²⁷ [“De acuerdo. De algún modo tienen que disfrazarse. El crimen es una técnica. La mentira, otra. Y los primores que ponen en matar, ultrajar y mentir, lo más odioso. Pero, ¿y si no mintiesen? ¿Si ellos dijeran –supuesto que lo sepan– lo que verdaderamente quieren, usted sería fascista?”]

- Estame metendo en moito lío.
 –Non é lío ningún.
 –Sáqueme do lío. Dígame o que vostede coida que eles queren, e d’aquela responderei.
 –Pois mire. O que eles queren é certamente un lío. Pero n’ese lío hai un nô. Ese nô é un conflito que eles queren resolver estreitando o pacto das forzas estatales coas forzas da gran riqueza privada. Unha das formas d’ese pacto é o monopolismo. ¿Sigue vostede sendo antifeixista?
 –¡Eso non ten dúbida!¹²⁸

Pero de a poco, el lector que crea que se trata de un texto propagandístico en el que se busca reforzar el antifascismo, fundamentándolo en bases ideológicas, económicas o sociales, empezará a sentirse desconcertado. El “entrevistador” extrema su mayéutica y parece más interesado en pensar y hacer pensar que en reforzar un programa determinado; finalmente, ante las respuestas tímidas de su interlocutor, se propone precisar la discusión diciéndole: “Falemos relativamente a Hespaña ou, si prefire concretar máis, relativamente a Galiza”. El “entrevistado”, entonces, comienza tímidamente a decir “–Os foros...” pero, de modo sorprendente, el “entrevistador” lo interrumpe: “–Moito sangue, xa, para falar de foros. Outra cousa”. El “entrevistado” acata la velada prohibición del tema e improvisa una nueva respuesta: “Eu quero a prosperidade”; pero, a la vez, agrega:

- ¿Hai de ser vostede sempre o que pergunte? Agora pergunto eu. ¿D’aquela?
 –Non é así a costume. Isto era unha interviú. Pero, en fin, falarei. Eu coido que o Estado ten que pactar por enriba de todo cos traballadores e, na nosa terra, ten que capacitar á “gran industria distribuída” para que teña a forza da industria concentrada, pero sin desfaguer a distribución, faguéndoa cada vez máis estensa e máis xusta.
 –¿Eso é o que chamaba Chesterton “distributismo”?
 –O distributismo de Chesterton –que n’él inspirábase en boas intencións– non abonda. Fíxese que eu falo de dar a unha suma de “posibilidades de riqueza” –aínda non riqueza efectiva– que están distribuídas, a forza de organización que lles falta; d’ir, ademáis, mellorando a distribución; e, en fin, de que o Goberno galego, si chegamos a ter autonomía, como é de supoñer, pacte con Galiza, e non con catro potentados –ou mil intermediarios, é o mesmo– que queren esplotala. Falo en grandes liñas. Si vostede quer, precisarei mellor a cousa con exemplos.¹²⁹

¹²⁸ [“–Luego, si no matasen ni mintiesen, ¿usted sería de ellos? / –Hombre, ¡no! / –Por algo será. ¿No me podría decir por qué? / –Son enemigos de la libertad. / –Les estorbará para algo. Algo que quieren y que no se puede imponer de otro modo. Y bien, de eso que ellos quieren, ¿qué le parece? / –Me está metiendo en mucho lío. / –No es lío ninguno. / –Sáqueme del lío. Dígame lo que usted considera que ellos quieren, y entonces responderé. / –Pues mire. Lo que ellos quieren es ciertamente un lío. Pero en ese lío hay un nudo. Ese nudo es un conflicto que ellos quieren resolver estrechando el pacto de las fuerzas estatales con las fuerzas de la gran riqueza privada. Una de las formas de ese pacto es el monopolismo. ¿Sigue usted siendo antifascista? / –¡Eso no tiene duda!”]

¹²⁹ [“–¿Ha de ser usted siempre el que pregunte? Ahora pregunto yo. ¿Entonces? / –No es así la costumbre. Esto era una interviú. Pero, en fin, hablaré. Yo creo que el Estado tiene que pactar por encima de todo con los trabajadores

Sin embargo, a la hora de proponer ejemplos, el que originalmente era el entrevistado interrumpe para preguntar:

- ¿Non oi ninguén?
- Todo iso hai que decilo, si a vostede lle parece ben, diante da xente...
- ¿E si se enteran no extranxeiro?
- Si o faguemos ben, imitarannos. Ademáis, xa hai países...
- Non digo eso... Quero dicir, si se entera... certa xente...
- ¿Quén? ¿Os feixistas?
- Non... “Os outros”...
- Velahí... “Os outros”... En fin, xa falaremos.¹³⁰

El texto –desconcertante, si se quiere– aquí termina. ¿Qué fue lo que interrumpió la exposición? No está claro. La propuesta del “entrevistador” no parece demasiado conflictiva. Supone una suerte de federación –una autonomía gallega – que no era extraña en *Nova Galiza*, sino del todo coherente con la difusión del Estatuto de Autonomía que tanto importó a Castela. De la propuesta en sí tampoco es posible inferir demasiados problemas: repite, de manera casi implícita, las críticas, muy compartidas, al minifundio, a la falta de industrialización y a la concentración de la riqueza. No parece que allí radique ningún motivo para temer alguna clase de espionaje. En definitiva: ¿quiénes son “los otros”? Ni los extranjeros ni los fascistas, como queda dicho explícitamente. ¿Quintacolumnistas, trotskistas, miembros orgánicos del PC? Ni siquiera el texto deja inscritas de manera clara marcas de ironía; aunque es notorio que su carácter ficcional, teatral, ha crecido en esa preocupación final por los posibles oyentes y que, por eso, exige una lectura que no lo limite a la exposición de un programa político o económico. Más aún cuando

y, en nuestra tierra, tiene que capacitar a la «gran industria distribuida» para que tenga la fuerza de la industria concentrada, pero sin deshacer la distribución, haciéndola cada vez más extensa y más justa. / –¿Eso es lo que llamaba Chesterton «distributismo»? / –El distributismo de Chesterton –que en él se inspiraba en buenas intenciones– no basta. Fíjese que yo hablo de dar a una suma de «posibilidades de riqueza» –aun no riqueza efectiva– que están distribuidas, la fuerza de organización que les falta; de ir, además, mejorando la distribución; y, en fin, de que el Gobierno gallego, si llegamos a tener autonomía, como es de suponer, pacte con Galicia, y no con cuatro potentados –o mil intermediarios, es lo mismo– que quieran explotarla. Hablo en grandes líneas. Si usted quiere, precisaré mejor la cosa con ejemplos”]

¹³⁰ [“–¿No oye nadie? / –Todo eso hay que decirlo, si a usted le parece bien, delante de la gente... / –¿Y si se enteran en el extranjero? / –Si lo hacemos bien, nos imitarán. Además, ya hay países... / –No digo eso... Quiero decir, si se entera... cierta gente... / –¿Quién? ¿Los fascistas? / –No... “Los otros”... / –He aquí... “Los otros”... En fin, ya hablaremos.”]

ese programa es evidentemente glosado con rapidez y con vaguedad. El cambio operado del inicio de la “entrevista” a su final, por lo tanto, es mucho mayor que el de un cambio en la relación entre entrevistador y entrevistado.

Es difícil no recordar, leyendo esta extraña “entreviú”, el “derecho al silencio” al que se refiere don Ramón, personaje de “El loro disecado”, una de las *Historias e invenciones de Félix Muriel* que Dieste publica, ya en el exilio, en 1943. En el inicio del relato, Félix Muriel, el narrador de esta “historia”, cuenta que don Ramón tenía en su tienda de “Efectos Navales y Similares” un loro disecado que parecía vivo. Los clientes, entonces, le hablaban y don Ramón solía responder de muy diversas maneras a su curiosidad ante ese silencio. Un día, contesta a un campesino: “No tiene ganas de hablar. Está pensando, recordando... Tiene derecho al silencio. Hablemos nosotros. ¿Qué le parece el nuevo alcalde?”. El campesino, tan distinto de una señora que también concurre a la tienda, amiga del nuevo alcalde y de todos sus sucesores, le contesta a don Ramón: “Señor, tengo derecho al silencio”. Lo interesante es lo que ese silencio significa: “Bien –respondió don Ramón–, entonces ya sé lo que piensa. Lo mismo que yo. De acuerdo, de acuerdo” (FM2, p. 33-34). En el mundo de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, el silencio es un acuerdo político y el modo de hablar de la política es callando.

En este sentido, la “entreviú” que Félix Muriel publica en *Nova Galiza* parece preanunciar una forma de tratar lo político que se concreta en el volumen de 1943: la alusión e, incluso, la elisión. Pues en las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, como a menudo se ha señalado desde las reseñas de la primera edición, causa sorpresa la falta de referencia a la guerra española o al exilio que es su consecuencia. El recuerdo del personaje reconstruye un mundo de valores, narra el aprendizaje que, de niño, hizo de esos valores y, sin muchas referencias precisas, lo ubica en esa Galicia atemporal, “inocente y arcaica” del tiempo de los antiguos. La política, a pesar de todo, viene a interrumpir la remembranza en el último recuerdo, cuando el mismo Félix Muriel recurra

a su relación personal con un cacique de la zona y, en ese mundo aldeano y marinero, irrumpa la alternancia de liberales y conservadores de la Restauración.

Así, en la atribución de un republicanismo atemporal oculto bajo la máscara engañosa de la ocupación facciosa –que es en verdad la atribución de una comunión que cohesiona los lazos sociales–, en la creación de una suerte de máscara distinta (el ambiguo seudónimo-apócrifo-*alter ego*), que en vez de ocultar lo verdadero permita entramarse en la tradición y reflexionar con rigor sobre la comunidad y sus problemas, en la progresiva utilización de ese personaje enraizado como forma de mediación con lo político y de atenuación de la ingerencia de las circunstancias sobre el individuo, que es tanto como decir en el intento por mantener una independencia de criterio política ante los vaivenes de los hechos políticos, en todas esas características, en fin, de los escritos aparentemente más “urgentes” que Rafael Dieste publicó durante la guerra es posible encontrar rasgos que vuelven a verse en su obra narrativa del exilio. Son, en fin, “escritos de circunstancias” que no se dejan llevar por la urgencia. En esos textos Dieste, de modo quizás subrepticio, comienza a conformar la imagen de un mundo cohesionado por valores morales que se encontrará desarrollada en las *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Será una lenta conformación que estará madura cuando, en su departamento de la calle Lavalle en Buenos Aires, el autor se detenga a hurgar en la memoria su primer recuerdo y se disponga a reconstruir su infancia.

CAPÍTULO 2

NI TRATADOS NI CONFIDENCIAS: HISTORIAS E INVENCIONES

LA OBRA NARRATIVA DE RAFAEL DIESTE EN EL EXILIO

La obra narrativa escrita por Rafael Dieste en el exilio es relativamente breve. La primera publicación, extractada del cuaderno manuscrito que en un principio había titulado *Tratados y confidencias de Félix Muriel*, fue el relato “De cómo vino al mundo Félix Muriel”, aparecido en el primer número de la revista *De mar a mar*, en diciembre de 1942 (pp. 26-31). En esa publicación, el título incluía entre paréntesis la aclaración “De los *Tratados y confidencias de Félix Muriel*”, que ninguna otra reimpresión ofrece. En su edición del libro *Historias e invenciones de Félix Muriel* (Cátedra, Madrid, 1985), Estelle Irizarry no sólo incluye este cuento en el volumen, sino que lo intercala, a continuación de “El quinqué color guinda”. La decisión, sin duda, es aventurada, y la editora la funda en la suposición de que Dieste no debió haber incluido el relato en el volumen de 1943 dada la proximidad cronológica de ambas publicaciones. Desde luego, el hecho no basta para modificar una decisión autorial; pero más aún, como han señalado Darío Villanueva y Arturo Casas en la introducción al volumen primero de las *Obras completas* de Dieste, si el motivo de la exclusión de “De cómo vino al mundo Félix Muriel” del volumen hubiese sido esa proximidad, no se explicaría por qué, al reeditar el libro en 1974 (en la editorial madrileña Alianza), no fue recopilado como parte de la serie. Que el cuento Dieste lo tenía por entonces presente lo prueba que también en la década del setenta lo reeditó, en forma

suelta, en la revista madrileña *La Calle* (núm. 38, 12-18 de diciembre de 1978)¹. Se trata, en fin, de un texto que no consideró nunca parte de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, por más que haya sido escrito en el mismo período e, incluso, en el mismo cuaderno².

Pocos meses después de la aparición de *Historias e invenciones de Félix Muriel* (el colofón data la impresión el 14 de junio de 1943), Dieste publica una serie de cuatro relatos breves, titulada “Cuentos simples (En Galicia y en las nubes)”, en el número cuarto de la revista *Correo Literario* (1 de enero de 1944, p. 3). Aún durante la década del cuarenta aparecen algunos otros textos. Con el título “Dos evocaciones” se publican dos breves viñetas en el volumen colectivo *Imágenes de España*, que editó en Buenos Aires la Union Internationale de Secours aux Enfants a finales de 1946 (el pie de imprenta indica el 23 de diciembre). Se trataba de un libro de fotografías para el que la Delegación de Socorro a los Niños convocó a varios escritores españoles: además de Dieste participaron Rafael Alberti, Lorenzo Varela, Alejandro Casona y José Otero Espasandín³. Como a menudo sucede con las narraciones de Dieste, no es sencillo clasificar como cuentos a estas “evocaciones”, al punto de que una variante –con diferencias

¹ Irizarry señala el 6 de diciembre como día de aparición del núm. 38; sin embargo la entrega está fechada en la semana del 12 al 18 de ese mes. El relato de Dieste está incluido, con ilustraciones de Tomás Adrián, en las pp. 38-40. Es difícil saberlo porque la editora no lo aclara, pero un cotejo del texto demuestra que Irizarry no reproduce exactamente esta versión. El texto es el mismo pero hay variantes de puntuación, más cercana a la que tenía en *De mar a mar*, que hacen pensar que acaso dispuso para su edición de una copia enviada de los papeles del archivo de Dieste; de allí que incluya las correcciones que el autor hizo respecto de la versión de 1942 pero no, en cambio, una puntuación que bien puede ser resultado de la corrección propia de la revista *La Calle*. Si esto fuera así, el 6 de diciembre sería la fecha que figuraba en la copia que ella recibió, acaso por referir a la fecha en que se esperaba que fuera publicado o bien –menos probablemente– a la fecha en que el cuento fue enviado a la redacción de la revista.

² De allí que Darío Villanueva y Arturo Casas, en su edición de la narrativa diesteana (*OCI*) hayan decidido restituir la conformación original del libro, dejando “De cómo vino al mundo Félix Muriel” en la sección “Otros relatos en castellán”.

³ El volumen incluye el poema “¡Pueblos libres! ¿Y España?” de Rafael Alberti (p. 7), un texto sin título, a modo de presentación, firmado por J. O. E. [José Otero Espasandín] (pp. 9-11), “Carne y alma de España en el paisaje” de Alejandro Casona (pp. 13-15), “Sueños. Con los niños españoles en Francia” de Lorenzo Varela, las “Dos evocaciones” de Dieste (pp. 17-18), dibujos de Colmeiro y Luis Seoane y una serie de noventa y cinco fotografías de Xosé Suárez y J. Sadelman. La publicación, según Xosé Luis Axeitos, fue auspiciada por María Teresa León (“Bibliografía”, *A Nosa Cultura*, núm. 15, p. 98). El poema de Lorenzo Varela fue recopilado por Luis Seoane en el libro póstumo de Varela llamado *Homaxes* (Ediciós do Castro, Sada, 1979, pp. 46-48), donde el editor, en el prólogo, hace un breve relato de la preparación del libro original, sin mencionar la participación de Rafael Alberti (*ibid.*, p. 12); el mismo poema también fue recogido, sin referencia, en la *Poesía completa* de Lorenzo Varela (ed. de Xosé Luis Axeitos, Ediciós do Castro, Sada, 2000, pp. 247-249).

mínimas– de la primera de ellas, la incluyen los mismos editores, bajo el título “Niños al exilio”, en la sección dedicada a la poesía del tomo primero de las *Obras completas* de Dieste⁴. La misma ambigüedad genérica puede notarse en los demás escritos del exilio que se incluyen en la colección de relatos de las *Obras completas*: “Galicia en el recuerdo” es el discurso (“discurso-narración”, lo llaman los editores) que Dieste leyó en el Centro Gallego de Buenos Aires en la celebración del “Día de Galicia”, el 25 de julio de 1946⁵. De este discurso, el autor extrajo una sección –uno de sus últimos párrafos, casi textual– que fue publicada como relato, con el título “Camino de Santiago”. Los editores de su obra narrativa señalan como primera aparición de este cuento la de la revista *Ínsula* (núms. 152-153, de julio-agosto de 1959, p. 1)⁶; sin embargo, Xosé Luis Axeitos ha indicado que había sido ya impreso en 1945 en la revista porteña *Escritura*⁷ y, en todo caso, el cotejo de esta versión con el final del discurso de 1946, demuestra que se trata de escritos contemporáneos, ya que, con mínimas variantes, son textos idénticos. “El buen sentido y el prodigio. Diálogo de recuerdos”, último relato en castellano escrito en el exilio, es un texto aparecido en agosto de 1948 en la revista *Rianxo*, una publicación de la Sociedad de parroquias unidas del Ayuntamiento de Rianxo en Buenos Aires, y que el autor incluyó (o bien extractó del

⁴ Por desgracia, lo hacen sin aclarar de dónde toman esta variante ni a quién corresponde el título. De hecho no especifican cuál de las dos versiones es la publicada en *Imágenes de España*; sólo consultando el libro es posible ver que fue la primera –la incluida en las “Dos evocaciones”– la que allí aparece.

⁵ Salvando esa lectura, el discurso permanecerá inédito hasta la muerte del autor: se publicó una versión gallega en el número homenaje que le dedicó la revista *Grial* (Vigo), núm. 78 (1982), pp. 441-445. La versión original castellana apareció con una introducción, sin firma, de Xosé Luis Axeitos, en *Documentos A*, núm. 1 (enero de 1991), pp. 210-213; y fue finalmente incorporado en *OCI*, pp. 439-446.

⁶ La misma revista recogió el cuento en una entrega antológica con que conmemoró sus quinientos primeros números (núm. 499-500, junio-julio-agosto de 1988).

⁷ Puede verse la referencia en, por ejemplo, los trabajos de X. L. Axeitos “O laberinto bibliográfico” (en el suplemento *Rafael Dieste. O ano das xeometrías, O Correo Galego*, Santiago de Compostela, 2 de febreiro de 1995, pp. 22-23) y “Bibliografía” (en el núm. especial *Rafael Dieste, “Era un tempo de entusiasmo...”*, A Nosa Cultura, núm. 15, marzo de 1995, p. 98).

manuscrito original al publicarlo) en un ensayo inédito, “Alucinaciones”, incluido por Carmen Muñoz en el libro póstumo *Tablas de un naufragio*⁸.

Terminada la década del cuarenta –y acaso reafirmando la posibilidad de suponer que, hacia 1950, se producen cambios en el modo en que los exiliados experimentan su destierro– reaparece en la obra narrativa de Rafael Dieste el uso del gallego. Durante su estancia en Inglaterra, escribe “Un conto de Reis”, que es transmitido por la BBC de Londres el 1 de enero de 1951. El cuento será publicado en Buenos Aires en el núm. 14 de *Galicia Emigrante* (octubre de 1955, pp. 21-22) y finalmente incorporado en la segunda edición ampliada y corregida de *Dos arquivos do trasno* (Galaxia, Vigo, 1962), que aparece a los pocos meses de su regreso a Galicia. En 1956, en la revista *Rianxo* ya mencionada, aparece “De cómo veu a Rianxo unha balea”, también incorporado luego a *Dos arquivos do trasno*.

De 1955 es un relato que quedará incluso, y será publicado luego de la muerte del autor, titulado *La Isla*. Pero si bien con él se completa la enumeración de narraciones escritas por Dieste en el exilio, no es seguro que no sea pertinente incluir algunos otros textos, de carácter ensayístico, como el caso de “El alma y el espejo”, publicado en el volumen *Luchas con el desconfiado* (Sudamericana, Buenos Aires, 1948). Arturo Casas, que lo estudia atendiendo a lo que de teoría literaria hay en él, indica sus dudas respecto del género en que pueda incluirse:

Constituye *El alma y el espejo* una magnífica demostración 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 dibujo 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 [...]⁹

⁸ La publicación de un fragmento del ensayo “Alucinaciones” en 1948 (año además de la aparición del libro *Luchas con el desconfiado*), de hecho, corrobora que por esas fechas el extenso manuscrito de ensayos al que se refiere Carmen Muñoz, ya tenía los muchos textos inéditos que la viuda publicó en *Tablas de un naufragio* en 1985.

⁹ *La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste*, Universidade de Santiago de Compostela-Deputación de A Coruña, Santiago de Compostela, 1997, pp. 538-539.

A modo de resumen, lo clasifica como “un texto ficcional vinculado al modo narrativo y poderosamente marcado por su carácter dialógico”¹⁰. También Dolores Vilavedra, para quien se trata de una “peculiar mestura de diálogo filosófico e ensaio, coa ocasional presenza do xénero epistolar”¹¹, a la vez que recuerda que Dieste definía la fórmula adoptada como “reflexión trágica” o “reflexión dramática”, señala que “o texto de «El alma y el espejo» semella estar xenericamente emparentado coa *nivola* unamuniana”¹². Sea como fuere, la necesidad de atender a los textos de carácter ensayístico que Dieste escribe y en muchos casos publica por esos mismos años se hace evidente incluso en el otro capítulo que contiene el libro *Luchas con el desconfiado*. En efecto, en “Sobre la libertad contemplativa”, un escrito acaso menos complejo de clasificar, en el que su intención de discutir problemas filosóficos y su forma ensayística son más evidentes, hay no obstante pasajes narrativos que por su conexión con los relatos escritos por el autor en la década del cuarenta es necesario considerar.

“Sobre la libertad contemplativa” está articulado en torno a la pregunta sobre si las cosas son la causa de nuestro conocimiento de ellas¹³. Se trata, pues, de un escrito sobre problemas de índole epistemológica, a raíz de los cuales el autor reflexiona sobre la respuesta kantiana a esos problemas. Sin embargo, y como es frecuente en Dieste, a lo largo del análisis se encadenan y

¹⁰ *Ibid*, p. 541. Casas aclara que hace esta suerte de clasificación genérica, aún a pesar de que “ello supone situarse frente a una posición crítica 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 cierta extensión publicados por él a lo largo de su trayectoria intelectual” (*ibid.*, pp. 541-542)

¹¹ [“una peculiar mezcla de diálogo filosófico y ensayo, con la ocasional presencia del género epistolar”] (“*El alma y el espejo* ou como inventar a propia transcendencia”, en Arturo Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, 1995, p. 125).

¹² [“el texto de «El alma y el espejo» semeja estar xenericamente emparentado con la *nivola* unamuniana”] Y refiriéndose a un fragmento de otro ensayo de Dieste, *La vieja piel del mundo*, agrega Vilavedra que “esta afección pola renovación xenérica e máis en concreto, pola subversión dos cánones novelescos convencionais, é un risco recorrente na obra literaria e ensaística de Rafael Dieste; lembremos a súa «Novela de los desnovelados»” [“esta afición por la renovación genérica y más en concreto, por la subversión de los cánones novelescos convencionales, es un rasgo recurrente en la obra literaria y ensayística de Rafael Dieste; recordemos su «Novela de los desnovelados»”] (*loc. cit.*).

¹³ Es quizás por esto –aunque no deja de ser una lástima, dado el conocimiento de las fuentes filosóficas diesteanas que el crítico tiene– que Arturo Casas no se dedica con detenimiento al ensayo.

engarzan distintos fragmentos descriptivos o narrativos que sirven como ejemplos y “casos” a reflexionar. Uno de ellos, de características claramente autobiográficas, es la visión infantil de una tartera azul, que aparece en el apartado quinto del ensayo, bajo el subtítulo “Contemplación de un recuerdo”:

He aquí 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 hondura 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 contemplar 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”. (AE, pp. 87-88)¹⁴

Lo interesante de este pequeño fragmento, a partir del cual se hacen en el ensayo diversas consideraciones sobre la percepción de lo sensible, es que es el “primer recuerdo” de Félix Muriel. En 1995, a raíz de la celebración del Día das Letras Galegas, dedicado ese año a Rafael Dieste, la Universidad de Santiago de Compostela publicó el facsímil del borrador de *Historias e invenciones de Félix Muriel*¹⁵. Se trata en verdad de un cuaderno manuscrito, en el que la serie no

¹⁴ A otro pasaje narrativo que aparece en el mismo ensayo, sobre la leyenda de San Eros, me referiré más adelante. La idea de “volver transfigurado” de un “fondo”, de una profundidad, trayendo algo para contar o para decir, que aquí se atribuye al azul de la tartera, vuelve a aparecer en el cuento “Este niño está loco”, referida allí a “tres dragones”, adorno de la base de un velador de la sala.

¹⁵ El facsímil apareció con el sólo título de *Día das Letras Galegas 1995*. La edición estuvo a cargo del Departamento de Filoloxía Galega da Universidade de Santiago de Compostela. Lleva un liminar de Anxo Tarrío Varela, en el que el crítico describe el manuscrito: “Trátase dun caderno de 24 x 17 centímetros, manuscrito con pluma de mango mollada en tinta azul-negro, sen paxinar, encadernado en rústica, cosido e sen cubertas, que foron substituídas por unha cartolina solta, parecida a un papel Kraft sen verxurar e que presenta no seu lombo, tamén escrita a man, a lenda «Borrador (incompleto) de FELIX MURIEL»” [“Se trata de un cuaderno de 24 x 17 centímetros, manuscrito con pluma de mango mojada en tinta azul-negro, sin paginar, encuadernado en rústica, cosido y sin cubiertas, que fueron substituídas por una cartulina suelta, parecida a un papel Kraft sin rayar y que presenta en su lomo, también escrita a mano, la leyenda «Borrador (incompleto) de FELIX MURIEL»”] (pp. VIII). De modo un tanto sorprendente, Tarrío Varela aclara que: “a anotación de «(incompleta)» que aparece no lombo da cartolina descrita máis arriba non se axusta á realidade, pois aínda que a impresión presenta variantes considerables respecto do manuscrito, o certo é que neste atópase todo o que podemos ler naquela e algo máis (de grande interese, ó noso parecer) que non pasou á estampa, como poderá comprobar o lector. Neste sentido, todo parece indicar que as follas manuscritas foron mandadas encadernar, precisamente, para seren sometidas ó proceso de impresión” [“la

estaba completa y aún se titulaba *Tratados y confidencias de Félix Muriel*. La letra del autor es ciertamente de difícil lectura y acaso a ello se deba por lo menos en parte el que la crítica no haya tenido en cuenta este cuaderno como merece.

El manuscrito contiene una extensa introducción –sin ese título ni ningún otro– en la que se reflexiona sobre el problema del primer recuerdo. Sigue la versión original de “De cómo vino al mundo Félix Muriel”; a continuación, varias páginas en las que el autor reconstruye sus recuerdos más antiguos. Hay en ellas un listado numerado y, cada tanto, interrumpiendo la enumeración, anotaciones en las que a partir de diversas suposiciones el autor reordena el listado anterior, y finalmente, una especie de puesta en limpio del orden de los recuerdos. El resto del cuaderno contiene los borradores de escritos publicados en el libro de 1943: “El quinqué color guinda”, “Este niño está loco”, “El jardín de Plinio” y “La peña y el pájaro”. Faltan, pues, más de la mitad de los relatos que componen el volumen: “Juana Rial, limonero florido”, “El loro disecado”, “El libro en blanco”, “Carlomagno y Belisario” y “La asegurada”.

Ahora bien, el listado de los recuerdos de infancia reconstruidos comienza por uno, cuyo orden no discute ninguna anotación posterior (aunque no siempre se retoma en los sucesivos ordenamientos), que se denomina “La tartera azul” –el segundo, por cierto, lleva el nombre “El quinqué color guinda”¹⁶. El recuerdo de la tartera azul no aparece escrito en las páginas siguientes, como otros de la lista (no sólo los que terminaron conformando relatos del libro, sino

anotación de «(incompleta)» que aparece en el lomo de la cartulina descrita más arriba no se ajusta a la realidad, pues aunque la impresión presenta variantes considerables respecto del manuscrito, lo cierto es que en este se halla todo lo que podemos leer en aquella y algo más (de gran interés, a nuestro parecer) que no pasó a la estampa, como podrá comprobar el lector. En este sentido, todo parece indicar que las hojas manuscritas fueron mandadas encuadernar, precisamente, para ser sometidas al proceso de impresión”] (*ibid.*, p. IX). Es sorprendente la afirmación, puesto que parece evidente que el adjetivo de “incompleto” (escrito acaso sí en la cartulina de una encuadernación tardía, pero no realizada para la impresión) refiere al hecho de que en el manuscrito no “se halla todo lo que podemos leer” en el libro, como el lector comprueba; faltan cinco relatos, es decir más de la mitad de los que lo componen –más allá de que, como señala Tarrío Varela, haya en efecto muchas páginas inéditas.

¹⁶ El listado se inicia en la p. 56 del facsímil. Es, en principio, una enumeración de breves frases nominales (luego se encuentran las anotaciones que desarrollan esa primera enumeración); de tal manera que, si no se sigue leyendo, y debido a la presencia –en segundo lugar– de “El quinqué color guinda”, título del primer texto de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, tiene el aspecto de un índice posible.

algunos más que están brevemente redactados); sin embargo, es evidente que el autor tuvo siempre presente en esa misma época el recuerdo, de allí que aparezca incorporado en “Sobre la libertad contemplativa”. Esta inclusión, más aún, demuestra que el libro de relatos y los ensayos escritos por esos mismos años parten en verdad de un mismo impulso rememorativo y de una similar necesidad de reflexión. Es de hecho verdaderamente impresionante ver el rigor y la pasión con que el autor se dedica en esas diez páginas de anotaciones a reconstruir el orden de sus recuerdos, buscando ya no sólo el más antiguo sino todos los que le quedan de la infancia, discutiendo su posible disposición. La inferencia, en base al recuerdo mismo, de que para la época de esa remembranza ya debía disponer del uso del lenguaje, por ejemplo, lo lleva a suponer una organización nueva y a reordenar la cronología. Algo que también acompaña la reconstrucción es el intento de establecer un lazo entre algunos de los recuerdos y una cronología exterior al sujeto, sea la historia familiar o bien determinados sucesos de trascendencia social, como por ejemplo la visita del rey a un puerto próximo al de su familia. Ese intento explica que, de otros recuerdos, se anote “No tiene fecha posible” (*TC*, p. 62).

Similares procedimientos le reclamará al autor, en su conferencia “*Algunhas das miñas experiencias teatrais*”, precisar una edad, una datación histórica, del origen de su teatro, del guiñol doméstico (verdaderamente “familiar”, ya que describe la ayuda que le brindaban su madre y su hermano Eduardo) que considera su primera experiencia teatral:

Cando agora quero saber a idade que tiña, non o sei, eu non teño cronoloxía, é unha cousa tremenda; teño que consultar os papeis ou os dicionarios para saber cando nascín, ou cando andiven por tal sitio ou por tal outro. O caso é que non me acordo de que tempo tería, pero pode ser que fosen seis anos. As persoas que entenden do desenvolvemento infantil, poderán supoñer que idade tería para poder facer todo isto. O que pasa é eu podo saber a estatura que tiña naquel tempo porque me tiña que encoller até que as miñas mans subían por riba da tranca para que se pudesen ver os monecos. Entón é fácil saber, é unha especie de dato antropométrico, que estatura tería eu nesa idade: o que me falta por saber é a idade, outro día se tendes moita curiosidade xa verei se acerto a precisala. (*OGC*, t. 1, p. 333)¹⁷

¹⁷ [“Cuando ahora quiero saber la edad que tenía, no lo sé, no tengo cronología, es una cosa tremenda; tengo que consultar los papeles o los diccionarios para saber cuándo nací, o cuándo anduve por tal sitio o por tal otro. El caso es

La reconstrucción de una memoria personal y su relación con lo social es también tratada en el discurso de 1946. En “Galicia en el recuerdo” Dieste reivindica la importancia de la memoria y, como en las décadas anteriores había discutido las imágenes tópicas de lo gallego, critica esa suerte de “falso recuerdo” que conllevan el pintoresquismo y la sensiblería. Justamente como una forma de escapar del modo “enxebrista”, estereotipado, de recordar la propia tierra –y como una manera de refutarlo implícitamente– es que ingresan en su discurso una serie de recuerdos personales. La honradez y –como acostumbra decir el autor– la reverencia ante la propia memoria es aquello que permite garantizar una verdadera comunión con el prójimo: “tener algo de qué acordarse y acordarse bien, y sobre todo con la solemnidad real y no ficticia de una auténtica y viva conmemoración o comunión en la memoria única de todos, es natural –y hasta es quizá algo muy hondo en la vocación galaica, pues somos romeros y un tanto litúrgicos por naturaleza–, pero es también algo que exige rescatar la sinceridad más honda, remozar alegrías y tristezas verdaderas, respetar la ley antigua de las canciones, los mitos y las danzas y comenzar tal vez –y esto estoy queriendo hacer– por una buena confesión” (*OCI*, p. 441). Hay, pues, en la manera particular que tiene Dieste de entender el problema, una íntima relación entre la confesión y la comunión. El hecho más individual, la introspección más personal, es el camino adecuado para llegar a una verdadera relación con el otro, con la comunidad, con lo social.

Es esa sinceridad la que le permite tener, a la hora de narrar sus primeros recuerdos, la certeza de que trasuntan una común “teoría de Galicia”: “Y ahora, en teoría de recuerdos, voy a decir algo de mi teoría de Galicia, casi seguro, desde ahora, de que es también la vuestra” (*OCI*, p.

que no me acuerdo de qué tiempo tendría, pero puede ser que fuesen seis años. Las personas que entienden del desenvolvimiento infantil, podrán suponer qué edad tendría para poder hacer todo esto. Lo que pasa es yo puedo saber la estatura que tenía en aquel tiempo porque me tenía que encoger hasta que mis manos subían por arriba de la tranca para que se pudiesen ver los muñecos. Entonces es fácil saber, es una especie de dato antropométrico, qué estatura tendría yo en esa edad: lo que me falta por saber es la edad, otro día si tenéis mucha curiosidad ya veré si acierto a precisarla”]

442). Su teoría parece basarse en los recuerdos que entonces describe; los tres primeros, recuerdos de infancia. Al comenzar, hace una reflexión que es posible encontrar en la introducción inédita del manuscrito original del *Félix Muriel*. La búsqueda del primer recuerdo, en 1946, tiene muy en cuenta aquello que había escrito en 1942. El manuscrito comienza con el planteo del mismo problema: “Supongo que habéis hecho alguna vez esa experiencia de sondear en la memoria buscando el *primer recuerdo* [...] Yo debo confesar que para mí tal experiencia constituye un grave asunto, no sólo por sus dificultades *prácticas*, si así cabe llamarlas [...], sino por otra suerte de dificultades previas que no hay quizá inconveniente en llamar *teóricas*” (TC, p. 3). La fascinación por el problema, evidentemente, continuaba en 1946, ya que en el discurso escribe:

Buscando entre mis recuerdos de Galicia el más lejano, lo que suele llamarse un primer recuerdo y que es más bien el último, el último que se alcanza a divisar, como una estrella apenas perceptible, en el abismo celeste y a la vez entrañable de la memoria, me acuerdo de algo muy simple –o quizá no tan simple– que voy a deciros y que es por ahora, y mientras no me acuerde de más, mi primer recuerdo o, si queréis, el primero que tengo de mí mismo, y que si hiciese alguno de esos libros en que se cuenta cómo el autor conoció a tal poeta, a tal artista o, en fin, a tal o cual bandido célebre, sería motivo de un capitulito que se titularía así: De cómo y cuándo me conocí a mí mismo. (OCI, p. 442)

Recordar y conocerse son, en fin, el mismo procedimiento. Por lo demás, resuena aquí, desde luego, el título con que se publicó el primer fragmento del manuscrito de 1942: “De cómo vino al mundo Félix Muriel”, que es también el relato de la construcción de un pasado, de un linaje y de un origen. A tal punto resuena que, de modo inmediato, Dieste corrige este título para eliminar el “cuándo”, con lo que el “capitulito” sería entonces “De cómo me conocí a mí mismo” y con lo que la relación se muestra mucho más cercana: “Lo del cuándo es quizá mucho ofrecer. No, la verdad no me acuerdo de cuándo. Pero del cómo, de cómo tuve el placer de conocerme a mí mismo, sí me acuerdo” (OCI, p. 442). E inmediatamente describe el modo en que se conoció:

Me conocí llorando. Pero entiéndase bien, no creáis que me conocí triste, desesperado, melancólico, porque entonces, dada mi poca afición a los melancólicos infantiles y al infantilismo melancolizante, creo que me hubiera despedido de mí mismo amablemente y “si te he visto no me acuerdo”. Y sí,

me he visto y me veo y me acuerdo, y hasta envidio –después de haber visto llorar de otro modo y sin banal melancolía, sino con profundísimo derecho–, envidio, sí, os decía, aquel lloro grande, inacabable, y que casi podría repetir si no fuese impropio de un discurso, pues aún le siento seguir, abrirse paso en la noche de su órbita. No debía ser el primero, es de suponer por lo que luego pude observar en mis pequeños semejantes, pero sin duda es el primero que recuerdo porque en él me conocí como persona, quiero decir, con ciertos derechos a ser personaje, a representar mi propio ser en el mundo... y a representármelo, a representarlo de un modo consecuente y sin poder callar, para mí mismo. Las gentes de poca memoria o reñidas con su niñez, tal vez porque haya sido muy reñida por otros y con poca justicia, no me creerían si digo lo que entonces pensé. No tenía aún, ya no palabras, ni siquiera sílabas para trazar la sombra de un pensamiento, y sin embargo estoy seguro –y podéis reiros, pero es la verdad– estoy seguro de que pensé esto: Lloro... luego existo. Consecuencia: Hay que seguir llorando. ¡Hay que existir! Y sin duda por eso no acababa. Y comprenderéis que dada la importancia del momento, es natural que no me haya olvidado. (*OCl*, pp. 442-443)

Nuevamente aquí se retoman cuestiones ya tratadas en el manuscrito de 1942. Allí hay varias anotaciones sobre el llanto infantil. En la primera enumeración de recuerdos, el décimo dice “El gusto de llorar” (*TC*, p. 56). Poco más adelante, cuando comienza a anotar la primera enumeración, a reordenar los recuerdos, parece considerar anterior este “gusto de llorar”, ya que aclara: “9 y 10, podrían ser anteriores al núcleo 6, 7, 8. De aquí deduzco 19 (otra *noción* del llanto) post. / Sin embargo llanto de 37 es bastante infantil. Puede ser un poco después de 6, 7, 8” (*TC*, p. 59). Hay que señalar que el 19, en el que aparecería “otra *noción* del llanto”, es el número bajo el cual figura “La operación en las orejas. Caramelos con escudos” y que el 37 enumera “Que saquen agua del mar”. Es claro que se trata de anotaciones que para el autor tendrían reminiscencias que, sin su descripción, es difícil precisar. Sin embargo, la nueva *noción* del llanto que anota bajo el número 19, acaso refiera al llanto producto del dolor, tan distinto del “gusto de llorar”, inmotivado, al que refiere uno de sus primeros recuerdos. Cuando finalmente hace una reordenación substituyendo los números iniciales por letras, agrupando por “núcleos” los recuerdos, allí “El gusto de llorar” queda en segundo lugar. El inicio de esta nueva enumeración recupera estas anotaciones:

- A –La explanada de barcos
- B –El gusto de llorar
- C –Voz de mi madre cantando para dormirme.

- D –La noche durmiendo (despierto) entre mis padres
- E –El gato y lo que tiene. Diversión de oírme hablar con torpeza infantil
- E (bis) Color guinda
- F. –El perfil *afilado* del monte.
- G. La primera vez que estoy en un barco al izar velas.
- H. Que saquen agua del mar.
- I. Los zapatos con punta de latín dorado
- J. Me alzan ante el caballo
- K. ¿Sueño con el caballo?
- L. Cuento del niño de Caramelo
- Ll. La operación de las orejas. Caramelos con escudo. Etc. (TC, p. 61)

Al comentar este ordenamiento, en el caso de B escribe: “No tiene fecha posible. Quizá sentí esto más de una vez. Hay sin embargo una vez en que tengo clara conciencia de sentirlo como por vez primera, con este carácter: el llanto mío me rodea, amplifica mi ser y lo acompaña, y yo parece que soy dueño de esa esfera en que puedo hacerla crecer o revelarse desde su centro. En realidad ya no era un lloro sino un canto, que yo detenía para volver a empezar. Tiene quizá algo de *imitación* de C” (TC, p. 62). Se trata, pues, de un llanto que “amplifica el ser”, un llanto que, como dirá en el discurso de 1946, está relacionado con la posibilidad de hacer patente la existencia.

Lo interesante de la referencia al llanto en “Galicia en el recuerdo” es que relaciona la memoria personal con la memoria del espacio de su infancia¹⁸. Así, luego de narrar ese “primer recuerdo”, se hace eco de una posible objeción:

¹⁸ Ya en una de sus “prosas de mocedad”, Dieste se refería al “llorar con gracia”, una manera determinada – estética y respetuosa– de llorar, como una suma de amor y memoria, una suma que conoce bien el pueblo marinero: “Foi nunha viliña mariñeira onde ouvimos ise dito. Unhas mulleres, de volta dun enterro, falaban do «moito e ben» que a hirmán do finado chorara. E dicían: –Ai, chorar choraba con moita gracia. / Súpitamente a frase adquireu no noso maxín un brillo eisclamativo: ¡Chorar con gracia! E fómola repetindo polo camiño. ¡Chorar con gracia! ¡Chorar con gracia! / ¡Inxenua finura do pobo, do que tanto hai que deprender pra llo amostrar despois acrecido e cultivado! Cando as furias que se agachan nos currunchos máis homildosos veñen un día moi solerminamente a nos lembrar que a door e a inxustiza eisisten, quizáis non poidamos rételas bágoas, quizáis haxa que chorar. Mais destonces, por enriba da door e da inxustiza, si é forzoso chorar ¡hai que chorar con gracia! / Unha boca torta, un grito choqueiro, fan da door unha bulra do diaño, réstanlle dinidade. Mais non fina en evitar iso o chorar con gracia, que é moito máis. Nos mesmos beizos do pobo, ise dito ben sinificando, en moita parte, chorar con amor e saber lembrar. / Nisa xuntanza do amor e o saber lembrar, feita, si é posibeile, en belidos ditos, consiste o chorar con gracia, ao gosto do pobo e dos anxos” [“Fue en una pequeña villa marinera donde oímos ese dicho. Unas mujeres, de vuelta de un entierro, hablaban de lo «mucho y bien» que la hermana del finado llorara. Y decían: –Ay, llorar lloraba con mucha gracia. / Súbitamente la frase adquirió en nuestro magín un brillo exclamativo: ¡Llorar con gracia! Y la fuimos

Ese es mi primer recuerdo de Galicia, y ya estoy oyendo –en una de mis orejas, no sé cuál, que me apunta las objeciones– ya estoy oyendo murmurar que eso pudo pasar en cualquier parte, y que no es recuerdo mío de Galicia, sino mío y de mí. ¡Señores, nació en Galicia, y he seguido naciendo allí toda la vida, aun cuando haya sido uno de los gallegos más gallegos, es decir, más viajeros! No importa... El que hace la objeción no es un filósofo, sino un racionalista y sigue en sus trece. Pero ya encontraremos la vuelta de la verdad galaica para persuadirle o, al menos, para preocuparle un poco. (OCI, p. 443)

El segundo recuerdo, “también muy lejano”, subraya el contexto en el que ocurre, la noche, de un modo que obliga a recordar el *Félix Muriel*. En “El loro disecado”, al referirse a la noche en que su padre escucha el relato de don Ramón, cuenta que él, Félix, estaba jugando con Rodrigo, el hijo de don Ramón. Más tarde, ya cansado, Rodrigo se va a dormir y, dice Félix, “debió darle mucha vergüenza abrir la boca y frotarse los ojos mientras yo me quedaba allí, en ese pedestal que hacen a los mayores «las altas horas de la noche», porque de pronto dio a su retirada cierto esplendor acrobático y burlesco, como si su aventura de irse fuese tan importante como la mía de quedarme, o quizá más” (FM2, p. 37). Es en ese mismo “pedestal”, en el que don Ramón narrará su historia, donde se ubica el segundo recuerdo:

Eran las altas horas de la noche. Por entonces yo conocía ya esa expresión: ¡las altas horas de la noche! ¡Qué hermosura! Y esas altas horas me parecían altísimas, y esto sí que da ganas de llorar, pero no quiero. Y debía haber luna... Sí, creo que había luna y dibujaba las ventanas en el sueño del aposento en que yo dormía con mis padres. Y yo estaba despierto. Y de repente, no sé quién, acaso el trago aburrido, el muy grandullón, quien fuese, que yo no vi a nadie, me dio una bofetada. No una pequeña bofetada, no; grande, sonora, escandalosa. Pero no me dolió. La oí nada más en mi mejilla y con una tranquilidad asombrosa me limité a decir: ¡Estate quieto! Sí, yo era una persona, un personaje a quien el trago daba al descuido un bofetón sonoro. Era el primer aviso de la angustia y sin embargo no me angustié, porque el sueño de mis padres, allí cerca, tendido en las escalas de la luna, amigo de las constelaciones y centrado en la sombra de mi existencia, presidiendo el viaje continuo de mi corazón, el sueño aquel sin verme yo sabía que me velaba. Y aunque entonces ya tenía palabras, no dije más que ¡Estate quieto! Pero ese valor mío al decirlo significaba esto: Existo, luego soy un misterio amenazado... Pero los padres son amigos del cielo nocturno, quieto, imperturbable, con sus estrellas esparcidas y que no se pierden, allá, en las altas horas de la noche. Y

repetiendo por el camino. ¡Llorar con gracia! ¡Llorar con gracia! / ¡Ingenua finura del pueblo, del que tanto hay que aprender para mostrarlo después crecido y cultivado! Cuando las furias que se esconden en los rincones más humildes vienen un día muy tiernamente a recordarnos que el dolor y la injusticia existen, quizás no podamos retener las lágrimas, quizás haya que llorar. Mas entonces, por encima del dolor y de la injusticia, si es forzoso llorar ¡hay que llorar con gracia! / Una boca torcida, un grito grosero, hacen del dolor una burla del diablo, le restan dignidad. Mas no termina en evitar eso el chorar con gracia, que es mucho más. En los mismos labios del pueblo, ese dicho significa, en buena parte, llorar con amor y saber recordar. / En esa reunión del amor y el saber recordar, hecha, si es posible, en bellos dichos, consiste el llorar con gracia, al gusto del pueblo y de los ángeles”] (“O chorar con gracia”, *El Pueblo Gallego*, 5 de marzo de 1926; recogido en ATC, p. 54)

esto era tan importante que es natural que no me olvide... aunque a veces me olvido, y es entonces cuando la melancolía se ennegrece... y el trasgo da por fin la bofetada que duele. (OCI, p. 443)

No aparece el trasgo entre las anotaciones del manuscrito, aunque sí aparece el coco que alejan las canciones maternas y, sobre todo, aparece el sueño de los padres, inmenso y protector: “Mis padres son gigantes sabios y su sueño es tan grande que es tan seguro como estar despierto. No es un sueñecito pequeño como el mío, que se lo puede tragar la noche, como se traga la alta mar tempestuosa las pequeñas naves. El sueño de ellos dos es como uno solo y como un gran navío que descansa en el viento y ahuyenta los abismos. Yo estoy despierto y oigo aullar un perro en las estrellas. Abro los brazos y vuelvo a dormir con toda confianza” (TC, p. 63).

Luego de narrar el segundo recuerdo, en el discurso, vuelve a anotar la posible objeción “racionalista”: “Eso pasó en Galicia... Sí, ya sé que podría haber pasado en cualquier parte del mundo. Pero ahora os digo que es mi segundo recuerdo de Galicia” (OCI, p. 443). Al mismo tiempo, a la vez que se construye el suspenso de una refutación, hay hasta aquí una suerte de razonamiento –cuyas premisas, a modo de parodias del *cogito* cartesiano, conforman un entimema– que se va enhebrando entre los recuerdos: “Lloro... luego existo”, “Existo, luego soy un misterio amenazado...”. Es un descubrimiento del ser y del existir que, para el autor, se entrelaza íntimamente con su tierra. El tercer recuerdo, finalmente, será el que pone su existencia en relación con una comunidad, será el del descubrimiento de lo social:

La primera vez que estoy sobre las tablas mecidas de un barco, y el marinero iza las velas sin miedo, y sube el barco a una roca fluyente, a un pedazo de sol, a una ola, y a otra, que es otro verso de la misma estrofa y se confía, como al suelo firme, a la geometría del agua y del aire y del espacio. Y entonces sentía a la vez la maravilla y la zozobra de subsistir, de seguir en el mundo y esta vez no a través del abismo del sueño, sino en plena vigilia, pero sin fundamentos conocidos... Esto era grave. Por suerte había allí algo conocido, el rostro del patrón que sólo parecía ocuparse de las velas, y solidarizándome con él tendí también la mirada por la comba extensión de aquellas para mí fabulosas nubes amaestradas. Y por ahí tuve el primer atisbo de lo que debe ser el valor: la confianza de un hombre –o de un pequeño aspirante a esa categoría– en otro; y de éste en la viva y clara conciencia de su deber y de sacrificio. Y después sea lo que Dios quiera. Eso debía ser el valor... Y ya se sabe que donde esa confianza, con razón o sin ella empieza a decaer, cunden como entre ruinas las sabandijas de la cobardía. Aún estoy viendo el patrón del barco y, no sin cierta envidia, al rapaz de a bordo... (OCI, pp. 443-444)

Este recuerdo contiene sin duda muchos elementos importantes de la memoria diesteana. En primer lugar, el escenario. Las “fabulosas nubes amaestradas” recuerdan “aquella esfera de nubes deslumbradoras” que Félix Muriel aprende a “amar sin impaciencia” mientras su padre le enseña a remontar una cometa, frente al mar, en “los acantilados de la costa abierta” (*FM2*, pp. 18 y 17). El mar y las embarcaciones son, de hecho, el tema del que en la ordenación final que cité páginas atrás queda en primer lugar, la “explanada de barcos” (era el noveno en su primera enumeración).

Sobre él, en el manuscrito anotaba:

Mi madre dice que, en efecto, cuando vino el rey al puerto próximo era tan grande la concurrencia de barcos que formaban una gran explanada e impedían llegar a los malecones con nuestra embarcación, de modo que ésta tuvo que atracar al borde de aquella explanada y los viajeros siguieron a pie sobre los otros barcos hasta llegar a la ciudad, y que a mí me llevaban en brazos. Este episodio pertenece a una fecha tan lejana, que no creen que pueda acordarme. Sin embargo no recuerdo haberlo oído contar antes de que yo consultase sobre su realidad. Cierto es que frente a casa había algunas veces muchos barcos formando explanada, pero no fui llevado en brazos sobre ellos, y menos “de noche”. Recuerdo la noche. Y también un “espacio” que no era el habitual. Acaso de fiesta y con horizonte de luces. Sin embargo sigue pareciendo dudoso que yo pueda recordar esto. (*TC*, p. 62)

Es difícil resolver quién habla en esta suerte de puesta en orden de la memoria. Sea cual sea la voz enunciativa, comparte con el Félix Muriel de “De cómo vino al mundo...” y de “El loro disecado” la característica de recordar cosas que parecen imposibles de ser recordadas. Por lo demás, el mar, como ambiente de la narrativa del autor (e incluso de su ensayística, como puede verse en “Diálogo de Manuel y David”), es una presencia constante.

En segundo lugar, el episodio que es el “tercer recuerdo” del discurso, contiene una noción del valor muy propia de Dieste. El valor es “la confianza de un hombre [...] en otro; y de éste en la viva y clara conciencia de su deber y de sacrificio”. Vale decir, es una noción al mismo tiempo moral y social. El valor, para Dieste, es algo muy cercano a la fraternidad. Sin ella, los lazos sociales se desanudan y dejan aislado –que es aquí tanto como decir cobarde– al individuo: “ya se sabe que donde esa confianza, con razón o sin ella empieza a decaer, cunden como entre ruinas

las sabandijas de la cobardía”. Este comentario parece tener muy en mente casos concretos, y no resulta descabellado pensar que uno de esos casos es la guerra española. En aquella circunstancia, Dieste había publicado un escrito –el último suyo aparecido en suelo republicano– en el que puede observarse una noción de valor muy semejante a la que propone en el discurso de 1946. Aquel escrito, titulado “Sobre los esperpentos de Don Ramón del Valle-Inclán”, fue impreso en el número 9 de *Los Lunes de El Combatiente. Hoja semanal de literatura*, el 9 de enero de 1939. En él, a raíz de las obras que componen *Martes de carnaval*, Dieste se oponía a las maneras falaces (meramente aparentes, sustentadas en la jactancia y la máscara) de entender el heroísmo y el honor; para él, en cambio, “el heroísmo, que es la virtud humana para hacer las cosas bien, frente al peligro y al misterio, se fortifica –y es natural– en la gratitud de todos y con la devoción de los inocentes; y así, además lo necesita el héroe para restituir su fuerza a la comunidad de voluntades que le anima y no quedar terriblemente aprisionado en esa fuerza como en cosa suya”. El honor, por su parte, era definido allí como “el respeto al fundamento de lo convenido”¹⁹. Heroísmo y honor, por lo tanto, tienen para Dieste una base social, comunitaria; sólo en relación con ese respaldo puede hablarse de valor. Lo que caracteriza, en fin, al héroe y al valiente es una moralidad. Dieste muestra en el artículo una noción del coraje muy cercana a la de Juan de Mairena, para quien “lo propio de todo noble luchador no es nunca la seguridad del triunfo, sino el anhelo ferviente de merecerlo, el cual lleva implícita –¿cómo no?– la desconfianza de lograrlo”²⁰.

Si el valor es el nombre de una relación social, si Dieste conoció el valor en aquellas tablas la primera vez que estuvo en un barco, no resulta sorprendente que entonces, a raíz de ese tercer

¹⁹ “Sobre los esperpentos de Don Ramón del Valle-Inclán”, *Los Lunes de El Combatiente* (hoja semanal de literatura de *El Combatiente del Este. Órgano del Comisariado del Ejército del Este*), núm. 9 (9 de enero [1939]), p. 1.

²⁰ Antonio Machado, “Sigue hablando Mairena a sus alumnos”, *Hora de España*, núm. III (marzo de 1937), p. 6; también en *Juan de Mairena II (1936-1938)*, ed. de Antonio Fernández Ferrer, Cátedra, Madrid, 4ª ed., 2002, p. 26.

recuerdo, retome en el discurso la cuestión del nexo entre sus primeros recuerdos y sus primeros recuerdos de Galicia:

¿Qué eso puede pasar en cualquier parte del mundo? Sí, naturalmente, y la prueba es que gracias a eso me gusta Homero de verdad y sé apretar la mano a Ulises cuando lo encuentro en cualquier parte. Pero fue en Galicia y además os diré que el rapaz de a bordo, en los días en que los marineros repartían el fruto de sus faenas –y esto con una justicia distributiva que habría que estudiar para imitarla–, era el grumete aquél quien servía el vino a los hombres (hombres son los que no son grumetes y son el mito que a él le hace hombre), y no creáis que lo servía de cualquier manera, pues el rito del homenaje a la hombría, y a su futura hombría, pide al rapaz que sirva taza entera a todos los presentes, cuando el patrón ha partido el pan, y servirse después a sí mismo sólo media taza, que ha de beber despacio y sin atragantarse con la rodilla en tierra, cosa que él sabía hacer con toda reverencia y con el guiño conveniente para tener un principio de complicidad con el hombre. ¡Qué buena educación y qué tontita la de algunos colegios encopetados! Ya veis que fue a la vera de nuestro mar, que para mí era y sigue siendo... ¡el mar! (*OCI*, p. 444)

El principio de la explicación sobre el nexo estrecho entre la memoria personal y la memoria de Galicia despunta aquí. Enrama el respeto a los antepasados que son los portadores de una tradición, el aprendizaje de una ética que esa tradición lleva inscrita y la conciencia de que las particularidades no inhiben la comunidad universal de la que participa todo ser humano. La explicación, así, se completa con una idea que será reproducida en el cuento “Camino de Santiago”:

Galicia no es propiamente una parte del mundo. En primer lugar porque el mundo, al menos visto desde allí, no tiene partes. En eso –aunque sólo en eso, y que mi lengua se enrede si a pesar de todo digo demasiado–, en eso el mundo es eucarístico, y mal entiende al mundo y a Galicia quien tenga demasiado partida la cabeza con tales partijas. Para decirlo, en fin, con toda claridad y sin lugar a dudas: es cierto que esas cosas, aunque no de igual modo, pueden pasar en cualquier parte del mundo si uno empieza por partirlo: pero yo no lo había partido aún, ni hay quien me lo parta, porque en la ingenua entereza de mi recuerdo, Galicia era el mundo y es el mundo, y por eso yo fui –y vamos en general los gallegos– tan confiados mundo adelante. No por lo que dicen que sabemos adaptarnos... Eso unas veces es verdad y otras no, y no se puede caracterizar a un pueblo con tales simplezas. No por eso, sino porque al salir mundo adelante, hemos salido Galicia adelante, buscando lo que prometen nuestros horizontes, confiados en ellos porque allí el cielo promete con certeza. Es una roca de certeza, un buen principio, un buen sitio para nacer, y un buen centro de amor para los otros pueblos nuestra tierra. Y esto es tan verdad que cuando el mundo se me enredó un poco, cuando perdí el hilo, siempre he vuelto, y está escrito en mi corazón que he de volver, con baúl grande o sin baúl. Aquellos marineros me conocen y aun en andrajos me distinguen. Nos distinguimos bien... ¡Y esa es la distinción! Ya sé, ya sé –sigue la oreja de las objeciones– que eso es muy natural y que debe pasarle a todo el que naciese allí. Vamos a ver si nos entendemos. Estoy diciendo que es un buen sitio para nacer, para empezar a vivir y para seguir naciendo hasta la muerte –y no para morirse de puro muerto– y bien claro está que debe ser también buena tierra para renacer. (*OCI*, pp. 444-445)

El “renacimiento” que Dieste tiene en mente no es tanto el de un regreso de su exilio –aunque el hecho de que esté escrito en su corazón que ha de volver, con baúl o sin baúl (probable alusión a la convivencia, en el auditorio, de emigrados y exiliados, de comerciantes o futuros indianos y refugiados políticos), mucho dice sobre su deseo de poner fin al destierro. Alude, en cambio, a otro recuerdo, éste ya no referido a su infancia:

Así que voy a deciros otro recuerdo con el cual se completa el círculo de esta aparente paradoja. Y es que vino conmigo a Galicia un castellano, de mucho entendimiento y, aunque joven, ya con mucha experiencia de su alma y muy versado en poéticas verdades –quiero decir, en poesía verdadera–, el cual sabía de Galicia muchas cosas y tan honda como pueden leerse en Rosalía y Valle Inclán. Venía, pues, con la curiosidad más perfecta, menos turística, menos tonta, menos remilgada. Era, naturalmente, una persona. Pues bien, por unos días, en mi ribera natal, me quedé sin amigo. Galicia se lo había tragado y, al parecer, debía estar haciéndolo nacer de nuevo, y con un deseo de existir –¡verdadera nostalgia!– que él creía perdido. ¡Deseo de existir, de existir de verdad, aunque se muera uno de tan honda existencia! Sí, esa es la verdadera saudade que hace recordar desde Galicia al mundo íntegro, recordarlo y soñarlo, no con ensoñación vaga, sino con saetas de amor que van a unas partes, y con perfiles de montes y de mitos y terribles espejos –terribles de tan claros– para las altas horas de la noche y del día. Pues bien, el desenlace es que el amigo castellano, tenía más que nunca el corazón apretado de amor a Castilla. (*OCI*, p. 445)

Es probable que ese castellano al que se refiere el recuerdo sea Antonio Sánchez Barbudo y que la visita a Galicia haya sido durante una misión pedagógica. Su misma caracterización como “persona” retoma un modo propio de Manuel Bartolomé Cossío de identificar los rasgos necesarios para ser misionero. En una entrevista con Luis Suñén y César Antonio Molina, en 1977, Dieste describió su incorporación a las Misiones Pedagógicas y la visita a Cossío (requisito necesario para ingresar al proyecto); según cuenta, al llamar al día siguiente a Pedro Salinas para conocer el resultado de la visita, se entera de que “Cossío había decidido y celebrado mi ingreso en Misiones, con el dictamen más simple en cuanto a su formulación que cabe suponer: «Sí –le dijo a Salinas–, ya hablé largo y tendido con ese muchacho. De acuerdo con su incorporación. *Es una persona.*»” (*TH*, p. 100, subr. en el orig.). El dictamen debió haber impresionado a Dieste, que lo recordaría no sólo en 1977 sino también en 1946, al describir como “persona” a su joven amigo castellano.

Desde ya, el hecho de que su amigo no fuera un turista, que fuese “muy versado en poéticas verdades”, refuerza la idea de que se trata de un viaje hecho de agosto a diciembre de 1933 en el marco de la misión pedagógica que fue a Galicia. En aquella circunstancia, no sólo su amigo fue “tragado” por Galicia, sino también Dieste mismo. Recuerda así, al hablar de ese episodio, un período en que Dieste, como tantos otros españoles, sintió una verdadera comunión con el pueblo. El peregrinaje de las Misiones por España, reforzaba el amor de cada uno por su tierra (el terruño y España entera), y Dieste encontró entonces más motivos para sostener su federalismo frente al nacionalismo de muchos de sus compañeros gallegos. Por eso reconoce, puede reconocer, que el desenlace de la visita de su amigo castellano a Galicia fuese que, “más que nunca”, quedara su “corazón apretado de amor a Castilla”.

Así pues, es posible que haya sido Sánchez Barbudo el castellano que “vino” con él a Galicia²¹. Llama la atención el verbo elegido, el punto de vista que implica; como si Dieste, en su discurso del 25 de julio de 1946, en ese acto realizado en el Teatro Colón de Buenos Aires, al hablar de su tierra estuviese, efectivamente, en ella.

²¹ Una semblanza de Dieste escrita por el mismo Sánchez Barbudo parece corroborar esta identificación: “La principal de estas misiones fue la de Galicia, dirigida por Dieste, que se inició en el verano de 1933 y duró varios meses. [...] Pero luego, acabada la misión, cuando todos sus miembros se fueron dispersando, Dieste y yo nos tomamos una vacación, seguimos viajando por Galicia y embarcamos luego en Vigo hacia Lisboa. Fue durante esas semanas de continuo contacto y continua exaltación cuando más supe de él, más gocé su compañía y más aprendí oyéndole. Hablábamos muchas veces de paisajes campesinos y marineros de esa Galicia que él tanto amaba. Galicia fue para mí un descubrimiento. Le comunicaba a menudo mis impresiones, cosa que él escuchaba siempre con interés, y él me hablaba de las suyas. Y eso me incitaba a ver más, más hondo, y a pensar mejor. Hacíamos comentarios sobre todo cuanto veíamos y admirábamos: *El Pórtico de la Gloria* de la catedral de Santiago, la niebla que envolvía unos espesos pinares junto al mar, el esplendor de la noche de algunas villas encendidas, los buques que zarpaban, el encanto de algunos abandonados jardines en los pazos, o ese color verdinegro de las húmedas piedras en los muros y en los *cruceiros*. Y luego en la noche, en algún cafetín, seguíamos hablando de lo humano y lo divino, enredándonos a menudo en diálogos más o menos filosóficos” (“Rafael Dieste, el elocuente y genial amigo”, *Documentos A*, núm. 1, 1991, p. 26). El texto de Sánchez Barbudo continúa refiriéndose a su propio desarrollo intelectual en ese período, a sus “descubrimientos”, siempre volviendo a señalar el enriquecimiento que las conversaciones con Dieste implicaron, y narra brevemente su paso por la casa familiar de Rianxo.

FÉLIX MURIEL, ESA PERSONA ESQUIVA

Historias e invenciones de Félix Muriel fue publicado en 1943 por la Editorial Nova de Buenos Aires²², como volumen quinto de la colección *Camino de Santiago*, con once ilustraciones de Luis Seoane, y compuesto por nueve cuentos o... capítulos. Resulta difícil precisar la pertenencia genérica de estas “historias e invenciones”. A menudo se ha considerado que se trataba de una novela. Así, por ejemplo, Eugenio Granell la ha llamado la “primera gran novela del destierro”²³. Sin embargo, a pesar del complejo entramado de alusiones y referencias internas entre los distintos textos que forman el libro, el carácter novelesco de las *Historias e invenciones de Félix Muriel* es ambiguo y, al respecto, cabe tener presente la advertencia de Arturo Casas sobre la indeterminación genérica que se reconoce en la mayoría de los escritos del autor:

En Dieste se da una desconfianza hacia lo canónico, y en concreto hacia la funcionalidad de los géneros entendidos en un 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 aún de ambos [...] con el vivir. García-Sabell 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 así sería que, según sus impresiones e inferencias, en Dieste los géneros tenderían a mezclarse e incluso a confundirse.²⁴

²² El colofón indica que la tirada (que incluyó cien ejemplares en edición de lujo y numerada) fue terminada en los talleres de la Imprenta López el 14 de junio. López era, además, el dueño del cincuenta por ciento de la Editorial Nova. El otro cincuenta por ciento correspondía a la participación de Luis Seoane y Arturo Cuadrado, dueños de un veinticinco por ciento cada uno (Xosé Luis Axeitos, “Cinco cartas de Luís Seoane a Lorenzo Varela”, en Xesús Alonso Montero (coord.), *Lorenzo Varela. Día das Letras Galegas 2005*, Universidade de Santiago de Compostela, Departamento de Filoloxía Galega, Santiago de Compostela, 2005, p. 25).

²³ Eugenio [Fernández] Granell dice textualmente: “Acaso la primera gran novela del destierro sea la de Rafael Dieste, *Historias e invenciones de Félix Muriel*, verdadero prodigio de invención poética”, en su artículo “Sobre los orígenes de la literatura del destierro”, aparecido en el número de marzo-abril de 1970 de la revista newyorkina *España Libre*. Cito por la recopilación *Ensayos, encuentros e invenciones*, ed. de César Antonio Molina, Huerga & Fierro, Madrid, 1998, p. 407.

²⁴ *La teoría...*, p. 21.

El mismo Dieste, en una carta a Enrique Azcoaga, el 17 de diciembre de 1949, describe el volumen como “cuentos, fantasías, en conexión novelesca, con miras a mostrar el proceso íntimo y los recónditos conflictos del personaje a quien se atribuyen” (*OC5*, p. 335). Cuentos... en conexión novelesca. Así, no es extraña la oscilación en los términos con que se denomina al libro. Por ejemplo, Víctor Fuentes se refiere a los “relatos” de Rafael Dieste, a pesar de que en otros momentos habla de *Historias e invenciones de Félix Muriel* como “novela”²⁵. Rosa María Grillo muestra igual incertidumbre respecto del género del libro, al que denomina “novela de estructura fragmentaria”, “novela *collage*”, “serie de retablos” y “fresco omnicomprendivo”²⁶; y Luis Rei Núñez, el biógrafo de Rafael Dieste, habla de un “mosaico novelado”²⁷. Sea como fuere, parece posible, a los efectos de la crítica, aislar cada uno de los textos y proponer una lectura *relativamente* autónoma de cada uno de ellos.

De hecho, a menudo esa autonomía ha sido el resultado de los intentos de clasificación de los relatos en alguno de los grupos que el título del libro sugiere. Así, por ejemplo, en el prólogo a su edición de la narrativa de Dieste, dice Darío Villanueva que “a función de Félix Muriel en cada relato permite diferencia-los seis que son *historias* por el narradas desde a posición de

²⁵ “Dieste y Silvio Santiago producen en sus dos novelas, una total recreación de la segunda Galicia, en *Historias de Félix Muriel* [*sic*] y en *Villardevós* [...] Las dos novelas mencionadas de Rafael Dieste y Silvio Santiago son (y desde la memoria del exilio) toda una recuperación de la Galicia campesina y labriega” (“Peculiaridades y diferencias de la narrativa del exilio de las nacionalidades periféricas: el caso de los autores gallegos”, en Alicia Alted Vigil y Manuel Llusia, directores, *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después* (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999), UNED, Madrid, 2003, t. 1, pp. 273-274). A la vez, poco antes, Víctor Fuentes había dicho que “Los relatos de *Historia e invenciones de Félix Muriel*, están ilustrados con soberbios dibujos de Luis Seoane, lográndose una reduplicación estética y sensorial” (*ibid.*, p. 272).

²⁶ “*Historias e invenciones de Félix Muriel* (1943), una serie de retablos relacionados con la vida del peregrino Félix, es considerada una obra maestra de nuestro siglo. «Libro de narraciones» lo llama Estelle Irizarry, pero me parece más correcto considerarlo una novela de estructura fragmentaria con varias ramificaciones, un fresco omnicomprendivo en el que la diminuta figura del personaje-narrador va como peregrinando de situación en situación, a veces como protagonista, otras como comparsa o simple alucinación ajena, dando unidad de estilo, de foco y de atmósfera. [...] Novela *collage*, entonces, como *La Isla. Tablas del naufragio*, libro póstumo en el que se centúan los temas psicológicos y religiosos” (“La literatura del exilio”, en Luis de Llera Esteban, coord., *El último exilio español en América. Grandeza y miseria de una formidable aventura*, MAPFRE, Madrid, 1996, pp. 494-495).

²⁷ *A travesía dun século. Biografía de Rafael Dieste*, Edición do Castro, Sada, 1987, p. 123, *apud* Rosario Hiriart, “La historia de Dieste en las invenciones de *Félix Muriel*”, *Documentos A*, núm. 1 (enero de 1991), p. 94.

protagonista ou testemuña, e os tres restantes, «El libro en blanco», «La peña y el pájaro» e «Carlomagno e Belisario», nos que a existencia dun narrador distinto e distanciada que non é Muriel permite clasificármolos como *invencions deste*²⁸. Luis Rei Núñez, por su parte, dice que “os capítulos iniciais do libro corresponden máis a «historias», e son narrados en primeira persoa, en tanto os da segunda metade son máis «invencions», estando escritos en terceira persoa. Se os dunha parte serven para recrear á nai, ós amigos e os ámbitos máis próximos, os da outra son como os datos ou as premisas dos que un home interesado na esculca filosófica parte para interrogarse sobre problemas universais”²⁹. No parece, sin embargo, que la clasificación sea tan sencilla. En verdad, nada demuestra que los relatos en primera persona sobre sí mismo estén excluidos de las “invenciones”. Más bien al contrario, parece haber una deliberada ambigüedad en el título, que busca dejar sin resolución cualquier clasificación posible y que, en verdad, surge de los mismos sustantivos, ya que es notorio que la relación de “historias” e “invenciones” no es de complementariedad sin superposición. Los términos, en un sentido, pueden ser entendidos como casi sinónimos, tanto como, en otro, pueden ser opuestos³⁰.

Por lo demás, la figura de Félix Muriel es evidentemente esquivada, y tampoco su presencia, como “narrador o testigo” es simple, o clara, en cada uno de los relatos que Villanueva considera “historias”. La identidad desdibujada de Félix Muriel, incluso, ha llevado a veces a la crítica

²⁸ [“la función de Félix Muriel en cada relato permite diferenciar las seis que son *historias* por él narradas desde la posición de protagonista o testigo, y los tres restantes, «El libro en blanco», «La peña y el pájaro» e «Carlomagno e Belisario», en los que la existencia de un narrador distinto y distanciada que no es Muriel permite clasificarlos como *invenciones* suyas”] “A narrativa de Rafael Dieste”, en Rafael Dieste, *OCI*, p. 106.

²⁹ [“los capítulos iniciales del libro corresponden más a «historias», y son narrados en primera persona, en tanto los de la segunda mitad son más «invenciones», estando escritos en tercera persona. Si los de una parte sirven para recrear a la madre, a los amigos y los ámbitos más próximos, los de la otra son como los datos o las premisas de los que un hombre interesado en la investigación filosófica parte para interrogarse sobre problemas universales”] *A travesía dun século. Biografía de Rafael Dieste*, Edición do Castro, Sada, 2ª ed., 1994, p. 123.

³⁰ Sobre la misma incertidumbre, sobre el juego entre redundancia y voluntad de clasificación, se basan otros títulos de Dieste, como el originalmente planeado para el libro, *Tratados y confidencias de Félix Muriel*, u otros posteriores, como *Testimonios y homenajes*. Es, al mismo tiempo, un tipo de construcción a la que el autor suele recurrir; así, por ejemplo, en “Este niño está loco”, el narrador se refiere a “la sala de las visitas y los homenajes” (*OCI*, p. 186), sin que sea claro si unas y otros son la misma cosa, dos distintas o bien se superponen sólo en algunas ocasiones.

literaria a emprender una suerte de búsqueda del personaje que, acaso, excede lo demostrable. Estelle Irizarry, por ejemplo, en su edición del libro, atribuye y anota la presencia de Félix Muriel en distintos personajes sin nombre de los tres relatos que Villanueva considera “invenciones”. En “El libro en blanco” lo encuentra en un rapaz que corre a la vista del viejo campesino; en “La peña y el pájaro”, en un amigo de la niñez a quien Anselmo, el protagonista, relata parte de lo sucedido; y en “Carlomagno y Belisario” lo ve en un niño sin nombre que da una limosna al primero de los personajes³¹. Así pues, si la crítica se ha encontrado a menudo en esta posición del que rastrea obsesivamente las huellas de un fantasma esquivo y cambiante es, en gran medida, porque la oscilación, ambigüedad e incertidumbre del sujeto está de por sí en el libro y, quizás, sea más pertinente mostrar esos rasgos que afectan las identidades que intentar estabilizarlas y etiquetar cuanto personaje aparece.

Porque lo cierto es que la presencia de Félix Muriel en los demás relatos –en las supuestas “historias”– no puede homogeneizarse; no es que en los demás relatos el personaje de Félix Muriel cumpla siempre la misma función ni sea representado del mismo modo. Así, por ejemplo, el narrador de “El quinqué color guinda” no tiene nombre; tampoco el de “Juana Rial, limonero florido”. Si en esos casos la primera persona se atribuye a Félix Muriel es, en buena medida, no tanto por el título del libro, sino porque la forma del relato guarda cierta relación con las narraciones, también en primera persona, tituladas “Este niño está loco” y “El loro disecado”. En ellas la referencia del nombre del narrador puede reconstruirse a partir de las voces de algunos personajes (en “Este niño está loco” es el padre el que, al final, lo llama: “¡Félix!”; en “El loro disecado”, también el padre lo llama por su nombre de pila y Ramón se dirige al padre por el

³¹ Las notas, que alguna vez exhiben una seguridad quizás aventurada (“Sin duda es Félix Muriel, el mismo rapaz que antes se veía corriendo a la distancia”) y otras muestran lo arriesgado de la suposición (“El amigo de la infancia [de Anselmo] puede ser Félix Muriel, de modo que Anselmo se asocia con el amigo protagonista del manuscrito de Félix en «El jardín de Plinio»”, “El niño puede ser Félix Muriel”), se encuentran respectivamente en las pp. 167 (n. 5), 197 (n. 35) y 225 (n. 3) de su edición (Cátedra, Madrid, 1985).

apellido, Muriel). En “La asegurada” el procedimiento es similar, aunque quizás más ambiguo; no sólo por la situación narrativa que lleva a la aparición del nombre del personaje, sino porque el relato se inicia y transcurre hasta bien avanzado en un registro que parece ser el de una narración en tercera persona.

Finalmente, en “El jardín de Plinio” nos encontramos frente a un sistema complejo de atribuciones. Es el único texto en el que Félix Muriel aparece descrito y nombrado por un narrador en tercera persona y donde es mencionado por alguien más que los personajes; pero la última oración del cuento –amén de alguna anticipación subrepticia–, introduce una figura que hasta ese momento había permanecido “escondida”: “Y los dos se volvieron hacia la ciudad. Era una mañana fresca y hermosísima, que el autor o testigo de esta historia siempre recuerda” (*OCI*, p. 228). Lógicamente, la crítica ha leído esa mención del “autor o testigo” como una referencia a Félix Muriel. Donatella Fornari, por ejemplo, dice: “Velaquí un eficaz xogo de espellos: Félix Muriel é a testemuña desta historia, pero renuncia a contárnola en primeira persoa e escolle unha perspectiva máis impersoal”³². Sin embargo, conviene subrayar que el narrador nunca hace explícita su identidad, más allá de declararse testigo; y podría tratarse de cualquiera de los demás personajes presentes en la última escena (incluso, el título del relato y la discusión que los personajes principales tienen sobre el género “fábula” no permite descartar que el narrador sea, con igual legitimidad que Félix Muriel, el perro). No creo que convenga pasar por alto la ambigüedad. Ambigüedad, por lo demás, que incide sobre su identidad no sólo en cuanto a su nombre sino también en cuanto a su relación con el relato: “autor” y “testigo”, sin ser necesariamente antónimos, no son, sin duda, sinónimos. La incertidumbre sobre el narrador

³² [“He aquí un eficaz juego de espejos: Félix Muriel es el testigo de esta historia, pero renuncia a contárnola en primera persona y escoge una perspectiva más impersonal”] “«...como un pequeño mar en que estuviera meciéndose el crepúsculo». A figura do narrador en Félix Muriel”, trad. de A. Casas, en Arturo Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1995, p. 186.

afecta, es obvio, al relato mismo. Y lo afecta de modo tal que remite a la ambigüedad del título del volumen; se hace imposible decidir si “El jardín de Plinio” es una “historia” o una “invención”, si el narrador es “autor” o “testigo”. Por lo demás, a pesar de la “renuncia” a la que se refiere Fornari, nada hay más lejano de la “primera persona” que la figura del testigo. Dar testimonio es dar testimonio de otros, aunque se narren experiencias también sufridas por el narrador. La posición del testigo es relativa al objeto que observa y sobre el que atestigua.

En cuanto a la aparente necesidad de la crítica de reponer la presencia del personaje en los textos del libro en los que no aparece, debe decirse que en “El jardín de Plinio” (como –de modo aún más claro– en “La asegurada”), Félix Muriel no es un niño. Cabría entonces preguntarse por qué Estelle Irizarry da por hecho que en “El libro en blanco” Félix es el rapaz que corre a la vista del viejo. ¿Por qué –si se decide emprender la búsqueda del personaje en ese relato– no podría ser el viejo mismo?

En resumen, este breve repaso del modo en que el nombre del título aparece en los textos que componen el libro, muestra ya que la identidad –y en verdad no sólo de este personaje, sino de muchos otros, como veremos– es una categoría inestable, cuya complejidad, me parece evidente, ha sido trabajada adrede.

Esta ambigüedad, esta incertidumbre, afecta incluso a la relación entre Félix Muriel y Rafael Dieste. Es tópico de la crítica –y observando el manuscrito original, el lento pasaje de una voz autobiográfica y ensayística a la aparición efectiva del personaje, resulta un tópico en gran medida justo– considerar a Félix Muriel, y llamarlo, *alter ego* de Rafael Dieste. Sin embargo, en una carta al escritor francés Paul Verdevoye, que pensaba publicar una antología de narradores españoles, fechada en París, el 11 de enero de 1950, el autor escribía, refiriéndose a las *Historias e invenciones de 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. ¿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 dobles lo mismo a él que a mí nos acongojan. (OC5, p. 336)

El tema de la relación entre el autor y los personajes que aparecen en sus textos ha sido ampliamente tratado por Dieste. En particular, para observar el modo en que el autor trata el problema, conviene atender a dos ensayos escritos en la década del cuarenta. En el primero de ellos, “El alma y el espejo”, tampoco pueden reducirse a meros dobles literarios las voces que participan. Está puesto en tela de juicio no sólo su estatuto ficcional sino incluso su identidad. Arturo Casas, que ve en el escrito una “teoría sobre la lectura y la autoría”, señala que es difícil, si se quiere respetar la progresión dramática del texto, dar nombre, mencionar a los personajes: el amigo del “autor” es llamado Esteban, de modo hipotético, por quien, luego, el propio “autor” denomina “apologista de Esteban”³³. Los nombres mismos, es esto notable, van surgiendo a medida que avanza el “drama” y se discute si son verídicos o inventados.

“El alma y el espejo” comienza, ya en la primera oración, abriendo un mundo hipotético: “Supongamos un joven lector de Dostoievsky” (AE, p. 11). Se describe entonces el proceso de lectura de ese joven, su sensación de ser *aludido* en las novelas de Dostoievsky, en los escritos de Nietzsche o en los estudios psicoanalíticos (Freud, Adler). Pero en seguida, el autor dice que “No hace mucho recibí de este amigo una carta alarmante...” (AE, p. 12). El joven “supuesto” adquiere entonces un cierto grado de realidad, que lleva al autor a aclarar, en un paréntesis: “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

³³ *La teoría...*, pp. 553-554. Arturo Casas ha dedicado una extensa sección de su libro a este texto diesteano. Atendiendo a ello, me limitaré a subrayar sólo algunas cuestiones que o bien allí fueron dejadas de lado o bien, habiéndose tocado en aquel estudio, considero fundamentales traer a colación.

vacilo en darme también por aludido” (AE, p. 12). Luego de reproducir varios fragmentos de la correspondencia de su joven amigo, en los que se reflexiona sobre el problema de la sinceridad en la introspección, el autor volverá a subrayar el carácter ficticio del epistolario: “¿Cómo acaba la historia? Puede continuarla el lector. Debemos ya aclarar 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). Es, en definitiva, como las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, ficticia pero verdadera.

La segunda sección del ensayo consiste en la “Carta de un lector”. Este lector sin nombre (pero al que desde el título del segmento se denomina “apologista de Esteban”) es quien le pone nombre al joven amigo ficticio:

Siento verdadera simpatía hacia ese amigo suyo, al cual he tenido que poner un nombre, pues me resultaba insoportable imaginarlo “anónimo”, “apócrifo” y propuesto, además, como “ejemplo” por usted para un despiadado ejercicio dramático que aún no sé bien a qué conduce. Le he puesto un nombre reposado. Esteban. Y para mí es Esteban. 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. (AE, p. 23)³⁴

Más aún, luego de ponerle nombre a Esteban, refuta su estatuto ficcional, pues, discutiendo con el “autor”, lo acusa de que “reuniendo hábilmente ciertos pasajes de esas cartas –que usted declara apócrifas para darles así ese carácter universal que ostenta lo imaginario, lo concebido, lo artístico– hace una especie de semblanza ejemplar, e intenta presentarnos como *estado* lo que a todas luces es una doctrina” (AE, p. 34). Luego, en la tercera sección, el autor retoma la palabra;

³⁴ El comentario del apologista de Esteban recuerda otro del “autor” de un cuento publicado por primera vez en la revista *Sur* (año 10, núm. 87, pp. 30-38), en septiembre de 1941, por Macedonio Fernández (escritor que de modo constante puso en crisis las diferencias supuestamente claras entre realidad y ficción, lector y autor, representación y mundo representado). En “Cirugía psíquica de extirpación”, el “autor” dialoga y cede la pluma al “lector” –que por momentos debe escribir el relato– y, en una nota al pie, en la que parodia la información verídica de las novelas realistas, dice: “En fin, podría citar a Ramón y Cajal, pero con Ramón y Cajal no basta; hay muchos otros autores y cansaría mucho al lector, aparte de que no me gusta mucho que en unas pocas páginas el lector termine sabiendo más que yo” (*Papeles de Recienvenido. Poemas, relatos, cuentos, miscelánea*, CEAL, Buenos Aires, 1966, p. 209). Es llamativo cómo el juego de voces y personajes –y un cierto humor, un descartonamiento que vuelve laxas las convenciones genéricas– que por esos años utiliza Dieste en varias ocasiones (pero especialmente en “El alma y el espejo”) lo acerca a veces a la estética vanguardista de un escritor como Macedonio Fernández.

es entonces el propio apologista de Esteban el que deviene personaje pero, no por ello, pierde su “realidad”:

El apologista de Esteban dice que me vio en sueños. Pues bien, yo debo confesar que también le vi a él, y que, soñado, no era menos real que las demás personas –unas conocidas y otras desconocidas– que figuraban en mi sueño. Pero, además, vuelto a contemplar en plena vigilia, dudo también que sea un personaje mío, pues aparte de las razones generales que hacen dudosa la supuesta subordinación originaria del personaje al autor (hay que pensar, más bien, en la comunidad de origen), y que aconsejan no usar sin reservas o prudentes distingos la palabra “mío”, hay algo en este caso que la adelgaza más, o que la hace –por “compensación dramática”– más leve aún que de costumbre, pues es patente que, si en alguna medida él es un personaje mío, yo he estado, en cambio, a punto de ser sin medida un personaje de él –¡y además sospechoso!–, lo cual, diga él lo que quiera, creo que nos hubiese perjudicado a los dos. (AE, pp. 36-37)

La autoría es puesta en crisis pero no abolida. Pues de ceder el autor al personaje la autoría, se perdería “unidad de visión”: “volviendo ahora al tema de la autoría, digo que, sin odiarle y odiarme, no podía dejarle ese cetro, pues una vez centrada en su doctrina la unidad del drama, seríamos dos sombras silenciosas que, a lo sumo, se compadecen mutuamente” (AE, pp. 37-38). No se trata entonces aquí de la tan trillada “muerte del autor” de la que se habló a mediados del siglo pasado; estamos en presencia, más bien, de una suerte de análisis del modo introspectivo por medio del cual el autor extrae de sí voces y personas con las cuales dialoga para continuar la reflexión –y para, en términos de Esteban y de su apologista, indagar las condiciones de su sinceridad.

Es difícil decidir cuál es la posición del “autor” (y más aún la de Rafael Dieste) frente a los problemas que se tratan en este ensayo estructurado en tres partes, en donde la segunda niega la primera, pero la tercera no es una síntesis dialéctica. El tercer apartado, desde su título (“Divagación final sobre la luz introspectiva y la reflexión dramática”), anuncia una meditación inconclusa, que prevé seguir su derrotero ahora a cargo del lector.

Sea como sea, en “El alma y el espejo”, *avant la lettre* queda puesta en crisis toda una serie de teorías que buscan establecer una clara distinción entre el orden de lo real y de lo representado,

que separan tajantemente las figuras de autor y voz enunciativa³⁵. La imaginación es aquí una forma de reflexión. El yo “flexiona sobre sí” y aparece (crea, y aquí radica el problema³⁶) una serie de otros “yos”, que no son *él*, pero frente a cuyas afirmaciones el autor es *responsable*. Esta idea de autoría como responsabilidad se encuentra a menudo en Dieste, y en muy diversas circunstancias. Así, por ejemplo, en 1937, en el artículo “Hispanidad de Valle Inclán”, había escrito:

Todo artista es responsable de sus criaturas, y no se las despacha con olvido o con decir que se trajeron a existencia para ponerlas por ejemplo de lo que haya o no que hacer. ¡Bueno fuera liberarse dando vida a esas figuras, reírse de ellas, que den ejemplo, que se queden, a lo mejor, así para siempre –sin poder morir ni entrar en posesión de su albedrío–, que todos celebrasen al artista, y éste nada hiciese por ellas desde la hondura del poder de su corazón y desde los linderos misteriosos en que él anda! “Pero, señor, si me han nacido así.” No cabe tal excusa en cristiandad de poetas españoles. Así el genio español entrará en la eternidad con todas sus criaturas: las que sólo ha nombrado, más con los ojos que con las palabras; las otras que, por milagro de la palabra usada por desprendimiento, dotó de libertad y son dueñas de sí –como para dar fe de sí mismas y resucitar muchas veces (ejemplo: don Quijote)–, y también con las otras, las definidas y conclusas, las que son puro carácter hecho en discordia consigo y con los otros o en ignorancia de la aurora. Y de éstas dirá también, con íntegra responsabilidad: Soy el autor, y si al infierno van, con ellas voy. (*TH*, pp. 127-128)

Pero acaso, a los fines de proponer una reflexión sobre el vínculo entre Félix Muriel y Rafael Dieste, resulte mucho más interesante que “El alma y el espejo” otro de los ensayos pertenecientes al mismo manuscrito –a la misma “cantera”, en palabras de Carmen Muñoz. El “Diálogo de Manuel y David” se inicia con el proceso de invención de un personaje por parte del otro. El hecho desencadena una serie de deliberaciones sobre la autoría y la creación –algunas de ellas, incluso, a cargo de los personajes– que dan un carácter particular a este escrito que describe brevemente un epígrafe añadido a su reedición dentro del volumen *El alma y el espejo*. Este epígrafe, que no aparecía en la edición original del texto (*Diálogo de Manuel y David y otros*

³⁵ Me refiero, sobre todo, al estructuralismo. El formalismo ruso, que comparte con aquel la necesidad de una escisión entre lo ficticio y lo real, es anterior; pero su introducción en Occidente es también posterior a este escrito diesteano, es contemporánea del auge del estructuralismo y en buena medida se debe a la compilación que realizó en 1965 el crítico Tzvetan Todorov: *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* (Seuil, Paris, 1965).

³⁶ O el misterio. En el diálogo, dice Manuel a David: “¿Hay algo más inconcebible que el concebir mismo, y más inexplicable que la explicación, si se prescinde del misterio, que es lo más claro y deslumbrante del mundo, lo menos intrigante, el rostro mismo de la claridad?” (*AE*, p. 136)

ensayos, Teseo, Vigo, 1965, pp. 5-76), llama la atención sobre la importancia de los aspectos que podríamos llamar narrativos del ensayo:

(Hablan en él en torno al Hábito un supuesto discípulo de Kant y un supuesto discípulo de Hume, que por “azar” se llaman como sus respectivos maestros, Manuel y David. Al mismo tiempo que el diálogo interesan sus peripecias, no exclusivamente dialécticas, así como el carácter de los personajes, las experiencias y recuerdos aducidos por cada uno y el modo insólito del encuentro y la despedida). (*AE*, p. 105)

Al comenzar el texto en sí (tanto en su primera edición como en la segunda), una introducción anuncia que “Lo que Manuel dice a poco de empezar parece ser continuación de una meditación callada, de un recitado soliloquio, en el cual de algún modo –tal vez de un modo múltiple, inasible– estaba ya presente David. Sin ordenar a David, sin conferirle o atribuirle cierta unidad dramática, representativa, el soliloquio de Manuel debía estar a punto de quedarse sin norte y sin destino... Tuvo, sin duda, que apartar de sí muchos fantasmas para encontrarse con un personaje” (*AE*, p. 107). Esta advertencia, muy coherente con el modo dialógico propio de la reflexión diesteana, en verdad no hace más que reponer una información que, luego de la publicación de *Tablas de un naufragio*, sabemos cierta. En este libro aparecido en 1985, encontramos una extensa sección, compuesta por tres ensayos, que fue agrupada bajo el título general de “Teoría del hábito” (los escritos que la componen son: “Discurso a los kantianos”, “Sobre el Hábito y el destino de Europa” y “Contra la indiferencia”)³⁷. Al final de la sección, una nota del editor aclara que “Aquí continuaba el «Diálogo de Manuel y David»” (*ITN*, p. 139). Y en efecto, el ensayo “Contra la indiferencia” se había iniciado con la cesión de la palabra al “novísimo kantiano”: “He aquí, en fin, cómo podría expresarse, a mi juicio, el novísimo kantiano, en una declaración

³⁷ Es imposible conocer los motivos que hicieron que Dieste, cuando decidió publicar en 1965 el *Diálogo de Manuel y David*, quitara esta *Teoría del Hábito*. Es de notar, sin embargo, que las dos segundas partes que lo componen (“Sobre el Hábito y el destino de Europa” y “Contra la indiferencia”) por momentos relacionan problemas filosóficos con cuestiones políticas. No creo que deba pensarse en algún tipo de temor a la censura, sino más bien en la aparición temática de asuntos distintos de los presentes en el diálogo, que acaso a su autor prefirió no incluir (de hecho, no hay alusión alguna a esas cuestiones en la introducción o “prologuillo” que coloca –al parecer especialmente– para la publicación del diálogo); o bien el tratamiento de esos asuntos, quizá muy propio del momento de su escritura, en la segunda mitad de la década del cuarenta, resultase para Dieste improcedente en un libro que aparecería unas dos décadas después.

sucinta, dirigida a un discípulo próximo o remoto del gran Hume” (*ITN*, p. 134). A partir de allí, el autor encubre “su juicio” detrás de la declaración, del monólogo, de su personaje. Las invocaciones al supuesto interlocutor (discípulo de Hume y, de acuerdo con ello, “estudiante británico”) se repiten, cada vez con mayor frecuencia, y se va haciendo evidente su “presencia”, la necesidad de “traerlo” al diálogo³⁸.

En fin, el proceso de invención de David por parte de Manuel, el “recitado soliloquio” que hubiese perdido rumbo de no haber creado al personaje tiene mucho en común con el *Félix Muriel*. También en este libro hay un soliloquio inédito en el manuscrito del que surge. También en el manuscrito original del *Félix Muriel* el diálogo va apareciendo poco a poco, como una manera de continuar, narrativamente, una introspección previa que se elimina de la versión final pero que queda implícita en ella. En resumidas cuentas, el proceso de invención de David sirve de punto de comparación para comprender mejor la creación de Félix Muriel. En la introducción del ensayo, el autor se hace eco de las preguntas del lector (otro diálogo supuesto) y dice:

¿Cómo? ¿Qué juego es éste? ¿Resulta, pues, que Manuel es aquí autor de David? Según se entienda... Decimos que, barriendo fantasmas, vino a encontrarse con ese personaje... Y si eso es autoría (grave asunto) debemos añadir que en ningún momento abusa de ella. Empieza por imponer a su teatro íntimo las leyes dramáticas más diáfanas, de acuerdo con esta posible máxima kantiana: “Al oficiar de autor procede de tal modo que puedas confiarte como personaje a otro autor que siguiese tu ejemplo.” Y hasta tal punto lleva sus escrúpulos que en ningún momento intenta avasallar dialécticamente a David, lo que se llama “derrotarlo”. (*AE*, p. 107)

La “posible máxima kantiana” encierra una poética, una teoría de la creación, que también es reconocible en el *Félix Muriel*. Desde luego, este juego de invención dentro de la invención lleva a preguntarse por otra autoría, una autoría que se tiene muy presente en la introducción del

³⁸ En el mismo volumen póstumo, *Tablas de un naufragio*, a continuación de la “Teoría del Hábito”, Carmen Muñoz incluyó una sección que en el manuscrito precedía a “El alma y el espejo”, titulada “Sobre la reflexión”. Al final de este ensayo, una nota del editor indica que “Aquí seguía (como ejemplo de «examen de conciencia») «El alma y el espejo»” (*ITN*, p. 150). No obstante, a pesar del valor “ejemplar” que adquiere así “El alma y el espejo”, el proceso de invención del personaje es más claro, más explícitamente mostrado, en el “Diálogo de Manuel y David”.

“Diálogo de Manuel y David” pero sobre la que, como en el *Félix Muriel*, se prefiere guardar silencio:

Y ahora es casi inevitable que alguien nos salga al paso y diga: “Todo eso está muy bien; pero ¿quién es, a su vez, el autor de Manuel?” Pregunta indiscreta... Intentar contestarla sería entrar en ciertos laberintos –ya transitados por Cervantes, precursor, en esto, de Pirandello y Unamuno– que a todas luces sacarían de quicio y de propósito este modesto prologuillo. En él, y en relación con el caso presente y con tal pregunta, tenemos que limitarnos por ahora a calificar este diálogo como “ejercicio de reflexión dramática”. (AE, p. 108)

A pesar de que el proceso de invención de David se hace a la vista del lector, hay, una vez iniciado el diálogo, una suerte de explicación alternativa sobre su llegada: en los parlamentos de Manuel y David se menciona alguna que otra vez el barco que lo trajo a la costa en la que estaba reflexionando solo Manuel. Es una explicación alternativa –y, por lo demás, sólo una de las muchas apariciones de elementos narrativos en el ensayo– pero simultánea, ya que no excluye la conciencia que ambos tienen de ser el uno personaje del otro. Ese hecho provoca que, en el final del texto, David advierta a Manuel sobre el peligro de confundir las voces, peligro que se verifica inmediatamente, mientras David se retira –se retira a su barco y se retira de la invención:

DAVID.– [...] Por grande y valeroso que sea tu arte para concederme la iniciativa, temerás finalmente que sea tuya –pura ficción de espejos– en el momento decisivo...

MANUEL.–¿Quién habla ahora, tú o yo? ¿De quién es esta soledad que de pronto me circunda? ¡David, David! ¡Estoy seguro de que existes, y con ingenuidad perfecta! ¡Di tu última palabra! ¿Adónde has ido? Ya no consigo verte... No contaba con esa niebla que te oculta y me envuelve.

DAVID.–¡Good bye!

MANUEL.–¡Ah, estás ya en el barco! Parecería un fantasma ese barco si no fuese por su canción acostumbrada. (AE, p. 144)

Así, como mutaciones del autor, como *personas* (con sus posiciones y sus puntos de vista) que la reflexión requiere, van apareciendo los personajes en estos dos ensayos –y quizás de modo más claro, ya que la invención se pone en escena, en el “Diálogo de Manuel y David”. Es inevitable pensar que el proceso de invención de Félix Muriel es similar. En el manuscrito de los *Tratados e invenciones...*, en efecto, la narración parece irse desprendiendo poco a poco del monólogo introspectivo, a medida que, simultáneamente, se hace más evidente el estatuto

ficcional de la voz que enuncia. Como si Félix Muriel se escindiese de una persona que, en las primeras páginas del manuscrito, era aún muy cercana a Rafael Dieste. Como si, correlativamente, Rafael Dieste necesitara convocar la presencia de Félix Muriel para recordar y poder narrar sus recuerdos.

El texto que abre las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, incluso, es de hecho un texto sobre el cambio, sobre un pasado perdido en el que ya estaban, en potencia, las fuerzas que lo volvieron irrecuperable. La crítica no parece haberlo señalado, pero las correspondencias con el resto del volumen son más que circunstanciales y exceden ampliamente la aparición eventual de algunos personajes –como Don Ramón, protagonista de “El loro disecado”– de otros relatos. “El quinqué color guinda” es, desde luego, el establecimiento de un espacio en el que la memoria construye una suerte de “aleph” de significaciones. Es el rellano de la casa familiar iluminado por ese quinqué en el que se arracima el futuro: “Y yo que venía corriendo y me acercaba a su iluminada soledad, estoy seguro de haber visto, allá en sus adentros, populosas ciudades en que un niño se pierde, hasta fundirse con el cristal derretido de sus estanques y el fuego de sus luminarias” (*FM2*, p. 13).

Si la primera oración describe el objeto y lo compara con el ámbito de lo natural (“Alumbrando el rellano de la escalera había un quinqué de petróleo, cuyo depósito era de cristal color guinda y levemente modelado como un pequeño mar en que estuviera meciéndose el crepúsculo”, *FM2*, p. 11), la segunda carga el espacio que ilumina de valores abstractos, de una connotación que remite a la comunión entre las personas: “Aquel rellano fue siempre lugar en que se dieron cita a la vez la gran franqueza y el dilatado misterio” (*FM2*, p. 11). Esta primera remisión a la naturaleza (el mar, el crepúsculo) no es casual; la naturaleza es el término de comparación privilegiado a lo largo del libro y en ella radica en gran medida la posibilidad de “naturalizar” las relaciones sociales y de construir una comunidad en la que la historia parece

borrada. En el mismo sentido, la luz, producida por la combustión de petróleo, desplaza el lugar a un pasado acaso no lejano pero impreciso: desde la primera oración el lugar en el que transcurren las “historias e invenciones” de Félix Muriel queda descrito como un sitio en el que no se hace presente, por ejemplo, la luz eléctrica. De aquí en más, todo rasgo de modernidad permanecerá fuera de los relatos.

Esta suerte de ausencia de la modernidad es, podría decirse, una característica que recorre la totalidad de la obra narrativa del autor. De hecho, Dieste había escrito, en la década del veinte, un cuento que tenía justamente como tema la relación entre una comunidad aldeana y los aspectos más visibles de la modernidad: “O vello que quería velo tren”. Los personajes del cuento “Eran dalá da montaña...” (*OCl*, p. 145)³⁹. La primera oración los ubica “allá”, lejos: es una familia de aldeanos que, por el deseo del abuelo –y para entusiasmo del nieto– de ver un tren antes de morir se ve obligada a emprender en un carro un largo viaje hasta el sitio por donde pasa la vía. El resto del cuento no narra sino el paso del tren y el inicio de la vuelta de la familia a su casa: “O neto fala moito. ¡Cómo corría o tren! E non levaba cabalos. [...] O vello fala pouco. Vai satisfeito pro un tanto tristeiro. Naquel mundo que lostregara un intre diante dile, avesullaba moitas cousas endexamáis presentidas alá nas outas toxearas. Había máis mundos que o seu. Mundos embruxados, ledos e tentadores. Mais il, xa, malpocado...” (*OCl*, p. 146)⁴⁰. El remate del cuento (el único en el que se representa, y en su símbolo paradigmático, la modernidad; el único en el que puede entreverse una sombra en el futuro) muestra al abuelo en silencio; al abuelo, que tanto había hablado al insistir en el cumplimiento de su deseo, viajando en el carro:

³⁹ “Eran de allá, de la montaña”. Las traducciones de los cuentos de *Dos aquivos do trasno* que transcribiré son, en todos los casos, de César Antonio Molina y las tomo de la edición bilingüe del libro que estuvo a su cargo (*DAT3*).

⁴⁰ “El nieto habla mucho. ¡Cómo corría el tren! Y no llevaba caballos. [...] El viejo habla poco. Va satisfecho, pero un poco triste. En aquel mundo que relampagueó un instante delante de él, atisbaba muchas cosas jamás presentidas allá en los altos tojos. Había más mundos que el suyo. Mundos embrujados, alegres y tentadores. Pero él, ya, infeliz...” (*DAT3*, pp. 97 y 99).

De súpeto o rapaciño dixo:

–Eu cando medre tamén hei de andar en tren.

As enrugas do vello teceron unha sombriza tristura.

O rexo carro de bois voltaba rinchando, xemendo e dando tombos pra aldea de nome bravo e silvestre perdida antre calados cumios. (*OCI*, p. 156)⁴¹

Así pues, el ámbito de la figuración de la narrativa diesteana se relaciona siempre con una comunidad de tipo tradicional. Cabe preguntarse entonces, en qué radica la diferencia entre los cuentos de *Dos arquivos do trasno* y las *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Y la respuesta, sin duda, deberá considerar el hecho de que en el segundo libro la representación de la comunidad está tamizada por el filtro de la memoria; a tal grado que más que nada se trata de una verdadera re-presentación, de un traer del recuerdo el pasado. Pero, claro, la memoria no es un cristal transparente, y en los relatos van quedando huellas del proceso de representación.

En este sentido, la guerra de España y el exilio parecen constituir el punto de ruptura a partir del cual ya no será posible encontrar en la narrativa de Dieste una idea de comunión completa. Y no sólo en su narrativa: el conflicto entre el sujeto y la comunidad, o mejor el conflicto en la posibilidad de integración del sujeto en la comunidad, recorre los textos escritos por el autor en el exilio, incluso aquellos de índole filosófica. Es sintomático que “escondidos” en el manuscrito original, redactado entre 1945 y 1948 (de donde salieron los dos ensayos publicados en *Luchas con el desconfiado* y el primero de los recopilados en *Diálogo de Manuel y David*), “escondidos” tras la investigación sobre el modo en que el sujeto conoce lo real y tras el análisis de la sensación –es decir de la relación del sujeto con lo otro, con todo aquello que no es el sujeto mismo– hay una serie de textos que el autor dejó inéditos (y que fueron publicados en 1985 en el volumen *Tablas de un naufragio*) en los que la referencia a la política europea contemporánea es casi

⁴¹ “De repente el muchacho dijo: / –Yo cuando crezca también he de ir en tren. / Las arrugas del viejo tejieron una sombría tristeza. / El recio carro de bueyes volvía rechinando, gimiendo y dando tumbos hacia la aldea de nombre bravo y silvestre perdida entre calladas cumbres” (*DAT3*, p. 99).

constante. Detrás de la filosofía diesteana, en fin, también está, encubierta e “inérita”, la experiencia de la guerra española y europea y del exilio.

ENTRE EL RECUERDO PERSONAL Y LA MEMORIA COLECTIVA

¿No habéis visto danzar a la memoria? Es dulce, impetuosa, y su alegría llega a ser frenética y es a veces una alegría muy extraña, con sabor de muerte. En alguna vendimia se cuentan episodios felices de los ausentes y los muertos. El que los cuenta va y viene y se agita y *representa*. Y hay un instante de júbilo y de embriaguez en que todos se *reconocen* con sorpresa, porque se *recuerdan*.

Rafael Dieste, *La vieja piel del mundo*.

En tanto *Historias e invenciones de Félix Muriel* es uno de los dos únicos libros de narrativa publicados por Dieste, a menudo se ha buscado establecer su relación con el otro volumen que el autor publicara en 1926, *Dos arquivos do trasno*. En gran medida, el mundo representado en el Félix Muriel, también aldeano, también de reminiscencias gallegas, colabora con la posibilidad de encontrar conexiones. El subtítulo de la edición original de libro de 1926, *Contos do monte e do mar*, describe de modo escueto los dos ámbitos a los que se refiere casi toda la obra literaria de Rafael Dieste⁴². Por su parte, al hablar del segundo volumen, en la breve semblanza del autor que incluye en su clásico libro *Narrativa española fuera de España*, José R. Marra-López ha dicho que las “*Historias e invenciones de Félix Muriel* son narraciones con la tierra gallega como

⁴² El subtítulo ya no aparece en la 2ª ed. del libro (Galaxia, Vigo, 1962) ni en la ed. definitiva, la 3ª (Galaxia, Vigo, 1973). De la ed. original (El Pueblo Gallego, Vigo, 1926) hay una reproducción facsímil: *Suplemento Nós*, Edivar, Oleiros-A Coruña, 1988. Dice Darío Villanueva que “*Dos arquivos do trasno* incide na temática máis característica segundo o canon da literatura galega fixado desde o libro inaugural do noso Rexurdimento, os *Cantares gallegos*, sinaladamente estes: a morte, a saudade e a morriña, a presenza viva dos difuntos [...], o misterio e, mesmo, a emigración [...] Por todo, é indubidable o fundamento antropolóxico na realidade de Galicia que este primeiro libro narrativo de Dieste reflicte” [“*Dos arquivos do trasno* incide en la temática máis característica según el canon de la literatura gallega fijado desde el libro inaugural de nuestro Rexurdimento (Resurgimiento), los *Cantares gallegos*, señaladamente estos: la muerte, la saudade y la morriña, la presencia viva de los difuntos (...), el misterio y, también, la emigración (...) Por todo, es indudable el fundamento antropológico en la realidad de Galicia que este primer libro narrativo de Dieste refleja”] (“A narrativa de Rafael Dieste”, *OCL*, p. 101).

fondo”⁴³. Un “fondo” común, desde luego, a las dos colecciones diesteanas. También César Antonio Molina ha notado esa similitud, aunque señalando una importante distinción: “En *De los archivos del trasgo*, Dieste ejerce el papel de archivero de la colectividad a la cual él pertenece, mientras que en su segundo libro de narraciones esa colectividad, si bien continúa siendo la base para que el relato funcione, es ya un trasfondo de los recuerdos y nostalgias del protagonista-escritor”⁴⁴.

Quizás por esa similitud de mundos representados, en algunas ocasiones se han llevado al extremo los vínculos entre uno y otro libro, convirtiendo al segundo en continuación del primero o –incluso– al primero en una suerte de “anticipo” del segundo. Así, por ejemplo, Ramón Piñeiro ha escrito que “Cando Dieste escribe *Historias e invenciones de Félix Muriel* proponse contar pra o mundo cultural castelán unhas cantas «historias» rianxeiras dun personaje rianxeiro”. A partir de esta lectura “localista”, Piñeiro exagera el nexo entre los dos libros y supone que si Dieste hubiera escrito el libro en gallego, sería la segunda parte de *Dos arquivos do trasno*, pero “nos deu, en lugar do orixinal, unha espléndida traducción castelá”⁴⁵. Las *Historias e invenciones de Félix Muriel* serían entonces una versión traducida de un inexistente original gallego, de un arquetipo textual que el autor nunca puso por escrito. No obstante, el *Félix Muriel* parece algo muy distinto de la “traducción castellana” de la segunda parte de *Dos arquivos do trasno* (quizás el punto de ruptura más importante entre el primer volumen y el segundo sea la importancia que

⁴³ *Narrativa española fuera de España*, Guadarrama, Madrid, 1963, p. 486.

⁴⁴ “Los archivos del fin del mundo”, prólogo a *DAT3*, p. 19.

⁴⁵ [“Cuando Dieste escribe *Historias e invenciones de Félix Muriel* se propone contar para el mundo cultural castellano unas cuantas «historias» rianxeras de un personaje rianxero”... pero “nos dio, en lugar del original, una espléndida traducción castellana”] Ramón Piñeiro, “Rianxo e Dieste”, *La Voz de Galicia* (A Coruña), 17 de febrero de 1974, apud Estelle Irizarry, *La creación literaria de Rafael Dieste*, Ediciós do Castro, Sada, 1980, p. 9. César Antonio Molina parece tener en cuenta esta afirmación de Piñeiro cuando escribe: “*Historias e invenciones de Félix Muriel* no es en absoluto una segunda parte de *Dos arquivos do trasno*. No lo sería tampoco aunque hubiese sido escrita en gallego” (“Os arquivos de Rafael Dieste”, en VV.AA., *Xornadas sobre Rafael Dieste*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p. 26).

en éste adquiere lo que podríamos llamar el “filtro de la memoria”, fenómeno al que me referiré más adelante).

Estelle Irizarry, por su parte, ha buscado mostrar cómo en la narrativa de Dieste pueden encontrarse los procedimientos propios de lo que se ha llamado “realismo mágico”. En el primero de sus seis *Estudios sobre Rafael Dieste* (una conferencia dictada en 1983 y recopilada en su libro de 1992) ha insistido en clasificar bajo esa etiqueta las *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Pero más aún, también ha querido retrotraer la presencia del “realismo mágico” en Dieste al volumen de 1926, convirtiendo al autor en una suerte de precursor de esa corriente latinoamericana de mediados del siglo veinte. Así, al enumerar los factores que han incidido en el hecho de que no se mencione a Dieste a la hora de hablar de esa corriente literaria, señala que uno de ellos “es que la primera manifestación del realismo mágico en Dieste fue su libro de relatos *Dos archivos do trasno*, de 1926, escrito en el vernáculo gallego y por ende situado al margen de las letras en castellano. Con su segunda incursión narrativa en esa modalidad, *Historias e invenciones de Félix Muriel*, de 1943, la circunstancia de que el autor fuese un español exiliado en la Argentina militaba tanto en contra de su plena incorporación en las letras nacionales de este país, como en el suyo propio”⁴⁶. La obra narrativa de Dieste queda entonces convertida en antecesora de la “nueva narrativa hispanoamericana”, junto a la obra de otro precursor inesperado: Jorge Luis Borges. Desde luego, el modo de caracterizar el realismo mágico de la autora –en la línea de Enrique Anderson Imbert, a quien sigue explícitamente– permite incluir en esa categoría a casi cualquier relato que se aleje del realismo decimonónico. Por ello, quizás, Irizarry resume su visión de la prosa narrativa del autor diciendo que “entre los autores españoles, tanto en 1943 como antes en 1926, Rafael Dieste luce como una estrella solitaria en las esferas de la literatura narrativa al ligar la imaginación y la fantasía con una realidad concreta e

⁴⁶ *Estudios sobre Rafael Dieste*, Ayuntamiento de La Coruña-Anthropos, Madrid, 1992, p. 10.

identificable, la de su nativa Galicia”⁴⁷. También por ello, seguramente, en la conferencia de Irizarry, desfila un número enorme de escritores en calidad de antecedentes (Alfonso Reyes, Julio Torri) o precursores (Ramón Pérez de Ayala, Ramón del Valle-Inclán), además de los escritores tradicionalmente considerados parte de esa escuela (en especial Alejo Carpentier). Irizarry subraya la coincidencia que hace a Dieste figurar “en los dos momentos clave de la historia del realismo mágico: el de la introducción del término en los años veinte y el del lanzamiento del movimiento literario en Buenos Aires en los cuarenta”⁴⁸. La contemporaneidad del Félix Muriel con las *Ficciones* borgeanas (y, en especial, con el cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que es para Anderson Imbert, por muy extraño que pueda resultar, el relato que señala la “irrupción” del realismo mágico) es el correlato de la aparición de *Dos archivos do trasno* al año siguiente de que Franz Roh usara la expresión “realismo mágico” para caracterizar la pintura post-expresionista en su libro *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus)*⁴⁹.

Como un eco de esa forma de ver la narrativa diesteana, en un artículo de 2005, Juan Rodríguez dice que “si bien la complejidad y elaboración de los relatos contenidos en *Historias e*

⁴⁷ *Estudios sobre Rafael Dieste*, p. 16. Más allá del recurso a la definición de Anderson Imbert (a quien Irizarry denomina “la máxima autoridad en la materia”, desentendiéndose de trabajos como los de Irleamar Chiampi o Donald Yates), la afirmación de que se trata de una literatura que liga “la imaginación y la fantasía con una realidad concreta e identificable” parece mostrar la verdadera concepción que Irizarry sostiene de lo que es el “realismo mágico”.

⁴⁸ *Estudios sobre Rafael Dieste*, p. 13.

⁴⁹ Libro que, como la autora se ocupa de aclarar, no había sido traducido al momento de publicación de *Dos archivos do trasno* (Darío Villanueva –*OCI*, p. 104– señala que la traducción la realizó, en 1927, la *Revista de Occidente*). Los “indicios” –así los llama Irizarry– de la relación entre la obra de Dieste y el “realismo mágico” se multiplican en la conferencia. Uno de ellos es la relación entre “O neno suicida”, cuento de *Dos archivos do trasno*, y “Viaje a la semilla”, de Alejo Carpentier (aunque se trata, desde luego, de una relación temática: la inversión del tiempo en la vida de una persona; una anécdota a la que han recurrido otros escritores del siglo XX desde los más variados géneros, como por ejemplo desde la ciencia-ficción). Otro *indicio*, más sorprendente, es que tanto Borges como Dieste sufrieron accidentes importantes: el primero el golpe que dio origen al cuento “El sur” y el segundo la caída que lo mató: “Ambos escritores nacen en el mismo año, 1899, y con el tiempo tienen problemas con la vista. Un accidente en la vida de cada uno resulta decisivo, aunque con resultados muy diversos. En 1938 Borges estuvo hospitalizado tres semanas por la herida gravísima que recibió al subir una escalera cuando su poca vista le impidió advertir que estaba abierta una ventana de ventilación, y «cuando, después de haber estado a punto de morir, convalació de la operación que debieron hacerle, comenzó a escribir por primera vez cuentos fantásticos» [cuenta Alicia Jurado]. En 1981 Dieste, que tenía ya poca vista, cayó en la escalera de su casa en Rianxo, y tras una operación, murió. Un accidente grave lanzó la carrera de Borges como narrador mágico-realista, mientras que otro parecido puso fin a la vida de Dieste” (*ibid.*, p. 17). “Paralelismos” de esta índole –una suerte de variación muy libre de la “sincronicidad” junguiana– esgrime la autora para sostener el vínculo.

invenciones de Félix Muriel es mayor que la de los reunidos en aquella primera colección [*Dos archivos do trasno*], la obra de 1943 conserva sin embargo el mismo espíritu de las vanguardias que resuena asimismo en no pocos narradores latinoamericanos de la posguerra⁵⁰. La sorprendente referencia al espíritu de vanguardia de la narrativa de Dieste busca en verdad conectar su obra literaria con la narrativa hispanoamericana del llamado “boom”: al referirse a la reedición del *Félix Muriel* de 1974, dice Rodríguez que

a los esfuerzos por reintegrar algunos nombres del éxodo republicano en el canon oficial de la literatura española [...] habría que sumar –en el caso de la narrativa de Rafael Dieste y desde un punto de vista estético– la familiarización de nuestros lectores con la literatura latinoamericana, y en especial con eso que Alejo Carpentier denominó, en fechas próximas a la primera edición de *Historias*, “lo real maravilloso”. Cuando la palabra de Rafael Dieste nos fue devuelta, sus ecos vanguardistas resonaban desde hacía años en la lectura de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar o Gabriel García Márquez⁵¹.

No dejan de ser sorprendentes la atribución de “ecos vanguardistas” a la obra de Dieste y el intento de conectarla con una tradición literaria de la que el autor se desentendió casi sistemáticamente (no hay referencias, en su obra publicada, a escritores latinoamericanos –y en su *Epistolario* sólo aparecen menciones ocasionales⁵²). Es quizás comprensible que, años antes, Irizarry buscase subrayar las relaciones entre la obra diesteano y la de Borges o la de los miembros del “realismo mágico”; era un modo de señalar la calidad de la narrativa del primero en relación con una literatura que en ese momento tenía enorme difusión y gozaba del “aura” de la reciente premiación de Gabriel García Márquez (fue galardonado con el Nobel un año antes de la conferencia de Irizarry). Sin embargo, pasados los años, las distancias que separan uno de otros

⁵⁰ “*Historias e invenciones de Félix Muriel*, de Rafael Dieste”, en Javier Quiñones (coord.), “La narrativa breve del exilio republicano”, *Quimera*, núm. 252 (enero de 2005), p. 36. Esas características son, según Juan Rodríguez, “la búsqueda expresiva e imaginativa que elabora relaciones metafóricas insólitas y la incorporación de lo fantástico, no tanto como un elemento sobrenatural, sino como aportación del inconsciente, que el surrealismo había depurado de sus aristas metafísicas; en definitiva, la reivindicación, a través de la imaginación creadora, de las sorpresas que contienen las relaciones entre los individuos y la realidad que los envuelve mientras no se hallan constreñidas por la razón económica”. Características, en fin, que difícilmente pueden considerarse exclusivas del realismo mágico, de lo real maravilloso o, desde luego, de la narrativa de Dieste.

⁵¹ *Ibid.*, p. 35.

⁵² Quizás el único escritor latinoamericano que Dieste leyó con constancia haya sido Gabriel Zaid, a quien lo unía una amistad formada durante su estancia en Monterrey en los años 1953 y 1954.

se vuelven más notorias y llamativas. De allí que resulte más curioso encontrar el señalamiento de esta posible relación en un análisis aparecido en 2005. Diez años antes, en el prólogo a la sección de narrativa del tomo primero de las *Obras completas* de Dieste, también Darío Villanueva había hecho suya esta idea⁵³. Encuentra en ella la posibilidad de distinguir los relatos de *Dos arquivos do trasno* de la literatura fantástica, género que evidentemente evaden. Los relaciona, en cambio, con lo que Antón Risco llamó “maravilloso explicado” y con un “sustrato antropológico” gallego (*OCI*, p. 104). El tipo de relación entre el plano de lo natural y lo sobrenatural, para Villanueva, es propio del “realismo mágico”, que el crítico prefiere llamar “realismo maravilloso”. Pero más aún, “Ese «realismo maravilloso» de Rafael mantén toda a súa vixencia no seu segundo libro narrativo, *Historias e invenciones de Félix Muriel*” (*OCI*, p. 105)⁵⁴. Hay, en fin, una continuidad entre la lectura de Estelle Irizarry y la de Juan Rodríguez, de 1983 a 2005, que busca rescatar la obra de Dieste sumándola al prestigio de una tradición narrativa que le es ajena.

Por su parte, Arturo Casas, en su estudio sobre la obra literaria en gallego de Rafael Dieste, también ha considerado la relación entre la narrativa diesteana y el llamado realismo mágico. Con el fin de revisar “ata que punto os textos ficcionais de Dieste se corresponden con aquela descrición pragmática e semántica”, el investigador retoma el análisis de esta corriente latinoamericana que realizara Irleamar Chiampi y concluye que “a praxe narrativa do noso autor – como é lóxico, excepción feita da referencia cultural americanista– compadécese á perfección cos esquemas declarados pola profesora Chiampi”⁵⁵. Pero inmediatamente agrega:

⁵³ Una versión más breve del mismo texto, titulada “A narrativa de Rafael Dieste: de *Dos arquivos do trasno* a *Félix Muriel*”, fue publicada en Arturo Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1995, pp. 163-179. Citaré el texto por *OCI*, indicando entre paréntesis los números de página.

⁵⁴ [“Ese «realismo maravilloso» de Rafael mantiene toda su vigencia en su segundo libro narrativo, *Historias e invenciones de Félix Muriel*”].

⁵⁵ [al revisar “hasta qué punto los textos ficcionales de Dieste se corresponden con aquella descripción pragmática y semántica”... concluye que “la praxis narrativa de nuestro autor –como es lógico, excepción hecha de la

Sin embargo, hai algo que nos fai pensar na angostura do marco do real-marabilloso na súa aplicación aos relatos de Rafael Dieste. Probablemente ten que ver coa súa interpretación da realidade como totalidade trascendente (o cal é cualitativamente diferente a entendela como marco onde se desenvolve unha determinada dialéctica entre pólos, do tipo *realidade-irrealidade* ou de calquera outro), e tamén co visto sobre a mediación da razón poética nesta interpretación e na conseguinte *figuración*. Pero sobre todo emana da convicción de que o lector implícito propiciado polos textos diesteanos e a correlativa “maneira de ler” eses textos por parte do lector empírico difiren dos propios e típicos da narrativa real-marabillosa.⁵⁶

Así pues, aunque no lo señale de modo explícito, es en el ámbito de lo representado en donde Casas encuentra uno de los impedimentos para atribuir a los relatos de Dieste la clasificación. El otro, que pertenece a lo que el mismo crítico llama “nivel pragmático”, atañe al modo en que, histórica y culturalmente, fueron leídos. Desde luego, este último hecho bastaría para hacer impropcedente la clasificación de esa narrativa bajo una categoría que ni el autor ni sus lectores supusieron relacionada con ella. Pero resulta más interesante que sea la manera de interpretar la realidad aquello que, haciendo patente la distancia entre la obra de Dieste y la novela latinoamericana que analizara Chiampi, dé pie al investigador para proponer una nueva clasificación:

Proponemos por tanto que en Dieste se faculta unha forma específica de realismo para a que non atopamos outra cualificación que a de *trascendente*. Trátase dunha estética, desde logo, pero nela están presentes claves estilísticas, estruturais, ontolóxicas e axiolóxicas. O realismo trascendente pode verse así como unha estratexia autorial ao servizo da razón poética; e, por tanto, tamén como unha diáfana opción ética. Consideramos ademais que non é exclusivo da obra narrativa en galego de Rafael Dieste. Mesmo diríamos que a súa incorporación poténciase no *Félix Muriel* ou en *La Isla*.⁵⁷

referencia cultural americanista– se corresponde a la perfección con los esquemas declarados por la profesora Chiampi”] *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego*, Galaxia, Vigo, 1994, p. 218. El trabajo de Irlemar Chiampi al que se refiere Casas es *O realismo maravilhoso. Forma e ideología no romance hispano-americano* (Perspectiva, São Paulo, 1980). Hay una traducción al castellano: *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, trad. de Agustín Martínez y Mária Russotto, Monte Ávila, Caracas, 1983.

⁵⁶ [Sin embargo, hay algo que nos hace pensar en la estrechez del marco de lo real-maravilloso en su aplicación a los relatos de Rafael Dieste. Probablemente tiene que ver con su interpretación de la realidad como totalidad trascendente (lo cual es cualitativamente diferente a entenderla como marco donde se desenvuelve una determinada dialéctica entre polos, del tipo *realidad-irrealidad* o de cualquier otro), y también con lo visto sobre la mediación de la razón poética en esta interpretación y en la consiguiente *figuración*. Pero sobre todo emana de la convicción de que el lector implícito propiciado por los textos diesteanos y la correlativa «manera de leer» esos textos por parte del lector empírico difieren de los propios y típicos de la narrativa real-maravillosa”] *Loc. cit.*

⁵⁷ [“Proponemos por tanto que en Dieste se faculta una forma específica de realismo para la que no encontramos otra calificación que la de *trascendente*. Se trata de una estética, desde luego, pero en ella están presentes claves estilísticas, estructurales, ontológicas y axiológicas. El realismo trascendente puede verse así como una estrategia autorial al servicio de la razón poética; y, por tanto, también como una diáfana opción ética. Consideramos además

Aunque no es interés de este trabajo clasificar la obra de ficción de Rafael Dieste en una determinada escuela, cabe decir que la etiqueta que propone Arturo Casas, sin duda, resulta mucho más adecuada. No obstante, presenta asimismo algunos problemas. El primero surge del hecho de que no queda claro en qué medida serviría para caracterizar un tipo de escritura en el que se pueda agrupar la obra de Dieste; si el “realismo trascendente” es un tipo de realismo que puede encontrarse en los libros narrativos del autor –y, por el momento, en ningún otro–, la denominación se vuelve redundante con cualquier otra que describa el mismo fenómeno: la narrativa diesteana.

En su libro de 1997, el crítico retoma la denominación propuesta –se refiere a la “inconveniencia de incorporar la narrativa diesteana al marco del realismo mágico o maravilloso, pareciendo más apropiado hablar de un *realismo trascendente*”⁵⁸– y agrega que le parece sugerente “la idea recientemente expuesta por François Rastier 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”⁵⁹. Este último señalamiento, por una parte, encierra un aviso del problema antes señalado: la atomización del objeto analizado –el realismo– en una proliferación de nombres que, en casos extremos, describirían conjuntos compuestos por un solo elemento. Por otra parte, anticipa el segundo problema, similar al que Irlemar Chiampi ha encontrado en la expresión “realismo mágico”. Si, como señala Arturo Casas, la autora considera “preferible utilizar o sintagma *realismo*

que no es exclusivo de la obra narrativa en gallego de Rafael Dieste. Incluso diríamos que su incorporación se potencia en el *Félix Muriel* o en *La Isla*.”] *Ibid.*, p. 219.

⁵⁸ *La teoría...*, p. 199, n. 238.

⁵⁹ *Loc. cit.* La cita de Rastier está tomada de *Realismo semántico y realismo estético, Eutopías*, 2ª época, “Documentos de trabajo”, vol. 80 (Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo de la Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica, Valencia, 1995), p. 9.

*maravilloso*⁶⁰ es en gran medida porque busca evitar un entrecruzamiento reconocible en las expresiones más usuales “realismo mágico” y “real maravilloso”. En la primera, un sustantivo que describe una forma literaria es calificado con un término ajeno al universo de la ficción; en la segunda, el adjetivo –frecuentemente utilizado para nombrar un tipo de relatos– acompaña a un sustantivo que nada dice sobre las formas literarias. Este “cruce” del ámbito de lo real con lo literario es justamente lo que busca evitar Chiampi en su terminología⁶¹. Y este mismo cruce es el que convoca la expresión “realismo trascendente”. Se trataría de, por medio de un adjetivo, dar cuenta de una especificidad inaprensible. Pero la “trascendencia”, es obvio, no adjetiva a los procedimientos realistas que puedan encontrarse en los relatos, sino al mundo representado por medio de esos mismos procedimientos. Nos encontramos, pues, en un caso semejante al de la expresión “realismo mágico”.

Volviendo a esa suerte de temprana “invención” del realismo mágico que suponen Irizarry y Rodríguez (y que Villanueva implícitamente acepta), de un modo diverso al que ensayara Ramón Piñeiro, también convierte las *Historias e invenciones de Félix Muriel* en una continuación (o un desarrollo, en este caso) de *Dos archivos do trasno*. Será sin embargo la línea de Ramón Piñeiro la más recurrida. La búsqueda de la “galleguidad” de la obra de Dieste constituye una de las formas en que más se ha buscado re-conectar el *Félix Muriel* –que, por haber sido escrito en castellano, “necesita” de alguna justificación que lo reincorpore a la “literatura gallega”– con *Dos*

⁶⁰ [es “preferible utilizar el sintagma *realismo maravilloso*”] *Ibid.*, p. 216. Casas, sin embargo, no explica los motivos de esa preferencia.

⁶¹ Dice la autora que “nuestra opción se debe, ante todo, al deseo de situar el problema en el ámbito específico de la investigación literaria. Maravilloso es el término ya consagrado por la Poética y por los estudios crítico-literarios en general, y se presta a la relación estructural con otros tipos de discurso (el fantástico, el realista). Por el contrario, mágico es un término tomado de otra serie cultural y el acoplarlo al realismo implicaría una teorización ora de tipo fenomenológico (la “actitud del narrador”), ora de orden contenidista (la magia como tema)” (*El realismo maravilloso*, p. 49). Para una discusión más amplia sobre los términos, véase la sección “Avatares de un concepto” (pp. 21-46) del mismo estudio.

arquivos..., libro que por el uso del idioma gallego parece ser el “punto de partida” de dicha búsqueda.

En el prólogo a la sección correspondiente del tomo primero de las *Obras completas* del autor, Darío Villanueva propone la presencia de dos “substratos populares” gallegos que, transformados, recorren la obra narrativa de Dieste. Además del sustrato “antropológico” ya mencionado, que consiste en una “peculiar concepción da realidade que transcende os límites do obxectivo, o do meramente empírico e racional” (*OCI*, p. 103), habría otro que compete a la atención otorgada a la “estructura do relato oral” (*OCI*, p. 101): “A oralidade narrativa de Dieste manifestase, por suposto, nas fontes temáticas nas que bebe, e nos rexistros estilísticos que emprega” (*OCI*, p. 102)⁶². Villanueva reconoce la importancia de la oralidad en la obra de Dieste –cuyo origen cifra en la admiración del autor por la expresión de la cultura popular, que conoció íntimamente durante los años de trabajo en las Misiones Pedagógicas– en la exposición explícita de circunstancias comunicativas en las que un narrador cuenta el relato a los oyentes. Este rasgo, el crítico lo considera igualmente característico del Félix Muriel, tal como señala al referirse a la representación de la figura complementaria, el destinatario:

Tal estratexia narrativa, en ningún modo gratuita, está enraizada, como xa levamos visto, non só na vivencia autobiográfica e na comunidade natal de Dieste senón tamén, posteriormente, na súa propia ideoloxía política e na súa concepción estética, e vese reforzada por outra constante que se perpetuará así mesmo no seu segundo libro de ficcións, *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Refírome á presenza nos seus relatos, cabo do tan eficaz elenco de narradores, da figura correlativa na órbita da recepción do discurso: isto é, dos que a devandita narratoloxía vén denominando últimamente como *narratarios* (*OCI*, p. 103)⁶³

⁶² [... una “peculiar concepción de la realidad que trasciende los límites de lo objetivo, de lo meramente empírico y racional” (*OCI*, p. 103), habría otro que compete a la atención otorgada a la “estructura del relato oral” (*OCI*, p. 101): “La oralidad narrativa de Dieste se manifiesta, por supuesto, en las fuentes temáticas en las que bebe, y en los registros estilísticos que emplea” (*OCI*, p. 102)].

⁶³ [“Tal estrategia narrativa, en ningún modo gratuita, está enraizada, como ya hemos visto, no sólo en la vivencia autobiográfica y en la comunidad natal de Dieste sino también, posteriormente, en su propia ideología política y en su concepción estética, y se ve reforzada por otra constante que se perpetuará asimismo en su segundo libro de ficciones, *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Me refiero a la presencia en sus relatos, término del tan eficaz elenco de narradores, de la figura correlativa en la órbita de la recepción del discurso: esto es, de los que la antedicha narratología viene denominando últimamente como *narratarios*”].

La puesta en escena de la circunstancia comunicativa, así como el uso de cierta fraseología propia de los relatos orales, alimenta una visión del volumen como una serie de relatos de tendencia “popular”. Es curiosa esta manera de ver el lenguaje del libro, sobre todo porque la escritura de Dieste puede reconocerse en los períodos extensos y complejos –en los que es frecuente la subordinación, por ejemplo–, muy lejanos del estereotipo de habla popular.

La representación del *Félix Muriel* como una serie de relatos medianamente “simples”, vagamente “localistas” o bien con varias reminiscencias de oralidad tiene como uno de sus recursos la anécdota que los hace ser el resultado de una suerte de apuesta entre amigos exiliados. Quizás la primera ocasión en la que se menciona esta versión del origen del libro sea en la introducción de la edición de Estelle Irizarry, en 1985⁶⁴. Allí, la editora glosa el relato de Carmen Muñoz:

Dieste, su esposa y algunos amigos solían reunirse en tertulia en el café Tortoni, donde un día Seoane le conminó al autor: “Necesitamos un libro tuyo para una colección de narraciones que vamos a iniciar. El plazo de entrega es de dos meses”. Entre las bromas de los contertulios sobre que no lo cumpliría a pesar de hacer un signo de aceptación, quedó en el aire el desafío de que tendría que llevar a la tertulia un cuento cada sábado. A pesar de tener que trabajar ocho horas al día en la editorial Atlántida, Dieste comenzó a dictar a su esposa Carmen los cuentos, aunque antes sólo le había dictado notas o ensayos. Dispuesto a cumplir con el compromiso, se entregó a la creación, primero de “El libro en blanco”, seguido por “Juana Rial, limonero florido”, “Carlomagno y Belisario” y “El loro disecado”, llevando al café Tortoni cada sábado un cuento que se leía allí mismo. El autor también tomaba notas y escribía solo. La entrega de los sábados quedó interrumpida por las vacaciones veraniegas en febrero de 1943 en la playa argentina de Miramar, donde Dieste escribió solo y a mano “La asegurada” antes de volver a Buenos Aires. Los cuentos se tornan más largos y reflexivos en “El jardín de Plinio” y “La peña y el pájaro” y pronto, aunque no en los dos meses propuestos, plazo claramente insuficiente, el libro quedó terminado, pasó a la imprenta de la Editorial Nova, y salió en junio de 1943.⁶⁵

⁶⁴ La misma autora hace una mención muy breve a la tertulia del café Tortoni y el reto allí propuesto al autor en la conferencia ya citada, de 1983, pero cuya publicación es de 1992: “Los exiliados gallegos [...] frecuentaban las tertulias diarias en el Café Tortoni, que fue su principal centro de reunión. [...] Allí fue donde Rafael Dieste, alentado por un reto de entregar un libro en un plazo de dos meses, empezó a escribir los cuentos que luego habían de constituir su obra *Historias e invenciones de Félix Muriel*” (*Estudios sobre Rafael Dieste*, p. 10). También entonces, como en la introducción que se cita en seguida, Irizarry anota la procedencia de la versión: “La información sobre el Café Tortoni y el reto es de Carmen Muñoz de Dieste (correspondencia)” (*loc. cit.*, n. 2).

⁶⁵ Introducción a *Historias e invenciones de Félix Muriel*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 14-15. La nota 2 (p. 15) aclara: “Estos informes proceden de Carmen Muñoz de Dieste, así como también otros detalles biográficos citados a continuación”.

Es de notar que los cuentos que Irizarry menciona como dictados a Carmen Muñoz, más “La asegurada”, que concluye la colección, son en efecto los que no se encuentran en el manuscrito original. El facsímil de ese manuscrito se daría a conocer diez años después que la edición de Irizarry; sin embargo, Carmen Muñoz parece haberlo tenido presente a la hora de informar a la editora sobre la redacción de las *Historias e invenciones* en 1942 y 1943.

Dos años después de aparecido el libro en Ediciones Cátedra, en su biografía de Dieste –y presumiblemente siguiendo también la información recabada en conversaciones con Carmen Muñoz–, Luis Rei Núñez cuenta también una versión muy similar del origen del volumen, ubicándola en la primavera porteña de 1942:

Un día, Rafael Dieste e Carmen Muñoz chegan ó café e inmediatamente, antes de empezar ningunha conversa, Seoane lle espeta ó amigo unha invitación que non admite un non. Dille: “Necesito un libro teu de narrativa para unha colección, Camino de Santiago, que imos iniciar en Nova”. “¿E para cándo?”, preguntou Dieste. “Para dentro de dous meses”, contestoulle o pintor. “Bueno”, asentiu o rianxeiro.

Contertulios como Cuadrado ou Varela dinlle entón ó autor do encargo: “Non te fíes, Luis, que non vai estar”. E fixeron algunhas bromas sobre ese prazo. A conversa prolongábase.

–¿Qué vai ser: unha novela, ou un libro de contos?

–De contos. [...]

–Cada sábado tes que traer un conto ó Tortoni. ¿Aceptas?

–Acepto. [...]

Rafael comenzó a escribir para cada sábado o seu conto, que, pola tarde, levaba ó café. E alí o lía, nun salón aparte, lonxe do cafarnaún en que a esas horas se remexía o local. O normal era que as cuartelas ás que daba lectura fosen escritas a noite antes, nunha especie de atracón que o escritor só consentía darse cando a inminencia da cita era inexorable, e despois de que a muller lle fixera o acordo varias veces.⁶⁶

El relato de esa “apuesta” se ha repetido innumerables veces, pero ahora recalcando el aspecto “oral” del libro, como una suerte de rasgo de la totalidad de los escritos. Así, por ejemplo, Xosé

⁶⁶ [“Un día, Rafael Dieste y Carmen Muñoz llegan al café e inmediatamente, antes de empezar ninguna conversación, Seoane le espeta al amigo una invitación que no admite un no. Le dice: “Necesito un libro tuyo de narrativa para una colección, Camino de Santiago, que vamos a iniciar en Nova”. “¿Y para cuándo?”, preguntó Dieste. “Para dentro de dos meses”, le contestó el pintor. “Bueno”, asintió el rianxeiro. / Contertulios como Cuadrado o Varela le dicen entonces al autor del encargo: “No te fíes, Luis, que no va a estar”. E hicieron algunas bromas sobre ese plazo. La conversación se prolongaba. / –¿Qué va a ser: una novela, o un libro de cuentos? / –De cuentos. [...] / – Cada sábado tienes que traer un cuento al Tortoni. ¿Aceptas? / –Acepto. [...] / Rafael comenzó a escribir para cada sábado su cuento, que, por la tarde, llevaba al café. Y allí lo leía, en un salón aparte, lejos del barullo en que a esas horas se revolvía el local. Lo normal era que las cuartillas a las que daba lectura fuesen escritas la noche antes, en una especie de atracón que el escritor sólo consentía darse cuando la inminencia de la cita era inexorable, y después de que la mujer se lo recordara varias veces”] *A travesía dun século*, p. 121.

Manuel Fernández Costas y Henrique Rabunhal dicen que “o libro naceu cando os amigos do autor na tertúlia bonaerense do café Tortoni o retan a traer-lles e a ler-lles un conto cada sábado”⁶⁷. También Ignacio Vidal-Folch, refiriéndose a “El loro disecado”, atribuye a todos los cuentos el mismo origen: “Rafael Dieste escribió ese relato, al igual que el resto de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, en respuesta al desafío de sus amigos y contertulios –gallegos exiliados como él– en un cafetín de Buenos Aires. Cada semana escribía un cuento, el sábado se lo leía a los galleguños y así compuso rápidamente ese libro encantador”⁶⁸.

Ahora bien, en cuanto a la redacción en sí, Rei Núñez describe el proceso de modo similar a como lo hiciera Estelle Irizarry y, aunque no incluye ninguna mención específica de los cuentos presentados a la tertulia, puede inferirse que se refiere a los mismos:

Os primeiros contos foron dictados por Dieste, mentres paseaba polo gabinete de traballo do seu piso, a Carmen. Daí quizáis o seu brío oral algo maior que o do resto, e a lisura acadada no fraseo, tamén máis marcada. Pero, co comezo do novo ano de 1943, produciuse a desbandada dos veraneos, e coa dispersión estacional o compromiso dos sábados desapareceu. Os Dieste foronse á praia de Miramar. [...] En febreiro, o agosto arxentino, en Miramar, escribirá só. Os contos medran en extensión e o contido abre o cancelo a mitos, creencias e lendas que de maneira naturalísima impregnan a narración. Cando regresan á cidade, continuará escribindo en soadade, pechado no mundo de Félix Muriel, os últimos contos, que son os máis reflexivos.⁶⁹

Lo interesante de este relato del origen del libro es que parece convivir con otra versión factible de reconstruir a partir de la observación del manuscrito. Este autógrafo contiene completo

⁶⁷ [“el libro nació cuando los amigos del autor en la tertulia bonaerense del café Tortoni lo retan a traerles y a leerles un cuento cada sábado”] *Rafael Dieste: a franqueza e o mistério*, Bahía, A Coruña, 1995, p. 91. Fernández Costas y Rabunhal utilizan la edición del libro que preparó Irizarry y, en base a ella, estudian “De cómo vino al mundo Félix Muriel” entre los demás relatos, como si formara parte del volumen.

⁶⁸ “El loro disecado”, *El País* (Madrid), 4 de febrero de 2006. El paternalismo no tan implícito en el sustantivo “galleguños” es sin duda coherente con la imagen de una serie de relatos que un escritor “regional” le narra a sus coterráneos para “pasar las horas” del exilio. Esos “galleguños” que Vidal-Folch omite nombrar eran, por ejemplo, Lorenzo Varela y Luis Seoane, personas que difícilmente responden al estereotipo del aldeano sentado en el café escuchando plácidamente historias “enxebres”.

⁶⁹ [Los primeros cuentos fueron dictados por Dieste, mientras paseaba por el gabinete de trabajo de su piso, a Carmen. De ahí quizás su brío oral algo mayor que el del resto, y la lisura alcanzada en el fraseo, también más marcada. Pero, con el comienzo del nuevo año de 1943, se produjo la desbandada de los veraneos, y con la dispersión estacional el compromiso de los sábados desapareció. Los Dieste se fueron a la playa de Miramar. [...] En febrero, el agosto argentino, en Miramar, escribirá solo. Los cuentos crecen en extensión y el contenido abre el cancel a mitos, creencias y leyendas que de manera naturalísima impregnan la narración. Cuando regresan a la ciudad, continuará escribiendo en soledad, cerrado en el mundo de Félix Muriel, los últimos cuentos, que son los más reflexivos.] *A travesía dun século*, p. 122.

el relato “De cómo vino al mundo Félix Muriel”, impreso, con pocas variantes, en el primer número de la revista *De mar a mar*, de diciembre de 1942. Allí –como ya fue señalado– aparecía con la aclaración de su procedencia: “De los *Tratados y Confidencias de Félix Muriel*”, que es el título de la serie en el manuscrito. Vale decir que, antes del verano en el que, según Irizarry y Rei Núñez dicen que Dieste se puso a completar los relatos que faltaban, Dieste ya estaba escribiendo en su cuaderno los textos que lo componen (es obvio que los textos siguientes del manuscrito pueden ser posteriores –no hay en él ninguna indicación de fechas–; sin embargo, es también evidente que el cuaderno fue iniciado antes de diciembre de 1942 y, considerando los plazos necesarios para la confección de la tirada de una revista mensual, es probable que se haya iniciado varias semanas o incluso algunos meses antes de aquel diciembre).

Parece tratarse, pues, de un “doble origen” del libro. No interesa aquí resolver –ni sería posible hacerlo– si Dieste comenzó a escribir su cuaderno antes de la apuesta o si ésta fue formulada antes de la redacción de “De cómo vino al mundo Félix Muriel”. Lo interesante en cambio es notar que esta aparente contradicción entre las dos versiones (la que narra Carmen Muñoz y la que se infiere del manuscrito), esta diversidad de orígenes, ilumina el libro de manera singular, puesto que en las *Historias e invenciones de Félix Muriel* ha quedado inscrita esa tensión, ese “doble origen”; las *Historias e invenciones* pueden ser leídas, en efecto, como una reflexión sobre el sujeto, pero sobre todo como una reflexión en torno al modo en que el sujeto se individualiza en relación con una comunidad; en torno a cómo la mirada –y la existencia– del otro determina al individuo.

EL PASADO (EL APÓCRIFO Y EL OTRO)

Mas, para nosotros, lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir. Visto así –y no es ningún absurdo que así lo veamos–, lo pasado es materia de infinita plasticidad, apta para recibir las más variadas formas. [...] A este pasado llamo yo *apócrifo*, para distinguirlo del otro, del pasado irreparable que investiga la historia y que sería el auténtico: el pasado que pasó o pasado propiamente dicho.

Antonio Machado, *Juan de Mairena*, XXVIII

El manuscrito original, *Tratados y confidencias de Félix Muriel*, contiene una suerte de introducción que no fue incluida en las *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Sucede en el manuscrito como en el libro, en donde el texto inaugural, en primera persona, no tiene atribución explícita y recién en el segundo relato, “Este niño está loco”, es posible recomponer el nombre del narrador, mencionado por su padre. También en el manuscrito la atribución surge del título general –que aparece en el primer folio, a modo de portada–, puesto que la “introducción”, escrita también en primera persona, no permite establecer con certeza a quién pertenece la voz que enuncia. En el manuscrito, no obstante, refuerza esa atribución una dedicatoria hecha explícitamente por Félix Muriel. Entre las personas y personajes a quienes dedica el texto, a quienes considera “responsables ilustres, próximos o remotos de su educación sentimental y de sus fértiles desastres” (TC, p. 1) figura el propio Rafael Dieste.

Luego del segmento que llamo “introducción” (de más de treinta páginas), sigue el texto de “De cómo vino al mundo Félix Muriel”, que aparece sin título, continuando la redacción sin solución de continuidad. No hay en este relato –ni en el manuscrito ni en las dos ediciones que hizo el autor– mención alguna del nombre del narrador-personaje (exceptuando, claro, el título que coloca al texto en las dos publicaciones). Sigue luego en el manuscrito una enumeración de

recuerdos, que se busca ordenar de modo cronológico, y algunas breves notas en que se desarrolla el contenido de alguno de esos recuerdos. Una de ellas, más extensa, da inicio a la redacción que conocemos por su publicación en el libro: es el texto de “El quinqué color guinda”; luego aparece “Este niño está loco”, en donde se encuentra la primera mención del personaje que aparece en el manuscrito –y, como se dijo, de modo análogo, en el libro.

Hay, pues, una cierta incertidumbre en la referencia de la primera persona, que adquiere en varios momentos una voz “autorial”, “ensayística”. La incertidumbre se incrementa al encontrar anotados recuerdos que, en otros textos, corresponden a la memoria de Rafael Dieste (tal es el caso –como se dijo– de “la tartera azul”, apenas enumerado en el manuscrito, y desarrollado en el ensayo “Sobre la libertad contemplativa”). Y es que, en fin, el caso de Félix Muriel recuerda en esto al de Juan de Mairena que, siendo un apócrifo, tiene recuerdos propios de la memoria de su autor.

En efecto, en el libro de Machado pueden encontrarse dos episodios de su biografía, pero atribuidos a la vida del filósofo sevillano. Las anécdotas aparecen en los fragmentos sexto y séptimo del capítulo XLVI del volumen editado a mediados de 1936 (llevan el epígrafe “Para la biografía de Mairena”) y habían aparecido originalmente en el diario *El Sol* el 5 de abril de 1936. La primera narra “el acontecimiento más importante” de la historia de Mairena y se corresponde con el, también determinante, que Machado anota el 12 de junio de 1924 en la nota titulada “Mi caña dulce” de *Los Complementarios*⁷⁰. Y el lugar de la niñez de Machado se parece mucho al de

⁷⁰ La versión de Mairena dice: “El acontecimiento más importante de mi historia es el que voy a contaros. Era yo muy niño y caminaba con mi madre, llevando una caña dulce en la mano. Fue en Sevilla y en ya remotos días de Navidad. No lejos de mí caminaba otra madre con otro niño, portador a su vez de otra caña dulce. Yo estaba seguro de que la mía era mayor. ¡Oh, tan seguro! No obstante, pregunté a mi madre –porque los niños buscan confirmación aun de sus propias evidencias–: «La mía es mayor, ¿verdad?» «No, hijo –me contestó mi madre–. ¿Dónde tienes los ojos?» He aquí lo que yo he seguido preguntándome toda mi vida” (*Juan de Mairena*, ed. de Antonio Fernández Ferrer, Cátedra, Madrid, 5ª ed., 2003, p. 334). Machado, por su parte, anota: “No recuerdo bien en qué época del año se acostumbra en Sevilla a comprar a los niños cañas de azúcar, cañas dulces, que dicen mis paisanos. Mas sí recuerdo que, siendo yo niño, a mis seis o siete años, estábame una mañana de sol sentado, en compañía de mi

la de Dieste, como éste, aunque Machado sabe que no es muy distinta de otros lugares de España, “la Sevilla de mis recuerdos estaba fuera del mapa y del calendario”. La segunda anécdota, otro “acontecimiento importante” de la vida de Mairena, corresponde también a la biografía de Machado⁷¹; aunque en este caso se trata de un hecho ocurrido antes de su nacimiento. Como Félix Muriel, que incluye en su biografía un origen previo al nacer, el ser traído del bosque por el maragato, y que tiene una memoria casi previa a la conciencia (cuenta el padre de Félix que “Él dice que se acuerda de cuando lo bautizaron. Disparates. Sin embargo a veces cuenta cosas que parece imposible que pueda recordar y, haciendo memoria, veo que sucedieron”, p. 39), también Mairena recuerda su origen:

Otro acontecimiento, también importante, de mi vida es anterior a mi nacimiento. Y fue que unos delfines, equivocando su camino y a favor de la marea, se habían adentrado por el Guadalquivir, llegando hasta Sevilla. De toda la ciudad acudió mucha gente, atraída por el insólito espectáculo, a la orilla del río, damitas y galanes, entre ellos los que fueron mis padres, que allí se vieron por primera vez. Fue una tarde de sol, que yo he creído o he soñado recordar alguna vez.⁷²

De la misma manera, en Félix Muriel sueño y recuerdo, historia e invención, se confunden y entremezclan para construir un origen, una filiación y una tradición. En fin, tanto Machado como Dieste depositan sus recuerdos personales en la memoria de sus personajes –y también de ese

abuela, en un banco de la plaza de la Magdalena, y que tenía una caña dulce en la mano. No lejos de nosotros, pasaba otro niño con su madre. Llevaba también una caña de azúcar. Yo pensaba: la mía es mucho mayor. Recuerdo bien cuán seguro estaba yo de esto. Sin embargo, pregunté a mi abuela: ¿no es verdad que mi caña es mayor que la de ese niño? Yo no dudaba de una contestación afirmativa. Pero mi abuela no tardó en responder, con un acento de verdad y de cariño, que no olvidaré nunca: al contrario, hijo mío, la de ese niño es mucho mayor que la tuya. Parece imposible que este trivial suceso haya tenido tanta influencia en mi vida. Todo lo que soy –bueno y malo– cuanto hay en mí de reflexión y de fracaso, lo debo al recuerdo de mi caña dulce. / Escrita esta nota, pregunto a mi madre por la época del año en que los niños de Sevilla chupan la caña de azúcar. Es en Pascua –me dijo– en la época de las batatas y los peros. También caigo ahora en que las cañas de azúcar deben venderse y chuparse en muchas localidades de España. Pero, la Sevilla de mis recuerdos estaba fuera del mapa y del calendario” (*Los Complementarios*, ed. de Manuel Alvar, Cátedra, Madrid, 1988, pp. 123-124).

⁷¹ Según Antonio Fernández Ferrer, editor de *Juan de Mairena* (*loc. cit.*, p. 334, n. 6), Miguel Pérez Ferrero narra el momento en que se conocen los padres de Machado en su biografía: *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Espasa-Calpe, Madrid-Buenos Aires, 2ª ed., 1953, pp. 19-20.

⁷² *Juan de Mairena*, p. 334. El episodio que cuenta Mairena, curiosamente, tiene una cierta relación temática con “De cómo veu a Rianxo unha balea”, cuento de Dieste que, escrito en el exilio y publicado en la revista porteña *Rianxo* en 1956, fue incorporado a la 2ª ed. ampliada de *Dos arquivos do trasno* (Vigo, Galaxia, 1962).

modo, no sólo escribiéndolos, convierten esos recuerdos en objetos de reflexión, los “objetivizan”.

Dieste, por su parte, había reseñado en *Hora de España* (núm. III, marzo de 1937, pp. 56-57) la aparición de *Juan de Mairena*. En el filósofo encontraba y subrayaba rasgos que lo convertían casi en un personaje del mundo de Félix Muriel: “Y por no darse a ver demasiado –para no ser previsto y no romper con esa impía previsión el dulce y fuerte misterio de la fraternidad–, se refugia en su maestro Abel Martín, y a él atribuye las evidencias, las atrevidas evidencias” (*TH*, p. 153). La fraternidad, ese bien que Félix encuentra en su pasado, es cuidada por Mairena, al decir de Dieste, por medio de la atribución de sus reflexiones a un maestro. Hay también señalado, en la reseña, un rasgo de Mairena que recuerda, subrepticamente, al padre de Félix: “ved qué gravemente amigo es de sus discípulos –de aquel Martínez prodigioso, y del impávido y Taciturno Oyente, y de todos, a quienes está viendo como si no los viese, que es la más fraternal manera de mirar” (*TH*, p. 153). Así, viéndolo como si no lo viese, mira su padre a Félix en “Este niño está loco” y en “El loro disecado”. En este último cuento, la caminata final que hacen juntos, al salir de la casa de don Ramón, es un diálogo implícito en el que el padre observa a su hijo; la lealtad, la fraternidad son los temas que no se nombran pero se dicen:

Seguimos andando en silencio. En un gran descampado me pareció ver correr la sombra de un zorro. Mi padre se detuvo, y después de un momento me preguntó:

–¿Estabas atento a lo que decía don Ramón?

–Algo, sin querer.

–Bien, ¿y entendiste?

–Sí.

Echamos a andar de nuevo, ahora de regreso. A mitad de camino mi padre dijo:

–Don Ramón es amigo mío, de toda la vida, desde la escuela.

Yo contesté simplemente:

–No diré nada.

Al llegar a la puerta de casa, por primera vez en su vida mi padre me dio la mano, como a una persona mayor. Y yo primero no supe qué hacer. Pero después se la apreté también. Como don Ramón. (*FM2*, p. 45)

En “Este niño está loco”, a su vez, el “juego” del padre de Félix es un ritual en el que lo ve sin mirarlo:

Allí giró él para seguir en viaje de retorno, mas yo me quedé inmóvil, viéndole marchar hacia la plena luz. Quizá no se percató de que yo no le seguía, o tal vez quiso ser consecuente hasta el fin para que yo también lo fuese... Pero cuando estuvo en la estancia iluminada, se volvió de pronto y vi que miraba hacia la sombra, sin duda sin verme, pero adivinándome. Y con una voz jocunda, de un poder indudable, oí que me gritaba: –¡Félix! (FM2, pp. 20-21)

La relación entre Mairena y Muriel es, de hecho, explícita en el manuscrito. Figura en la dedicatoria ya mencionada, entre aquellos a quienes Félix Muriel dedica sus *Tratados y confidencias*. Aparece allí también J. Buscón Poeta, el pseudónimo que utilizara Eduardo Dieste. Pero no es la dedicatoria de un personaje a otros personajes. El entrecruzamiento de niveles ficcionales es un rasgo evidente en ese pequeño texto de portada: entre los “responsables ilustres, próximos o remotos de su educación sentimental y de sus fértiles desastres” (TC, p. 1), además de los apócrifos, figuran también personas reales: Manuel Antonio, poeta gallego amigo de Dieste, y –como ya se dijo– el mismo Rafael Dieste. Pero el manuscrito es también dedicado a uno de sus personajes, don Julián, profesor amigo de Félix Muriel en el relato “El jardín de Plinio”. Más que pensar aquí en un procedimiento tendiente a producir un efecto de verosimilitud sobre el carácter “real” del relato (al modo de las sagas decimonónicas o incluso de García Márquez, Onetti u otros escritores del siglo veinte, en los que los personajes reaparecen en distintas novelas y cuentos, produciendo la impresión de un mundo autónomo, no dependiente de su narración), más que pensar en ese tipo de procedimiento, entonces, creo que esta dedicatoria a don Julián puede leerse en relación con el propio relato “El jardín de Plinio”. La dedicatoria, así, sería un testimonio más de fraternidad –un sentimiento que para Félix Muriel está íntimamente ligado con la escritura– y la prueba de un aprendizaje ético hecho junto al personaje, con quien ha compartido responsabilidades.

EL PRIMER RECUERDO Y SU TEMPORALIDAD

En cuanto al manuscrito original del *Félix Muriel*, puede verse en él, como dijimos, “otro origen” del libro. El autógrafo permite notar que los textos surgen de un impulso de introspección muy marcado, que poco parece tener que ver con una escritura destinada a cumplir con el encargo de un libro de cuentos. Ese impulso introspectivo, a su vez, se muestra como potencialmente infinito, ya que consiste en una vuelta atrás en la memoria en busca del primer recuerdo. De allí las páginas dedicadas a la enumeración de recuerdos, frecuentemente “reordenados” en el intento de establecer una cronología posible.

Pero sin duda uno de los pasajes más interesantes es el fragmento que funciona como introducción, en el que Félix Muriel (con un timbre muy semejante al del Rafael Dieste ensayista) prologa, en cierta medida, las narraciones que se sucederán. Se trata de un texto sorprendente, en el que la reflexión sobre la memoria y el sujeto es llevada con un curioso rigor hacia una conclusión en verdad inesperada. La escasa atención que le ha prestado hasta el momento la crítica (se trata, más allá de su reproducción facsimilar, de un texto prácticamente inédito) hace necesario detenerse en él con cierto cuidado.

En él, Félix Muriel desarrolla la cuestión del primer recuerdo, un “grave asunto” no sólo “por sus dificultades *prácticas*, si así cabe llamarlas (me refiero al trabajo que cuesta “acordarme” de mi primer recuerdo), sino por otra suerte de dificultades previas que no hay quizá inconveniente en llamar *teóricas*” (*TC*, p. 3). La primera de esas dificultades la constituye la definición misma del objeto: “¿se trata de discernir qué imagen es la más antigua en nuestra conciencia o de señalar con seguridad *entre nuestros recuerdos* cuál es el más antiguo? Naturalmente, no es lo mismo” (*TC*, pp. 3-4). Conciencia y recuerdos, desde luego, no son lo mismo. Sin embargo, la búsqueda

emprendida no parece ser sencilla; de a poco el lector comienza a suponer que no se trata de buscar en la memoria el recuerdo que resulte más antiguo para traerlo al presente, sino de indagar en la conciencia qué imagen es la más antigua:

Las primeras imágenes de que hemos sido conscientes [...] acaso siguen siendo actuales, *no han sido olvidadas*, y no por ello figuran entre los primeros recuerdos. La primera cosa que habéis señalado y quizá *nombrado* por primera vez con muestras de reconocimiento, puede estar presente o vivir o funcionar con plena vigencia en vuestro discurso –no haber sido olvidada– sin que por ello tenga el aire de ser un primer recuerdo. (TC, p. 4)

Es claro que podría objetarse que ya no se trata entonces de buscar el primer recuerdo: “Diréis a esto: tales imágenes con sus circunstancias de tiempo y lugar y con su *carácter temporal* han sido olvidadas: constituyen materia de experiencia y es esta experiencia en forma de conocimiento válido para muy varias circunstancias y totalmente libre de ligaduras históricas o biográficas lo que prevalece” (TC, p. 4). La respuesta a la posible objeción incluye el problema de la ruptura entre el pasado y el presente:

Hasta cierto punto, estoy de acuerdo, y aun puedo añadir que, en parte, esa primera experiencia olvidada para convertirse en saber, implica alguna suerte de saber no histórico, algo que *por lo tanto* no puede decirse que sea *anterior* ni *posterior* (en sentido temporal) a la experiencia misma, aunque sea la condición indispensable para que tal experiencia se constituya como un saber y, en todo rigor, una verdadera experiencia. (TC, p. 5)

Se trata, en fin, de aprendizajes pasados que son actuales en la medida en que posibilitan una actividad que se ejerce de modo inconsciente. Por eso son saberes “no históricos”, atemporales. Pero acarrear un problema, ahora sí, de índole temporal, en cuanto surge la pregunta sobre la relación entre esa experiencia olvidada, ese *saber hacer*, y el ejercicio actual de lo aprendido. Así, esos aprendizajes, esas experiencias, traen aparejados la reflexión en torno al vínculo entre el pasado y el presente en la conciencia del sujeto, en torno a la “continuidad” del yo:

Es un hecho histórico que yo aprendí a leer, apenas puedo recordar cómo ni cuándo. Ese hecho no puede ya *borrarse*, pues está consumado, temporalmente *impuesto* por lo mismo que *pasó*. Pero si ese hecho no es mío ¿puede ser mío el saber leer? ¿No me olvidaría de las letras en cuanto se interrumpiese la continuidad histórica entre el saber leer ahora y el haber aprendido de niño? Pero he aquí que esa continuidad, si se identifica con la del recuerdo está o puede estar efectivamente rota. (TC, pp. 7-8)

Sin recuerdo, entonces, no puede demostrarse la identidad entre “portador” y “ejecutor” de esas capacidades. Es solamente la posibilidad de, por ejemplo, leer, la que demuestra un nexo oculto que el sujeto intenta reconstruir entre sus olvidos y sus recuerdos. Y ese nexo oculto, desde ya, trastorna la indagación del “primer recuerdo”: “Me encuentro pues con esto: una continuidad histórica que se refiere entrañablemente a mí, pero que no va acompañada de una continuidad de recuerdo, aunque soy yo el que recuerdo [...] y un recuerdo inicial que no puedo identificar con la *primera imagen* de lo que no he olvidado, puesto que lo sé” (TC, p. 8). Más aún, el “primer recuerdo” es un objeto cambiante e, incluso, maleable:

Si un día a los cuatro años de edad me hubiesen preguntado por mi recuerdo más antiguo [...] es muy probable que el motivo de ese recuerdo tendría primacía temporal sobre los que ahora puedo señalar como más antiguos, y más vivacidad. Y algunos de mis recuerdos actuales son bastante remotos porque los consigné narrándolos cuando me acordaba mejor. Más aún: me sería difícil saber si se trata ya de un recuerdo directo o reflejado por anteriores evocaciones. Y, en fin, ateniéndome a los recuerdos directos, no sé cuáles serán los más antiguos dentro de algunos años. Podrían acaso aventajar en lejanía a los que ahora tengo por más distantes. (TC, p. 9)

Es claro, hasta aquí, que el texto trata el problema, no sólo de la memoria, sino al mismo tiempo de la identidad. Cuestiones que habían sido abundantemente discutidas por un autor que Dieste conocía bien: David Hume. Por lo demás, la búsqueda del “primer recuerdo” es también una indagación por el funcionamiento de la memoria:

Si la memoria fuese como un escondido remanso que fluye hasta agotarse, es decir, si pudiéramos tener *todos* los recuerdos a la vista y en ellos estuviese señalado sin equívoco el lugar que en el orden de la sucesión histórica corresponde al objeto de cada uno, podríamos decir: este es el más antiguo de los que están a la vista, y puesto que son *todos*, no hay ninguno anterior. Pero dado que se cumpliera esta hipótesis, o que mediante un método adecuado llegásemos a despertar y a señalar un recuerdo como siendo el *primero*, ese recuerdo tendría un carácter singularísimo y de muy serias consecuencias, según se le entienda, para determinar la esencial virtud de la memoria misma en relación con el tiempo y con el propio ser como ser temporal y que recuerda. (TC, pp. 10-11)

Cuál es ese “carácter singularísimo” es lo que a continuación se propone:

Vamos a suponer que nada hubiese yo olvidado de cuanto para mí pueda o haya podido ser *recordable*. Cumplida esta condición me acordaría de todo y, por lo tanto, del orden sucesivo con que para mí fue presente. Prescindamos ahora de si el recuerdo mismo, el *tener presente* lo acaecido, está sujeto a condiciones temporales y del modo de ser sucesivos o simultáneos entre sí los recuerdos y éstos respecto a su posibilidad. Entenderemos simplemente por “recuerdo más antiguo”

el que se refiere a lo más antiguo, a lo que primero fue presente para mí o reconocido por mí con tal presencia. [...] Sea lo que fuere, si ha de ser *recordable* necesita poder hacerse presente en la conciencia actual, entendible sólo como conciencia apta para recordar y prescindiendo de reservas, represiones íntimas y todo lo que pudiera entorpecerla. *Teóricamente* el primer objeto de recuerdo, siendo recordable es un objeto para la conciencia actual, pero, a la vez, algo que la conciencia misma tiene que reconocer como habiendo sido actual en ella en otro tiempo y antes que ninguna otra cosa. Si lo primero que recuerda mi conciencia es la conciencia, es decir el hecho de ser consciente de algo o de sí, ella o ese algo, o lo uno con lo otro, o bien ella consigo, son el tema del primer recuerdo. Pero ¿puede ella ser posterior al tema del recuerdo, es decir, recordar algo que no fuese actual en ella cuando acaeció? (TC, pp. 11-12)

Algo de la originalidad del planteo ya despunta aquí: el primer recuerdo tiene que referir a la conciencia “conciente de sí”. No estamos muy lejos, en definitiva, de algunos intentos filosóficos que se emprenderán con mayor detenimiento años después; en particular, del intento de pensar cómo sería una “fenomenología de la historia”⁷³. En los *Tratados y confidencias de Félix Muriel*, la indagación del primer recuerdo lleva progresivamente a la investigación del funcionamiento de la memoria, y de éste, al de la conciencia. En el centro, en el origen, de la conciencia se encuentra la capacidad rememorativa; y, en el origen de la memoria, ya hay tiempo. El primer recuerdo, en fin, refiere a la conciencia del ser continuando en el tiempo:

⁷³ Según indica Vincent Descombes, es Jacques Derrida quien “se pregunta acerca de la posibilidad de una fenomenología de la historia” (*Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*, trad. de Elena Benarroch, Cátedra, Madrid, 1988, p. 186). El texto de Derrida que tiene en cuenta al hacer la afirmación es, sobre todo, la introducción al *Origen de la geometría* de Husserl (*L'origine de la géométrie*, trad. e introd. de Derrida, PUF, Paris, 1962). Descombes resume la situación así: “La fenomenología de la historia busca, pues, como toda fenomenología, el origen de la verdad. Ahora bien, la fenomenología, en tanto que es «estática», encuentra este origen en un acto que la conciencia puede realizar en todo momento: pues llama origen (de la verdad del juicio sobre la cosa) a la intuición de la cosa presente «en carne y hueso». Como se sabe, éste es el «principio de los principios» husserliano. Si el origen es la intuición, en todo momento puedo volver al origen, igual que puedo ir al origen de todas las tarjetas postales yendo al Champ-de-Mars. Sí, pero si se tratara de tarjetas postales de la *ceremonia de inauguración* de la torre Eiffel nunca podría volver a encontrar «en carne y hueso», el acontecimiento del que me hablarían todas estas reproducciones. La característica de la fenomenología histórica es que «la cosa misma» es el hecho primero, que por definición sólo tiene lugar una vez. Este hecho tiene lugar por lo menos una primera vez, esta «primera vez» de la que nos hablan los documentos. Supongamos que perdiésemos estos documentos. La torre Eiffel sería un monumento cuyos orígenes nos serían desconocidos y entonces, ¿cómo podríamos decir si *es* –es decir, *era* para sus constructores– un artefacto bélico, un símbolo fálico o un campanario religioso? *El ser ya no sería identificable con el sentido*, pues habría un ser que no existiría *para nosotros*, a saber, el ser de este monumento enigmático que se presentaba lleno de sentido ante sus constructores. Ahora bien, esta posibilidad es inadmisibles para un fenomenólogo. La fenomenología de la historia está fundada en la descripción de lo que Husserl llama el «Presente Vivo»: el pasado no puede separarse del presente (como tampoco el futuro, por otra parte). Si el pasado no estuviese siempre *retenido* en el presente, si el futuro no estuviese ya esbozado en él, pasado y futuro nada serían. Es decir, que estarían absolutamente ausentes, y ni siquiera se podría hablar de un pasado inmemorial, de un pasado misterioso, si no existieran las ruinas presentes de la civilización desaparecida para siempre” (*Lo mismo y lo otro*, pp. 187-188).

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?

Una representación de tipo recordable aparece necesariamente afectada de temporalidad, es de hecho y en todo rigor un *aparecer* algo ante mí [...] El tema de una primera representación recordable, de un acaecer para mi conciencia, trae consigo la noción de un *antes*, sea que *aquello* existiese o no antes de hacérseme presente de algún modo. Y ese *antes* tiene que ser *recordado*, sentido verdaderamente como un antes, el cual acompañando a la primera representación viene entonces a ser como el tema del “recuerdo más antiguo”: algo de que nuestro ser no se daba cuenta, aunque le afectaba.

De aquí habría que inferir que el recuerdo más antiguo se refiere al sentimiento del antes, de la preexistencia de algo, acompañando a la primera representación que muy bien pudo ser olvidada sin que aquel aspecto de su aparición (nuestro consecuente despertar a la temporalidad) haya sido olvidado. Sería nuestro amanecer al tiempo lo que se recuerda, pero como ese amanecer es temporal, recordándolo se recuerda el tiempo mismo y su amanecer en nosotros. Y claro que tuvo que amanecer como *pasado* a la vez que como presente y porvenir, no *empezando*, sino *siguiendo*. Aquello, lo primero, fue lo siguiente y aun acaso con más rigor, lo *consiguiente* (TC, pp. 16-18)

Así, conciencia y recuerdo no son, en definitiva, cosas tan distintas. Buscar en la conciencia el primer recuerdo es, según Félix Muriel, encontrarse con la conciencia pensando en su temporalidad. El “primer recuerdo”, entonces, es un ingreso en el tiempo. La conclusión guarda relación con preocupaciones que Dieste había desarrollado inmediatamente antes de la guerra civil, en su libro *La vieja piel del mundo*. Ronda aquí Félix Muriel la cuestión del ingreso del mito en la historia. Al mismo tiempo, ronda el problema de lo uno ante lo diverso, lo que en aquel libro se denominaba el “principio de individuación”. Se trata también de temas ya considerados por Félix Muriel en “Galería de espejos fieles”. Pero aquí en el manuscrito, esos mismos temas van acercando la cuestión a la relación con los otros, aquellos que pueden dar cuenta de un tiempo en el que el origen del sujeto que recuerda no se había producido. Si el primer recuerdo es la conciencia del *antes*, surge la necesidad de narrar, de narrarse, un relato del origen:

Pero un antes no puede quedar vacío, ni puede tampoco ser colmado en regresión infinita. Inmediatamente que con el primer ahora apareció el *primer antes*, tuvo que ser soñado, rememorado con espontánea inventiva, colmado con su mito. Y ese mito debe ser parte de lo que se recuerda. Más aún, la primera representación debió ser simple pretexto, algo relativamente secundario o que tal vez logró ser una primera representación, una eficaz advertencia del mundo circundante, después de otras fallidas, porque tenía la virtud o la oportunidad de ser un buen motivo para empezar nuestra invención arcaizante. Sospecho que esa primera representación recordable, al convertirse

instantáneamente en *pie* para sentir y fantasear el pasado, debió parecer ella misma como habiendo *pasado* otra vez de un modo idéntico. Y es casi seguro que si el pequeño infante pudiera expresarse con claridad y estuviese ya interesado en observaciones de esta índole y en registrarlas o dar testimonio de ellas, diría o pensaría: ¿Cuándo, antes de ahora, vi o sentí yo esto mismo? (TC, pp. 19-20)

Y aún de adultos, argumentará Muriel, se nos presentan imágenes que re-presentan, que sirven de excusa para narrar un pasado que no necesita ser histórico:

Esto nos pasa ahora algunas veces, despiertos o en sueños, y es casi seguro que el pensamiento o la imagen que se nos presentan con ese misterioso carácter, como enlazando por identidad instantánea y profunda alguna remotísima edad con el presente, tienen este valor: ser la imagen o el pensamiento más oportunos en aquel instante para servir de pie a nuestra más honda y espontánea invención del pasado, pero no del simplemente histórico, sino del originario, de aquel que más afecta a nuestro ser como raíz de nuestra historia. Y aun podría decirse que si esa advertencia no da lugar a la invención mística o religiosa, a una suerte de testimonio en que el hombre se hace su esencial historia sin otras fuentes que su propio ser al romper a decirse, el espíritu viene a dar contra la quieta impenetrabilidad de algo como un extrañísimo y a la vez entrañable espejo de vida repetida o se suspende en la órbita de esa otra invención del eterno retorno. Son todos modos de amanecer al tiempo, pues es seguro que no se amanece una sola vez, con lo que suele llamarse “el despertar de la conciencia”. (TC, pp. 20-22)

En resumen, la indagación del primer recuerdo, una indagación que atañe a la persona, al individuo, remite al “sentimiento del antes”, a un pasado. La conciencia es conciencia ya no sólo de sí sino fundamentalmente conciencia de un antes. De allí que la pregunta sobre el origen del sujeto –¿de dónde vengo?– sea una pregunta que debe hacerse a esas otras “representaciones” que, siendo similares al individuo, estaban antes:

La interrogación del niño va enderezada a lo que no recuerda, a un pasado que se atribuye a los mayores, los preexistentes, los que eran del mundo como las otras representaciones –pero con este carácter singular: que son representaciones que entienden, hablan y responden– deben saberlo. Hay, pues que preguntarles, que es como preguntar al mundo mismo en cuanto tiene boca para contestar. Pero, claro, los mayores no saben tampoco, y acaso ni se acuerdan de su ignorancia. De ahí que entiendan mal. La respuesta verdadera –o al menos encauzada– tendría que ser esta: Si tú no te acuerdas en lo que se refiere a ti, yo tampoco en lo que se refiere a mí. (TC, pp. 23-24)

Así, el individuo se encuentra puesto frente a frente con el otro. La introspección solitaria de la “introducción” lleva paulatinamente a una relación con el otro que, en el mismo autógrafo, comienza justamente con el relato de origen que el otro –en este caso la madre– le devuelve. “De cómo vino al mundo Félix Muriel” es el primer episodio de cómo el personaje construye una

autobiografía hecha de voces a menudo ajenas, de otras voces que lo definen, que narran la historia, o la inventan, de un individuo que busca en su memoria el principio de su pasado.

Es quizás por esa indagación personal y autobiográfica que —así como César Antonio Molina, teniendo en cuenta el primer libro de cuentos de Dieste, llamó al autor “archivero de la colectividad”⁷⁴— Arturo Casas dice, al considerar el *Félix Muriel* como una suerte de Bildungsroman, que “o que nos *Arquivos* foi referencia á colectividade, dando lugar ao que chamamos con Ian Reid *ciclo*, reduce no *Félix Muriel* o campo de visión ata o individual”⁷⁵.

Sin embargo, no parece que la diferencia entre ambos libros pueda ser limitada a una reducción del ámbito narrativo a lo individual. Al contrario, la relación del individuo con lo social es un tema constantemente puesto en escena en el *Félix Muriel*. Todo el libro es recorrido por una tensión entre el recuerdo personal y la memoria colectiva y por la relación del individuo con lo comunitario (y la comunidad no es sólo de contemporáneos sino también de antepasados).

De ese modo se puede ver bajo una nueva luz el texto inaugural del libro. “El quinqué color guinda” es el recuerdo de un espacio en el que se entremezclan lo privado y lo público, puesto que allí, en el rellano que alumbraba, se tocan lo familiar y lo comunitario: “Allí se despedía por última vez a los hermanos y se salía al encuentro de los que volvían de ciudades lejanas y espléndidas, que están más allá de aquellos montes, mucho más allá; y más allá de la línea remota del mar abierto, donde se desvanecen, ya muy pequeñitas, las velas de los bergantines” (*FM2*, p. 11). Conviene pues subrayar el valor de “pórtico” que el texto tiene. Es de hecho curioso que Estelle Irizarry, en su edición, al modificar la estructura del libro, no haya colocado “De cómo vino al mundo Félix Muriel” en primer lugar, desatendiendo la “cronología” autobiográfica, y tal

⁷⁴ “Los archivos del fin del mundo”, prólogo a *De los archivos del trasgo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, p. 19.

⁷⁵ [“Así, pues, lo que en los *Arquivos* fue referencia a la colectividad, dando lugar a lo que llamamos con Ian Reid *ciclo*, reduce en el *Félix Muriel* el campo de visión hasta lo individual”] *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego*, p. 126.

como se encuentra en el manuscrito original, precediendo los demás escritos que quedaron en el libro (y es llamativo que Dieste lo haya excluido de las dos ediciones que hizo del volumen). Las características de “El quinqué color guinda” han hecho que la editora intercale el relato que agrega al libro, reservando para “El quinqué...” el lugar que le corresponde.

En los otros relatos, el tema de la relación entre el individuo y la comunidad también se encuentra en primer plano: en “Este niño está loco” Félix es “mirado” y “juzgado” por el resto de la familia, y su relación con la genealogía familiar es determinante. En “Juana Rial, limonero florido” la soledad del narrador en el inicio y en el final del relato (soledades distintas: al principio actual, al final recordada), se contraponen con el grupo –todo el pueblo, en apariencia– que entra a la casa de la “bruja”. En “El libro en blanco” el viejo santo conversa en privado con el diablo, pero en verdad su conversación salva a todo el pueblo y su santidad se percibe en relación con los otros. En “Carlomagno y Belisario” dos personajes, dos “raros”, son observados por los romeros. “El jardín de Plinio” y “La peña y el pájaro” son quizás los dos relatos en los que la cuestión se desarrolla con mayor detenimiento –son, de hecho, los cuentos extensos y “reflexivos” a los que se refiere Rei Núñez–. La posibilidad de compartir una responsabilidad en el primero y la reconstrucción de la memoria a partir de los datos propios y ajenos en el segundo son algunos de sus temas más visibles.

Incluso el uso de los mitos y leyendas, a los que tanto se echa mano en el segundo, y que Irizarry lee como una forma de conectar el relato con un pasado tradicional atemporal, puede considerarse –si uno desea preguntarse por qué se recurre a ellos– que obedece a un modo de inquirir al sujeto por su identidad en relación con un pasado que obviamente no es propio pero tampoco, en tanto lo constituye como sujeto de una cultura, de una comunidad, le es ajeno. Ya en *La vieja piel del mundo*, un ensayo en el que desde el principio el autor se propone analizar –casi

rescribir, diríamos— una serie no menor de mitos clásicos, ese análisis se dirige a la pregunta sobre el modo en que los mitos se hacen historia.

En todo caso, la posibilidad de leer la tensión entre lo personal y lo social en el volumen se confirma en el relato que lo cierra, “La asegurada”. Allí puede verse una ruptura del individuo respecto de su comunidad, una ruptura que lo deja, en las páginas finales, observando solitario la tierra que era suya. Así, en el final del libro, encontramos el opuesto de la integración a la sociedad. Y quizás en esa clausura esté radicado uno de los sentidos más interesantes del volumen. Hay en el texto una conciencia de la doble ruptura que el exilio implica (espacial y temporal); una conciencia que muchos años después, en una respuesta epistolar a José R. Marra-López —que preparaba su libro sobre *Narrativa española fuera de España*—, Dieste haría expresa, remedando el modo unamuniano: “Podemos representarnos la desoladora combinatoria, los juegos de entrañable extrañeza que haría Unamuno con estas cuatro fichas: los de afuera, los de adentro, los de antes, los de ahora... Y usted podrá, además, figurarse todo lo que esas terribles divisiones tienen que haber influido en la narrativa española, y no sólo quizá en la del exilio. ¿Se arreglará esto (“para los de afuera y de antes”) con el regreso a España?”⁷⁶. Lo interesante es cómo, en el pasaje, el exilio en el espacio es también un exilio en el tiempo.

⁷⁶ Carta a José R. Marra-López, fechada en Buenos Aires el 15 de febrero de 1961 (Carta 326 del *Epistolario*), apud Marra-López, *Narrativa española fuera de España (1931-1961)*, Guadarrama, Madrid, 1963, p. 127. Se encuentra aquí, en esta misma carta, el pasaje ya citado en la introducción, que ya Marra-López no reproduce pero que puede consultarse en el *Epistolario* (OC5, p. 519), en el que Dieste, recomendando libros de narrativa al crítico, menciona *Ocnos*: “Seguramente tiene ya usted una amplia lista de libros y autores. Recuerdo en este momento *Ocnos* de Cernuda...”.

EL HUÉSPED MARAVILLADO QUE PREGUNTA

El Espacio no es ningún concepto discursivo, o como se dice, un concepto general de las relaciones de las cosas, sino una intuición pura. En efecto, no puede representarse más que un solo Espacio, y cuando se habla de muchos, se entiende sólo en ellos las partes de un mismo y único Espacio. Estas partes sólo se conciben en el Espacio uno y omnicomprendido, sin que le puedan preceder cual si fueran sus elementos (cuya composición fuera posible en un todo). El Espacio es esencialmente uno; la variedad que en él hallamos, y, por consiguiente, el concepto universal de Espacio en general, se fundan únicamente en limitaciones.

I. Kant, *Crítica de la Razón pura*.
(Sección 1ª de la Estética trascendental)

El primer ejemplo de una inquisición por los orígenes que aparece en el manuscrito es el texto de lo que se convertiría en “De cómo vino al mundo Félix Muriel”. Este escrito que Rafael Dieste publicó a finales de 1942 en la revista *De mar a mar* es usualmente considerado como un cuento. Rigurosamente hablando, sin embargo, no hay narración alguna. Se trata más bien de una descripción; de la descripción de un mito personal. La imaginería que allí se presenta, tan curiosa y con tantos guiños de humor hacia el lector, ha incidido, sin duda, en que se clasificase como cuento un texto que, por su forma textual, a menudo se acerca más al ensayo⁷⁷.

Se inicia con un diálogo (que es, a la vez, el primer diálogo del manuscrito). El personaje pregunta a su madre por su origen y ella le dice que lo “trajo el maragato en una cesta” (*OCI*, p. 423)⁷⁸. El niño vuelve a preguntar, pues, como dice, lo que él quería saber “no era exactamente aquello, cómo había venido, sino de dónde”, y es uno de sus hermanos mayores el que entonces responde: “Del bosque” (*OCI*, p. 423). A partir de allí, basándose en estos datos, Félix Muriel

⁷⁷ Así, en la introducción a su edición, Estelle Irizarry lo denomina “ensayo-cuento” (*FM3*, p. 33).

⁷⁸ En el inicio de “De cómo vino al mundo Félix Muriel” hay algunas variantes entre la versión publicada en *De mar a mar* en 1942 y la que se imprimió en 1978 en *La Calle* (que es la que sigue, aunque no en su puntuación, la edición de Irizarry y, a partir de ella, la de *OCI*). Son, sin embargo, variantes que no afectan el sentido del texto.

construye (“recuerda”) una explicación de su origen y construye, de acuerdo a ella, un mundo⁷⁹. El texto se estructura, entonces, en base a la descripción de ese mundo; se plantea como una suerte de glosario de sus elementos más importantes: bosque, maragato, cesta, niño. El narrador se coloca en el punto de vista de un niño, y en la yuxtaposición de algunos comentarios propios del adulto (que es, a la vez, la yuxtaposición del mundo infantil y el adulto) adquiere el relato sus rasgos de ternura y de humor. El adulto que es Félix Muriel al momento de recordar el universo que construyó de niño, adopta –y nosotros, lectores, adoptamos con él– la mirada irónica del hermano mayor, que sigue socarrón el juego de preguntas del pequeño. Al mismo tiempo, puesto a reconstruir ese mundo imaginario, Félix Muriel lo describe con la inocencia propia de quien lo tomaba y lo toma muy en serio. No es sin embargo inocencia, ni tampoco vanidad, lo que lo lleva a describir su mundo: “Creo tener bastante viva la memoria de lo que yo entendía o soñaba en aquel simple cuentecillo de mi llegada del bosque a la vida, y acaso os ayude a dilucidar vuestra intimidad que yo os diga algo de la mía en este punto” (*OCI*, p. 424). Vale decir, el texto presume su legitimidad en el hecho que puede ayudar al prójimo a reflexionar sobre sí. Y esta idea de colaboración entre autor y lector, esta fraternidad presupuesta, es una constante en la obra de Dieste⁸⁰.

Félix Muriel, entonces, y no sin cierta humildad y timidez, anuncia la descripción: “Permitidme para eso una especie de glosario retrospectivo de algunas palabras, las que son arcos

⁷⁹ En ambas versiones –aunque de modo distinto– se subraya el carácter provocado de la reconstrucción mnemónica: en la ed. de 1978 dice: “Callé, y me pareció recordar que así había sido en efecto” (*OCI*, p. 423); y en la de 1942: “Guardé silencio y ni siquiera sé si, como es costumbre, se rieron, felices, por mi credulidad y mi inocencia. / Puedo rememorar las imágenes –que han llegado a parecerme el recuerdo más antiguo– a que dieron lugar el bosque y el maragato con su cesta” (*De mar a mar*, núm. 1, p. 26). Acaso, para 1978, Dieste haya decidido eliminar la referencia al “recuerdo más antiguo” que, en el relato, era un resabio de la sección anterior del manuscrito de donde había sido extractado.

⁸⁰ En su edición del libro, Estelle Irizarry anota, a raíz de esta frase, que “Es muy característico de Dieste este tono de simpatía hacia el lector. [...] El narrador invita al lector a indagar en su propio origen estimulado por el ejemplo del cuento” (*FM3*, p. 91, n. 7). Pero quisiera insistir que es un rasgo aún más fuerte que la resultante de una sola frecuencia; es –como se desprende de “El jardín de Plinio”– un requisito, un presupuesto y un objetivo de la escritura del autor.

o columnas del cuento y otras contemporáneas de él y que concurren con igual importancia a su interior sentido y armadura” (*OCI*, p. 424). Así, como “arcos o columnas del cuento” se muestran los elementos que participan en la llegada al mundo del personaje y que le permiten narrar(se) el cuento, explicarse su origen. Se trata, sin duda –como ha señalado Estelle Irizarry y como el narrador reconoce de modo explícito– de la edificación de un mito. Pero conviene notar que, en el segmento final, ese mito se derrumba –lo cual, en cambio, la crítica no ha indicado. El mismo niño que fabricó su mito de origen a partir de las respuestas de su madre y de su hermano, ya adulto, dice: “merced a una iniciación posterior –que me fue comunicada con áspero misterio y vagamente anticipada con soeces burlas sobre mi ignorancia– supe que antes de nacer o de estar en proyecto en el seno de mi madre no había estado en parte alguna ni me habían traído, sino que era el fruto de la complicidad paterna o prepaterna, que sólo por una especie singularísima de azar vino a tener que ver con mi nombre y mi destino” (*OCI*, p. 427).

La nueva información es mucho más que un complemento o una tenue rectificación; es la ruptura de una cosmogonía. Pues, como dice Félix Muriel, analizando su pesquisa infantil,

La pregunta implicaba ya por sí misma la suposición de un lugar, aquel en que yo estaba y del cual me han traído, puesto que no recuerdo haber estado siempre aquí. Tampoco recuerdo haber estado en otra parte ni haber venido. Éste debe ser, pues, asunto de los mayores, de los que saben y recuerdan todo. Y la respuesta de ellos confirma que, en efecto, estaba en un lugar. El *dónde* al que no alcanza mi recuerdo, al parecer existe. Yo he tenido así dos modos de ser en el espacio: uno ausente de mí mismo, aunque presente o expuesto a serlo para los demás, y otro en que la presencia es ya recíproca. Pero esos dos modos de mi ser se convierten inmediatamente en dos modos de ser el espacio o, si se quiere, en algo como dos espacios, que como al fin deben ser uno solo, exigen la posibilidad de un camino en que tal unidad se confirme. Esto es cosa del mandadero, del que recibe el mandato o la encomienda de traerme. Pero él es un simple agente de mi padre, y a éste corresponde en resumidas cuentas la soberanía sobre el camino de ida y vuelta.

Así pues, el *dónde*, que por imposición⁸¹ del lenguaje ya comenzaba a estar desvirtuado en la pregunta, restringiendo su alcance a un sentido local, acaba aferrándose del todo al espacio, aunque a la vez pueble el espacio mismo de imágenes y reminiscencias en que se cobija con su vitalidad primera, y respondiéndose a sí misma, aquella pregunta que se quiso hacer. (*OCI*, p. 427)

⁸¹ Este es un ejemplo de la gravedad que llegan a adquirir en ocasiones las erratas de *OCI*; en esta edición, se lee aquí “suposición” en lugar de “imposición”.

Ahora bien, la versión “adulta” de su origen invalida el universo construido pero no le propone un mundo coherente ni –sobre todo– orgánico, cohesionado: “aquel doble espacio dejó de ser doble, mas no para ser uno con la realidad de mi existencia” (*OCI*, p. 427). Escindido el mundo unitario que la “imaginación mnemónica” le brindaba al niño, su existencia “dejó también de ser doble, pero su unidad esencial quedó desbordada y como puesta en duda por el espacio mismo; pues ¿cómo se puede haber sido si no se estaba en parte alguna y si no se recuerda el propio ser antes de estar aquí? ¿Y cómo es posible ser no habiendo sido antes?” (*OCI*, p. 427). Desmentido el relato de los orígenes, se abre entonces una pregunta ontológica, un cuestionamiento del ser que, al mismo tiempo, pone en tela de juicio lo específicamente humano:

Verdad es que esas nubes que aparecen y desaparecen, y esos troncos que arden, son sin haber sido, no necesitan ser sujetos del “haber sido” para ser lo que son. Y si decimos que dejan de ser, no ha de entenderse que dejan de ser nubes o troncos: son nubes que aparecen y desaparecen; son troncos ardiendo. No es contrario a lo que son su modo pasajero de existir. Yo sé lo que es un círculo. Puedo dibujarlo y borrarlo después, diciendo: “voy a hacer un círculo” –antes de que exista el círculo que justamente voy a hacer–, y “esto que he dibujado o que he borrado es un círculo”. ¿Pero soy yo también como una nube o un tronco ardiendo, o como una figura que se hace y se deshace? (*OCI*, pp. 427-428)

La comparación con el círculo, tal como anota Estelle Irizarry en su edición (*FM3*, p. 98), aparece en el ensayo “El alma y el espejo”. Sin embargo, no es Dieste quien allí la propone, sino el “apologista de Esteban” (tampoco es aquí Dieste, desde luego, sino Félix Muriel). El apologista, con el tono irónico que lo caracteriza, decía en su carta al autor:

El principio de identidad falla tratándose del hombre. A es A, pero yo no soy yo. Si fuese igual a mí mismo, no habría por qué aconsejarme la identificación con mi ser auténtico. Ahora bien, ese consejo es imposible de cumplir por la sencilla razón de que no hay tal “ser auténtico”. Mi autenticidad consiste, en última instancia, en mi falta de autenticidad, en la falsedad radical de mi ser, en su doblez espontánea. En cuanto existo desconfío de mí. Y es natural... Si yo trazo un círculo puedo tener bastantes garantías de poder trazar otro idéntico, usando el primero como patrón o conociendo el radio. Puedo decir que el círculo A es igual al B, y la razón de su igualdad es que tienen el mismo origen y están impuestos por mí de la misma manera. Si algo no interviene para deformarlos mientras los reúno estoy relativamente seguro de que coinciden. (Digo “relativamente” porque hay algo inevitablemente sospechoso: “mi” seguridad.) Pero yo no estoy en mi poder, no lo he estado jamás, desconozco mi razón de ser, me encontré conmigo como un extraño y sé, además, que no puedo repetirme, rehacerme, como repito un círculo. (*AE*, p. 31)

En “De cómo vino al mundo...”, una vez formulada la pregunta por la especificidad de lo humano, reaparece la actualidad del adulto Félix Muriel, subrayada por el trabajo de su memoria por reconstruir cómo el niño que fue percibió aquella modificación del mundo: “No recuerdo haberme formulado entonces estas preguntas, al menos en tal forma, pero sí recuerdo mi vaga perplejidad ante aquellas noticias –al parecer indudables– que negaban mi ser como traído (es decir, como preexistente) al explicarlo como producido” (*OCI*, p. 428). Ser traído, preexistente, garantizaría una continuidad, una permanencia del ser; opción con la que, desengañado, ya no cuenta. Concluye, entonces, con una afirmación no exenta de melancolía: “Dejé entonces de ser en el espacio del mundo el huésped maravillado que pregunta” (*OCI*, p. 428).

La posibilidad de ver en la adultez del narrador la clausura de un mundo ordenado y atemporal se ve reafirmada por la versión original del relato. En el borrador manuscrito, la oración continuaba con un fragmento que allí mismo fue tachado: “Dejé entonces de ser en el espacio del mundo el huésped maravillado que pregunta, para ser el producto que, sin embargo, se siente autorizado a contestar, y que mira por encima del hombro a los pequeños, a los que aun participan en esa [inmemorial] ceguera” (*TC*, p. 55)⁸². La ceguera a la que se refiere pareciera ser aquella en la que, según la explicación del “glosario” anterior, se encuentran los niños expuestos, a modo de frutos, en los árboles del bosque, antes de nacer. En resumen, en este pasaje tachado, la madurez ha convertido a Félix Muriel en uno de tantos adultos que miran socarronamente a los niños que indagan sobre su ser, sin notar que ellos mismos han sido desencantados⁸³; en uno de tantos adultos que se sienten habilitados para contestar aún sin saber –pues, como en la introducción del manuscrito dice, la explicación biológica no resuelve en absoluto el problema

⁸² La tachadura misma hace difícil la lectura del pasaje; el adjetivo entre corchetes es el caso que más dudas ofrece.

⁸³ Este “desencantamiento” es el propio de quien no acepta una explicación mítica de su ser en el mundo, pero también el desencantamiento de las sociedades modernas, la “secularización”.

del origen, sólo desvía la pregunta del fenómeno ontológico por el que el niño en verdad investigaba:

La pregunta del niño sobre el origen de los niños, suele con harta frecuencia interpretarse como un signo de curiosidad erótica o referida al misterio genesiaco, y o bien se soslaya la respuesta con cualquier cuentecillo inocente o se pretende conciliar la naturalidad con la cautela contestando de un modo científico y, a la vez, por etapas, comenzando la iniciación a partir de algún ejemplo de la botánica. Lo que pasa con las flores puede ser muy interesante para el niño. Pero en realidad no es eso ni *lo otro* lo que pregunta. Y una vez iniciado, la verdadera pregunta sigue en pie, aunque haya sido alejada o soterrada por una respuesta que responde a otra cosa, y que, por otra parte, se limita a ser una descripción más que una explicación.

La interrogación del niño va enderezada a lo que no recuerda [...] Lo demás, nacer del agua o de la cabeza de Júpiter o ser traído por una cigüeña, aunque no es del todo secundario, cede ante la importancia inmediata de aquel imperativo de acordarse: de que alguien nos ponga en vías de acordarnos, lo cual sería como venir al mundo por nuestra cuenta al darnos cuenta de ello. Se trata de un rescate de responsabilidad en un punto que afecta muy profundamente a la responsabilidad que en todo lo demás nos atribuimos o se nos atribuye. (TC, pp. 22-24)

Por lo demás, hay en el final del texto publicado en *De mar a mar* elementos para conjeturar porqué Dieste nunca incluyó el texto “De cómo vino al mundo Félix Muriel” entre sus *Historias e invenciones...* El primer motivo es similar al que se ha considerado respecto de la sección inicial del manuscrito: su carácter de análisis introspectivo. En ambos casos, y al contrario de lo que sucede en los demás relatos del libro, Félix Muriel se ubica en primer plano y, sobre todo, en tanto no se refiere a la vida de los que lo rodeaban, permanece aislado⁸⁴. El segundo motivo atañe justamente a la conclusión de este relato. Aparece en él un “desencantamiento” propio del adulto, un desengaño respecto de una posible explicación infantil e imaginaria del mundo y del individuo en sus relaciones con el mundo (y en especial con el ámbito familiar). Ese “desencantamiento”, esa ruptura del espacio único, sin caminos que unan su posibilidad de ser y su ser en el mundo, deja al personaje aislado, sin comunicación con la tradición. Puesto que ya no es “traído”, puesto que es un “producto”, ya no es él, en específico, quien su padre encargó al maragato, su presencia es aleatoria. Esto, en fin, coloca a Félix Muriel en un lugar que, en el libro de 1943, sólo ocupa al

⁸⁴ El padre es, desde luego, un agente fundamental en la cosmogonía infantil, ya que se infiere que es él quien encarga al maragato que traiga del bosque un niño determinado; sin embargo, es más bien una figura lógicamente necesaria antes que una “presencia” (como en “Este niño está loco” o “El loro disecado”, por ejemplo).

culminar la colección, en el desenlace de “La asegurada”. Sólo allí quedará tan solo como en el final de este relato que el autor dejó fuera del volumen. Hasta entonces, a lo largo de sus *Historias e invenciones...*, había sido un miembro de la comunidad que él mismo recuerda, narra e inventa; había sido, aún, el “huésped maravillado que pregunta”.

CAPÍTULO 3

ESCRITURAS Y REESCRITURAS

A LA LUZ DE UN QUINQUÉ

Hijo, abriré los balcones,
todo está igual,
el mar y los barcos.

Rafael Dieste, “Interior”.

Las *Historias e invenciones de Félix Muriel* se inician con un texto dedicado a un objeto, a un quinqué, y al sitio en donde se encontraba ese quinqué, el rellano de la escalera de la casa paterna: “Alumbrando el rellano de la escalera había un quinqué de petróleo, cuyo depósito era de cristal color guinda y levemente modelado como un pequeño mar en que estuviera meciéndose el crepúsculo” (*FM2*, p. 11)¹. La luz de ese quinqué ilumina el rellano y el recuerdo. La memoria, a partir de ese “alumbramiento”, reconstruye el espacio que puede verse con su ayuda: “Aquel rellano fue siempre lugar en que se dieron cita a la vez la gran franqueza y el dilatado misterio. Era grande y claro, pues sobre él, a través de los vidrios de la claraboya, de día se veía el cielo, azul o encapotado, y algunas veces repicaba con alegre estruendo la lluvia o el granizo” (*FM2*, p.

¹ En un pormenorizado comentario del primer relato del *Félix Muriel*, Manuel González Garcés relaciona este quinqué –por su color y por la nota afectiva que lo caracteriza– con el *Rojo farol amante* que da título al libro de poemas de Rafael Dieste (“El quinqué color guinda”, *Documentos A*, núm. 1, enero de 1991, p. 99). Y aunque biográficamente sean dos luces distintas, es cierto que producen efectos semejantes. Como el quinqué hacia el cual, en el final del relato, Félix Muriel “venía corriendo y [se] acercaba a su iluminada soledad” (*FM2*, p. 13), el farol también convoca la presencia física del poeta: es el “fin del túnel sin fin” hacia el que van las “piernas de bailarín reconquistado / ágil conquistador / del eterno relámpago” (*OCI*, p. 532). El autor, refiriéndose al título del poema que da nombre al volumen, en una carta a Estelle Irizarry cuenta que “la expresión alude a un farol auténtico, situado en la punta de una larga escollera y que me atrajo con un encanto muy significativo haciéndome marchar hacia él, primero moderadamente y luego a la carrera, con riesgo de quebrarme una pierna o acaso la cabeza en las aristas de los bloques” (*La creación literaria de Rafael Dieste*, Ediciós do Castro, Sada, 1980, p. 162).

11). El rellano es el lugar de un aprendizaje, el primero de muchos que entrelazan en las *Historias e invenciones...*:

Allí aprendí a amar los planos justos con que se define el espacio, la maravilla de los ángulos, las paredes blancas, el techo de cristal, los limpios escalones que pueden contarse, doce hasta allí desde el zaguán y tres después en ángulo recto hacia el pasillo; y luego, muy liso y veloz, el pasamanos sobre el cual puede uno dejarse resbalar, resumiendo todos los números posibles, los quince, los infinitos escalones, en su continuidad y en la de un grito que empieza muy grave y acaba muy agudo, como la sirena de un buque. (FM2, p. 11)

El juego entre los escalones que pueden contarse, segmentarse, y la lisura, la continuidad del pasamanos, que permite resbalar y reunir en un solo viaje sin interrupciones la totalidad de la escalera –y acaso más, como se sugiere– recuerda en mucho a la obra misma que inauguran, compuesta por “cuentos en conexión novelesca”; como si los cuentos fueran los escalones y Félix Muriel el niño que, dejándose caer por el pasamanos de la “conexión novelesca”, los uniese en un único impulso. Y el grito final que se vuelve agudo es, en el caso del libro, el de Eloísa, la “asegurada” que en el último relato cae por un precipicio.

Sería éste sólo uno de los muchos anticipos de los demás recuerdos que conforman el volumen; pues en “El quinqué color guinda” están aludidos elementos que vuelven a aparecer más adelante. No es extraño, ya que en el rellano Félix Muriel aprendió a amar los “planos justos”, las formas geométricas y cierta distribución ordenada que, sin duda, ha incidido en la composición de sus *Historias e invenciones...* Quizás el elemento en donde los anticipos se hacen más notorios es la referencia a personajes que recuerdan otros (como las “señoras rancias” que recibía su madre, mencionadas en “Este niño está loco”) o que vuelven a encontrarse, como don Ramón. El quinqué los evoca, pues:

era como las voces familiares y alegres, cada una con su nombre, con que en noches de fiesta se saludaba a los amigos: a don Lorenzo, el de la blanca barbita y alfiler de oro en la corbata, a doña María la de voz quebrada, muy llena de encajes y un poco sorda –¡qué bonito ser sordo como doña María!–, a Matilde (siempre se la llamó Matilde, aunque tenía el pelo plateado), que entraba muy de prisa y hablaba muy de prisa, con impetuosa y casi autoritaria alegría, y que hacía reír a todos con gran regocijo sin hacer ella apenas más que una sonrisa que era como un poquito de limón; a don Juan, altísimo, fortísimo, calvísimo, que parecía un capitán de acorazado y era fabricante de

conservas; a la rubia y sonriente Adorinda, con su gran abanico de nácar y plumas; a don Ramón (qué bien olía su tienda de Efectos Navales), a doña Joaquina, hecha de boj y de luto, humilde y de una pieza como una santa, al inmenso Bermúdez, estentóreo y lleno de sortijas, y a los estudiantes amigos de mis hermanos, y a las bulliciosas amigas, y al niño malo que me ponían mis padres por modelo creyéndolo bueno porque saludaba muy gentilmente y de corrido. (FM2, p. 12)

Sin embargo, además de la mención de todo este universo de personajes –cercano, por lo demás, del de la pequeña burguesía a la que pertenece la tía de Anselmo, protagonista de “La peña y el pájaro”– hay otros elementos más a los que conviene atender. En su prólogo, el libro incluye un anuncio de dos series de relaciones. La primera es con el exterior que “interrumpe” para iniciar el recuerdo, con el mundo que lo hace posible pero que le es ajeno:

Allí se despedía por última vez a los hermanos y se salía al encuentro de los que volvían de ciudades lejanas y espléndidas, que están más allá de aquellos montes, mucho más allá; y más allá de la línea remota del mar abierto, donde se desvanecen, ya muy pequeñitas, las velas de los bergantines. Allí me despidieron a mí también, cuando fui mayor, cuando tuve lo menos dieciséis años; y había una jovencita con traje de lunares que no lloraba menos que mi hermana. Pero ahora quería hablar del quinqué color guinda, aunque no deja de venir a cuento lo demás, pues a él se debe en parte el prestigio del sitio, y acaso también muchas de mis andanzas. (FM2, pp. 11-12)

Al quinqué, pues, se deben muchas de las andanzas de Félix Muriel, andanzas sobre todo posteriores al período que en sus *Historias e invenciones* recuerda, pues la aclaración de que “no deja de venir a cuento lo demás” anuncia ya que sus narraciones no se dedicarán a los viajes que sus hermanos y él emprendieron por “ciudades lejanas y espléndidas”, “mucho más allá” de donde pueden verse los bergantines. Si los montes, desde una villa gallega de las Rías Bajas, parecen indicar hacia Europa (hacia la Castilla de Belisario o hacia el puerto de Amberes desde donde llegó el loro embalsamado), la indicación hacia el mar remite rápidamente a la emigración hacia América; un tópico que reaparece en el protagonista indiano de “La peña y el pájaro” y, sobre todo, en Juan, el ausente de “La asegurada”. Este último cuento, que clausura el libro, parece nuevamente aludido en el anuncio de la partida del narrador: “Allí me despidieron a mí también cuando fui mayor, cuando tuve lo menos dieciséis años; y había una jovencita con traje a lunares que no lloraba menos que mi hermana”. Vale decir, una jovencita que queda esperando

como Eloísa ha quedado esperando por Juan. Así, “El quinqué color guinda” incluye la segunda serie de relaciones, con el “interior” del mundo representado, con su propia unidad.

Por lo demás, la referencia al exterior, a la partida del narrador de ese mundo, llega al extremo de permitir ver en ella la ambigüedad entre personaje narrador (Félix Muriel) y autor (Rafael Dieste). Luis Rei Núñez, en su biografía de Dieste, narra el viaje que hizo siendo joven, en 1918 –tenía entonces dieciocho o diecinueve años– a Tampico. Al describir la partida, anota: “No relanzo do quinqué color guinda é despedido, camiño da liña do mar alén da cal se devanecen os velamios dos pailebotes. Xunto á familia e os veciños, había a despedilo unha mocinha cun traxe a lunares, que non choraba menos que a irmá”². La ambigüedad, pues, no podría ser mayor: ¿documentó Rei Núñez la despedida de Dieste a partir de datos que confirman lo sabido, que el autor dio a su personaje sus recuerdos, o bien tomó de las *Historias e invenciones* los datos que le sirvieron para –con alguna licencia poética– “reconstruir” esa despedida? Sea como sea, es notorio que, así como Dieste dio a Muriel sus recuerdos, Muriel también completa la vida de Dieste, y que ese traje a lunares de la jovencita que despedía al personaje se ha convertido en un dato, ficticio pero verdadero, de la vida de su autor³.

En “El quinqué color guinda” las *Historias e invenciones de Félix Muriel* enhebran buena parte de sus elementos y comienzan a construir su unidad, pues más allá del impulso mnemónico que les da origen –del cual son testimonio los *Tratados y confidencias...*–, los recuerdos han sido sometidos a un proceso de organización, de ordenamiento, que da estructura al volumen; el

² [“En el rellano del quinqué color guinda es despedido, camino de la línea del mar más allá de la cual se desvanecen los velámenes de los pailebotes. Junto a la familia y los vecinos, estaba para despedirlo una jovencita con un traje a lunares, que no lloraba menos que la hermana”] *A travesía dun século*, Edición do Castro, Sada, 2ª ed., 1994, p. 28.

³ Ésta a la que me he referido no es la única ocasión en la que, en *A travesía dun século*, se hace difícil determinar los límites entre reconstrucción biográfica y licencia poética, amparada en los “datos” que pueden extraerse de la narrativa del autor. Al describir el arribo a México, por ejemplo, dice Luis Rei Núñez: “Chegara cun bauliño recendente ás mazáns que a súa nai puxera dentro” [“Había llegado con un baulito que olía a las manzanas que su madre pusiera dentro”] (*loc. cit.*). El dato –que por lo menos en principio parece de difícil obtención para un biógrafo que escribe casi setenta años después del hecho– recuerda a un pasaje onírico del relato *La Isla* al que me referiré más adelante.

propio Dieste ha dicho alguna vez que “entre la unidad previa y la unidad final, lógicamente iluminada, hay una gran diferencia, no sólo formal, sino de contenido”. Y Domingo García-Sabell, que cita esa frase del autor, agrega que, en la obra diesteana, “La razón afianza al impulso intuitivo y, por su parte, lo torna revelador de nuevas realidades”⁴.

Las nuevas realidades que se irán revelando en esta obra, no son tanto aquellas que Félix Muriel recuerda haber descubierto en el quinqué que ilumina su memoria, sino sobre todo aquellas que los viajes y los trajines posteriores fueron opacando; son nuevas realidades que se revelan no porque se descubran sino porque se recuperan, ya que el quinqué nunca dejó de iluminar:

Aquel color guinda era un licor de amistad que no se consumía nunca, y cuando ya parecía haber cumplido, pues se quedaba solo mientras sonaban risas y rumor de juegos y conversaciones en una sala distante, seguía luciendo de la misma manera. Y yo que venía corriendo y me acercaba a su iluminada soledad, estoy seguro de haber visto, allá en sus adentros, populosas ciudades en que un niño se pierde, hasta fundirse con el cristal derretido de sus estanques y el fuego de sus luminarias. (FM2, pp. 12-13)

El quinqué color guinda, en fin, es un signo; un signo que señala las “populosas ciudades en que un niño se pierde”. Es inevitable pensar que no sólo un niño se pierde en ellas por su enormidad, sino también porque él mismo crece y deja de ser niño. El adulto, en la populosa ciudad en la que escribe, recuerda ese quinqué, ese signo, pero no mira ya las ciudades que indica, que se derriten en su petróleo; presta atención, por el contrario, al quinqué mismo, mira el signo en tanto signo y no en su referencia. O bien, dicho de otro modo, no se interesa ya por ese exterior fascinante entrevisto en el cristal; prefiere ahora rememorar el interior cuyo linde iluminaba: la casa familiar de la que, también él, un día partió. A esa casa, a la presencia de sus antepasados, va a dedicar su segundo recuerdo.

⁴ Ambas citas están tomadas de “La intuición iluminada”, prólogo de García-Sabell al libro de Rafael Dieste titulado *Testamento geométrico* (Ediciones del Castro, La Coruña, 1975), p. 7.

EL RIESGO DE SU PROFUNDIDAD

Hay una frase en “Este niño está loco” en la que quizás puede resumirse una estética. Dice, refiriéndose a la enseñanza del padre de Félix Muriel sobre cómo remontar una cometa: “Era como aprender a amar sin impaciencia, con la debida ceremonia, aquella esfera de nubes deslumbradoras, y a conservar en ella tanto más equilibrio cuanto más grande fuese el entusiasmo” (FM2, p. 18). Es posible que esa oración describa mejor que ninguna otra la estética diesteana. Desde luego, esa “mesura”, ese intento de “mantener la calma”, por así decir, también puede verse en el mismo hecho de escribir un libro sin ninguna mención al pasado reciente o a la circunstancia del exilio entre 1942 y 1943. Luis Rei Núñez resume una sensación implícita en la recepción crítica del volumen (que puede encontrarse en las reseñas tanto de la primera como de la segunda edición, tanto en Argentina como en España): “O libro, insospeitado nun home de exilio, en quen se maxina un fondo de resentimento, contén poucas notas tráxicas”⁵.

De hecho, hay un temprano texto del autor en el que la medida –lo que entonces llama “pasión contenida”– está propuesta explícitamente para la literatura. Se trata de unos de los artículos que Dieste publicó en el periódico *El Pueblo Gallego*, de Vigo. Dice en una nota del 27 de diciembre de 1925:

A máis teimosa e forte arela dos escritores en galego, ha de sere o conqerimento dunha forma xenérica e perfeita que sexa espello do xenio da língoa. Denantes que os estilos persoales urxe topálo estilo coleitivo. [...] Quen tal pretenda non ha de esquencéla diferenza que eisiste antre o pintoresco e o esencial. [...] Hai que faguer unha língoa que poida ser falada con toda medida por unha estatua. Antrementres iso non se faga, o xenio da língoa ficará afogado pola impulsividade da

⁵ [“El libro, insospechado en un hombre de exilio, en quien se imagina un fondo de resentimiento, contiene pocas notas trágicas”] *A travesía dun século*, p. 122. En cuanto a esas “pocas notas trágicas”, son, según Rei Núñez, “só as da vida de tódalas tesituras, e [o libro] delóngase na memoria perdida do neno que o autor fora, alá lonxe, nunha ría mansa por el dita como ninguén alcanzará a dicila” [“sólo las de la vida de todos los tipos, y (el libro) se demora en la memoria perdida del niño que el autor fue, allá lejos, en una ría mansa por él narrada como nadie alcanzará a narrarla”] (*loc. cit.*)

língua. Ainda non topámola nosa entonación. Ainda non descubrimos o énfase da língua galega. Ainda non a divinizamos até a frialdade. Ainda non fixemos dela un freo da pasión. Cando a nosa língua poida cinguir e rétela pasión coma un cinto de aceiro, será por primeira vez unha língua xurdiamente apaixonada. Será unha língua capaz de resistir fortes presións internas e forte, polo tanto, pra empuxar muscularmente as meirandes moles e estrizalas en lume.

Resiste o enternecimento cando escribas na nosa noble fala. Non teñas presa en deitar bágoas. Resiste, resiste, resiste. Que a língua sexa o cingulo estricado até a desesperación. Diste xeito, e pondo moito ouvido cando fala o pobo pra se apoderar do esencial, que é a sintaise, poida que un día apareza o xenio da língua. Limpia, ergueita, forte.⁶

La búsqueda de un “estilo colectivo”, “esencial”, de “una lengua que pueda ser hablada con toda medida por una estatua”, requiere para Dieste de un freno a la pasión, de una contención que recuerda mucho la enseñanza del padre de Félix Muriel. El aprendizaje de Félix Muriel sobre la necesidad de “conservar [...] tanto más equilibrio cuanto más grande fuese el entusiasmo” es, pues, un aprendizaje que también atañe a la escritura de sus historias e invenciones. Refiriéndose a la poesía de Dieste, ya Arturo Casas ha reconocido este rasgo de la poética del autor: “En Dieste hay desde sus iniciales escritos una llamada a la contención en el arte. La forma sustancial debe imponerse siempre a sus accidentes [...] porque si en literatura el rostro llega a subordinarse al

⁶ [“El más tenaz y fuerte afán de los escritores en gallego, ha de ser la conquista de una forma genérica y perfecta que sea espejo del genio de la lengua. Antes que los estilos personales urge encontrar el estilo colectivo. [...] Quien tal pretenda no ha de olvidar la diferencia que existe entre lo pintoresco y lo esencial. [...] Hay que hacer una lengua que pueda ser hablada con toda medida por una estatua. Mientras tanto eso no se haga, el genio de la lengua quedará ahogado por la impulsividad de la lengua. Aún no encontramos nuestra entonación. Aún no descubrimos el énfasis de la lengua gallega. Aún no la divinizamos hasta la frialdad. Aún no hicimos de ella un freno de la pasión. Cuando nuestra lengua pueda ceñir y retener la pasión como un cinto de acero, será por primera vez una lengua emergentemente apasionada. Será una lengua capaz de resistir fuertes presiones internas y fuerte, por lo tanto, para empujar muscularmente las más grandes moles y estrellarlas en fuego. / Resiste el enternecimiento cuando escribas en nuestra noble habla. No tengas prisa en derramar lágrimas. Resiste, resiste, resiste. Que la lengua sea el vínculo estirado hasta la desesperación. De este modo, y poniendo mucho oído cuando habla el pueblo para apoderarse de lo esencial, que es la sintaxis, puede que un día aparezca el genio de la lengua. Limpia, erguida, fuerte”] “O xenio da língua e a pasión contida”, en *ATC*, pp. 20-21. Refiriéndose a la narrativa en gallego de Dieste, a su obra de los años veinte, Ricardo Carballo Calero (en su *Historia da literatura galega contemporánea*, Galaxia, Vigo, 2ª ed., 1975, p. 712), señala la relación entre *Dos arquivos do trasno* y el libro *Cousas*, publicado en 1926 por Castelao, y, a la vez, un rasgo que los diferencia: la “mayor contención afectiva” de los relatos de Dieste. Darío Villanueva glosa esa opinión: “Non obstante estas coincidencias formais, temáticas e de ton –humorístico e lírico á vez– entre ambos escritores rianxeiros, o propio Carballo Calero advertía xa unha maior contención afectiva por parte de Dieste, que nace da súa particular inclinación a prol dun distanciamento estético, en termos moi similares [...] ós de James Joyce” [“No obstante estas coincidencias formales, temáticas y de tono –humorístico y lírico a la vez– entre ambos escritores rianxeros, el propio Carballo Calero advertía ya una mayor contención afectiva por parte de Dieste, que nace de su particular inclinación en favor de un distanciamiento estético, en términos muy similares [...] a los de James Joyce”] (“A narrativa de Rafael Dieste”, en *OCI*, p. 101).

gesto se produce la más falaz inversión de la palabra. Para nuestro escritor la poesía debe nacer de las fuentes íntimas de la contemplación”⁷.

Ahora bien, la frase de “Este niño está loco” a la que nos referimos no está en la primera versión del cuento que el autor redactó, en el manuscrito de 1942. Es llamativo que éste y otros pasajes hayan sido escritos, o resueltos, entre la primera redacción autógrafa del libro y su publicación. El manuscrito –es evidente– fue creciendo a partir de un impulso autobiográfico; pero, a la vez, para cuando el libro sale publicado ha sido ya desgajado de esa esfera de indagación exclusivamente personal y ha cobrado un sentido y una unidad que, en principio, atendiendo a las anotaciones del cuaderno, no parecían poder preverse.

El fragmento relativo a las cometas que el padre ayudaba a remontar a Félix Muriel cuando era niño es un pasaje que, como puede verse por la cantidad de tachaduras y correcciones del manuscrito, había sido difícil de redactar para el autor. El hecho de que la solución encontrada comprenda la frase citada es significativo. De algún modo, es posible pensar que finalmente Dieste ha encontrado en ella el modo de filiar una poética, de rastrear la genealogía de sus elecciones estéticas en el padre de su personaje. El cuento es, de hecho, una reflexión sobre la tradición y su presencia (es decir su presente, su actualidad).

Así como la frase a la que me refiero no está en la versión manuscrita, en el mismo cuento fueron agregadas otras, muy factibles de ser interpretadas como una velada –o no tan velada– reflexión sobre el arte y, en especial, sobre la literatura. Así, por ejemplo, aquellas que se refieren al espejo de la sala de la casa familiar. Cuando describe esa sala, Félix Muriel recuerda que

Había también un gran espejo, con más imperio para mí que las ventanas tamizadas de fluyentes encajes, pues aunque en apariencia duplicase el mundo, pareciendo servirlo al reflejarlo, esto era sólo una máscara, acaso una leve cortesía con que velaba o atenuaba el riesgo de su profundidad. Y cuando había una visita y llegaban a casa voces forasteras, hermosísimas voces de señoras rancias,

⁷ *La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste*, Universidade de Santiago de Compostela-Deputación de A Coruña, Santiago de Compostela, 1997, p. 291.

entre las cuales hacía prodigiosamente cálida y cantora la de mi madre, siendo el rumor de todas como el de una arboleda de que fuesen troncos las de aquellos erguidos señores que las acompañaban, yo me encontraba alguna vez mirando absorto a los visitantes, pero del otro lado, en el espejo, allá en el fondo de aquella impávida quietud en que se les veía con sus mismos gestos, sus mismas manos pálidas, pero sin voz y sin aquel rumor ligero que hacían al abrirse y cerrarse los abanicos. (FM2, pp. 18-19)

Hay aquí una breve teoría de la representación. La referencia a un espejo que parece servir la realidad al reflejarla remite, casi inmediatamente, a la clásica metáfora con que se describen los modos del realismo. Debe recordarse que la idea de representación como “reflejo” de la realidad –idea clásica, como digo, y que tiene sus primeras formulaciones en la antigüedad greco-latina y su apogeo en el siglo XIX– se había difundido en los años treinta del siglo veinte europeo como parte de la búsqueda de lo que se llamó “novela social”. La polémica sobre la representación recorría todos los ámbitos literarios e intelectuales de Europa, como demuestra la discusión entre György Lukács y Bertold Brecht (caso en el que, además, pueden verse las implicaciones políticas que la representación literaria traía aparejada)⁸. En particular, en España, la llamada “rehumanización” del arte, reacción ante la difusión peninsular de las escuelas de vanguardia, conllevó el reclamo de un regreso a la *mimesis* y a la narración de tipo decimonónico⁹.

A la luz de esa discusión inmediatamente anterior a la guerra de España, el pasaje del relato de Félix Muriel adquiere una densidad especial. La estética que de él puede inferirse parece buscar una salida a la disyuntiva entre vanguardia y realismo. Si la distancia con la vanguardia es

⁸ Sobre la discusión Lukács-Brecht puede consultarse Eugene Lunn, *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno* (FCE, México, 1986), así como las recopilaciones de textos *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* (Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1969) y *Polémica sobre el realismo* (Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972).

⁹ Sobre esta cuestión, véase el estudio de Manuel Aznar Soler sobre el *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana* (Laia, Barcelona, 1978; hay una 2ª ed. corr. y aum.: *Literatura española y antifascismo (1927-1939)*, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1987). Aunque se refiera sobre todo a la poesía, es de enorme importancia, para conocer las discusiones de la época, el estudio de Juan Cano Ballesta sobre *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)* (Gredos, Madrid, 1972). Hay también en este caso una reedición, que repone los fragmentos que habían sido eliminados de la primera por la censura franquista: *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)* (Siglo XXI, Madrid, 1996). Asimismo, pueden consultarse el prólogo de Víctor Fuentes a *El blocao* de José Díaz Fernández (Turner, Madrid, 1976, pp. 7-23), o los trabajos de José Esteban y Gonzalo Santonja (*Los novelistas sociales españoles, 1928-1936*, Anthropos, Barcelona, 1988) y Pablo Gil Casado (*La novela social española (1920-1971)*, Seix Barral, Barcelona, 2ª ed. corr. y aum., 1973).

en Dieste notoria incluso en el momento de mayor difusión de los *ismos* en España y en Europa, tampoco el realismo fue nunca para el autor una solución al problema de la representación. En una carta de 1920 a Manuel Antonio, comenta juicios de su amigo sobre un libro (que, según glosa, dice que “a forma de dito libro, aunque pulcra, é friolenta debido a que o fondo non foi vivido nen ollado. Ysta é unha laudable decraración de realismo”) y exclama: “¡Realismo! ¡Canta repulsión me ten causado ista verba!” (OC5, p. 39)¹⁰. En un escrito treinta y cinco años posterior, en el marco de las anotaciones para el relato inconcluso *La Isla*, también se encuentra, aunque sin la efusión juvenil de la carta, una declaración estética que manifiesta similar “repulsión” o lejanía. Un fragmento del 5 de agosto de 1955, titulado “Una enmienda” (sobre un episodio ya anotado), permite inferir un verdadero comentario sobre los procedimientos del realismo:

A todas luces el padre no puede aparecer simultáneamente con la madre en este sueño. En realidad no *aparece*. Su presencia en el boceto de la evocación, resulta indecisa, fluctuante, de segundo término, pese a las expresiones de homenaje con que se intenta realzarla. No es cuestión de eficacia descriptiva. Podrían extremarse los recursos retóricos, usar los más legítimos, los de más gracia, poder y transparencia, y sólo se habría disfrazado el problema con exquisito arte flaubertiano. El resultado sería alucinante, con visos de verdad, “realísimo”, como todo lo que pintan los supuestos realistas; pero sería una falsificación, como gran parte de lo construido por el supuesto realismo. Sería algo irreal. No es pues cuestión de “arte”, sino de tacto poético, que aquí resulta ser “tacto ontológico”. (ITN, p. 80)

También es posible leer en un libro escrito en 1935 y publicado en 1936 (meses antes del levantamiento del 18 de julio) una velada crítica a cierto tipo de realismo ingenuo, y que seguramente podría hacerse extensiva al realismo “social” tan en boga en los años treinta. Si bien

¹⁰ [(dices que) “la forma de dicho libro, aunque pulcra, es fría debido a que el fondo no fue vivido ni visto. Esta es una laudable declaración de realismo. ¡Realismo! ¡Cuánta repulsión me ha causado esta palabra!”] Agrega Dieste: “Quizaves a culpa n’a tivera mais que aquela ruda erre. (Idealismo... Deslízase a verba como’unha caricia). Mais, falando en serio [...] Conveñamos primeiro en que «o que non foi vivido nen ollado» non pode dar quentura ô arte. Agora ben: unha ilusión pode ser vivida, e pode ser ollada, e pode dar quentura ô arte; pero éque unha ilusión, neste caso é unha ilusión real. E co-esto non quero dicir que sexa realizabre [...] Dirás que é unha realidade suxetiva. ¿Pero é que existen pra nós outras realidades?” [“Quizás la culpa no la tenga más que aquella ruda erre. (Idealismo... Se desliza la palabra como una caricia). Mas, hablando en serio (...) Convengamos primero en que «lo que no fue vivido ni visto» no puede dar calor al arte. Ahora bien: una ilusión puede ser vivida, y puede ser vista, y puede dar calor al arte; pero es que una ilusión, en este caso es una ilusión real. Y con esto no quiero decir que sea realizable (...) Dirás que es una realidad subjetiva. ¿Pero es que existen para nosotros otras realidades?”] (OC5, pp. 39-40)

se trata de una reflexión sobre la música, no es difícil sospechar que similares posiciones sostiene el autor respecto de la literatura. Es en el inicio de *La vieja piel del mundo* donde, discutiendo el origen de la música, señala: “Pero cuando la orquesta se multiplica, prolifera [...], la música se acerca a la naturaleza, está a punto de imitarla –y no precisamente en sus principios–, y finalmente, acaba en desenfrenada mimesis y gesticula de mil maneras cediendo a todos los impulsos” (AE, 206). Es doblemente lejana del autor esa “desenfrenada mimesis” y salta a la vista que es en la imitación de los principios y no de las apariencias menos fundamentales en donde Dieste encuentra su poética. Una página atrás había escrito: “Como mimesis, nos diría Platón, la armonía musical imita a la naturaleza en sus principios (sin duda *acinéticos*), no en sus accidentes”.

Teniendo seguramente presentes este tipo de concepciones, Carlos Gurméndez dijo de *Historias e invenciones de Félix Muriel* que “é unha obra platónica porque se apoia na reminiscencia, ese mirar atrás no tempo para atopar a esencia das cousas e dos seres que se foron. Eu chamaría a esta actitude realismo metafísico, no senso que deu a este termo o noso filósofo García Bacca como transcendencia do físico mesmo sen ir nunca máis alá do real e terrestre. O invisible é, así, a transparencia do visible”¹¹.

En algún sentido, atendiendo a cuanto de declaración estética puede notarse en él, el espejo de la casa de Félix Muriel remite a los famosos espejos cóncavos del Callejón de Gato de la escena XII de *Luces de bohemia*, por medio de los cuales Max Estrella explica el tipo de representación en la que consiste el esperpento: “Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

¹¹ [“Ya en Buenos Aires, en la tertulia del café Tortoni, a instancias de Luis Seoane, nace su obra maestra *Historias e invenciones de Félix Muriel*, de la que tengo escrito que es una obra platónica porque se apoya en la reminiscencia, ese mirar atrás en el tiempo para encontrar la esencia de las cosas y de los seres que se fueron. / Yo llamaría a esta actitud realismo metafísico, en el sentido que dio a este término nuestro filósofo García Bacca como transcendencia de lo físico mismo sin ir nunca más allá de lo real y terrestre. Lo invisible es, así, la transparencia de lo visible”] “Lembrando a Rafael Dieste”, en Xosé Luis Axeitos (coord.), *Rafael Dieste (1899-1981). Unha fotobiografía*, Xerais, Vigo, 1995, p. 12.

[...] Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. [...] Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo, son absurdas”¹². Sin embargo, a pesar del acuerdo con la estética diesteana que podría entreverse en la distancia que señala Max Estrella respecto de las vanguardias (“Los ultraístas son unos farsantes”, dice el personaje), la relación parece detenerse allí. La admiración de Dieste por la obra de Valle-Inclán (ni la común labor como dramaturgos) no lo convierte en su epígono.

En la misma escena XII de *Luces de bohemia* se anuncia un nexo estético que ya advierte sobre la distancia que separa la estética de Valle-Inclán de la Dieste: “El esperpentismo lo ha inventado Goya”¹³. También trabajos críticos ya clásicos de autores como Emma Speratti Piñero y Alonso Zamora Vicente han señalado esta relación entre el esperpento y la obra plástica de Goya¹⁴. Es factible ver en cambio el interés de Dieste por Velázquez en un texto publicado en 1937: “Hispanidad de Valle-Inclán”.

El artículo da cuenta de un fenómeno ya presente en la obra de Valle-Inclán: el esperpento remite inmediatamente a un modo de representar y pensar España; de hecho Max Estrella lo propone como un recurso inventado para poder dar cuenta de lo español: “El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] España es una deformación grotesca de la civilización europea”¹⁵. Dieste lee muy atentamente esa conexión entre un procedimiento estético y una forma de pensar la nación y, también por ello, marca sus distancias. En “Hispanidad de Valle Inclán” escribe:

Sobre el casticismo y la tradición española creo que no llegó Valle Inclán –al menos en sus teorías conversacionales– a dar con los puntos de vista más seguros, pues aunque amaba por vínculos de espíritu y por inmediata admiración a San Juan, a Velázquez y a Cervantes, creyó siempre que lo

¹² *Luces de bohemia*, Espasa-Calpe, Madrid, 50ª ed., 2006, pp. 127-128.

¹³ *Luces de bohemia*, p. 127.

¹⁴ Emma S. Speratti Piñero, *La elaboración artística en Tirano Banderas* (El Colegio de México, México, 1957) y Alonso Zamora Vicente, *Asedio a “Luces de Bohemia”, primer esperpento de Ramón del Valle-Inclán* (Real Academia Española, Madrid, 1967), pp. 17-18.

¹⁵ *Luces de bohemia*, p. 127.

español se definía con mayor evidencia de carácter en Calderón y el Greco, y si no con la misma elevación que en estos últimos, al menos con ejemplar desnudez de impulso, en Ribera y Zurbarán. Aquellos otros 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, aquellos santos, digo, siendo para él ejemplos de tanta bondad, imperio y transparencia como una madrugada en las colinas, ponían cisma, con su presencia, a sus definiciones demasiado simétricas de lo español. Y él mismo, por motivos que guardan con esto cierta afinidad, halló dificultades para españolizarse... En su alabanza debemos decir dos cosas: que tal esfuerzo fue fecundo, y que no consiguió lo que se proponía. Así vino a ser un gran español, que quiere serlo y acaba siéndolo sin querer. (*TH*, p. 123)

Se percibe, pues, una cierta distancia por parte de Dieste hacia la manera de Valle-Inclán de entender lo español. Implícitamente, reivindica un espacio para el “gran sosiego contemplativo, de amplio horizonte para la mirada y de medidos timbres en la luz y en la voz” como rasgos hispánicos; busca una “definición de lo español” que sea distinta de esa tan “insegura” que encuentra en Valle-Inclán y que, sin duda, se conecta con una imagen estereotipada y no muy lejana de lo que se llamó la “leyenda negra”. Desde luego no es casual que esta distancia la formule en plena guerra, cuando el “sosiego contemplativo” era menos evidente y probablemente más buscado como una forma de reflexión sobre los problemas nacionales; pero no es sin embargo una forma de redefinir lo español exclusiva de esos años¹⁶.

Ahora bien, en cuanto a la consideración de la obra de Goya, la opinión de Dieste no es muy lejana de la de Ramón Gaya, su colega de las Misiones Pedagógicas y de *Hora de España*. En esta última revista (núm. 6, junio de 1937), al momento de reflexionar sobre el arte, el pintor recurre a Velázquez. Se trata de un ensayo polémico, con un extenso prefacio destinado a protegerse de una lectura malintencionada, pues va a discutir la posibilidad de una relación entre arte y política en el contexto de la guerra civil. Dice allí que, así como cree imposible esa relación, tampoco puede explicarse “cómo se habla de arte colectivo”. El ejemplo de las

¹⁶ Así, por ejemplo –por mencionar sólo un caso cercano a Rafael Dieste, que era miembro del grupo de colaboradores de la publicación–, las notas que Antonio Sánchez Barbudo y Eduardo Dieste habían publicado en 1935 en la revista *P.A.N.* con el título “Virtud y dificultad de lo español” (núms. 5 y 6 respectivamente).

catedrales góticas, al que recurren –dice– los demagogos hábiles para demostrar su existencia, no lo convence:

La arquitectura no es *arte total*, sino un bello oficio, un oficio artístico. La arquitectura no expresa sentimientos, sólo los refleja. Por eso frente al Partenón mismo *tenemos* que evocar toda la vida griega, no nos basta la belleza de sus líneas, su perfección no es un alimento suficiente para nosotros; por eso frente a Notre-Dame *tenemos* que *recordar* un mundo, todo un mundo, todo un vivir, toda una fecha determinada. Y es que la emoción del Partenón o de Notre-Dame es emoción de entonces, sin vida hoy, sin presente. En cambio, ante *Las Meninas*, somos nosotros, los vivos, los que contemplamos el lienzo, quienes dejamos de ser presente, quienes quedamos suprimidos por el tremendo fulgor de *aquella vida*, de aquella vida que no nos vemos precisados a resucitar, a recordar, porque está aquí, vive, fluye, transcurre, nos inunda, y no sólo es vida de entonces, sino de siempre, fresca, de ahora también. Porque lo que hay en *Las Meninas* retratado no es el siglo XVII, sino la vida toda, la vida misma, la vida humana.¹⁷

Siguen inmediatamente dos afirmaciones que, a pesar de que provienen de un pintor figurativo, pueden ser leídas como un programa estético en el que se critica la representación de las apariencias (un realismo tradicional, diríamos), buscando una representación de lo “esencial”: “La arquitectura refleja una época, un país, un gusto, un sentimiento general, es decir, todo lo que constituye un *ambiente* de la vida, pero sólo el ambiente. El arte expresa lo esencial, lo desnudo, lo eterno”¹⁸.

Entonces, el de Velázquez es, implícitamente, el “arte total”. No puede inferirse de este elogio de Velázquez, lógicamente, que Gaya despreciase el arte de Goya (si bien a menudo Velázquez y Goya encarnaron dos maneras contrapuestas de entender el arte); muy al contrario, él es el encargado de escribir una breve nota sobre el 110º aniversario de Goya (aunque llamativamente estructure el texto a partir del hecho de no haber ido a la exposición de homenaje realizada diez

¹⁷ “Cartas bajo un mismo techo”, *Hora de España*, núm. VI (junio de 1937), pp. 26-27. Las cartas “bajo un mismo techo” son el texto de Ramón Gaya, dirigido a Juan Gil-Albert, y la respuesta de éste último, impresa a continuación. El título, con su “techo” común, así como el diálogo con Gil-Albert, sobre un tema que *a priori* se sabe polémico, tienen algo de “entre nos”, de charla entre amigos, tan distinta de la polémica sostenida con José Renau en los primeros números (textos de Gaya en núms. I y III, y de Renau en núm. II). Incluso la forma de publicación de estas “cartas”, en el mismo número, habla de un acuerdo previo, de un diálogo privado anterior a la salida de los escritos en la revista. Juan Gil-Albert, por lo demás, había sido elogiado por Gaya un número antes –en la reseña de la reciente entrega de *Nueva Cultura*– como el autor del “más bello escrito” de aquella revista, un trabajo en “donde se maneja un tono de íntimo sentir, de personalísimo pensamiento –que es lo único que puede añadir algo a la cultura–” (*Hora de España*, IV, abril de 1937, p. 61).

¹⁸ *Ibid.*, p. 27. En esta defensa del arte individual llega a considerar la revolución rusa como una creación solitaria de Lenin.

años antes)¹⁹. A la vez, en un ensayo sobre Picasso –y sobre el estereotipo de lo español– publicado en la misma revista, es sobre todo Velázquez el mejor ejemplo de un arte capaz de ser ofrecido al pueblo. Se trata de un artículo en el que Gaya busca defender una pintura libre de “compromisos”, entendidos esos reclamos como ataduras temáticas o estilísticas:

a lo único que [Picasso] se negó siempre es a trabajar para el público. En cuanto al pueblo, es cierto que tampoco ha podido gustar su obra singularísima; pero ¿se me quiere decir qué obra, aunque sea mucho más fácil que la del gran andaluz, se le ha dado ocasión al pueblo de gustar? Yo mismo, encomendado durante años de una tarea de divulgación cultural entre las gentes populares, he podido recorrer pueblo a pueblo, palmo a palmo casi toda España, y comprobar que un lienzo de Goya venía a ser para esas gentes virginales tan extraño como un Picasso o un Cézanne. La misma estupefacción les producía Velázquez que Gauguin. [...] Y como consecuencia de lo que acabo de contar, aquellos que piden “un arte para las masas” –¿no parece verse en esta expresión cierto desdén por el pueblo?– no creo que vayan a decir que hay que pintar más claro, más inteligible, más realista que Velázquez.²⁰

Esta preferencia por un arte sin concesiones se irá radicalizando en los años posteriores a la guerra²¹. Es en el exilio, entonces, cuando se manifestará de modo más explícito. Mirando en el Museo Correr de Venecia un cuadro de Carpaccio, *Las Cortesanas*, escribe:

Ahora veía, arrancando de un solo manantial primero, dos brazos de agua grandes: uno, el del sentimiento; otro, el de la expresividad. Giotto abre, sin duda, el cauce expresivo, mientras que Carpaccio parece abrir el de un sentir inmóvil, interior, silencioso. El expresivo me conduce, después de algunas peripecias, a Goya y, más tarde, a Van Gogh; el del sentimiento, como un agua escondida, me lleva, pasando por Tiziano, hasta Velázquez, y después hasta Constable.²²

¹⁹ *Hora de España*, XVI (abril de 1938), p. 84. Ya en la primera nota que Gaya había publicado en *Hora de España* (“Carta de un pintor a un cartelista”, núm. 1, enero de 1937), hay un ambiguo elogio de Goya: “El cartel que yo pienso –dejando a un lado toda calidad y refiriéndome aquí únicamente a la *manera de hacer*– lo hubieran pintado, naturalmente, Goya en España, y Delacroix o Daumier en Francia. No, Solana ya no, porque Solana es Goya, sí, pero Goya inmóvil. En cuanto a Goya mismo no tengo la menor duda y ya dije en otra parte que «Los fusilamientos» no me parecían un cuadro, sino un genial cartelón” (pp. 55-56). Conviene subrayar que, en el título mismo de la nota, Gaya se clasifica como *pintor* que le habla a un *cartelista*, lo que ya de por sí permite entender qué tanta es la diferencia que percibe entre su arte y el de Goya. Esa asimetría de oficios la hace explícita en la respuesta que Ramón Gaya escribe a la “contestación” de José Renau a su nota; dice allí: “pensaste que mi carta era un disimulado ataque a quien hace carteles, y nada tan lejos de mis intenciones, ya que en este caso –si este caso era posible para mí– esa carta la hubiera dirigido, no a un cartelista, sino a otro pintor” (núm. 3, marzo de 1937, p. 59).

²⁰ “España, toreadores, Picasso”, *Hora de España*, núm. X (octubre de 1937), pp. 29-30.

²¹ Así, por ejemplo, en sus trabajos publicados en la revista *Taller*.

²² *El sentimiento de la pintura*, en *Obra completa*, Pre-Textos, Valencia, 1990, t. 1, p. 23 (el libro fue escrito en 1959 y publicado al año siguiente: Arión, Madrid, 1960). Ramón Gaya es consciente de que la asociación que propone deja de lado –y lo hace muy adrede– clasificaciones propias de la historia y crítica del arte: “Para los beatos de la historia y la crítica artísticas, estas raras asociaciones distantes que acabo de señalar aquí pueden parecer muy absurdas y, acostumbrados a indagar, averiguar, rastrear semejanzas, influencias o contaminaciones fisionómicas, es decir, de estilo, les ha de ser muy difícil aceptar esas dos grandes líneas internas, centrales, sustanciales, del fluir pictórico. Pero si en vez de obstinarse en esa investidura profesional, convencional, del crítico y el historiador hechos «cosa», se decidieran, orgullosamente, a su modestia de hombres simples, desnudos, es decir, a quitarse ese uniforme

Ahora bien, si ambos “cauces” son igualmente respetados y admirados por Gaya, su tendencia estética, en cambio, se ubica claramente en el segundo. Su identificación con un arte “silencioso”, “interior” queda de manifiesto poco más adelante:

Las llamadas artes plásticas de nuestros días han olvidado por completo esa vena delgada, secretamente vigorosa, del sentimiento. Hoy, todo lo que logra ser *algo* parece irse por el otro sendero, por el lado de la expresión, y no propiamente por el ahínco de la expresión, de la furiosa e irreprimible expresión de la vida, del drama urgente de la vida –que es lo que hicieron los grandes expresivos: Giotto, Goya, Van Gogh– sino que todo parece irse por la expresión del arte, por la debilidad de la expresión del arte.²³

El acuerdo de Dieste con su compañero de las Misiones Pedagógicas no es en absoluto circunstancial. Ya en la crítica pictórica que Dieste ejerció en Galicia en los años veinte, que lo llevó a convertirse, al decir de muchos investigadores, en una suerte de “teórico” del movimiento renovador del arte gallego, pueden observarse posturas críticas similares a las que encontramos durante y después de la guerra.

En fin, los reparos sutiles acerca de la manera de entender la tradición española implícita en la fascinación valle-inclaniana por la obra de Goya dan una idea de la distancia que separa los espejos del Callejón del Gato del espejo de la sala de Félix Muriel. Una distancia que ya percibió Octavio Paz en su reseña de la primera edición del libro: “Su autor huye del barroquismo valleinclanesco como de un demonio familiar a todos los escritores gallegos”²⁴. Aunque los comentarios de “Hispanidad de Valle Inclán” traigan aparejados una serie de consideraciones

que iguala buenos y malos, mediocres y geniales en un mismo cuerpo solo, un cuerpo sin vida dentro, sin *ser* dentro; si tuvieran, en fin, la valentía de acercarse –o esperar–, de pie y a pecho descubierto, a tal o cual obra de creación viva, limpia, limpiada de su estilo, lavada de la provisionalidad de su estilo, entonces podrían percibir que una vieja pintura china y el pequeño paisaje azul de la *Villa Medici* de Velázquez, tan diversos de rostro exterior, de corteza exterior, brotan, sin embargo, de una misma cueva silenciosa, inexpresiva; y que el *Beso de Judas*, de Giotto, el *Saturno*, de Goya y los *Girasoles*, de Van Gogh, brotan de otra gran cueva hermana: la parlante” (*ibid.*, pp. 23-24).

²³ *Ibid.*, p. 24. Subyace en el pasaje la distinción que Gaya hace entre creación y arte, en la cual la segunda connota artificialidad, una cierta falta de “sinceridad”: “Porque ser creador es eso: obedecer. Ser artista, por el contrario, es desobedecer, y de ahí ese carácter de travesura que tiene casi todo el arte moderno, ya que se trata de un arte especialmente artístico, artificial” (*ibid.*, p. 25).

²⁴ “Rafael Dieste, *Historias e invenciones de Félix Muriel*”, *El Hijo Pródigo*, núm. 8 (noviembre de 1943), p. 125. Cito por la reimpresión en *Primeras letras (1931-1943)*, Vuelta, México, 1988, p. 250.

sobre lo español y pueda leerse en ellos una reflexión sobre la actualidad en la que fueron escritos, desde luego se trata de reflexiones sobre el arte; más aún, a pesar de que esas observaciones se refieren en principio a la pintura, tienen también repercusiones poéticas. Al respecto, es indicativa del nexo que Dieste percibe entre arte plástico y discurso una afirmación con la que iniciaba su *breve discurso acerca de la pintura*, titulado *Colmeiro*: “de nuevo un artista nos da testimonio con su obra de que la gracia del decir empieza para el arte en la del ver” (*CB*, p. 5). Muchos años después, en una carta del 24 de agosto de 1977 a Estelle Irizarry, Dieste parece considerar que el meollo de sus reflexiones estéticas puede encontrarse en sus escritos sobre plástica: “Entre los papeles que me propongo enviarle figuran algunas cosas en gallego posteriores al 36. Algunas tengo yo mismo que ver el modo de hacerme con ellas. Desde el punto de vista estilístico (y teórico) el más importante de esos escritos es el prólogo a un cuaderno de dibujos de Colmeiro, publicado el 62 o el 63” (*OC5*, p. 791). Dadas las fechas de publicación que menciona, seguramente se refiere al “limiar” que precede al libro de Manuel Colmeiro, *25 Dibuxos dos anos 1935-36* (Galaxia, Vigo, 1964, pp. 9-15)²⁵. Lo que llama la atención de que

²⁵ Este escrito está hoy día incorporado en *TCA* (pp. 107-113) y en *OGC*, t. 2 (pp. 22-28). En varias ocasiones Dieste escribió sobre Colmeiro. Además del libro que sobre el pintor publicó en 1941 (*Colmeiro. Breve discurso acerca de la pintura, con el ejemplo de un pintor*, Emecé, Buenos Aires, con 9 ilustraciones –recopilado en versión gallega en *TCA*, pp. 66-74), aparecieron dos artículos en la revista *Galicia*, que editaba el Centro Gallego de Buenos Aires. El primero, “Colmeiro, Souto, Maside y otros ejemplos de la nueva pintura gallega”, fue impreso en el núm. 330, especial del Día de Galicia, el 25 de julio de 1940 (pp. 49-51) y más tarde fue recogido en *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia* (A Coruña), núm. 1, nov. de 1970, pp. 77-82 (hay una trad. al gallego en *Grial*, núm. 78, outubro-novembro-dicembro de 1982, pp. 446-450; que es la que recopilan *TCA*, pp. 59-65; y *OGC*, t. 2, pp. 9-15). El segundo es: “La Ofrenda. Grabados de Manuel Colmeiro”, publicado en junio de 1943 (también trad. al gallego para su inclusión en *TCA*, pp. 78-79). Sobre esta exposición de grabados también escribió Lorenzo Varela una reseña para la revista *Sur*: “Grabados a punta seca de Manuel Colmeiro”, núm. 106, 1943, pp. 113-114 (recopilada en *Ensayos, conferencias y otros escritos*, Ediciós do Castro, Sada, 2001, pp. 106-107). Hay, finalmente, dos textos inéditos de Dieste sobre Colmeiro que refiere Xosé Luis Axeitos: “Pregón a la puerta de la sala” (poema para una exposición, Vigo, 1932) y “Notas tomadas ante los cuadros y completadas en un café, para la exposición de Colmeiro en Amigos del Arte” (Montevideo, 1939) (véase *A Nosa Cultura*, núm. 15, pp. 99 y 100 respectivamente). Manuel Colmeiro, por su parte, fue uno de los ilustradores más asiduos de libros de Dieste; dibujos suyos aparecen en la edición diesteana del poemario de Manuel Antonio (*De catro a catro*, Emecé, Buenos Aires, 1940), en *Rojo farol amante* (Emecé, Buenos Aires, 1940), en algunas adaptaciones para Editorial Atlántida a las que me referiré más adelante, en la portada de la reedición facsimilar de *Viaje, duelo y perdición* (Peralta, Madrid, 1979) y en la traducción gallega de *Viaxe e fin de don Frontán* (trad. de Xesús Rábade Paredes e Helena Villar Janeiro, Ediciós do

Dieste subraye a la autora ese texto es que, en él, puede encontrarse una reflexión sobre el origen de la vocación artística que remite al manuscrito de los *Tratados e invenciones de Félix Muriel*:

¿Que luz chamou ao artista un día desde lonxe e púxoo nos camiños oustidados ou ledos, por veces laberínticos, diso que misteriosamente chamamos vocación?

O artista non se acorda, non pode fixar data. Pode, quizais, lembrar un certo intre en que tremelucía o sol nunha volta do río, en que pasaba por alí, tan do ar e das valgadas como os bois, os salgueiros i os paxaros, simple tal unha deusa, aquela moza labradora.

Mais iste intre, no seu pasmo, estaba xa ateigado de lembranzas, sen fin, ou de pura lembranza en que se esvaen os acenos do tempo. Probando a lle dar corpo, algunha sorte de axeitada figura, xurde, como de seu, o degoro de contar algo, unha estoria ou un mito, sentindo ao mesmo tempo que ise conto, pra ser verdadeiro, deberá ter unha vida que non remate nos confíns do que nin se conta, un silandeiro resprandor que aínda despois quer ser nomeado. ¿E como? Cando pareza ter un nome –poñamos “anceio”–, escomenzará con certos lampos a nos pedir outro –poñamos “promesa”–, e aínda outros máis, sen número, nos que o fuxitivo fale de eternidade i a eternidade sexa o que nos di, con tremor de follas, isa araxiña que espiliu os arbres. (TCA, p. 107)²⁶

En el pasaje, la historia o el mito con que se da cuerpo esa luz que es la vocación –cuya fecha es imprecisable– y ese instante cargado de una memoria que desvanece los gestos del tiempo, hace al artista una figura muy similar a Félix Muriel. No es vocación lo que busca en los *Tratados y confidencias...*, pero es también un origen: el suyo propio. Y el procedimiento es el mismo.

También Arturo Casas ha indicado la relación entre reflexión pictórica y creación literaria en Dieste; al referirse a los trabajos críticos del autor sobre la plástica gallega de los años veinte, dice 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*

Castro, Sada, 1982). Durante la guerra, además, Dieste imprimió en *Nova Galiza* un texto de Ramón Gaya sobre Colmeiro: “Artistas de Galicia. Colmeiro” (*Nova Galiza*, núm. 16, marzal do 1938, pp. 3-4).

²⁶ [“¿Qué luz llamó al artista un día desde lejos y lo puso en los caminos obstinados o alegres, a veces laberínticos, de eso que misteriosamente llamamos vocación? / El artista no se acuerda, no puede fijar fecha. Puede, quizás, recordar un cierto instante en que brillaba el sol en una vuelta del río, en que pasaba por allí, tan del aire y de los valles como los bueyes, los sauces y los pájaros, simple tal una diosa, aquella moza labradora. / Mas este instante, en su pasmo, estaba ya abarrotado de memorias, sin fin, o de pura memoria en que se diluyen los gestos del tiempo. Probando a darle cuerpo, alguna suerte de adecuada figura, surge, como de suyo, el afán de contar algo, una historia o un mito, sintiendo al mismo tiempo que ese cuento, para ser verdadero, deberá tener una vida que no remate en los confines de lo que ni se cuenta, un silencioso resplandor que aún después quiere ser nombrado. ¿Y cómo? Cuando parezca tener un nombre –pongamos “anhelo”–, comenzará con ciertos balbuceos a pedirnos otro –pongamos “promesa”–, y aún otros más, sin número, en los que el fugitivo hable de eternidad y la eternidad sea lo que nos dice, con temblor de hojas, esa arañita que trepó los árboles”]

de don Frontán y la propia construcción de los espacios narrativo y dramático guarda gran paralelismo con la representación de la figura humana en la pintura de los renovadores, singularmente con el rumbo seguido por Colmeiro”²⁷. Y, de hecho, quizás el mejor lugar donde buscar una reflexión diesteana sobre los procedimientos de representación y su relación con una estética sea no un escrito sobre literatura sino uno sobre pintura. En el ensayo “Expresionismo”, Dieste reflexiona sobre la evolución de la pintura desde el impresionismo, preguntándose por la evolución hacia formas no miméticas de representar lo real:

O seu propósito [el del impresionismo] parecía ser sinxelo e nada alarmante para o gusto ordinario: fuxir do apriorismo das discusións académicas e situarse diante da “Naturaleza” para pintala “tal como se ve”. ¿Por que, pois, o público inxenuo que admira na obra de arte a fidelidade ao modelo se escandalizou tanto nas primeiras exposicións? O certo é que os impresionistas procuraban pintar a Natureza tal como se ve, non tal como “se toca ou transita”, e que, postos a ver, vían moito máis que o asequebel a unha mirada vulgar ou distraída.²⁸

Sin embargo, el proyecto encierra, al decir de Dieste, una paradoja a partir de la cual se explica el desenvolvimiento del arte pictórico en el siglo veinte:

A ventura e desventura do impresionismo vivo (e polo tanto a súa forza xerminante) partiron deste feito paradójico: o impresionista pónse a “copiar” a realidade segundo as leis da subxetividade. O “tal como se ve” tiña que prosperar ata se converter en “tal como eu vexo”. A conversión foi rápida, por causas máis coñecidas hoxe que daquela. Unha, na que xa se insistiu a miúdo, é o influxo do temperamento na visión. (Para min sería máis grato non falar de temperamentos e si de eros persoal, pero quizais a palabra temperamento sexa máis xusta cando se fala do feito expresionista “en masa”). A outra causa principal daquela conversión será recoñecida sen disputa polos pintores, que saben o poder e límites dos seus medios, e é esta: a realidade, o que se adoita chamar realidade, non se pode “copiar”; logo... hai que inventala.²⁹

²⁷ *La teoría...*, p. 173.

²⁸ [“su propósito parecía ser sencillo y nada alarmante para el gusto ordinario: huir del apriorismo de las discusiones académicas y situarse delante de la «Naturaleza» para pintarla «tal como se ve». ¿Por qué, pues, el público ingenuo que admira en la obra de arte la fidelidad al modelo se escandalizó tanto en las primeras exposiciones? Lo cierto es que los impresionistas procuraban pintar la Naturaleza tal como se ve, no tal como «se toca o transita», y que, puestos a ver, veían mucho más que lo asequeble a una mirada vulgar o distraída”] *TCA*, p. 45. María Antonia Pérez, editora de este volumen recopilatorio, traduce el artículo al gallego. El texto original de Dieste había aparecido como “Expresionismo”, en el volumen de Eduardo Dieste, *Introducción a una lógica del arte*, Yagües, Madrid, 1933, pp. 159-170. Es una versión ampliada, con una extensa continuación, del artículo “Pintura ensimismada y fuera de sí”, que Dieste había publicado en la revista *Hoja Literaria. Poesía y crítica*, núm. 2 (diciembre de 1932), pp. 2-3.

²⁹ [“La ventura y desventura del impresionismo vivo (y por lo tanto su fuerza germinal) partieron de este hecho paradójico: el impresionista se pone a «copiar» la realidad según las leyes de la subjetividad. El «tal como se ve» tenía que prosperar hasta convertirse en «tal como yo veo». La conversión fue rápida, por causas más conocidas hoy que en aquel momento. Una, en la que ya se insistió a menudo, es el influjo del temperamento en la visión. (Para mí sería más grato no hablar de temperamentos y sí de eros personal, pero quizás la palabra temperamento sea más justa

Allí radicaría el “desvío”, si se quiere, del arte contemporáneo. La imposibilidad de “copiar” lo real (además del “influjo del temperamento en la visión”, una suerte de exacerbación romántica) ha llevado al artista a irse progresivamente desentendiendo de la representación; se ha roto el “diálogo” entre la mirada y lo representado. La anterior mención del “público ingenuo” indica que no es la menor de las preocupaciones diesteanas el modo en que los objetos estéticos circulan en la sociedad y la autonomía artística que potenciaron las vanguardias:

Primeiro o simbolismo, despois a súa exaltación (o fauvismo), someteron o obxecto ao abrazo reformador (ás veces ousadamente deformador) do eros persoal (Gauguin, Matisse); ou do temperamento e máis nada, cando o artista non chegaba a ser poeta. Máis tarde preguntouse o pintor: ¿Por que non abolir todos os dereitos do obxecto se o que importa é a realidade espiritual do cadro e esa podo e debo creala sen me someter a máis leis que as do espírito? ¿Por que remedar as do mundo físico? ¿Non é iso mentir? Con tales preguntas, primeiro sentidas e despois expresas, nacera o cubismo.³⁰

Pero el mismo texto contiene un consejo final en el que queda de manifiesto que la opción, para Dieste, no es “liberar” la representación de su objeto. La resultante recuerda en mucho al espejo de la casa de Félix: “No digáis retorno al objeto, sino retorno *al mundo*, con todo el amor que esta palabra despierta en el hombre de fuerte vocación creadora. El camino de aquel retorno, el método, antiquísimo y novísimo, de salvación se llama: *reverencia*”³¹. Un camino que traza una senda entre la vanguardia y el realismo tradicional.

cuando se habla del hecho expresionista «en masa»). La otra causa principal de aquella conversión será reconocida sin disputa por los pintores, que saben el poder y límites de sus medios, y es ésta: la realidad, lo que se suele llamar realidad, no se puede «copiar»; luego... hay que inventarla”] *Ibid.*, p. 47.

³⁰ [Primero el simbolismo, después su exaltación (el fauvismo), sometieron el objeto al abrazo reformador (a veces osadamente deformador) del eros personal (Gauguin, Matisse); o del temperamento y más que nada, cuando el artista no llegaba a ser poeta. Más tarde se preguntó el pintor: ¿Por qué no abolir todos los derechos del objeto si lo que importa es la realidad espiritual del cuadro y esa puedo y debo crearla sin someterme a más leyes que las del espíritu? ¿Por qué remedar las del mundo físico? ¿No es eso mentir? Con tales preguntas, primero sentidas y después expresas, nació el cubismo”] *Ibid.*, p. 48.

³¹ “Expresionismo”, *apud* Irizarry, *La creación...*, p. 139. Tomo la versión castellana de Irizarry, que cita el fragmento final del texto original, pero corrijo alguna posible errata, repongo los subrayados y la puntuación según la edición de M. Antonia Pérez (TCA, p. 51). Exactamente Irizarry transcribe: “sino retorno 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”.

El espejo de la sala de Félix Muriel, entonces, parece proponer una solución a la disyuntiva en la que se encuentra la narrativa a principios de la década del cuarenta. Es un espejo “con más imperio” para el personaje que las ventanas, como si la percepción “directa” de la realidad que las ventanas permiten fuese menos estimulante que la percepción de una mediación –el espejo, el arte– que, al decir de Félix, no reproduce lo real más que aparentemente. Un espejo, por tanto, que no es una representación “servicial” del mundo. Las figuras que el espejo refleja no son más que las apariencias con las que esconde una profundidad que el espectador desprevenido no alcanza a observar. Apariencias que están allí justamente para atenuar el riesgo que esa profundidad pueda traer aparejada. Así pues, las figuras reflejadas no son “sombras de las sombras”; son, al contrario, apariencias que esconden, bajo el aspecto conocido, reconocible, una hondura que sólo se muestra en el reflejo, en la representación.

Sea como fuere, las referencias a los espejos y al reflejo que se encuentran en las *Historias e invenciones de Félix Muriel* reafirman la posibilidad de observar en ellas una idea de la reflexión alejada de la reproducción *servicial* de la realidad. En el libro, los espejos permiten ver algo que sin su inversión no se percibía. Así, en “El loro disecado”, la verdadera personalidad del “pequeño tirano” que dirige el hotel de Amberes puede verse en su reflejo:

allí estaba él, con sus ojos pequeños y sus labios delgados y su cabeza cana y rapada, muy sonriente ante la clientela, y hasta con ciertos guiños de tolerancia, pero feroz y sombrío por allá dentro, dando órdenes, o en cuanto volvía la espalda. La primera vez lo noté en un espejo. Me había hecho una reverencia y, al volverse, su rostro era ya otro. Pero la cosa fue notable, porque al sentirse observado volvió a hacerme desde el fondo del espejo otra reverencia. No sé si lo leí en Mayne Reid: parecía una calavera que le saluda a usted desde el fondo de un estanque. (FM2, pp. 40-41)

En “Carlomagno y Belisario”, el segundo personaje contesta a los velados comentarios sobre su fealdad reclamando una sinceridad y una valentía para hablarle francamente de su aspecto que sólo encuentra en los espejos: “Mejor quiero un espejo de frente, con todo el miedo que me da mirarme, que las murmuraciones ladeadas. Que griten todos lo que soy. Que lo griten y a todos

haré coro. ¡Un cerdo, caballeros, con perdón de las damas! [...] Digan bajos y tiples lo que soy, pero que se oiga bien” (*FM2*, p. 128).

En “La asegurada”, el personaje de Eloísa, al convertirse en un medio a través del cual es posible observar la realidad bajo una nueva luz (una luz que produce el efecto de “extrañamiento” que tan específico del arte fue para escuelas críticas de principios de siglo veinte como el formalismo ruso), es comparada por el narrador con un espejo: “¡Cuánto amaba los barcos! Más de una vez la vi llegar a la ribera y pasmarse ante ellos, como yo ante el candor de su ansiedad. Y en tal espejo, a mí mismo me parecían más sorprendentes las naves que me eran familiares” (*FM2*, p. 145).

El reflejo, en su variedad de formas, tiene en el libro la capacidad de develar algún aspecto de lo real y, en especial, aspectos metafísicos. Cuando en “La peña y el pájaro” Anselmo va a ver a Andrés, el viejo ermitaño, en busca de ayuda para recuperar su memoria, hay un momento en el que entablan una suerte de discusión. Es el segundo de los “rodeos” con que Andrés busca ayudarlo. El viejo le ofrece luz imaginaria para ver toda la vida que acompaña al nombre de Anselmo y le pregunta si la querría. Anselmo contesta con evasivas que el ermitaño suspende reiterando, como letanía, la pregunta (“¿la querrías?”) hasta que Anselmo niega quererla:

Entonces sucedió algo muy sorprendente. Se vio que el cielo era en aquella hora muy grande, azul y despejado. Y algunas peñas que parecían haberse alzado como olas hirviendo, quién sabe en qué remota edad, para quedarse así miles de años hasta que vino aquel tiernísimo césped a circundarlas, y un agua mansa a reflejarlas, se vio que eran viejísimas, pero tan actuales como un gorjeo que acaba de callar. (*FM2*, p. 95)

Algo en esa antigüedad revelada por el reflejo, algo “en las peñas y [e]l césped y [e]l cielo en lo alto y en el agua” parece otorgarle a Andrés el permiso para darle golpes a Anselmo (que se enorgullecerá de la fortaleza del viejo, en el que cree ver a su padre), resultado de los cuales el protagonista parece reconocer su verdadero deseo y, finalmente, reconocer querer esa luz con la que ver su vida pasada.

Por último, en “El jardín de Plinio” aparece también un espejo, mencionado a Félix Muriel por don Julián cuando éste le narra su sueño: “fui derecho a mi aposento, que era el baúl-caseta, pero mucho más grande y con espejo, lavabo, litera con armadura de bronce, una ventana, una mesilla con un florero, y percha para colgar la ropa. En suma, un magnífico baúl-caseta, muy semejante en su interior a un camarote de lujo” (*FM2*, p. 64). Este espejo es apenas una referencia pasajera, y producto de la descripción casi realista de un espacio cotidiano, como un baño, por lo que pudiera parecer en principio una mención casual; sin embargo, es obvio que ese lugar doméstico aparece en el interior de un ambiente onírico, nada realista, y que por lo tanto aquello que refleja es el escenario irreal de un sueño; un sueño que don Julián cuenta a Félix Muriel para que éste le ayude a descifrarlo, ya que no da con la clave, en el momento en el que, promediando el relato, el narrador anuncia que “se avecinan acontecimientos de indudable importancia”. Por lo demás, el espejo de don Julián se encuentra ubicado dentro del baúl-caseta que está en el centro de su sueño, situado –como, presumiblemente, los personajes que dialogan sobre su sentido– en el jardín de la casa, el jardín de Plinio, que es el espacio resguardado (“un jardincito”, “un corralillo aspirante a jardín” o “un patio con cierta vocación de corralillo”, según se mirase) del relato ubicado en el centro del volumen. Y si del reflejo nada se dice es en buena medida porque don Julián, aún, no puede verse.

Este espejo, en fin, no refleja la realidad sino el sueño. En el centro del libro, como una suerte de eje en torno al cual se articulan las historias e invenciones de Félix Muriel, hay un espejo que propone una incógnita y esconde su sentido.

Ya Estelle Irizarry, en su libro sobre *La creación literaria de Rafael Dieste*, ha llamado la atención sobre la presencia de los espejos en la obra del rianxeiro³². No mencionaba allí, puesto

³² Se refiere a distintos pasajes de la obra diesteana en los que el espejo aparece “como objeto, imagen, o sugerencia”: “¿Eres tú o sólo espejo?”, poema de *Rojo farol amante*, las obras teatrales *La perdición de doña*

que se trata de un texto nunca recopilado hasta la aparición, en 1995, del primer tomo de las *Obras completas* de Dieste, un temprano poema del autor, “Retina infantil”, aparecido originalmente en el periódico *Faro de Vigo*, el 27 de enero de 1924. El poema, como el título sugiere, muestra la mirada de un niño sobre los tres objetos que lo estructuran en secciones tituladas: “El espejo”, “El monte”, “El mundo”. La progresión, tan propia del universo diesteano, conecta lo particular (pero representado en su reflejo) y lo universal por medio de lo específico del ámbito comunitario. Sorprende encontrar en un texto tan temprano –y con una versificación tan poco usada por el autor– tantas de las características que reaparecen en el Félix Muriel:

I
EL ESPEJO

Parlotean las gárgolas en el tedio invernal.
 Absorto está el silencio de la casa
 y el niño
 está solo en la estancia.
 ¡Oh! ¡Franquear
 el invisible medianil atónito
 y luego en la otra sala
 con aquel que le mira, jugar toda la tarde!
 Risas gemelas de complicidad
 –una
 lejanamente muda–.

Insólita presión
 Crujen estrías.
 Brota
 la araña que protege
 la impenetrable dimensión.

II
EL MONTE

En la lejanía
 frente a los vitrales
 montes violeta

Luparia, *Al amanecer*, el guión *Promesa del viejo y de la doncella* o el cuento “El loro disecado”; en cuanto a los “espejos figurativos” menciona los que pueden reconocerse en *Viaje y fin de don Frontán*, *Duelo de máscaras* y en “todas las historias de Félix Muriel (y de Rafael Dieste) [que] son, en el fondo, espejos del tiempo” (*La creación literaria de Rafael Dieste*, p. 95).

(¿montes de cartón?)

En su crestería
sus descomunales
zancadas de acróbata trunca el gigantón.
en ruda pirueta.

Quedó cabalgando
y el filo del monte lo fue seccionando.

III EL MUNDO

El audaz navío las alas despliega.
Por mares desiertos navega.
El velero que partió
no volvió.
Allá en el borde del mundo
negro abismo tremebundo
lo tragó.

(OCI, pp. 555-556)

En este poema ya puede verse entonces una “ampliación del campo visual” similar a la que fuera mencionada en la introducción (la casa, la aldea, el mundo); la deriva es siempre en ese sentido, de lo más íntimo a lo más “abierto”. Aquí, el punto de partida adopta la forma de una fascinación especular y el mundo es representado por el mar que se traga al audaz navío.

Tampoco mencionaba Irizarry un relato que permaneció inédito hasta 1985. En las anotaciones para *La Isla*, reaparece el tema del espejo y su relación con la realidad representada en un “auto”, o, más exactamente, en el “Tema de un Auto”, un fragmento fechado el 4 de agosto de 1955. El protagonista de esa historia descrece de la realidad de lo real:

Alguien receloso del espacio y receloso del entendimiento mutuo y de sus leyes, creyendo que esas leyes le apartan de la singularidad de su propio ser, le arrebatan el ser y nada le prometen con certeza, con lo que él llama certeza, se recluye en su palacio en una sala grande, encalada, de muebles adustos y ciertamente nobles, con una alta ventana que da al camino; y desde allí, cuando habla solo, increpa a los caminantes que van y vienen del mercado o al labriego que va a vender o a trocar sus bueyes a la feria, y cuyo mugido se oirá desde la sala. Son gentes que van y vienen sin ir a parte alguna, y el caballero denuncia desde su mirador la vanidad de ese trajín. [...] El caballero acaba convirtiendo en única vivienda la gran sala blanca; detesta ya el resto del palacio, que es ocasión de recuerdos vanos. Y un día cierra también las ventanas y de una vez las puertas y se le oye gritar: “Luz, luz. Estoy en la prisión de sombras en que está todo el mundo sin saberlo. Luz, aire, que me ahogo”. Y golpea furiosamente las paredes. Acuden los criados y algunos campesinos fieles del contorno. Derriban la puerta, abren las ventanas. El caballero, como si hubiese enceguecido,

sigue gritando: “Luz, luz para todos”, y golpeando las paredes, como queriendo abrirse camino a través de ellas. (*ITN*, pp. 77-78)

Incluso cuando lo conducen al exterior sigue pidiendo luz y golpeando los muros invisibles. Le preguntan si ve, y su respuesta convierte a lo real en un reflejo (de un “espantoso espejo impenetrable”) y a las personas en fantasmas:

A la pregunta de si ve, responde: “Sí, como tú, como todos vosotros, que no os dais cuenta de ese muro terrible, de ese espantoso espejo impenetrable en que nos vemos los unos a los otros. Todos sois fantasmas, yo también soy fantasma. Lo único duro, firme, infranqueable en ese espejo. A ver, a ver, si podéis romperlo. Vengan los bueyes arrastrando vigas; lanzadlas contra el muro como arietes; de nada valen esos bueyes, de nada el ariete, de nada mil caballos que vengan al galope contra el duro espejo, porque los bueyes y la viga y los mil caballos están en el espejo. Y esta voz mía también y las vuestras también. Todo es eco. Y el silencio es otro espejo dentro del cual están todas las voces. Todas las voces ecos”.

Y era vano decirle: “De alguna garganta se originan esos ecos”.

Respondía: “No se sabrá de quién es la garganta, sin quebrar el silencio y el espejo”. (*ITN*, pp. 78-79)

Acaso quisiera Dieste aludir con el pedido de su personaje a las últimas palabras de Goethe, que –según se dice– murió pidiendo “más luz”. No morirá el caballero del auto, sino que, convirtiéndose en peregrino, llevando por lazarillo a un zagal con el quien dialoga sobre el paisaje del mar, descubrirá que “ahora tengo ya la noche dentro; ahora no sé donde está el espejo; ahora ya sé que no es espejo vano; ahora ya sé que es luz, luz verdadera que nos habla” (*ITN*, p. 80).

Y así como mirar el espejo en su opacidad puede abismar, dejar sin mundo al observador, también la exclusiva atención sobre la propia persona reflejada en el espejo desvanece lo real y deja aislado al yo. En el primer parlamento ante su interlocutor creado, en el inicio del “Diálogo de Manuel y David”, el primero explica al segundo la convocatoria (“Sí, te llamaba, me he tomado la libertad. Espero que no me supondrás un fantasma”, *AE*, p. 110) y, al suponer el modo en que pudo haberlo clasificado el mensajero, cuenta un período de su juventud en que su reflejo le proponía una inquisición sobre su identidad:

MANUEL.–[...] “Un profesor kantiano” te habría dicho el mensajero si hubiera sido alguno de los estudiantes que tanto me alegran con su presencia y tanto me desazonan con su prisa de hacer clasificaciones y, más aún, de clasificarse ellos mismos. Otros van más allá y me suponen “subjetivista”. Claro, sólo de oídas y sin saber muy claramente –yo no lo sé– qué es eso de ser subjetivista. Sí, en alguna época juvenil podría haberme convenido ese mote. Había yo llegado a pensar que no sólo el mundo estaba en mí, sino yo mismo en él, en su inventado espacio, como figuración mía. Pues como sabes o sospechas, el colmo del subjetivismo lleva a esos extremos de fantasmagoría. Kant no tiene la culpa... Eran tiempos terribles, en que mi propia imagen, vista al pasar en un espejo, me enredaba en problemas –o más bien conflictos– insolubles. Más de una vez volví sobre mis pasos, hacia el fugaz espejo, para ver si “estaba” (me refiero a mí). Pues bien: ¡Estaba! ¿Te das cuenta? No, no acabarás de darte cuenta, con la clase de comprensión que corresponde, mientras no hayas vivido en una habitación alquilada que tenga un gran espejo frente a la puerta y en el cual, al llegar varias noches a una hora en que entra ya un indeciso albor por alguna ventana, veas que llega “el otro” y que apenas se atreve a mirarte... (AE, p. 110)

Pero de entre los textos que Estelle Irizarry no mencionó, acaso el más interesante es el que constituye la primera de las “Dos evocaciones”. Aquí se vuelve patente que la mirada al espejo – más que contemplarlo como objeto opaco, que vuelve dudoso lo real (como le sucedía al caballero del auto), o como exclusivo reflejo subjetivo (como hacía en su juventud Manuel)–, para servir de acceso al mundo, debe ser “oblicua”. Así, no parándose delante sino a un costado del espejo es que Félix Muriel podía ver en la casa de la infancia a las visitas que conversaban en la sala. Así es que se puede narrar y recuperar lo contemplado. En el escrito de 1946, la infancia misma se convierte en espejo, o mejor, en cristal, pues debe conservar su relativa transparencia; la infancia es un espejo en el que se reflejaba el mundo idílico de la niñez, a través del cual se aprendía y se aprehendía ese mundo; y es un espejo en el que, en la actualidad de la escritura, los niños exiliados pueden recuperar la España perdida:

¡El cristal de la infancia!... ¡Aquel espejo donde tan verdaderamente se miraban las veletas y las golondrinas, los castillos mancos y las águilas, la cigüeña, que se deja volar como quien sabe de memoria el aire, las margaritas –tantas y tan gozosas de ser tantas que arrancar una era llevarse su esparcida memoria, y en una sola toda su incansable hermandad y toda una colina–, el roble aquél, que enseñaba a vivir cien años sin desmayo! ¡Y la fuente! ¡Naciendo, naciendo, naciendo siempre, más antigua aún que el árbol! ¡Toda esa innumerable hermosura de riberas y naves, bramidos y montañas, calandrias y duraznos, en aquel repentino espejo que verdaderamente se miraban! Eran ojos en ojos, entendimiento 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! ¡Y qué gran cátedra España! ¡Qué llana y qué encumbrada, qué deslindado espacio, qué certeza en las cosas, qué gracia en los distingos, qué universal presencia en las distancias! Sabiendo esto es

cuando más se sabe lo que es ser niño que ha perdido a España. A medio doctorar, cuando empezaban a aprenderse las olas y las algas, las lunas y los trigos, el mochuelo, las peñas, los linajes, le cambiaron de aulas. ¡Aprende ahora lo que nadie entiende! ¡Entérate por los diarios! ¡Y por ti mismo aprende la afilada y menuda aritmética del hambre! (OCI, p. 447)

En las exclamaciones, en la dura y melancólica ironía que dejan entrever, es claro que también el autor es en gran parte “un niño que ha perdido España”. Una vez más, en su primer lustro de exilio, Dieste lamenta el mundo perdido. Ese mundo no es tanto una nación sino una infancia, que es tanto como decir una actitud y una aptitud por medio de las cuales se podía vivir en comunión con la patria.

LA CASA PATERNA: LA CASA Y EL ESPEJO

Hay entonces muchas maneras de retorno al origen, y es espantosa la dulce fatalidad con que el espíritu más varonil es llevado hacia la luz del padre (no hacia el seno materno, pues eso es ansia de morir para olvidar y descansar... y no es lo mismo. Hacia la luz del origen se va buscando lo contrario: amor entero y memoria íntegra).

Rafael Dieste, *La vieja piel del mundo*.

La casa, en “Este niño está loco”, adquiere toda la presencia apenas intuida en “El quinqué color guinda”. Si en el pórtico del libro la casa paterna era una suerte de resguardo detrás del rellano, detrás de ese espacio limítrofe que conectaba lo individual y lo familiar con el exterior y con lo social, aquí, ya, la casa toma una figura y un contorno más precisos.

Carmen Becerra, en un artículo dedicado a analizar “cómo el espacio literario se erige en ocasiones en el factor fundamental de un discurso narrativo”, ha identificado las tres partes en las que está estructurado el relato: “una primera, donde se presenta a los personajes: el padre y el niño; una segunda, donde se describe con todo detalle el espacio en el que se desarrolla la acción:

la casa y, en particular, el pasillo de esa casa y los dos cuartos que la flanquean, a uno y otro lado; y una tercera, donde se cuenta la «extraordinaria» aventura que sucede *aquella noche*»³³.

Y en efecto, en lo que podríamos llamar la segunda parte del cuento, antes de narrar el episodio, Félix Muriel nos “pone en antecedentes”:

Y ahora quiero explicaros lo que pasó una noche de gran silencio en toda la casa, en todo el pueblo, creo que en todo el mundo. Antes debo deciros que nuestra casa, al menos tal como aparece en mi memoria de aquellos lejanos días, es grande. Más que grande profunda, y aunque muy clara y nada laberíntica, llena de un sosegado y ejemplar misterio.

Frente a los balcones que miran al Poniente, y al otro lado de la ensenada, están las venerables cimas del Barbanza. Fue el primer monte que vi de lejos antes de ver otro alguno de cerca, y su perfil elegantísimo es para mí como el de un gran poder cuajado de mansedumbre.

Aquellos que eran los balcones de las gaviotas y las velas, de los mil cielos claros o terribles que hacen viajar la casa, o la dejan de pronto anclada en el espejo de sus días antiguos. (FM2, p. 18)³⁴

Viajera y anclada puede ser, pues, la casa, según los mil cielos claros o terribles. Si por un lado Félix ha descrito la imagen que se veía desde los balcones, las cimas venerables del Barbanza, en seguida iniciará la descripción del interior de la sala. La casa adquiere los rasgos de un cuerpo, mediación entre intimidad y exterioridad. El exterior que se ve, sin embargo, y sobre todo en el manuscrito original, presenta algunos rasgos escenográficos. En los *Tratados y confidencias*, como se ha dicho, “El quinqué color guinda” era el desarrollo, el comentario, de uno de los recuerdos más antiguos enumerados. Al terminar el texto, la glosa continúa con una anotación –una breve página– a la que, a su vez, sucede “Este niño está loco”. Esa página entre uno y otro relato contiene un fragmento que será en parte reaprovechado en el segundo, referido a un recuerdo ya anotado antes: “*El perfil de los montes. Filo*” (el séptimo en el primer listado, TC, p. 56) o “*El perfil afilado del monte*” (ordenado bajo la F en el segundo, TC, p. 61). Al desarrollar su contenido, Félix Muriel escribe:

³³ “La metamorfosis del espacio en «Este niño está loco» en *Historias e invenciones de Félix Muriel*”, en Rosario Álvarez y Dolores Vilavedra (coords.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, Universidade, Santiago de Compostela, 1999, t. 2, pp. 177 y 179. Conviene precisar, para evitar la ambigüedad involuntaria que puede generar la segunda frase citada, que no “se describe con todo detalle” ni el comedor ni el pasillo de la casa, que es, eso sí, “el espacio en el que se desarrolla la acción”. Lo que se describe “con todo detalle” es sólo la sala.

³⁴ En la última oración, *OCI* omite el adjetivo “anclada”.

Frente a los balcones de nuestra casa que miran a Occidente, y al otro lado de la bahía, corriendo de Norte a Sur, está el monte Barbanza. Fue el primer monte que vi de lejos, antes de ver ningún otro de cerca. No quisiera hablar ahora superficialmente de aquel [flujo] de cimas venerables cuyo perfil elegantísimo es para mí como la imagen del gran poder cuajado en mansedumbre.

Sólo quiero registrar este recuerdo, fuente de extraños mitos –o tal vez su primer expresión– que por su carácter puede sin duda figurar entre los más antiguos: he aquí que yo estoy un día mirando a las lejanas cuestas y pienso en lo difícil y arriesgado que debe ser transitar por allí sin perder equilibrio, o sin partirse en dos, si uno al caer se queda colgando sobre el filo, pues esto del filo del monte no era por entonces para mí una simple metáfora. (*TC*, p. 71)³⁵

En definitiva, el mundo infantil se interrumpía allí donde llegaba la vista desde los balcones de la casa; la cima del Barbanza era el final de una suerte de escenografía detrás de la cual no parece haber nada. De allí, también el peligro de caminar por ella: caer sobre el filo es partirse, a tal grado la cima separa, tajante, el mundo de *acá* del de *allá*, o bien –la posibilidad queda implícita– es desbarrancarse hacia el otro lado, a un vacío ambiguo, que es sobre todo *vacío* porque de él nada se dice. Y es que, para el niño, hay suficiente de qué ocuparse en el interior. La casa, como el loro disecado de don Ramón, es “una pequeña cosa, y tiene sus abismos” (*FM2*, p. 36). Del exterior, lo más notable que hay en ella es la luz. Ya en el primer texto del libro, la claraboya del rellano permitía ver el cielo “azul o encapotado” del día. Esta importancia de la luz, que pasará al volumen, ya se encuentra en fragmentos inéditos del borrador original. Al desplegar en el manuscrito los recuerdos listados en la segunda enumeración como “E” y “E (bis)” –así, engarzados, se encuentran allí los que se titulan “El gato y lo que tiene. Diversión de oírme hablar con torpeza infantil” y “Color guinda”– la luz será el complemento inseparable de las voces de las personas; las voces tiñen la luz y el ambiente sonoro y lumínico desencadena el recuerdo de la propia voz. Y lo que dice la voz del niño ya tiene inscrito el problema de cómo aprehender el mundo en la palabra:

³⁵ Indico entre corchetes la palabra de dudosa lectura. No he transcrito algunas tachaduras que aparecen. Al terminar el primer párrafo, por ejemplo, está tachado “Sí, tendría que hablar de él” y también el inicio del segundo párrafo: “En esta exploración casi policial”, que llama la atención por el adjetivo con el que califica su indagación mnemónica. En la última oración, en vez de “pues esto del filo...”, había comenzado a escribir “Pues monte para mí era espada del monte”. En el reverso de la página, antes del comienzo de “Este niño está loco”, tres palabras, una debajo de la otra, prueban que extender progresivamente el espacio narrativo era un proyecto ya decidido: “La casa / El pueblo / El mundo” (*TC*, p. 72).

Recuerdo el lugar: el pasillo y cerca del comedor. Y la dirección de la luz, que procede de aquel, pero dudo si era la de una lámpara o la del sol poniente a través de sus balcones. Quizá es la evocación de las voces y las risas lo que me hacen pensar en una luz dorada de crepúsculo. Probablemente era de noche y con luz de lámpara. Me pregunta una dama que viene de visita qué cosas tiene el gato, y yo tengo que responder –siento íntima e inevitable obligación, áspera y dulce de responder– lo que tiene el gato. Solo recuerdo estas palabras y enseguida las risas: Dabito, pesiños... [...] Para mí “dabito” y “pesiños” estaba bien dicho. No suponía que la gracia estuviese ahí, en mi torpeza infantil para decir rabito y piececillos (o bien *peñños* de ser en gallego). Más aun, hoy puedo decir que *no es lo mismo* dabito que rabito, y que pesiños es la manera más justa para expresar lo que entonces sentía al decirlo. La gracia más bien consistía para mí en esto: primero, que el gato tuviese en efecto “dabito” y “pesiños” (era una especie de misteriosa malicia del gato tener eso), y segundo, que lo uno y lo otro y lo demás que acaso mencionaba y que no recuerdo, *fuesen palabras*. Es como si el gato tuviese esas palabras, esas cosas de las que yo me apropiaba al decir las sin que él las perdiese. Pero además, el gato tenía “gato” y yo lo tenía también al decirlo, pero los dos de distinta manera. ¿Y qué era “gato”? Una sombra sólida, suave y elástica, que va y viene teniendo lo que digo y siendo lo que tiene, o lo que tengo al decirlo. Recuerdo una vaga angustia, y casi creo ver mis ojos infantiles,³⁶ de igual manera que “oigo” ahora mi propia voz de entonces, porque la voz decía lo mismo que los ojos y las manos poniendo en posesión de los demás, del que lo preguntase, lo que era propiedad de aquella sombra. Era como declarar un descubrimiento, que puede ser muy bien un *robo* (siendo el decirlo una *restitución*), y la malicia del animal consistía en su tolerancia, en dejarse robar cosa por cosa y todo entero quedándose impávido y sin perder nada, puesto que yo diciendo gato no hacía más que devolverle su ser aunque estuviese prodigándolo. (TC, p. 64-65)

En la versión que Dieste publicó en las *Historias e invenciones...*, la luz que llega de los balcones es precisamente el “pivote” por medio del cual, desde la visión del paisaje del Barbanza, se ingresa a la casa:

La estancia de esas luces era el comedor, con leve aroma de membrillos y heredados cristales en lo alto de sus aparadores. Y al otro extremo de la casa, que un largo pasillo recorría, estaba la sala de las visitas y los homenajes. Allí, en grave penumbra, veíanse los retratos de los abuelos, que muy serenamente miraban desde los muros y parecían darles un espesor insondable, como si aquel mirar viniese traspasándolos, y desde muy lejos, para recordar. Y ¡qué cosa más rara!, para recordarme a mí, a quien no habían conocido, que no pertenecía a su pasado. (FM2, p. 18)

Como es lógico, al alejarse de los balcones, la casa se oscurece. Pero la progresiva oscuridad coincide aquí no sólo con una interioridad geográfica sino con un adentrarse en el tiempo: en la “grave penumbra” de la sala están los retratos de los abuelos.

En el artículo ya mencionado, Carmen Becerra señala que “La distribución en la casa carece de misterio: un largo pasillo, en cuyos extremos se sitúan el comedor y la sala de visitas, y con

³⁶ El autor ha tachado aquí una frase, acaso por demasiado “adulta”, que es indicativa de su reflexión sobre la relación entre lenguaje, realidad y conocimiento de la realidad: “porque esa angustia se refiere al misterio del ver y del decir”.

habitaciones a uno y otro lado. No radica por tanto el problema en la distribución, sino en la luz o la oscuridad que presiden las salas de uno y otro extremo del pasillo”³⁷. Becerra subraya la inquietud y el miedo que la oscuridad nocturna de la sala produce al niño, y cómo sus objetos “transforman su percepción del espacio real y lo convierten en un ámbito misterioso que lo atemoriza. En ese lugar está la muerte, representada por los retratos de los abuelos”³⁸.

Es indudable que el miedo juega su papel en el relato. Becerra dice que “el tema de la historia es la superación del miedo, y por ello, un paso adelante en el proceso de maduración de un individuo”³⁹ y para mostrar el temor infantil a la sala cita un fragmento en el que Félix Muriel cuenta que “Más de una vez me sometieron a la dura prueba de enviarme con mucha naturalidad, como si no tuviese importancia, a buscar algo al seno de aquella sombra, y no sé cómo fui ni cómo volví. Sin duda por los aires” (*FM2*, p. 19).

Sin embargo, el mismo pasaje demuestra que no es el solo viaje a la sala –ni el miedo que le produce– el asunto del relato, puesto que ya, en otras ocasiones, el niño ha ido y no tiene el texto nada de particular que decir acerca de ellas. Algo, pues, hace especial al viaje de la noche del relato y, de modo evidente, tiene que ver con la comunicación con el padre.

Es también indudable que, como dice Becerra, en la sala está “la muerte”. Pero, de nuevo, las connotaciones de la sala no se agotan señalando la presencia de la muerte. Los retratos de los

³⁷ “La metamorfosis del espacio...”, p. 181. El artículo se detiene en consideraciones teóricas de raigambre estructuralista y acaso por ello queda poco espacio para el análisis del relato de Dieste; el estudio es entonces un poco apresurado y llega a conclusiones algo más decepcionantes de las esperadas, que se reducen a indicar que la “metamorfosis del espacio” es producida por la focalización del relato: el punto de vista infantil. La reducción a la que cierta “retícula” teórica somete el cuento queda de manifiesto cuando la “conclusión” del artículo, en gran medida, queda en boca de Darío Villanueva. La autora cita una frase de *Tentativas sobre Dieste* (“o protagonista constrúe os seus relatos sobre a dialéctica que se establece entre o tempo e a memoria, en beneficio do autoconhecimento” [“el protagonista construye sus relatos sobre la dialéctica que se establece entre el tiempo y la memoria, en beneficio del autoconocimiento”]), y agrega un último párrafo de carácter general: “Creemos que este relato pone de manifiesto la importancia que el elemento espacial puede alcanzar en los textos literarios, pero además demuestra que el autor tenía razón cuando aseguraba que «a realidade é o máis máxico que hai» [«la realidad es lo más mágico que hay»]. En lo cotidiano es donde habita la maravilla y el misterio. Sólo se precisa una mirada como la de Dieste para percibirlo” (*ibid.*, p. 183).

³⁸ *Ibid.*, p. 182.

³⁹ *Ibid.*, p. 181.

abuelos muertos no están allí sólo intimidando al niño, sino también “mirándolo serenamente”; esa mirada les daba a los muros un “espesor insondable” y parece traspasar los mismos retratos, venir desde muy lejos para recordar. La importancia de esta “alteración” del sentido de la vista está subrayada por la exclamación con la que Félix introduce el contenido del recuerdo (“Y ¡qué cosa más rara!, para recordarme a mí, a quien no habían conocido, que no pertenecía a su pasado”). Se trata, en fin, de algo más que la muerte, puesto que estos muertos actúan o, mejor, interactúan, con los vivos. Se trata de la relación del individuo con su linaje y su tradición.

Los retratos de los abuelos parecen testimonio de aquel “tiempo de los antiguos” al que Dieste se refiriera en 1926 –y de nuevo en 1937–, un tiempo del que no se guarda memoria personal pero que pervive, porque es “o tempo dos pensamentos ben pousados que resistieron tódalas trupias dos argalleiros e chegaron até nós” (*ATC*, p. 58). Es también un tiempo que, como la infancia de Félix Muriel –antes de su encuentro con Eloísa, antes de “enmascararse”–, “Foi tamén o tempo dos amores verdadeiros e da castidade” (*ATC*, p. 58)⁴⁰. Y así, las miradas de esos retratos de la sala remiten a aquella asamblea milenaria de la que Dieste hablara en 1937, una asamblea milenaria que se reúne en el alma de cada gallego y en la que, teniendo la “mais locida

⁴⁰ [“El tiempo de los antiguos es el tiempo de los pensamientos bien posados que resistieron todas las trampas de los mentirosos y llegaron hasta nosotros. (...) Fue también el tiempo de los amores verdaderos y de la castidad”] El artículo “O tempo dos antigos” apareció en *El Pueblo Gallego* (Vigo) el 10 de marzo de 1926. Como ya fue señalado, años después, en “Hispanidad de Valle Inclán” (*Hora de España*, núm. V, mayo de 1937, pp. 27-34), Dieste retomó la idea. Pero más aún, agregaba entonces que gracias a la atención que Valle-Inclán prestó a ese tiempo inmemorial fue que pudo quedar a salvo del “tradicionalismo”, volver –como Félix Muriel– de ese pasado y hacerlo vivo: “en la Galicia inocente y arcaica, se cuentan tres tiempos: el de los mozos, el de los viejos y el de los antiguos. En éste el horizonte se aquieta, y no hay línea episódica que señale su límite. Está siempre tan cerca y tan lejos como el cielo. Y a su regalo se atribuye todo lo que tiene gracia y dignidad imperturbables. En ese cielo del tiempo antiguo de Galicia están los héroes, el arte de tejer, la sutileza en los presagios –que hereda el labrador–, las promesas firmes... Ahondando en esta su viva antigüedad, Valle Inclán pasó el riesgo de quedar prendido en el tradicionalismo; sobrepujo ese riesgo con aquella hondura, y en ésta halló firmeza para afrontar con amanecida razón todos los tiempos que viniesen. «Cuando mires tu imagen, evoca tu sombra de niño. Quien sabe del pasado sabe del porvenir.» ¡Saber del pasado por saber de la niñez! No hay que olvidar que su niñez fue en el tiempo de los antiguos. Valle Inclán tenía mil años” (*TH*, p. 122)

presenza de lembranza os héroes lexendarios”, el diálogo entre tiempos era posible, pues en ella “os mesmos héroes escoitaban” a los más jóvenes⁴¹.

Ese diálogo entre el individuo y un “más allá” (que es el espacio sin tiempo de la tradición, un pasado que es actual) también está puesto de manifiesto por otros elementos de la sala, que no le producen al niño ningún temor ni inquietud –más bien al contrario, tienen para él algo de melancólica comicidad–, ni tampoco pueden relacionarse con la muerte:

Había también en aquella sala un reloj de cristal y una caja de música, sobre un velador que sostenían tres dragones con furiosos colmillos y lenguas de cuero. Pero estos dragones jamás lograron asustarme. Estaban a mi altura, eran más bien mis cómplices, y debo declarar que alguna lengua y algún colmillo de que están mutilados atestiguan mi poco respeto. Sin embargo, pobres dragones, con su énfasis de escamas y sus acongojados ojos de cristal, estoy seguro de que querían contarme alguna historia, la historia de los tres dragones que venían de parte del mundo subterráneo a decir algo, y como no se les entendía y eran tan pacíficos, les pusieron encima un redondel de mármol, y luego el relojito de cristal y la caja de música, con lo cual se quedaron atónitos, sin saber ya cuál era su embajada, y sus fauces vinieron a ser así las del remoto olvido. (*FM2*, p. 19)

Por cierto, conviene anotar al margen que este pasaje y el anterior, en donde los retratos de los abuelos miran al niño, recuerdan otro, de un cuento de Valle-Inclán, en el que unas cornucopias observan el paso de un ratón: “Un ratón sale de su escondite y atraviesa la sala con gentil y vivaz trotecillo. Las cornucopias le contemplan desde lo alto. Parecen pupilas de monstruos ocultos en los rincones oscuros. El reflejo de la luna penetra hasta el centro del salón. Los daguerrotipos centellean sobre las consolas, apoyados en los jarrones llenos de rosas. Por intervalos se escucha la voz aflautada y doliente de un sapo que canta en el jardín. Es la medianoche, y la luz de la lámpara agoniza”⁴².

Pero si el fragmento recuerda el cuento de Dieste, también se hacen notorias las diferencias – aunque la pequeña semejanza sirva de aviso de un cierto tipo de vínculo entre la obra de ambos autores que, en determinados aspectos, es relevante y será retomado luego. Ni la mirada serena de

⁴¹ [teniendo la “más lucida presencia de recuerdo los héroes legendarios”, ... “los mismos héroes escuchaban”] “Democracia galega”, *Nova Galiza*, núm. 2 (20 de abril de 1937), p. 2.

⁴² “Rosarito” (capítulo VIII), en *Jardín umbrío*, en *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 5ª ed., 1ª reimpr., 1974, t. 1, p. 500.

los abuelos, una mirada cargada de memoria, ni esta otra, pacífica y atónita de los dragones, son similares a la del cuento valle-inclaniano. Están ambas cargadas de un sentido comunicativo ausente en “Rosarito”, donde la mirada de las cornucopias acentúa la soledad de la estancia.

Los “pobres dragones”, en fin, también tenían un mensaje para Félix Muriel, un mensaje del trasmundo (ese lugar en donde no se es, acaso un lugar como el bosque de donde fue traído), pero no se les entendía. Y es que les faltaba “alguna lengua”. Así, “la historia de los tres dragones que venían de parte del mundo subterráneo a decir algo” ha quedado truncada. Pero callar, no contar la historia, en la lógica de las tradiciones, que reclama recordar desde el pasado como los abuelos, es quedar atónito como han quedado atónitos los dragones, sometidos a las fauces “del remoto olvido”. La sala, entonces, es el lugar al que se puede ir a buscar datos sobre el pasado que está incluso más allá del individuo y que, como el pasado personal, también ayuda a entenderse.

En ese mundo, es justamente el padre quien adquiere las funciones de guía, de Virgilio que conoce el trasmundo al que el niño ha sido traído. Él es un antepasado, como los abuelos, y al mismo tiempo está vivo, como los niños. Así, reúne las características que le permiten *comunicar* los dos mundos, el de la tradición, que sin mensajero se perdería, con el de Félix, que debe aprender de ella. El padre, como dice Félix Muriel, *sabía*. “Y lo que sabía era ir a la hondísima noche antepasada, al seno de que se nace, aunque parece ser también el de la muerte. Sabía ir y volver...” (*FM2*, p. 20). Estelle Irizarry –anticipando ya el tipo de lectura que retomaría Carmen Becerra– anota sobre este pasaje en su edición: “Las dimensiones simbólicas de la sala se hacen evidentes; es un mundo del antes de nacer y después de morir” (*FM3*, p. 103, n. 7). Sin embargo, es también, y acaso antes que nada, el pasado –en especial el pasado familiar–, la genealogía y, en ese sentido, es la tradición. En su ir y venir del comedor iluminado a la sala oscura, el padre conecta el pasado con el presente, actualiza la tradición. Podría decirse, incluso, que esas cosas que el padre *trae* de la sala (cosas incluso metafóricas, simbólicas: “viniendo de allá, me pareció

que traía muchas estrellas prendidas en el pecho y en la barba”, *FM2*, p. 20) lo describen como aquello que efectivamente es: el encargado de *traer* el pasado y actualizar la tradición. Dieste tiene muy presente el sentido etimológico que encierra la palabra tradición⁴³. Será, al final del relato, efectivamente el mediador: cuando Félix Muriel se aventura en la oscuridad y permanece en ella, corre el riesgo de quedar estático en el pasado, de ya no volver a actuar en el presente, de anquilosarse y hacer de la tradición algo muerto, muriendo con ella. Es entonces el padre el que lo convoca a volver a la luz, llamándolo. Con el padre Félix ha ido a la sala de los antepasados, el padre lo ha guiado, y es el padre el que lo convoca a regresar al mundo de los vivos, el comedor iluminado en el que los familiares están realizando las tareas cotidianas. Una idea de relación entre lo antiguo y lo actual muy común en Dieste, para quien la tradición se manifiesta justamente en esa relación. No es para él un acervo fijo y no es la actualidad una ruptura radical con el pasado.

De ese comedor iluminado en el que está la familia, del comedor a partir del cual se despliega el de Félix Muriel, ha quedado un testimonio epistolar del que, por sus sorprendentes relaciones con el libro (la referencia, por ejemplo, a los hermanos que “volvían de ciudades lejanas y espléndidas” de “El quinqué color guinda”), transcribo un fragmento. A finales de 1935, Rafael Dieste y Carmen Muñoz están de paso por Rianxo, alojados en la casa familiar de los Dieste. Desde allí, Carmen Muñoz escribe a Enrique Dieste:

Anoche estábamos reunidos en el comedor de esta casa de Rianjo, Mamá, Antonio y Mireya, que vinieron a pasar el domingo con nosotros, y Rafael y yo. Hacía un momento que Mireya nos había dicho: “Os traigo una carta encantadora del tío Enrique”, y nos la leyó y hablamos de Enrique. Y como llamada por esa evocación, llegó en el correo del día otra carta tuya para Rafael. Otra encantadora carta. Y nos hicisteis compañía toda la velada Enrique y Zulema y los demás hermanos lejanos. Y cuando hemos ido a dormir, todavía me ha seguido hablando Rafael de tu carta,

⁴³ Años después, en una carta a Francisco Caudet fechada en La Coruña el 11 de mayo de 1973, Dieste escribe: “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).

maravillándose de la cercanía de espíritu que mostrabas con él. [...] Rafael tiene, en su gran cariño por todos los hermanos, una manera distinta de nombrarlos. Y a mí me encanta siempre la manera de decir “Enrique...” Y más de ese particular acento que de todos los elogios y noticias que han llegado hasta mí, tengo una gran simpatía al hermano Enrique que llegaba a casa cuando Rafael era niño llenándola del encanto de otras ciudades –casi de otros mundos–, del misterio de las maletas, los perfumes y los trajes nuevos, y de la simpatía generosa y cordial del hermano mayor, del hombre. Después Rafael me ha hablado de otro, o del mismo Enrique, generoso y caballero, de poderoso espíritu.

Ahora cuando Rafael ha escrito un libro admirable, constantemente te ha recordado y a la prisa de imprimirlo entra el especial deseo de que tú lo leas. Dices: “no me olvides, no me olviden”, ya ves con qué realidad vives en nuestro recuerdo.⁴⁴

Por todas las características señaladas, biográficas y ficcionales, la casa de Félix Muriel, y sobre todo en este relato, contiene los rasgos que Gaston Bachelard le atribuyó, en su *Poética del espacio*, a la casa natal:

La casa natal es más que un cuerpo de vivienda, es un cuerpo de sueño. Cada uno de sus reductos fue un albergue de ensueños. Y el albergue ha particularizado con frecuencia la ensoñación. Hemos adquirido en él hábitos peculiares de ensueño. La casa, el cuarto, el granero donde estuvimos solos, proporcionan los marcos de un ensueño interminable, de un ensueño que sólo la poesía, por medio de una obra, podría terminar, realizar. Si se da a todos esos retiros su función, que es la de albergar sueños, puede decirse [...] que existe para cada uno de nosotros una casa onírica, una casa del recuerdo-sueño, perdida en la sombra de un más allá del pasado verdadero. [...] esa casa onírica es la cripta de la casa natal. Estamos aquí en un eje alrededor del cual giran las interpretaciones recíprocas del sueño por el pensamiento y del pensamiento por el sueño. La palabra *interpretación* endurece demasiado ese movimiento. De hecho, estamos aquí en la unidad de la imagen y del recuerdo, en el mixto funcional de la imaginación y de la memoria. La positividad de la historia y de la geografía psicológica no puede servir de piedra de toque para determinar el *ser verdadero* de nuestra infancia. La infancia es ciertamente más grande que la realidad. Para comprobar, a través de todos nuestros años, nuestra adhesión a la casa natal, el sueño es más poderoso que los pensamientos.⁴⁵

Bachelard se refiere aquí a la importancia que el ensueño tiene en su fenomenología. Volverá a tratar el tema en su *Poética de la ensoñación*. Pero tanto en uno como en otro libro, Bachelard subraya una relación entre imaginación y memoria que parece describir perfectamente la

⁴⁴ Carmen Muñoz Manzano, Carta a Enrique Dieste fechada en Rianxo el 2 de diciembre de 1935 (carta 2 del *Epistolario*, ed. de Xosé Luis Axeitos y Charo Portela Yáñez, Edición do Castro, Sada, 2005, p. 23).

⁴⁵ *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin, FCE, México, 1975, p. 46. Los ejemplos de esta actitud “fenomenológica” ante el espacio, de tantas coincidencias con la de Dieste, podrían multiplicarse: “Si pasamos de estas imágenes todas fulgores, a imágenes que insisten, que nos obligan a recordar más adentro en nuestro pasado, los poetas nos dominan. ¡Con qué fuerza nos demuestran que las casas perdidas para siempre viven en nosotros! Insisten en nosotros para revivir, como si esperaran que les prestáramos un suplemento de ser. ¡Cuánto mejor habitaríamos la casa! ¡Cómo adquieren súbitamente nuestros viejos recuerdos una viva posibilidad de ser! Nosotros juzgamos el pasado. Nos sumerge una especie de remordimiento de no haber vivido con bastante profundidad en la vieja casa” (*ibid.*, p. 88).

narrativa diesteana: “Toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores peculiares. Por lo tanto, ya está muy avanzado el curso de la vida cuando se venera realmente una imagen descubriendo sus raíces más allá de la historia fijada en la memoria. En el reino de la imaginación absoluta se es joven muy tarde. Hay que perder el paraíso terrenal para vivir verdaderamente en él, para vivirlo en la realidad de sus imágenes, en la sublimación absoluta que trasciende toda pasión”⁴⁶.

Carlos Gurméndez ha subrayado la importancia que los sueños y las ensoñaciones (que a ellas se refiere con el “don de soñar” durante el día) tenían para Rafael Dieste. Más aún, cifra en ellos la “llave” para comprender el *Félix Muriel*:

Dieste soñaba moito pola noite e durante o día, naceu co don de soñar. Confesoume un serán na súa casa da Coruña: “Non interpreto os meus soños nin os psicoanalizo, que é un xeito de descompoñelos”. Deixábaos intactos, como se fosen reais. Eis a chave para comprendermos *Historias e invenciones de Félix Muriel*, e o segredo do seu encantamento. Os soños son lembranzas lonxanas vividas e, á vez, experiencias de soños lembrados. Así, sucesivamente, entretécese a urdidura embalañada dos soños. Para desenlear este nobelo é necesario ter presente que os soños ao evocalos teñen a cor bretemosa e corusqueira dunha percura, unha pescuda, ou un desexo incomprido. E o que se chama “labirinto dos soños” son esas viaxes interiores ao recordo para apreixar o esquecemento. Este ton de clarísima escuridade posúen os relatos de Félix Muriel, historias que son exploracións da memoria, busca do tempo perdido, do val do relembro, da terra virxe, do pai.⁴⁷

No parece descaminado el señalamiento de la importancia del ensueño en el *Félix Muriel*. De hecho, en su *Poética de la ensoñación* –libro que guarda tanta relación con la *Poética del espacio*, a la que en gran medida continúa– y más específicamente en un capítulo destinado a hablar de las “Ensoñaciones que tienden a la infancia”, en el que ensueño y memoria se vinculan

⁴⁶ *La poética del espacio*, p. 64.

⁴⁷ [“Dieste soñaba mucho por la noche y durante el día, nació con el don de soñar. Me confesó una tarde en su casa de La Coruña: «No interpreto mis sueños ni los psicoanalizo, que es un modo de descomponerlos». Los dejaba intactos, como si fuesen reales. Es la llave para comprender *Historias e invenciones de Félix Muriel*, y el secreto de su encantamiento. Los sueños son recuerdos lejanos vividos y, a la vez, experiencias de sueños recordados. Así, sucesivamente, se entreteje la urdidura enmadejada de los sueños. Para desenredar este ovillo es necesario tener presente que los sueños al evocarlos tienen el color brumoso y deslumbrador de una búsqueda, una investigación, o un deseo incumplido. Y lo que se llama «laberinto de los sueños» son esos viajes interiores al recuerdo para apresar el olvido. Este tono de clarísima oscuridad poseen los relatos de Félix Muriel, historias que son exploraciones de la memoria, busca del tiempo perdido, del valle del recuerdo, de la tierra virgen, del padre”] “A creación narrativa e dramática de Rafael Dieste”, trad. de Arturo Casas, en Arturo Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, p. 137.

constantemente, una frase de Bachelard parece encerrar un lema que recorre el libro diesteano: “La ensoñación es una mnemotecnia de la imaginación”⁴⁸. Anselmo, personaje de “La peña y el pájaro”, parece guiarse por ella. Y en “El jardín de Plinio”, relato central del libro (central por su ubicación, pero no sólo por ello), don Julián pide a Félix Muriel que lo ayude a descifrar un sueño del que no da con la clave (*FM2*, p. 64).

El carácter onírico de muchos pasajes del *Félix Muriel* tiende siempre, en resumidas cuentas, a acentuar la importancia de las emociones y reflexiones de los personajes –entramadas con la pregunta en torno a su *ser*– por sobre la necesidad de distinguir entre lo real y lo irreal. Tal como señala Bachelard,

si más allá de los recuerdos se llega al fondo de los sueños, en ese antecedente de la memoria, parece que la nada acaricia al ser, penetra el ser, desata dulcemente los lazos del ser. Nos preguntamos: ¿lo que fue, ha sido? ¿Los hechos tuvieron el valor que les presta la memoria? La memoria lejana sólo los recuerda dándoles un valor, una aureola de felicidad. Borrado dicho valor, los hechos ya no se quieren. ¿Es que han sido? Una irrealidad se filtra en la realidad de los recuerdos que están en la frontera de nuestra historia personal y de una prehistoria indefinida en el punto precisamente en que la casa natal, después de nosotros, viene a nacer en nosotros.⁴⁹

Por lo demás, no hay que esperar a la segunda mitad del siglo veinte para que un filósofo en Francia proponga su *poética de la ensoñación*. Dieste disponía de un ejemplo más cercano. En un texto dedicado a Galicia, y que por ello, y por el autor que lo firma, es difícil creer que no habría sido leído con atención por el escritor rianxero, Unamuno había escrito:

Manuel Díaz Rodríguez, el preeminente novelista venezolano, nos habla en su hermosísima novela *Sangre patricia* de las familias que han ido despilfarrando en hazañas múltiples su capacidad para la acción y aumentando a la par su capacidad para el sueño. Pero hay, por desgracia, quienes duermen y ni sueñan ni obran. En Galicia se sueña todavía, a Dios gracias. Y los pueblos soñadores pueden volver a ser activos; para los que no hay redención es para los pueblos dormilones.

El ensueño tiene algo de sentimiento, y el sentimiento puede engendrar acción; la idea no. El calor y el movimiento son transformables el uno en otro; de lo que apenas puede sacarse movimiento es de la luz, de la luz pura y fría, de la luz sin calor, de las ideas recortadas de los pueblos dogmáticos e inquisitoriales, de los conceptos encasillables en credos y programas de que tanto gustan las gentes ahítas de sentido común y envanecidas de su salud y equilibrio mentales, equilibrio estable, como el de una losa tendida. Aun cuando eso fuera luz, y suele serlo de luciérnaga, la luz no hace sino alumbrar el camino –que no es poco–, pero no da fuerzas ni es motor para recorrerle; mejor camina

⁴⁸ *La poética de la ensoñación*, trad. de Ida Vitale, FCE, México, 1982, p. 170.

⁴⁹ *La poética del espacio*, pp. 90-91.

y se abre paso un ciego vigoroso que no un paralítico con ojos de lince y un farol en la cabeza. [...] ¡Felices los pueblos soñadores! ¡Felices los pueblos que guardan en el rescoldo de su alma alguna fe, aunque sin dogma alguno! ¡Felices los pueblos que no temen a las ideas, y saben jugar con ellas y tomarlas y dejarlas, según les convenga! Cierta posesión de escepticismo, que se hermana muy bien con la más profunda fe, es una garantía de vida. Los más intolerantes no son los más convencidos de lo propio, sino los más incapaces de salirse de sí y ponerse en el caso de los demás. [...] En Galicia hay tolerancia y hay ensueño, a que el país convida. ¿Que no hay luz? La luz ha abaratado mucho, mucho más que el calor. Es más fácil hoy alumbrarse que no calentarse, sobre todo yendo de camino.⁵⁰

DOS PASILLOS, DOS LUCES, DOS TIEMPOS

If in doubt, consult tradition.
 If still in doubt, consult your experience.
 If still in doubt, consult your body.
 Robert Fripp

“Este niño está loco” guarda una serie de similitudes con “A luz en silencio”, un cuento que Dieste había incluido en su primer libro de relatos. Tanto en uno como en otro el meollo narrativo lo constituye el recorrido del personaje narrador por un pasillo de la casa familiar, de un sitio iluminado a otro a oscuras y de vuelta al recinto iluminado. Otros elementos permiten notar la relación entre uno y otro texto. En ambos la casa está en silencio –en “Este niño está loco”, la hermana de Félix, “que había estado tocando con sordina algún estudio del Gradus ad Parnassum, contribuyó a la singular extrañeza del silencio al cerrar el piano para ponerse a escribir una carta” (FM2, p. 20). El silencio contribuye tanto como la penumbra a incrementar la sensación de extrañeza de los ambientes. En ambos textos, por lo demás, hay una descripción del espacio que precede el relato de la breve anécdota.

⁵⁰ “Por Galicia”, en *Por tierras de Portugal y España* (Renacimiento, Madrid, 1911), cito por *Obras completas*, ed. de Ricardo Senabre, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2004, t. 6, pp. 338-340.

Sin embargo, hay una serie de diferencias significativas, que en gran medida permiten ver mejor el cuento de Félix Muriel. La primera de ellas, la más llamativa, acaso, radica en el hecho de que si bien en ambos relatos se evoca la casa familiar, en el cuento de *Dos aquivos do trasno* la genealogía se encuentra marcadamente ausente. El personaje regresa a una casa vacía: “Dinde había algúns anos vivía na cidade. Alá na viliña onde eu nascera e finaran meus pais, quedaban no herdo familiar algunhas leiras, unha casa e, na casa, uns cantos trastos vellos...” (*OCI*, p. 133)⁵¹; y vuelve, urgido por un encargado, para solucionar una cuestión legal pendiente: “Un Labrador fiel de toda a vida, termaba de todo. Foi il quen me urxíu, nunha carta de letra revesgada, pra que fose alá. Faguía falla que eu mesmo remésese nos seculares feixes de escrituras para desenliar unha discordia por custión de estremas” (*OCI*, p. 133)⁵². Ese “labrador fiel” es la única persona con que el narrador se cruza en la casa familiar; es, en efecto, también en ese sentido, un relato sobre “a terríbel presenza valdeira do Señor Ninguén”:

Cheguí case de noite no coche estrangoado que faguía de cote a viaxe antre o meu pobo i a cabeza de partido por onde pasaba o tren. Dúas horas a ouvilos berros do tralleiro i as couces que daban nas táboas do pescante pra espabilar aos cabalos cativos e desventurados.

Na casa un intre de conversa co Labrador, antrementes engulía a cea que me servíu a súa muller.

Dimpóis quedéi soio a remexer papés nun van amplo –que fora sala nalgún tempo– separado da miña alcoba por un longo corredor... (*OCI*, p. 133)⁵³

Ya solo, entonces, ninguna imagen familiar acude al personaje. El cuento construye el suspenso en torno a la soledad, a la oscuridad y a la creciente inquietud –incluso extrañeza– que el espacio familiar produce: “Sempre tiven propensión ao sobresalto. A soidade, as tebras, o

⁵¹ [“Desde hacía algunos años vivía en la ciudad. Allí en la pequeña villa donde yo había nacido y murieron mis padres, quedaban de la herencia familiar algunas tierras, una casa y, en la casa, unos cuantos trastos viejos...”, trad. de César Antonio Molina]

⁵² [“Un Labrador fiel de toda la vida cuidaba de todo. Fue él quien me urgió, en una carta de letra enrevesada, a que fuese allá. Hacía falta que yo mismo buscara en los seculares montones de escrituras para esclarecer una disputa por cuestión de lindes”, trad. de César Antonio Molina]

⁵³ [“Llegué casi de noche en el coche destartado que hacía diariamente el viaje entre mi pueblo y la cabeza de partido por donde pasaba el tren. Dos horas oyendo los gritos con que el cochero acompañaba el látigo y las coces que daba en las tablas del pescante para despabilar a los caballos ruines y desventurados. / En la casa mantuve una breve conversación con el Labrador, mientras engullía la cena que me sirvió su mujer. / Después quedé solo revolviendo papeles en una amplia habitación –que había sido sala en algún tiempo– separada de mi alcoba por un largo corredor...”, trad. de César Antonio Molina]

silenzo, aínda hoxe me inquedan. / Aquela noite, ao me quedar soio –¿por qué non dicilo?– o desacougo escomenzou a escarabellar no meu maxín” (*OCI*, p. 133)⁵⁴. El sentimento es, según el narrador, muy similar al que le producía la casa en su infancia –y es inevitable pensar en Félix Muriel–: “A casa, de muros balorentos e madeiras vellas, que xa de neno me impuña certo medo, agora, chea de vagalumes de lembranza, parecíame aínda máis labiríntica” (*OCI*, p. 133)⁵⁵; sin embargo, la fugaz comparación con la niñez no se desarrolla, y el relato se centra en el desasosiego del adulto:

Os teitos baixos, de traves mal arrefeitadas, daban á sala unha falsa longura.

Endemáis a luz ruin do anaco de cirio con que me alumeaba, faguía máis imprecisos os límites do van e máis turdios tódolos currunchos.

As tebras do corredor entraban no van en frías bafaradas e amontoábanse a rentes das paredes, estreitando o seu cerco esmorecido pra afogar mainamente, coma os crimináis volutuosos, a luz chea de sono.

O latexar da chama escorrentaba por vegadas o asedio das sombras, pro de novo asolagaban os currunchos en mestas moreas. (*OCI*, pp. 133-134)⁵⁶

En ese ambiente oscuro e inquietante, aparecerá la necesidad de recorrer la casa: “Folleando as escrituras decateime de que tiña que eisaminar unhas notas que deixara na miña alcoba. Ergueime e saín da sala deixando nela o cirio aceso” (*OCI*, p. 134)⁵⁷. No es, como en el “juego” de Félix Muriel, un recorrido impuesto por una fuerza de la que su padre es representante, un desafío de la sala cargada de la presencia de los antepasados; es una mecánica, casi rutinaria acción de ir a buscar unos documentos olvidados. Y es entonces cuando se produce el “viaje” por el pasillo. Este viaje, como el de “Este niño está loco”, es también un viaje de ida hacia el recinto

⁵⁴ [“Siempre fui propenso al sobresalto. La soledad, las tinieblas, el silencio, todavía hoy me inquietan. / Aquella noche, al quedarme solo –¿por qué no decirlo?– el desasosiego comenzó a escarbar en mi imaginación.”, trad. de César Antonio Molina]

⁵⁵ [“La casa, de muros mohosos y viejas maderas, que ya de niño me imponía cierto respecto, ahora, llena de súbitas luces de recuerdo, me parecía todavía más laberíntica.”, trad. de César Antonio Molina]

⁵⁶ [“Los techos bajos, de vigas mal terminadas, daban a la sala una falsa amplitud. / Además la escasa luz del trozo de cirio con que me alumbraba, hacía más imprecisos los límites de la habitación y más sospechosos todos los rincones. / Las tinieblas del corredor entraban en la habitación en frías bocanadas y se amontonaban junto a las paredes, estrechando su debilitado cerco para ahogar suavemente, como los criminales voluptuosos, la luz llena de sueño. / El palpito de la llama espantaba por momentos el asedio de las sombras, pero de nuevo inundaban los ángulos en densos haces.”, trad. de César Antonio Molina]

⁵⁷ [“Hojeando las escrituras me di cuenta de que tenía que examinar unas notas que había dejado en mi alcoba. Me levanté y salí de la sala dejando en ella el cirio encendido.”, trad. de César Antonio Molina]

oscuro y de regreso a un recinto iluminado. Al contrario de Félix Muriel, que se dirige a la sala oscura siguiendo a su padre, casi a su amparo, el personaje de “A luz en silencio” deja la sala pobremente iluminada y camina por el pasillo solo, tratando de mantener la serenidad de un “hombre juicioso”:

Polo corredor as mil poutas das tebras, como picos de silveira, prendíanme a roupa. Pro non fixen caso. Un home asiado non debe faguer caso, anque o latexar do peito sexa un barullo de frágoa. Sen respingar paséi por diante de moitas portas abertas.

Somente ao chegar á miña alcoba saquéi a caixa de mistos e rasquéi un na lixa. Rasquéi tres con toda serenidade. O terceiro prendéu. Pra defendela chama, que un ventío treidor estivo a rente de matar, fíxenlle pantalla coa man. Dimpóis miréi arredor, desafiante... Ninguén. (*OCI*, p. 134)⁵⁸

En el punto extremo del recorrido, en el extremo oscuro de ese péndulo que construye el camino de ida y vuelta, en el punto en que el personaje queda en tinieblas, se muestran ya diferencias importantes entre uno y otro cuento. La sala de la casa de Félix Muriel, en esa noche en la que se atreve a seguir a su padre para quedarse en la oscuridad, en la “grave penumbra”, está poblada, con “los retratos de los abuelos”, de antepasados muertos que lo miran “desde los muros” y les dan “un espesor insondable, como si aquel mirar viniese traspasándolos, y desde muy lejos, para recordar”, y para recordarlo a él; por eso, cuando Félix se queda en la sala oscura, se queda en un lugar habitado, lleno de presencias. El personaje de “A luz en silencio”, al contrario, llega temblorosamente a la alcoba, caminando solo (y en una casa familiar en la que no quedan rastros de sus padres muertos) y, no sin algún temor acallado, prende los cerillos para, al mirar alrededor, investigando la habitación, descubrir que no hay nadie. Empezará entonces el regreso. Pero, de nuevo en la luz, allí donde Félix Muriel encontraba la mano del padre que acaricia su cabeza, el personaje de este cuento no encuentra a nadie, o mejor, encuentra la

⁵⁸ [“Por el corredor las mil garras de las tinieblas, como picos de zarzas, me prendían la ropa. Pero no hice caso. Un hombre juicioso no debe hacer caso, aunque el latir del pecho sea un alboroto de fragua. Sin respingar pasé por delante de muchas puertas abiertas. / Sólo al llegar a mi alcoba saqué la caja de cerillas y rasqué una en la lija. Rasqué tres con toda serenidad. La tercera prendió. Para proteger la llama, que un viento traidor estuvo a punto de apagar, la oculté con mi mano. Después miré alrededor, desafiante... Nadie.”, trad. de César Antonio Molina]

presencia de una ausencia, como si algo de las figuras que podrían poblar el vacío se sintiese en la sala y quisiera ponerles nombres, llamándoles Sr. Nadie:

Apañéi as notas, guindéi o misto e funme cara á sala polo corredor.

¿Quién estaba alí agora?

Eu non vía a ninguén. Non vía máis que o resplandor do cirio enchendo o vao da porta. Mais aquel resplandor “non podía estar só”. ¿Comprendedes? Aquela luz roxa, inqueda, enmarcada na porta, dábame, non sei por qué, a estrana seguranza de que dentro había alguén, ausorto en pensamentos de lóxica inacésibel. Quizáis ao me sentir entrar erguese a testa pra me dirixir isa ollada perplexa con que son acolléitolos intrusos. Porque aquel resplandor “xa non era meu”. Era *seu*.

A luz roxa nin podía estar soia nin me pertencía.

Non sei se me dixen todo o que levo dito. Mais cando me dispuxen a entrar na sala, ía resolto a soste dinamente aquel ollar perplexo...

Entréi. Un trallazo de espanto deixoume entalecido. Na sala, silandeira e triste, non había ninguén. (OCI, p. 134)⁵⁹

El cuento parece subrayar obsesivamente la ausencia: en el *lar*, allí donde residieron los antepasados, no hay *nadie*. Por el contrario, “Este niño está loco” parece fincar su interés, más que en el relato de la anécdota, en la posibilidad de, por medio del episodio, reconstruir una filiación. Y si se puede reconstruir una filiación es porque la narración se basa en un recuerdo. También en “A luz en silencio” hay un recuerdo, ciertamente. Pero mientras en el relato de 1926⁶⁰ lo que se rememora es un sucedido que le ocurre al personaje ya de adulto, en una vuelta a la casa posterior a la infancia, en el de Félix Muriel lo que se recuerda es la infancia misma.

La diferencia entre ambos relatos es notoria. El narrador de “A luz en silencio” está, otra vez, en la casa familiar. Es el relato de un regreso a esa casa. Narra desde un lugar indeterminado un regreso a esa casa, vacía. En cambio, en “Este niño está loco”, Félix Muriel recuerda más allá de cualquier regreso –de hecho, no hay regreso alguno de Félix Muriel sino el que realiza por medio

⁵⁹ [“Recogí las notas, tiré la cerilla y me fui hacia la sala por el corredor. / ¿Quién estaba allí ahora? / No vi a nadie. No vi más que el resplandor del cirio llenando el hueco de la puerta. Pero aquel resplandor “no podía estar solo”. ¿Comprendéis? Aquella luz roja, inquieta, enmarcada en la puerta, me daba, no sé por qué, la extraña seguridad de que dentro había alguien, absorto en pensamientos de lógica inaccesible. Quizá al sentirme entrar levantase la cabeza para dirigirme esa mirada perpleja con que son acogidos los intrusos. Porque aquel resplandor “ya no era mío”. Era *suyo*. / La luz roja no podía estar sola ni me pertenecía. / No sé si me dije todo lo que llevo dicho. Pero cuando me dispuse a entrar en la sala, iba resuelto a sostener dignamente aquel mirar perplejo... / Entré. Un latigazo de espanto me dejó yerto. En la sala, silenciosa y triste, no había nadie.”, trad. de César Antonio Molina]

⁶⁰ En verdad el cuento es de 1924: había aparecido en el periódico *Galicia* (Vigo) el 9 de noviembre, y fue luego incorporado a la 1ª ed. de *Dos archivos do trasno* (El Pueblo Gallego, Vigo, 1926).

de la misma rememoración. Tampoco es determinable el lugar en el que se ubica cuando narra, pero lo narrado es la infancia; acaso por ello, la casa familiar está habitada, llena de presencias. Si el narrador de “A luz en silencio” comenzaba su relato diciendo: “Eu ben sei que o meu caso non debe dar pé a ningunha nova metafísica, e sí, somente, ás análises dalgún médico sutil” (*OCI*, p. 133)⁶¹, Félix Muriel no parece tener dudas de las connotaciones metafísicas implícitas en su recuerdo, que subraya con detenimiento, y deja que su tía, al modo del “médico sutil”, se encargue de la lacónica conclusión del cuento, al modo de quien no percibe esas connotaciones: “Este niño está loco”.

UNA VOZ EMBALSAMADA

Así como “Este niño está loco” permite ser leído como una suerte de reescritura de la anécdota de “A luz en silencio” (o en todo caso su lectura en contraposición con el relato de 1926 aclara algunos rasgos específicos del texto de 1943), otra de las *Historias e invenciones de Félix Muriel* también ofrece la posibilidad de ser puesta en diálogo con un texto anterior. En este caso, la relación es, si se quiere, más directa, puesto que se trata de la anotación de un episodio a partir de la cual Dieste estructura el relato “El loro disecado”; sin embargo, tanto en uno como en otro de los escritos publicados en el *Félix Muriel* (“Este niño está loco” y “El loro disecado”) puede verse cómo en ellos el tamiz de la memoria es fundamental –en contraposición con las que, de un modo muy amplio, podrían considerarse “primeras versiones”.

⁶¹ [“Yo bien sé que mi caso no debe dar pie a ninguna nueva metafísica, y sí, solamente, a los análisis de algún médico sutil.”, trad. de César Antonio Molina]

La anotación a la que me refiero fue dada a conocer por Estelle Irizarry en 1985, en su edición de *Historias e invenciones de Félix Muriel* publicada por Ediciones Cátedra⁶². Sin embargo, la editora no da ninguna información sobre la procedencia del texto ni sobre su fecha de redacción. Es posible que el texto provenga del archivo del escritor y que haya sido cedido por Carmen Muñoz para la edición del libro en la colección *Letras hispánicas*. En cuanto a la fecha de redacción, los únicos datos surgen del mismo escrito. Se refiere el autor a dos viajes a Amberes con su esposa. Después de una primera mención de su presencia en la ciudad (“Amberes. Carmen y yo buscamos habitación en algún hotelillo que esté cerca del puerto y desde cuyas altas ventanas puedan verse los negros vaporcitos que cruzan el río empenachados de humo y las gaviotas sobre el cielo gris”), en el trascurso de la cual conoce el hotelillo, el último párrafo, remate de la narración, recurre a una elipsis: “Algunos años después hemos vuelto a Amberes”. Ahora bien, el primer viaje a Amberes lo hizo la pareja en 1935, mientras Dieste era becario de la Junta para la Ampliación de Estudios (en el *Epistolario* hay dos cartas de Dieste fechadas en Amberes los días 4 y 7 de marzo de ese año: *OC5*, pp. 63-66). Más difícil de precisar es el segundo viaje. Ya que debe de ser un viaje necesariamente anterior a la publicación de las *Historias e invenciones de Félix Muriel* (aún cuando la nota pueda ser posterior), ha de tratarse de un breve paso de la pareja en su salida de Europa luego de la guerra civil. No es esto seguro: el biógrafo de Dieste no menciona que hayan pasado por Amberes en el inicio del exilio. Según Luis Rei Núñez, por medio del padre de Carlos Gurméndez, funcionario uruguayo en La Haya, los Dieste consiguen un pase a Holanda y embarcan en Róterdam⁶³. No obstante, lo más

⁶² También puede verse reproducida en la ed. de *OCI*, p. 296, n. 14.

⁶³ *A travessía dun século*, p. 106. Carlos Gurméndez ha recordado los días que los Dieste pasaron en Holanda en 1939 y el barco en que zarparon: “En La Haya, a onde se dirixirá o matrimonio, invitado por meu pai, naquel intre Embaixador do Uruguai en Holanda, establece comunicación co gran hispanista Johan Brouwer. Este fixéralle unha entrevista a Unamuno e era o autor dunha importante obra sobre a mística española. Entablaran coñecemento anos atrás no Congreso de Valencia ó que Brouwer acudira en representación dos intelectuais holandeses. Fun testigo atento das conversas que os dous intelectuais mantiveron, sempre marcadas polas súas afinidades na loita contra o

probable es que el barco haya hecho escala en Amberes y entonces los Dieste pasaran nuevamente por el centro de la ciudad, ya que no regresaron a Europa sino hasta 1949 (esta vez salieron en el carguero uruguayo “Tacoma” el 29 de diciembre de 1948 y arribaron, ya en 1949, justamente al puerto de Amberes), es decir más de cinco años después de la publicación del *Félix Muriel*⁶⁴.

En cuanto a la anotación, titulada –seguramente por Carmen Muñoz o por la editora– “Antecedentes de «El loro disecado». (Sucedido)”, contiene muchos de los datos que Dieste utilizará en el cuento:

Amberes. Carmen y yo buscamos habitación en algún hotelillo que esté cerca del puerto y desde cuyas altas ventanas puedan verse los negros vaporcitos que cruzan el río empenachados de humo y las gaviotas sobre el cielo gris. Es el atardecer. Yendo de hacia el puerto, atravesamos la plazoleta de la catedral que en aquel momento hace sonar sus carillones. En alguna esquina luce una lámpara votiva al pie de una virgencita.

El puerto –grandes paredones negros, luces rojas, silbos de un tren desesperado. Hallamos por fin el hotelillo que parece cumplir nuestro deseo. Está sobre un atrio al que hay que subir por unas escalerillas. Es una casa estrecha y alta, con muchos balconcitos. Acaso esté desalquilado alguno de los más altos. Subimos las escalerillas del atrio y empujamos la puerta vidriera, que da paso a un cafetín desierto. Nadie sale a recibirnos, pero una voz amable repite con cortés insistencia:

–*Passez, messieurs et dames. Passez, messieurs et dames.*

Avanzamos, pero la voz con su insistencia nos desorienta.

–*Passez, messieurs et dames.*

¿Hasta dónde?

fascismo que acabarían marcando súas vidas. Xa coa documentación arraxada e o pasaxe para embarcar con destino a Bos Aires, vía Montevideo, unha mañá chegou Brouwer para avisar do perigo a que estaba exposto Rafael Dieste: enterárase de que o barco facía escala en Canarias e podían ser detidos polas autoridades franquistas. Retrasaron a viaxe ata atopar outro barco, o *Alwaki*, que os levara directamente ó seu destino” [“En La Haya, a donde se dirixirá el matrimonio, invitado por mi padre, en ese entonces Embajador del Uruguay en Holanda, establece comunicación con el gran hispanista Johan Brouwer. Éste le había hecho una entrevista a Unamuno y era el autor de una importante obra sobre la mística española. Se habían conocido años atrás en el Congreso de Valencia al que Brouwer había acudido en representación de los intelectuales holandeses. Fui testigo atento de las conversaciones que los dos intelectuales mantuvieron, siempre marcadas por sus afinidades en la lucha contra el fascismo que acabarían marcando sus vidas. Ya con la documentación arreglada y el pasaje para embarcar con destino a Buenos Aires, vía Montevideo, una mañana llegó Brouwer para avisar del peligro al que estaba expuesto Rafael Dieste: se había enterado de que el barco hacía escala en Canarias y podían ser detenidos por las autoridades franquistas. Retrasaron el viaje hasta encontrar otro barco, el *Alwaki*, que los llevó directamente a su destino”] (“Lembrando a Rafael Dieste”, p. 11).

⁶⁴ Alguno de estos viajes puede haber dado ocasión a un poema que Lorenzo Varela le dedica “A Carmen Dieste que fue una vez farol en Amsterdam”, aparecido en *La Gaceta de Tucumán* el 18 de septiembre de 1960 y recogido por Luis Seoane en *Homaxes* (Ediciós do Castro, Sada, 1979, pp. 73-74); también fue recopilado en *Poesía completa* (ed. de X. L. Axeitos, Ediciós do Castro, Sada, 2000, pp. 277-278).

Pero cuando es mayor nuestra perplejidad, aparece un hombre enlutado, con aire melancólico, al cual sin duda no pertenece la voz pues era de señora, e informado de nuestro deseo contesta inclinándose y abriendo los brazos:

–Lo siento mucho, pero desde que ella ha muerto, quiero decir mi esposa, no admito huéspedes.

Volvió a sonar la voz: “*Passez, messieurs et dames*”, y entonces ya percibimos inequívocamente que era la de un loro. Con una rápida mirada en torno pudimos descubrirlo antes de marchar, como de refilón en el fondo de un espejo.

Algunos años después hemos vuelto a Amberes. Y nos ha acometido un extraño deseo de repetir la experiencia: empujar la puerta de cristales, entrar en el cafetín desierto y oír la voz embalsamada de la extinta reina del hotelillo. Repetimos nuestro itinerario, llegamos y empujamos la puerta, casi con pavor. No hay nadie o al menos no descubrimos a nadie en el primer momento. Pero tampoco se oye voz alguna. Por fin, detrás de un pupitre, envejecido y pálido descubrimos al dueño, tan absorto que no alza la cabeza, y no lejos de él, inmóvil en su alcántara, el loro disecado. Sin despegar los labios contemplamos un instante la sala silenciosa y volvemos a salir cerrando la puerta con sigilo. (*FM3*, pp. 63-64 y *OCI*, p. 296, n. 14)

La anotación aporta verdadera luz sobre algunos de los intereses del autor en el proceso de redacción del libro. Como señala la editora, estas notas “proveen una rara oportunidad para observar cómo una experiencia concreta, vivida, quedó transmutada en la historia contada por don Ramón”. A la vez, Estelle Irizarry enumera algunas coincidencias entre el cuento y sus “antecedentes”:

Muchos detalles son iguales: la ubicación del hotelillo cerca de la plaza de la catedral en el puerto de Amberes, la puerta de cristal, la presencia del “hombrecillo”, un retorno, el loro, primero vivo y después disecado, y la voz femenina que invitaba a la gente a entrar. En ambos relatos el espejo sirve para reflejar realidades; en “Antecedentes”, el loro se revela “como de refilón en el fondo del espejo”, mientras que en el cuento se percibe una reverencia que hace el dueño “desde el fondo del espejo” y su cabeza parece una calavera que saluda desde el fondo de un estanque.⁶⁵

Inmediatamente, en la misma introducción, señala también algunas diferencias entre uno y otro texto:

La fantasía creadora que opera sobre el suceso, sin embargo, lo convierte en un episodio imborrable del recuerdo de otro, y este otro no es, como se podría esperar, el *alter ego* del autor, Félix Muriel,

⁶⁵ Introducción a *FM3*, p. 39. A pesar de tratarse de una suerte de esbozo argumental, la editora subraya el encanto de la anotación: “Lo curioso, no obstante, es que «Antecedentes», como breve relato del sucedido real, tiene también su propio encanto e irónicamente puede parecernos una invención debido a la elaboración artística que en Dieste es tan natural. Aquí, como en el relato de don Ramón, el arte está en la manera de contar, en la evocación del ambiente, el misterio impenetrable, y en el contraste implícito entre la pareja unida y feliz del nosotros narrativo – «Carmen y yo»– y la inmensa soledad del «hombrecillo» acompañado únicamente por la «voz embalsamada de la extinta reina de hotelillo», o sea, por el loro embalsamado. Casi podría figurar en el cuento «El loro disecado» como una perspectiva más de los hechos, tal como la ofrecida a don Ramón por un amigo que también había visitado el hotelillo y había hablado con el enlutado dueño. Quedan, pues, estos «Antecedentes» como prueba de que el arte de contar puede convertir un mismo «argumento» en dos narraciones muy distintas, y que para los efectos estéticos, poco importa que una sea la verdad vivida y la otra la elaborada por la fantasía.” (*FM3*, p. 40).

sino el amigo familiar, don Ramón. El dueño del hotelillo que en “Antecedentes” es simplemente un hombre “enlutado, con aire melancólico” y luego “envejecido” por la muerte de la esposa, en el cuento viene a ser una especie de *mouro* de carácter malvado. La inmediatez de la experiencia contada por el autor en “Antecedentes” está intensificada por el uso del presente en los verbos de la narrativa, pero don Ramón los coloca en el pasado de su recuerdo conservado en el loro disecado. (FM3, pp. 39-40)

Es interesante que a Estelle Irizarry le llame la atención que el episodio no se adjudique a Félix Muriel sino a don Ramón. Vale la pena notar que si en efecto la narración tuviese a Félix como protagonista, una serie de atributos extraños le quedarían adjudicados: se lo mostraría en un ámbito ajeno al de su comunidad –y referido explícitamente: Amberes– y, sobre todo, hubiese matado a una persona. Esta consideración del hipotético desplazamiento de las acciones de un personaje a otro, fútil en muchos sentidos, sirve en cambio para subrayar una unidad del volumen: tiene la relevancia de mostrar que el ser agente de la muerte de una persona es algo que, cuando se atribuye a Félix, concluye el libro. Ser “agente de la muerte de una persona” puesto que el nombre de “asesino” es desproporcionado: una vez más, la ambigüedad, la imprecisión, la incertidumbre rodean a Félix Muriel cuando se lo quiere definir. En resumen, no es que estos rasgos –el aislamiento respecto de la comunidad y la relación con la muerte de una persona– sean imposibles *per se* en el personaje (lo caracterizarán en el final de sus *historias e invenciones*, en “La asegurada”) pero sí son “imposibles” a esta altura del libro; o, en todo caso, su imposibilidad en este relato muestra la trabazón con que están organizados los textos.

No es claro, como digo, que en el final del volumen Félix Muriel sea responsable de la muerte de Eloísa; sí es claro, en cambio, que don Ramón, en “El loro disecado”, narra al padre de Félix un asesinato que cometió. Pero incluso este relato, a cargo del responsable del homicidio, atenúa por medio del eufemismo su descripción –más allá de que, en principio, se trata de un crimen “en defensa propia” y, por tanto, podríamos decir, justificado. El mismo personaje que narra, a pesar de que confiesa su culpa, recurre a la atenuación, casi a la omisión del hecho.

Esta atenuación de la violencia es un rasgo constante en el libro. Tres o cuatro son las acciones que rondan el ámbito del delito, del crimen, en todo el libro (dos en otras narraciones que lo conforman y uno o dos en “El loro disecado”) y, todas ellas, son narradas por el mismo personaje implicado. Es en el relato de don Ramón en donde más claramente puede hablarse de asesinato, ya que en los otros dos no hay la intención de matar o, incluso, no hay la certeza de que haya un culpable de la muerte. En “Juana Rial, limonero florido”, el personaje del título, acusada de bruja, muere de modo más o menos “casual” por culpa de una pedrada que recibe mientras la gente le avienta cosas a su casa. En “La asegurada”, la muerte de Eloísa pudo haber sido un accidente o un suicidio, aunque la sensación de culpa, de responsabilidad, de Félix Muriel, hace ambiguo el episodio. En “El loro disecado”, en fin, encontramos el caso, único en el libro, de un asesinato deliberado: el del hombre del hotelillo, muerto por don Ramón –y, quizás, también podría enumerarse la parodia que lo remeda: el fusilamiento del loro. Sin embargo, en la narración, el hecho se omite: “Yo me senté, en efecto, y casi inmediatamente reapareció él. Le vi brillar un acero detrás de la manga. Le dejé acercarse. Sólo miré su rostro, y cuando su sonrisa fue suficientemente odiosa y significativa, antes de que él hubiese acertado, yo ya me había defendido... Quedé sentado como estaba, y él a mis pies” (*FM2*, p. 44).

En cambio, acaso por su carácter de remedo de un fusilamiento, por sus rasgos paródicos, es descrita la muerte del loro del hotel, que don Ramón se roba al irse:

–Entonces –dijo después de una pausa– se me ocurrió la extravagancia de robar el loro. Lo metí en un mantelillo que había sobre una mesa, atando bien las cuatro puntas para que no se remeciese ni pudiera chistar, y volví al barco. Al día siguiente zarpamos. No quise leer los periódicos. Y ahora viene el segundo crimen. ¿Usted cree que se puede soportar mucho tiempo a un loro diciendo merci beaucoup? Una noche de mucha luna y de gran encalmada, lo saqué de la cabina, lo até al mástil de proa y lo fusilé valiéndome de un pequeño fusil de aire con que nos divertíamos a veces en tirar al blanco. Si usted se fija, descubrirá por dónde entró y salió la balilla. Era ya muy cerca de escala, de modo que pudo llegar incorrupto, y en seguida lo hice embalsamar. Y helo ahí... (*FM2*, p. 44)

El juego que se establece entre los dos asesinatos, en donde el primero –siendo el relevante– se omite y el segundo, casi inocuo, es narrado con mayor detalle, se repite en diversos aspectos del cuento. Ya desde el inicio, en cuyo primer párrafo se describe la imagen del loro disecado que don Ramón tenía en su tienda de Efectos Navales y Similares, se establecen una serie de paradojas entre lo relevante y lo irrelevante, entre lo real y lo aparente, entre el silencio y lo dicho. El loro, a pesar de estar embalsamado, tiene no obstante una cadenita “prendida a una pata y a la alcándara [...] como si fuese un loro vivo y pudiera escaparse” (*FM2*, p. 33). De allí que los clientes de la tienda a menudo le hablaran, como si estuviera vivo y pudiera responderles – cuando, al final, sabremos que precisamente está muerto por la desesperación que le produjo a don Ramón su continuo hablar. Los visitantes o clientes, entonces, al verlo, le hablan y le dicen cosas como “Dame la patita” o “cualquier otra cosa de las que hay saber para hablar con un loro” (*FM2*, p. 33); una conversación insustancial que parece repetirse en las fórmulas de cortesía propias de los intercambios de circunstancias entre los humanos. Pero don Ramón, “si estaba de buen humor”, se divertía de vez en cuando respondiendo por el loro (diciendo que estaba dormido, que no se lo moleste, o bien simulando que era un loro ventrilocuo), y es la descripción de ese juego el contexto en el que hará la política una de sus dos subrepticias apariciones en todo el libro. Un día dice don Ramón: “No tiene ganas de hablar. Está pensando, recordando... Tiene derecho al silencio. Hablemos nosotros. ¿Qué le parece el nuevo alcalde?” El cliente, un campesino que había ido por sulfato, le responde: “Señor [...], tengo derecho al silencio.” (*FM2*, p. 33). Este silencio es más significativo que las palabras vacuas usuales, pues don Ramón lo interpreta sin dificultad y, más aún, hace explícita la coincidencia tácita que conlleva: “Bien – respondió don Ramón–, entonces ya sé lo que piensa. Lo mismo que yo. De acuerdo, de acuerdo” (*FM2*, p. 34).

El acuerdo con el campesino es en seguida subrayado por contraposición con la siguiente clienta:

Un día llegó una señora que parecía una cotorrita, pero no disecada, sino muy viva, diligente y locuaz. Era la madre de la maestra nueva y muy amiga del alcalde nuevo, como lo fue después de todos los sucesores mientras tuvo aliento. Iba a comprar hilo de red para hacer una bolsita de red, en la que luego ya veríamos lo que se metía. Más grueso. Más delgado. Un poco más grueso, por favor. No tanto. Un poco más delgado. Y luego se puso a hablar con el loro. Pero éste ni palabra. (FM2, p. 34)

Don Ramón inicia entonces una suerte de representación en donde saca a relucir la verdad pero por medio de un simulacro (como si el loro acabase de morir) y para producir un efecto determinado:

–Está un poco triste –decía don Ramón–. Insista usted, señora, a ver si lo anima.

Y la señora insistía:

–Rico, rico, remece el pico. El Rey de Portugal...

Por fin don Ramón se acercó al loro, lo examinó con aire de galeno, y dijo moviendo la cabeza:

–Señora, llega usted en un momento un poco fúnebre. ¡Pobre! Ya me extrañaba a mí esta descortesía.

–¿Qué pasa?

–Está muerto.

–¿Muerto?

–¡Muerto!

–¡Horror! –graznó la señora–. ¡He estado hablando con un loro muerto! –Y se fue haciendo cruces. (FM2, p. 34)

El campesino parco y la señora locuaz son dos estilos contrastantes que se repiten en diversas oportunidades; y, en todas ellas, hablar suele ser indicio de ignorancia o de falta de reflexión. Así, por ejemplo, a la tertulia que se hacía algunas noches en la tienda asistía, además del padre de Félix Muriel, un joven estudiante de farmacia, Lisardito, que discute con don Ramón sobre los adelantos de las técnicas de navegación. En la tertulia, se conversaba sobre cuestiones marinerías:

–Más de una vez me ofrecieron la bitácora de un gran hotel flotante y no acepté. No me opongo al progreso, pero no acepté.

–¡Hotel flotante!... Es usted injusto, don Ramón. Los hay magníficos, verdaderas anticipaciones del año dos mil. ¿Vio usted el último número de La Ilustración?

–¡Si no lo niego! Tengo todos mis respetos para el año dos mil, pero uno es de otros tiempos. En suma, no quise. Y además –concluía en el tono de quien hace una confidencia a medias, reservándose el último secreto–, además con el tiempo volverán las velas. Yo sé lo que digo. ¡Volverán las velas! Fragatas enormes que podrán llevar uno de esos artefactos (buenos para río, lo

reconozco) en la bodega de proa sin hincar el pico, o en la de popa sin sentarse. Eso de las velas aún dará que hablar. (*FM2*, pp. 34-35)

Así, “reservándose el último secreto”, es que habla siempre don Ramón. Lisardito intervendrá para, en principio, apoyar la posición de don Ramón. Para ello, traerá a colación un artículo que don Ramón parece no conocer y sin embargo conoce; un artículo que no quiere conocer justamente porque conoce. Remedando al campesino cliente de su tienda, don Ramón reclama ahora para sí el “derecho a ser sordo”:

–¡Ya lo creo! –comenzaba a decir un joven estudiante de Farmacia que estaba de vacaciones–. Últimamente he visto en *Alrededor del Mundo* un estudio muy interesante a ese propósito.
 –No me lo cuente...
 –Verá, verá usted lo que decía. Es curioso y, si bien se mira, científico... Parece que ahora, por medio de...
 –¡No, no, por favor, querido Lisardito! ¡Que he navegado muchos años! No, en serio. Yo no estoy hablando de canutos, que se sopla por aquí, que sale por allá, que da la vuelta... ¡Por favor! No estoy hablando de curiosidades. Esas son cosas para hacer en una palangana.
 –Sin embargo –decía Lisardito–, hay cosas que empiezan en una palangana y ¡hay que ver dónde terminan!
 –¿Dónde terminan? Nada de vaguedades. A ver, a ver, futuro licenciado. ¿Dónde terminan?
 –Vamos por partes. Empiezan en la palangana..., bien, no hay inconveniente, concedido. Ahora, una vez que empiezan...
 –No se congestione, es inútil. Empiezan ahí... De acuerdo, concedido, no le demos vueltas... ¡y no salen de ahí! No le quepa a usted duda, no salen de ahí. Parece que salen, pero ¡quíá! Lo que sucede es que nos meten dentro. ¡Qué bonito! ¡Qué mundo! ¿Y qué resulta? También lo habrá leído usted en *Alrededor del Mundo*. Que ahora empiezan a decir que el mundo se ha hecho pequeño para el hombre. Sí, sí, leí ese artículo. De un tal..., en fin no sé qué filósofo de Chicago. ¡Hay derecho a ser sordo, señores! (*FM2*, p. 35)

El “derecho a ser sordo” es derecho a no leer (aunque, claro, don Ramón ya leyó y en principio lo oculta). Por lo demás, Lisardito reconocerá alguna relación con el autor del artículo. Escondida tras la firma estadounidense, está la pluma de un amigo suyo de La Estrada que, a su vez, esconde sus propias opiniones:

–Pues digo que ese filósofo, que, entre paréntesis, no es de Chicago, sino un amigo mío de La Estrada, que firma W. Th. Smith para que le publiquen, tiene cierta razón. Naturalmente, la mitad de lo que dice lo leyó en otra parte y la otra mitad...
 –¿Qué pasa con la otra mitad?
 –En fin, no tiene importancia... Se lo dije yo.
 –¡Ah, caramba! ¿Entonces eres tú el horrible filósofo? ¡Me alegro! ¡Tenía ganas de verle delante! –gritaba don Ramón yendo a buscar un remo de los que venía, y blandiéndolo a modo de lanza contra

Lisardo—. Te has metido en la palangana y ahora dices que el mundo es pequeño... ¡Al mar, al mar con él!

Se hacía gran alboroto de risas y, a lo mejor, algún tiempo después aparecía otro artículo del mismo W. Th. Smith titulado “El mundo no es tan pequeño como dicen”. (*FM2*, pp. 35-36)

La nueva versión de W. Th. Smith, el nuevo diseño del mundo, tampoco convence a don Ramón⁶⁶. Al reclamarle, en otra velada, a Lisardito –que, nuevamente, reconoce ser el oculto autor del artículo– don Ramón discurre sobre la necesidad de que la “filosofía” de su joven amigo tenga experiencias que la acompañen, que carguen de sentido un saber letrado que corre, de otro modo, el riesgo de volverse vacío. Sin decidirse aún a revelar el misterio, a modo de ejemplo de que lo pequeño es también inmenso, sugiere la historia que hay detrás de un “simple” loro disecado:

–Bueno, bueno. A éstos había que darles en la cresta con la vara de medir. Ahora resulta que yo soy menos que un mosquito, nada, una pizca de vanidad en esa inmensidad de W. No se infle usted tanto para decirlo, señor W. ¿O fuiste tú el causante, Lisardo?

–Un poco yo, otro poco usted. Después de oírle aquella noche estuve reflexionando y, como me carteo con Smith, algo se filtraría.

–Bien, pues sigue reflexionando. ¿Tienes novia? ¿No? Pues tómalala, sin reflexionar, cualquiera. Te va a dar disgustos, pero no importa. ¡Dónde se ha visto! ¡Un filósofo sin novia!

–Yo estudio Farmacia.

–Farmacia sin filosofía, filosofía sin novia... Así va el mundo. Y tú encogiéndolo y estirándolo por medio de Smith, según te dé por inflarte o desinflarte. Estaba por contarte la historia de este loro. Es una pequeña cosa, y tiene sus abismos. ¡Quién se lo diría al huevo cuando estaba en la selva!

–¡Oh! ¿Tiene historia? Cuéntemela, se lo suplico.

–¡Qué sé yo! Era una broma –dijo don Ramón después de una pausa, con gesto un poco ambiguo–. Lo compré ya seco en un bazar. (*FM2*, p. 36)

Así, como “una pequeña cosa” que tiene sin embargo sus abismos, reaparece la estampa del loro disecado. Pero don Ramón niega en seguida su importancia y oculta la historia. El suspenso se resolverá cuando esa historia sea narrada, en privado, al padre de Muriel. Todo el cuento está cruzado por una serie de secretos, ocultamientos y omisiones: el amor, el crimen, las opiniones

⁶⁶ Ya aparecía este tópico del tamaño del mundo en un cuento que sería incorporado a la segunda edición del primer libro de Dieste, “O grandor do mundo” (había aparecido, bajo el epígrafe “Temas galegos” en *El Pueblo Gallego*, núm. 728, el 2 de junio de 1926 y, ya publicada en marzo de ese año la primera edición de *Dos arquivos do trasno*, fue recogido, en marzo de 1927, en el apéndice de cuatro cuentos que acompañó a *A fiestra valdeira*). En el cuento, el protagonista, un emigrante, se maravillaba y exclamaba “¡Qué grande é o mundo!” (*OCI*, p. 151) tanto ante el ajetreo y el ruido del puerto de Buenos Aires como, a su regreso, ante la calle humilde de su aldea, mientras oye el canto de unos niños que pasan corriendo.

políticas, las causas de fenómenos actuales⁶⁷ y, claro, el secreto que al final tendrá que conservar Félix.

La atenuación del relato del homicidio es correlativa de otras; en particular, de la relación entre don Ramón y la mujer. De esta mujer, como del hombre con el que vive en Amberes, nunca se dice el nombre. La mujer, además, de la que se elogia su voz, tampoco habla. Su palabra es siempre elidida; y cuando finalmente don Ramón, ya sabiéndola asesinada por el hombre, mate a ese “espectro”, como lo llama, será el loro el que, remedando su voz, agradezca por ella la venganza que don Ramón se cobra:

Y entonces ocurrió algo inolvidable, y lo más grotesco que me pasó en mi vida. El loro había guardado un respetuoso silencio hasta aquel instante. Pero de pronto, al alzar yo la cabeza, dijo como atragantándose:

–*Merci beaucoup!* (FM2, p. 44)

Ahora bien, ni la relación entre la mujer y el hombre del hotelito ni la relación entre la mujer y don Ramón se hacen explícitas. En cuanto a la primera, don Ramón mismo no sabe dar cuenta con certeza al padre de Muriel los motivos que hacían que ella estuviera al lado de él:

–[...] para acabar con los antecedentes, le diré que él era un pequeño tirano.

–¿Cómo?

–Pues no lo entiendo... Se hacía temer... No estaban casados, pero la tenía consigo, y le servía para atraer a los huéspedes. Era bellísima. ¡Y qué voz! Créame, Muriel, sólo por verla y oírla valía la pena de quedarse y de encontrar muy buena la habitación, aunque fuese un tugurio. [...] Pero que no se hiciese usted ilusiones. En primer lugar, allí estaba él, con sus ojos pequeños y sus labios delgados y su cabeza cana y rapada, muy sonriente ante la clientela, y hasta con ciertos guiños de tolerancia, pero feroz y sombrío por allá adentro, dando órdenes, o en cuanto volvía la espalda. [...] Digo que él estaba allí, vigilante y adusto, pero además ella no era liviana. Esperaba el amor,

⁶⁷ Ignacio Vidal-Folch, en una nota en la que califica “El loro disecado” como “obra maestra de la narrativa breve”, resume brevemente el argumento (“siendo niño, Félix escuchó a escondidas a don Ramón, marinero retirado y dueño de la tienda Efectos Navales y Similares, contarle a su padre la historia del loro disecado que es la mayor atracción de la tienda: hace muchos años había en Amberes un hotel, y en el hotel una mujer muy guapa, su celoso marido y un loro que repetía: «Passez, messieurs et dames, passez. En avant s’il vous plaît». Siempre que su barco hacía escala en Amberes, Ramón se alojaba en el hotel y se veía con la mujer. Hasta que el marido la mató, y luego él mató al marido, y en un arrebato inexplicable se llevó el loro al barco. A los pocos días, harto de oír su cantinela, lo mató. Lo hizo disecar. Y ya no se separó de él”) y hace un comentario que, además de subrayar la insuficiencia de un resumen que se limite a los hechos, nota alguna de las preguntas que quedan tácitamente abiertas en la narración: “Éste es el seco resumen de un relato riquísimo en otras líneas temáticas, en explosiones de sentido, en divertidas y truculentas sorpresas, en elipsis misteriosas, en secretos revelados y en ambigüedades y confusiones de lo cínico y lo lírico, y que entre otras gracias tiene la de dejar al lector preguntándose: ¿Por qué Ramón disecó el loro y lo conserva siempre a su vera?” (“El loro disecado”, *El País*, 4 de febrero de 2006).

simplemente. Y en cuanto uno la miraba con aires de conquistador, ella seguía muy cortés, pero se tornaba de mármol. Y estoy seguro de que con él era también de mármol. No, él no tenía por qué temer al fante, sino al hombre. Lo que él temía era algo serio, espléndido: que pudiese haber amor de verdad. Eso estoy seguro de que le aterraba, lo reducía a polvo, a telaraña, a rincón, a látigo. [...] Lo vi, lo mismo que él me vio y me temió, aun cuando yo no llevase aires de conquistador ni especie alguna de insolencia ni de estudiada gallardía. El conquistador, en cierto modo, había sido él, si es conquista la trampa. Había hecho la trampa del galanteo para glorificarse con una presa espléndida. Y fue ella la que después no quiso casarse. Él sí, o mejor dicho, unas veces sí y otras no...

—¿Por qué, pues, continuaba ella a su lado?

—Qué sé yo. Era una pelea. Quizá una penitencia que ella misma se impuso. Miedo, tal vez. ¡Oh, no tendría nada de particular! Pero también he pensado a veces esto: que ella esperaba al hombre, al amor que redime del miedo, para decirle al otro, al espectro: En fin, ya ves que existe... Éste es. Ahora márame si quieres... (FM2, pp. 40-41)

Tampoco don Ramón es muy claro sobre su propia relación; nunca, de hecho, la hace explícita. Félix Muriel comienza a escuchar la historia luego de haber estado leyendo unos libros que don Ramón le había prestado para que se entretuviera, por lo que el relato empieza *in media res*, justamente refiriéndose a esa relación:

—Después cambiamos de ruta y en dos años no volví a tocar en Amberes. Así es que no pude cumplir mi promesa. No era fácil escribirle, ni yo había dejado mediador... No está en mi carácter y menos en esas circunstancias. En fin, que ella no supo nada de mí en todo ese tiempo, ni yo de ella, aunque estoy seguro de que me recordaba. No es jactancia. Ya soy viejo y demasiado curtido para que puedan importarme esas vanidades. Yo también la recordaba a ella, y sigo recordándola, aunque no hace la menor sombra a mi mujer. Eso no. Puedo decírselo. Si fuese de otra manera, se lo diría también, querido Muriel. (FM2, p. 40)

Cabe decir al margen que, de algún modo, don Ramón recuerda aquí —anticipa— al personaje de “La asegurada”, Juan, que ha dejado a Eloísa, apenas casados, para “hacer la América”. Al igual que Juan, don Ramón ha perdido contacto con la mujer que queda en tierra firme. Y finalmente, también podría decirse de Eloísa, la asegurada, como de la mujer del hotelito de “El loro disecado”, que “esperaba al hombre, al amor que redime del miedo”. El episodio, pues, repite en cierta medida el del último cuento del libro. Y a la vez, si se continúa la analogía, puede verse que la situación deja al Félix Muriel de “La asegurada” en el lugar del hombre del hotelito, de esa “calavera”, de ese “espectro”. Muriel sería, en un hipotético regreso del hombre al que la mujer ama, el asesinado por don Ramón (o por Juan), pues puede de Muriel decirse lo que don

Ramón dice del hombre del hotelito: “El conquistador, en cierto modo, había sido él, si es conquista la trampa”. Si señalo estas coincidencias entre las situaciones de uno y otro relato es para mostrar el carácter de clausura de un mundo moral, y en gran medida ideal, que tienen las acciones de Félix Muriel en el cuento que cierra el libro, un carácter que a mi modo de ver no ha sido suficientemente subrayado ni contemplado a la hora de considerar la unidad de la obra.

Sea como sea, volviendo a la cuestión del nombre de la mujer de Amberes, así es como don Ramón la menciona, por la negativa: aquella mujer no le hace sombra a su esposa. Vuelve a decirlo en seguida, tratando de retomar el hilo del relato: “–No sé bien qué estaba diciendo. Ella no hace sombra a mi mujer, créame. Yo lo sé. Ahora bien, el hecho es que la mataron. Pierdo el hilo. Bueno, decía que cambiamos de ruta, y a los dos años... No se preocupe, Muriel, no es nada. Cuando recuerdo estas cosas y me pongo a pensar en ellas, siempre hay un punto en que se me va la cabeza...” (*FM2*, p. 41). Quizás por eso, porque al recordar estas cosas se le va la cabeza, es que don Ramón narra desordenadamente, anticipando datos (“el hecho es que la mataron”, dice, estableciendo el suspenso) y recapitulando en varias ocasiones. Desde luego, glosando su historia, también así narra Félix Muriel; como si fuese, ahora él, el loro que remeda las frases escuchadas (es explícito el intento de repetir las palabras de don Ramón: “Y lo que entonces contaba don Ramón lo recuerdo muy bien y, dicho en lo posible a su modo, era lo siguiente”, *FM2*, p. 40). Ambos, en fin, parecen tener muy en cuenta la necesidad de atender al manejo de la información en el relato; o, como dice don Ramón, jugando con la metáfora marinera, de “atar y desatar” con cuidado los “nudos”. La noche en que el padre de Félix se queda en la tienda para escuchar la historia, le pide a don Ramón algunos libros para que su hijo se entretenga mientras dialogan:

–¿No tiene usted por ahí alguno de esos tomos de *Costumbres del Universo* para que Félix se entretenga? –preguntó mi padre a don Ramón.

Éste exploró bajo el mostrador y sacó, en efecto, un tomo de *Costumbres del Universo, Los Arabes en España, Hongos comestibles y venenosos*, una novela de Mayne Reid...

–Gracias, gracias. No se moleste más, ya hay bastante –decía mi padre.

Pero don Ramón aún sacó otro tomo y dijo, dándole una palmada:

–Este es muy bueno. *Guía Náutica*. Que vea el capítulo de nudos y vueltas. Hay que saber atar y desatar... En fin, lee lo que gustes, Félix. Ese de Mayne Reid también es bueno, aunque a veces ata y desata como le da la gana. (FM2, pp. 37-38)

Algunos de los “nudos” de “El loro disecado” parecen mostrar y esconden y, otros, al revés, parecen esconder y muestran. Si la mujer de Amberes, sin nombre, obsesiona y perturba a don Ramón, su esposa, de nombre conocido, no forma parte de esta historia; no la conoce, pero al mismo tiempo, la intuye. De una manera muy coherente con un cuento en el que los silencios dicen más que los discursos, don Ramón supone que a ella le intriga la historia del loro embalsamado justamente porque no pregunta:

– [...] Hasta ahora he resistido, y yo solito, sin pedir a nadie que me echase una mano.

–¿Ni a Rosa?

–¿A Rosa? Yo no acostumbro a decir a mi mujer más verdades que las que puede soportar. Le echa usted encima ese peso, la derriba, y vea luego qué alivio: la carga íntegra, y ella además para llevar a cuestras. No, no... Yo le ofrezco en mi casa el mejor aposento. No hay duda, de mí tiene lo bueno, puede pisar con toda confianza. Y lo demás, a cal y canto. Naturalmente, a veces hay pasillos que se interrumpen, muros que le suenan a hueco. Ese loro disecado le intriga, yo veo que le intriga porque no pregunta... Y hace bien, se defiende. (FM2, p. 39)

Esta suerte de pudor a la hora de mencionar la relación con la mujer se repetirá en el caso de Félix Muriel y Eloísa; tampoco entonces será explícita; será más aludida que narrada. Lo mismo sucede respecto de la muerte de ambas mujeres. Eloísa muere entre la noche en que la deja Félix Muriel y la mañana siguiente, cuando Félix, al saberlo, va a ver al médico de lugar para pedirle que “no maltratasen el cuerpo de Eloísa con escalpelo forense, ni su memoria con enredos judiciales.” (FM2, p. 154), “enredos judiciales” que conllevarían una reconstrucción de los hechos y, por lo tanto, un relato. Tampoco la muerte de la mujer de Amberes es narrada. Don Ramón habrá de comprender lo que le sucedió sin que se le diga nada. Cuando, de regreso al hotelito, ya fuera de funcionamiento, se encuentra finalmente con el hombre, don Ramón “entiende perfectamente” las escuetas frases que escucha:

Apareció, en efecto, el dueño. Me miró y dijo muy presto:

–*Soyez le bienvenu, monsieur.*

No cabe duda que era a mí a quien esperaba.

Y luego con aire afligido, enclavijando los dedos sobre el pecho, gimió:

–*Elle est morte. Ma femme est morte.*

¿Cómo es posible, Muriel? ¿Usted lo entiende? Estoy seguro de que se sonrió.

–*Elle est morte.*

Quería decir: Llega usted tarde y a tiempo.

–*Elle est morte.*

Yo le entendí perfectamente.

Quería decir: La maté. Es una posesión única. Y ahora va usted a conocerme. (Aquel hombre quería eso, que le conocieran). (*FM2*, p. 43)⁶⁸

“El loro disecado”, en fin, está lleno de alusiones, modos elípticos de referir y de hablar de las cosas. Lisardito, retomando ideas de don Ramón, esconde el nombre bajo un seudónimo en los artículos de una revista; en cambio, cuando el cuerpo del narrador está presente, cuando se cuenta cara a cara, los procedimientos a los que se recurre son la insinuación y la elisión: el vínculo de don Ramón con la mujer y el asesinato del “espectro” anticipan el uso del mismo recurso cuando termine el relato de don Ramón: en el marco narrativo serán elípticas la manera en que don Ramón manifiesta al padre de Félix su preocupación por la posibilidad de que el niño haya comprendido e, inmediatamente, la manera en que el padre pide a Félix que no cuente nada de lo que oyó esa noche.

A su vez, la serie de alusiones y secretos conlleva juegos de oposiciones. A los que ya han ido señalándose, se suman otros resultado del auditorio escondido: Félix Muriel. Así, por ejemplo, la relación entre risa y seriedad. Cuando don Ramón anuncia que sigue algo para reír (“para reír un poco. Pero no mucho”, *FM2*, p. 41), cuenta el encuentro en Amberes con su compañero, que había pasado por el hotelito antes que el propio don Ramón y lo había encontrado desierto, con el hombre esperando a “alguien”, y había confundido la voz de la mujer, “algo desmejorada”, con la del loro que decía lo que ella acostumbraba: “*Passez, messieurs et dames, passez*”. Don Ramón, a sabiendas de que es a él a quien el hombre espera, le dice “al compañero que sí, que aquello era

⁶⁸ En la edición de Irizarry (*FM3*, p. 126) y, por basarse en ella, en *OCI* (p. 203), se lee “conociera” en vez de “conocieran”.

realmente cómico y, desde luego, un poco impresionante, y seguí mi camino y él el suyo” (FM2, p. 43). Es el anuncio de un duelo y no hay humor en el pasaje. De acuerdo a ello, ningún comentario de Félix interrumpe la continuidad de la historia enmarcada en este caso. Poco más tarde, en cambio, cuando don Ramón cuenta que, después de matar al hombre, el loro, que “había guardado un respetuoso silencio hasta aquel instante”, exclamó “*Merci beaucoup!*”, Félix dice que “yo estuve a punto de soltar una estrepitosa carcajada. Me costó esfuerzos enormes evitarlo, pues comprendí que aquella no era una historia de reír, y, desde luego, don Ramón estaba lívido” (FM2, p. 44).

En definitiva, el anuncio, “lo que sigue para reír”, no se refiere al relato del compañero (que hace a don Ramón reír falsamente, pues no es “cómico” lo que escucha), sino al de Ramón, que hace reír de veras a Félix (le produce una carcajada que esconde) y que narra un asesinato.

Desde el inicio del relato enmarcado se plantean oposiciones. Allí, se trata de la oposición entre ver y oír, entre leer los libros que don Ramón le prestó para que se entretuviera y oír una historia de la que no debiera enterarse un niño. Félix Muriel mira las ilustraciones de los libros, y en ellas ya se anuncian las precauciones necesarias ante los disfraces, diferencias entre ser y parecer: “me puse a mirar las láminas de *Hongos comestibles y venenosos*, sintiendo una rarísima inquietud ante el hermoso disfraz de algunos venenosos –¡ojo! *Hypholoma facisculari*– y la cara de tontos que tenían algunos comestibles: bah, *Periza aurantia*” (FM2, p. 38). Pero pronto la atención de Félix se dispersa del saber libresco para dedicarse a otra historia:

De los hongos yo había pasado a las costumbres y luego a los cazadores de cabelleras. Y cuando salía del patio de los Leones me di cuenta de que estaba oyendo, no el rumor de una fuente, sino lo que mi padre y don Ramón hablaban en voz baja. Alcé los ojos y vi que habían ido a sentarse al fresco, cerca de la puerta. Yo seguí en mi puesto procurando no escuchar y hasta bisbiseando el pie de las estampas para hacer más infranqueable el recinto de mi atención. Tal vez por eso me enteré de todo con sorprendente claridad... (FM2, p. 38)

Cuando don Ramón termine de contar su historia y se percate de la atención que Félix les estuvo prestando, también quedará tácito el diálogo de los adultos:

Pero de repente don Ramón me miró a mí, que estaba boquiabierto y con los ojos muy despabilados, y preguntó a mi padre con cierta alarma:

–¿El pequeño sabe francés?

–Poca cosa, algo que yo le enseñé.

Don Ramón bajó la cabeza y noté que miraba a mi padre de reajo. (*FM2*, pp. 44-45)

La alarma de don Ramón está desplazada. Lo “importante” no son las frases en francés, meras fórmulas de cortesía. Comprender esas frases no garantiza haber captado el sentido de una historia llena de elipsis y alusiones, tal como está elidida y aludida la preocupación de don Ramón en una sola mirada de reajo al padre de Muriel. Sin embargo, Félix ha comprendido. Cuando finalmente se vayan de la casa de don Ramón (la despedida será igualmente parca, alusiva: “mi padre, que no acostumbraba a tener con nadie estas familiaridades, posó la mano en la espalda a su amigo, y le dijo: –Hasta mañana, Ramón”, *FM2*, p. 45), el padre llevará a Félix no hacia la casa, sino en dirección contraria. Será una suerte de prueba a la que el niño es sometido antes de preguntársele nada:

me llevó carretera adelante varios kilómetros, sin decir palabra. Pasábamos por entre grandes masas de pinares, lejos de poblado, y por primera vez habló para preguntarme:

–¿Tienes miedo?

–Contigo no.

–¿Y solo?

–Veríamos.

Seguimos andando en silencio. En un gran descampado me pareció ver correr la sombra de un zorro. Mi padre se detuvo, y después de un momento me preguntó:

–¿Estabas atento a lo que decía don Ramón?

–Algo, sin querer.

–Bien, ¿y entendiste?

–Sí.

Echamos a andar de nuevo, ahora de regreso. A mitad de camino mi padre dijo:

–Don Ramón es amigo mío, de toda la vida, desde la escuela.

Yo contesté simplemente:

–No diré nada. (*FM2*, p. 45)

Félix Muriel, pues, ha comprendido. No sólo ha comprendido la historia (y “entender”, aquí, significa entender lo no dicho, como don Ramón entendía el silencio de su cliente). Ha

comprendido también las enseñanzas que el padre le propone. Bajo el tácito pedido de silencio se transmiten, de modo aún más tácito, valores, criterios y pautas de comportamiento. Félix ha aprendido de la lealtad. También, sometido a esa prueba carretera adelante, ha aprendido a no sobreestimar su coraje, ha aprendido de esa relación social que Dieste, en “Galicia en el recuerdo”, llamaba valor: “la confianza de un hombre –o de un pequeño aspirante a esa categoría– en otro” (*OCI*, p. 444). Por eso la enseñanza de la lealtad y la del valor están entrelazadas. Y por eso, porque Félix ha comprendido, ya de regreso, al llegar a la puerta de la casa, “por primera vez en su vida mi padre me dio la mano, como a una persona mayor. Y yo primero no supe qué hacer. Pero después se la apreté también. Como don Ramón” (*FM2*, p. 45).

Félix Muriel ha aprendido algo más, ha aprendido una manera de referirse a lo que en verdad importa. “Yo contesté simplemente: –No diré nada”. Lacónico, elusivo, como don Ramón y como su padre, Félix entendió el método⁶⁹.

“El loro disecado” es en definitiva la historia de un aprendizaje ético (una ética que incluye una poética); es, por eso, un relato moral. Pues, justamente, si la trama que incluye a don Ramón como enamorado y como asesino es uno de los elementos que saltan a la vista de los incorporados al cuento por Dieste en relación con la pequeña anécdota que describe en sus “Antecedentes”, el otro es, desde luego, este marco narrativo. Un marco en el que se subraya la memoria y la enseñanza moral más que el episodio narrado.

En cuanto a esa trama, la historia del loro disecado que narra don Ramón, es la única del libro que ocurre de manera explícita fuera del espacio de la comunidad, en el puerto de Amberes. Y sin embargo, a pesar de esta aparición –un recuerdo enmarcado en una conversación entre vecinos y

⁶⁹ Al principio de “El loro disecado”, describiendo la tienda de don Ramón y los episodios con algunos clientes, el narrador dice: “Estas y otras cosas se contaban en casa. Mejor dicho, las contaba mi padre y, claro, mucho mejor que yo” (*FM2*, p. 34). Así pues, el padre es para Félix Muriel también un modelo literario. En esto recuerda al padre de Rafael Dieste, que da a su hijo una “lección de literatura” cuando éste era un niño (véase la carta a Enrique Dieste a la que me he referido en el capítulo 1).

amigos— es también, de un modo subrepticio, una especie de regreso a un origen. Según cuenta Luis Rei Núñez, en la familia de Dieste circulaban dos versiones sobre el origen de su apellido. Una de ellas, la más fundamentada, remontaba la genealogía del padre de Rafael, don Eladio Dieste Muriel, a un origen flamenco. El sobrino de Rafael, Eladio Dieste Saint-Martin, es quien la propuso, y aunque se infiere que es posterior a la redacción del *Félix Muriel*, no deja de ser llamativa:

hai unha boa ducia de anos, Eladio víu anunciado nun catálogo de libros de vello un que tiña por título *Eine alte flämische stäme, die Diest or Dieste familie*, o cal, posto en romance noso quere dicir: “Unha antiga linaxe flamenca: a familia Diest ou Dieste”. Diest é tamén unha cidade dos Países Baixos, e hai Diest ou Dieste como apelido por toda a costa do Mar do Norte, de Flandes e Jutlandia; en Amsterdam, por exemplo, veñen trinta Dieste no listín telefónico (ó propio Eduardo acordáballe un documento que había estado en Rianxo no que se mencionaba “ós valerosos Diest ou Dieste”).⁷⁰

En fin, cabe imaginar este velado, inconsciente, retorno al origen de la zona portuaria del Mar del Norte escondido en un relato que don Ramón cuenta para narrar otro origen, otro viaje desde aquellos puertos a su aldea: el del loro que, simulándose vivo, está embalsamado en la tienda vecina de la casa de los Muriel.

⁷⁰ [“hace una buena docena de años, Eladio vio [anunciado en un catálogo de libros de viejo uno que tenía por título *Eine alte flämische stäme, die Diest or Dieste familie*, lo cual, puesto en nuestro romance quiere decir: «Un antiguo linaje flamenco: la familia Diest o Dieste». Diest es también una ciudad de los Países Bajos, y hay Diest o Dieste como apellido por toda la costa del Mar del Norte, de Flandes y Jutlandia; en Amsterdam, por ejemplo, vienen treinta Dieste en el directorio telefónico (el propio Eduardo recordaba un documento que había estado en Rianxo en el que se mencionaba a «los valerosos Diest o Dieste»)”] *A travesía dun século*, p. 13.

LIBROS QUE SE ESCRIBEN Y LIBROS QUE SE BORRAN

...y entre los libros de la buena memoria
se queda oyendo como un ciego frente al mar.
Invisible, *El jardín de los presentes*.

El primer párrafo del relato “El libro en blanco” (compuesto por dos oraciones breves, que dicen “Aquel campesino era santo y nadie lo sabía. Y, claro, él tampoco”, *FM2*, p. 77) parece una implícita refutación de un texto de Miguel de Unamuno, “La santidad inconciente”, que había aparecido en *Los Lunes de El Imparcial* (Madrid), el 15 de mayo de 1915. En este *monodílogo*, subtítulo “Conversación con Don Fulgencio”, el narrador, hablando de literatura portuguesa, recita a su interlocutor el poema “El pastor”, de Guerra Junqueiro, “donde nos presenta a aquel centenario pastor tramontano, modelo de inocencia”⁷¹.

Pero don Fulgencio, ese desdoblamiento de la voz del autor, “no cree en la inocencia de los pastores, y menos si se han criado lejos de las ciudades”. Así, al escuchar del poema los versos que dicen del protagonista que “foi un santo sem saber que o era!”, exclama: “¡Alto ahí! ¿Qué es eso de que fue un santo sin saber que lo era? ¡Por ahí no paso!”⁷². Don Fulgencio, siempre sarcástico respecto de la idealización bucólica del poema, inicia entonces una discusión con el autor (“Miguelito”, lo llama), argumentando que “el que no tiene conciencia de su santidad no es santo”.

En este texto, Unamuno –siempre más propenso a una religiosidad que se analiza a sí misma, reflexiva– pone en escena una discusión en torno a la idea de una santidad inocente, en la cual ambas posiciones pueden atribuírsele; de hecho no caben dudas de su simpatía por el escritor

⁷¹ *Monodíálogos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, p. 15.

⁷² *Ibid.*, p. 16.

portugués. Acaso fuese una manera de dar publicidad a la obra de Guerra Junqueiro reflexionando sobre algunas de las ideas de su obra en una columna que sin duda tendría muchos lectores, acaso un ejemplo más de la actitud polémica que siempre lo caracterizó, pero el autor de *O pastor* era su amigo y una referencia muy frecuente en su propia obra. Lo menciona varias veces, por ejemplo, en los textos de *Paisajes del alma*, donde Guerra Junqueiro es un interlocutor reiterado⁷³. Más aún, en ellos se refiere Unamuno a una visita que le hace; y, a raíz de ella, menciona elogiosamente el poema “El pastor”:

En Barca de Alva he estado dos veces, la segunda a visitar a Guerra Junqueiro, que allí pasa buena parte del año cuidando de sus viñas y rimando oraciones al trigo, a la luz, al vino, a la vida, a Dios. Tiene allí el poeta portugués una vivienda sencillísima, con un desnudo cuarto de estudio en que reposan sobre unas tablas unos centenares de libros, y por todo ornato un grabado representando el *Hijo pródigo*, de Durero, y un retrato de Tolstoi. [...] En su libro de poesías más íntimas y más jugosas, *Os simples*, “Los sencillos”, hay piezas de inspiración miñota, de las rientes márgenes del Miño, y otras transmontanas, del *lar saudoso de miña meninice*, como dice él mismo. Entre éstas se halla *O Pastor*, en que aparece el paisaje riberano que he venido contando⁷⁴

⁷³ En tres textos de este libro (una compilación preparada por Manuel García Blanco y publicada por Revista de Occidente, Madrid, 1944) se menciona a Guerra Junqueiro como amigo con el que se dialoga. En “Callejeo por la del Sacramento” (publicado originalmente en *El Sol*, de Madrid, el 15 de marzo de 1932), dice Unamuno: “Mi gran amigo Guerra Junqueiro, el gran poeta portugués, soportaba mal, no sé bien por qué, a Madrid. «En todas las grandes plazas –me solía decir en la de Salamanca– las muchedumbres tienen movimientos rítmicos, menos en la Puerta del Sol de Madrid». Otra vez: «Por estas calles se puede ir soñando sin temor a que le rompan a uno el sueño». Otra: «En este cielo –el de Salamanca, ¡claro!– puede haber Dios; ¡en el de Madrid, polvo!»” (*Obras completas*, ed. de Ricardo Senabre, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2005, t. 7, p. 81). Vuelve a mencionarlo en “En la Plaza Mayor de Salamanca” (*El Sol*, 18 de septiembre de 1932): “Feria provinciana en la ciudad, después de una buena cosecha en el campo que la circunda. En el ferrial, pasado el puente romano sobre el Tormes –ahora en estiaje–, el ganado. Los campesinos invaden la ciudad; van a los toros, a las corridas de feria, a volver a ver los monumentos y la «historia natural» del Instituto. Después de la corrida el gentío se congrega en la Plaza Mayor. En sus soportales, donde la muchedumbre adopta –nos solía decir Guerra Junqueiro– movimientos rítmicos, mosconeos y vaho de masa humana endomingada” (*ibid.*, pp. 149-150). En cuanto al tercer texto, me refiero a él en seguida en el cuerpo principal.

⁷⁴ Unamuno cita fragmentos del poema y comenta el paisaje que describen: “*A deserta, imensa, rústica paisagem / Y es que, en efecto, no todos los paisajes son rústicos; no toda la campiña es campo. El pastor / tez-se moço e grande pelas serras brutas / onde as aguias pairan, onde o roble medra, / e onde os fragaredos barbaros, con grutas, / se encastelan crespos, infernaes, em lutas, / tal como tormentas de trovoês de pedra!* / Y en esas sierras brutas en que posan las águilas y medra el roble, y por *fulvas, ingremes ladeiras*, pastorea su ganado el pastor nonagenario: / *Só rochedos tristes, nus como caveiras, / e zambulhos, zimbros, tojos, cornalheiras, / acres como pragas d’uma boca má!* / Pero estas rocas tristes y desnudas, entre las que crecen esos acebuches, enebros, tojos y cabrahigos, acres como plagas de una boca mala, esos peñascosos «montes cenobitas de huesos y burel», cuando llega marzo «vístense de tréboles y romero». / Precisa leer toda esta hermosa poesía para comprender lo que pueden inspirar los desolados berrocales que rodean al Duero en esa región en que la vida es dura y el hombre se endurece entre los duros peñascos” (“Los arribes del Duero (Notas de un viaje por la raya de Portugal)”, recopilado de *Hojas Selectas* [Barcelona, 1905] en *Paisajes del alma*; cito de *Obras completas*, t. 7, pp. 123-124).

También aparece Guerra Junqueiro en un volumen recopilado por Unamuno en vida: *Por tierras de Portugal y de España*⁷⁵. Las menciones de este libro al poeta tienen dos características: surgen de reflexiones sobre la religiosidad o sobre la política portuguesas y, en ambos casos, a menudo suelen relacionárselas con sus equivalentes gallegas.

Ya en el primer escrito del libro, titulado “Eugenio de Castro”, Unamuno trae a colación un diagnóstico de Guerra Junqueiro sobre la religiosidad portuguesa y española y la manera en que éstas repercuten en la fraseología de cada pueblo: “Me decía una vez Guerra Junqueiro que el español más creyente y más piadoso, alguna vez en su vida, al encontrarse en momentos de grande contrariedad y aprieto, ha dejado escapar de su boca una blasfemia, un *me chiflo en Dios*, verbigracia –modifica la frase propia–, mientras que el portugués más incrédulo y más impío, en semejante circunstancia suspiraría un *válame Nossa Senhora!*”⁷⁶. Algo de las maneras galaico-portuguesas parece haber pasado al protagonista de “El libro en blanco”, que durante su discusión con el diablo –el “mágico”– argumenta:

–Sobran motivos para maldecir –insinuó con aire reflexivo el mágico.
 –No crea, no crea –dijo el viejo alegremente–, ya se maldice bastante.
 –Y habría razones para maldecir más...
 –¿Más? ¿Para qué? [...] Se puede maldecir mucho más, lleva usted razón, y también mucho menos. Mas poniéndose a maldecir menos, bien puede acabarse en no maldecir nada. Y poniéndose a maldecir más, y más, y más, con los dientes cada vez más arregañados, ¿en qué se puede parar? Si uno fuese un cohete, eso tendría su fin. Un estampido y se acabó. Pero no siendo un cohete...
 Este argumento estuvo a punto de hacer reír al mágico. Pero por escapar de esa tentación, se sacudió del momentáneo encantamiento y, sonriendo apenas, dijo con cierta petulancia siniestra:
 –Habiendo razones para maldecir más, no hay por qué maldecir menos. ¿Para qué más? Para nada.
 Y volvió su cara a resplandecer como un hielo.
 –Comprendo –dijo el campesino–, no todo ha de hacerse para algo. No me vaya a creer tan interesado. Si no suspendería este palique y volvería a mis habas, si es que las mondo para algo.
 (FM2, p. 82)

⁷⁵ En este libro (editado por primera vez por Renacimiento, Madrid, 1911), con una extensa sección dedicada a Portugal, no faltan referencias a Guerra Junqueiro en los seis textos iniciales. En algunos, como “La literatura portuguesa contemporánea” (*Obras completas*, ed. de Ricardo Senabre, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2004, t. 6, pp. 178-183) o “Desde Portugal” (*ibid.*, pp. 201-208), adquiere casi la imagen de un consejero. En un séptimo texto, titulado “Grandes y pequeñas ciudades”, cita la frase que recordaría de nuevo en 1932: “Me decía una vez Guerra Junqueiro: «¡Feliz usted que vive en una ciudad en donde puede uno ir por la calle soñando sin temor a que le rompan el sueño!»». Y realmente, por las calles de Madrid no cabe ir soñando” (*ibid.*, pp. 325-326).

⁷⁶ *Obras completas*, t. 6, p. 174.

En “Epitafio”, un texto fechado en febrero de 1908, Unamuno dialoga en Salamanca con Guerra Junqueiro sobre el reciente asesinato del rey don Carlos y del príncipe heredero don Luis Felipe. Los sucesos políticos portugueses, la dictadura de Juan Franco, el crecimiento del partido republicano, dan pie a una rápida comparación: “El pueblo portugués tiene, como el gallego, fama de ser un pueblo sufrido y resignado, que lo aguanta todo sin protestar más que pasivamente. Y, sin embargo, con pueblos tales hay que andarse con cuidado. La ira más terrible es la de los mansos”⁷⁷. A partir de allí, glosa una caracterización que ensayó ante su amigo:

Y entonces dije yo a Guerra Junqueiro la diferencia grande que hay entre los anarquistas gallegos y los catalanes. Y es que, habiendo como hay en la Coruña relativamente tantos o más anarquistas que en Barcelona –yo creo que más–, en la capital gallega no ha habido atentados con bombas, de esos que realiza un hombre aislado pudiendo hacerlo a mansalva, como en la capital catalana los ha habido con deplorable frecuencia, y en cambio los obreros coruñeses han andado una vez, a consecuencia de una huelga, a tiro limpio en las calles, cosa que no ha sucedido en Barcelona. Y la sangre portuguesa es la misma sangre gallega.⁷⁸

Seguramente Dieste habrá leído con curiosidad, si no con atención, estas referencias del rector de Salamanca a Galicia. En los años veinte tuvo una fuerte relación con distintos actores del nacionalismo gallego entre los cuales, mayoritariamente, Portugal era el “punto de apoyo” a partir del cual Galicia podría liberarse de la hegemonía castellana. Si bien, como se ha dicho, Dieste fue

⁷⁷ *Ibid.*, p. 197.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 198. La descripción que Unamuno hace del dictador (“el apetito de poder de que estaba aquejado Franco era una verdadera locura”, *ibid.*, p. 196) y sobre todo del rey (“Era casi unánimemente execrado. Había conseguido unir a sus súbditos en un sentimiento común respecto de él: un sentimiento de odio mezclado con desprecio”, *ibid.*, p. 195), así como sus opiniones sobre la imagen que el pueblo tenía de ellos, recuerdan en mucho un cuento escrito durante la guerra que condujo a la dictadura de otro Franco y en el que Dieste hizo presente la figura de un dictador más, de nuevo portugués. En “¡Que ningún o sepa!... Conto portugués”, relato firmado por Félix Muriel (*Nova Galiza*, núm. 6, 1 de xulio de 1937, p. 3), un barquero rescataba de un naufragio en el Tajo, sin saber quién era, a Salazar Oliveira. Al enterarse de su identidad, el barquero rechazaba todas las riquezas ofrecidas en agradecimiento por haberle salvado la vida y solamente pedía al dictador “que non diga a ningún que fun eu quen o salvei...” (*sic*) [“que no diga a nadie que fui yo quien lo salvé...”]. El cuento es uno de los muchos ejemplos de la preocupación manifiesta de la revista *Nova Galiza* (y sobre todo de su primer director, Castelao) por la situación política de Portugal.

pronto acercándose a una posición “federalista”, en términos lingüísticos siempre se mantuvo cercano a lo que, años después, se llamaría “reintegracionismo”⁷⁹.

En un artículo de 1926 parece incluso retomar la idea unamuniana de un soterrado interés por la política en el pueblo gallego, simultáneo de la supuesta “mansedumbre”, que vendría determinada, en este caso, por el individualismo. Este rasgo, atribuido con frecuencia a los gallegos, será discutido por Dieste en varias oportunidades; y en esta ocasión, a raíz del posible desinterés por la política que pudiera traer aparejado:

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.⁸⁰

Que ese ejemplo era un *buen* ejemplo, no caben dudas. La conjugación de un cuidado por la individualidad y un interés por la política (con lo que ello tiene de interés por las relaciones sociales del individuo) es una constante diesteaná. En otro artículo publicado cerca de un año más tarde en el mismo periódico vigués, *El Pueblo Gallego* (14 de mayo de 1927), retomaba el tema. “O individualismo tema dramático” intenta despejar el término de las connotaciones que ha ido adquiriendo. Según Dieste –que nuevamente discute aquí el uso del “mote” para definir a los gallegos– las dificultades surgen de una “idea disminuida” de individuo, que lo entiende sólo

⁷⁹ Por “reintegracionismo” se entiende la posición lingüística que, reconociendo que las diferencias entre el portugués y el gallego obedecen a la escisión política resultante de la dominación castellana sobre Galicia, busca “reintegrar” el gallego al portugués, ya que en éste último se podría observar la evolución histórica que hubiese tenido el gallego de no haber sido sistemáticamente reprimido por el español. El crítico que se ha dedicado con mayor detenimiento a considerar el tema de la lengua en Rafael Dieste es Xosé Ramón Freixeiro Mato; véanse sus trabajos “A lingua en Rafael Dieste” (en Xosé Luis Axeitos, coord., *Congreso Rafael Dieste. Actas do Congreso celebrado na Coruña os días 25, 26 e 27 de maio de 1995*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1996, pp. 137-188) y “A misión galeguizadora de Dieste e a conformación da lingua literaria moderna” (en VV.AA., *Xornadas sobre Rafael Dieste*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp. 49-87).

⁸⁰ “La crisis del apoliticismo”, *El Pueblo Gallego* (Vigo), 23 de abril de 1926, *apud* A. Casas, *La teoría...*, p. 153, n. 138. En cuanto a la “refutación” del individualismo gallego, el caso más explícito es el de un texto posterior: “Os tópicos por dentro. Individualismo galego”, *Nova Galiza*, núm. 11, 10 de outono de 1937, p. 2. Sin embargo, ya había intentado esa misma refutación en un escrito de 1927 al que en seguida me referiré.

como “unidad económica”, y que, concertada con una concepción mecanicista del mundo y la historia y una visión estrechamente utilitaria de la vida, olvida la *comunidad* (y el subrayado es del autor), que reemplaza por una sociedad jurídica y contractual (ATC, pp. 208-209). La “dramaticidad” del tema, anunciada en el título, es también escénica, y el autor avizora el paso del teatro que “aún” se llama moderno, cuyo tema resume como “O individuo e a sociedade”, a un nuevo teatro, que tratará sobre “Os homes e a comunidade”. En este nuevo teatro, “o «ser propio» de cada persoaxe, o seu segredo derradeiro, a loita –por veces fundamentalmente amorosa– coa comunidade a que pertence, porán no seu sitio –na subordinación que lle corresponde– todo o que sexa puro trato e mostrenco agonismo «económico»” (ATC, pp. 209-210)⁸¹.

El teatro que Dieste vislumbra en 1927, a la vez que describe sus expectativas dramáticas, lleva inscrita una característica que se encontrará en el *Félix Muriel*: la tensión “amorosa” entre individuo y comunidad. Pero aquí es notable el uso del vocablo “agonismo” con la significación de “lucha”, “pugna”, que por entonces, y aún hoy día, remitía a una terminología propia de Unamuno.

Y es que Unamuno es una presencia importante en las lecturas y los escritos de Dieste en esos años. En otro artículo de *El Pueblo Gallego*, del 27 de marzo de 1927 –que por su organización y extensión (mayor de la acostumbrada), muestra a las claras la importancia que tenía para el redactor–, Unamuno era ejemplo de una característica típicamente gallega. En “Misticismo e saudade”, Dieste analizaba con cuidado y detenimiento los términos del título, rebatía maneras estereotipadas de entenderlos y concluía aludiendo al exilio del rector de Salamanca: “Non quero rematar sin facer unha afirmación que quizais vos produzca algunha sorpresa: o máis grande

⁸¹ [“el «ser propio» de cada personaje, su secreto último, la lucha –a veces fundamentalmente amorosa– con la comunidad a la que pertenece, pondrán en su sitio –en la subordinación que le corresponde– todo lo que sea puro trato y mostrenco agonismo «económico»”]

saudoso da Hespaña de hoxe –e tamén o máis outo exemplo daquela mística dinámica– non é galego. É vasco, ten hoxe saudades tráxicas da súa terra e chámase don Miguel de Unamuno” (ATC, p. 192)⁸². Es, pues, Unamuno el mejor ejemplo de la “mística” y la “saudade” tal como las entiende Dieste en los años veinte.

Como decía, *Por tierras de Portugal y de España* incluye menciones de Guerra Junqueiro en las que lo tratado es la religiosidad portuguesa. En el sexto capítulo del libro, “Las ánimas del purgatorio en Portugal”, comparándola con la religiosidad española, el autor escribe:

La religiosidad portuguesa, lo mismo que la gallega, lo que alguien llamaría, no sé con qué fundamento, religiosidad céltica, hay que ir a buscarla por debajo de las formas regulares y canónicas de la religión oficial. Por debajo de ella palpita y vive aún cierto naturalismo que tiene mucho de pagano y no poco de panteísta.

Hay aquí siempre latente una cierta religiosidad pagana, diferente de la religiosidad castellana, que nos recuerda más bien la de los pueblos semitas.

El Cristo español, me decía una vez Guerra Junqueiro, está siempre en su papel trágico: jamás baja de la cruz donde, cadavérico, extiende sus brazos y alarga sus piernas cubiertas de sangre; el Cristo portugués anda por costas y prados y montañas, jugando con la gente del pueblo, ríe con ellos, merienda, y de vez en cuando, para llenar su papel, se cuelga un rato de la cruz.

No es, sin embargo, la religiosidad portuguesa tan riente y alegre como esta no muy reverente parábola del imaginativo poeta podría hacer creer. Aquí hay el culto de la muerte; sólo que, en vez de ser trágico como en España, es elegíaco y trístico.⁸³

También aquí –como sucedía con su manera de pensar respecto de las blasfemias y maldiciones– puede recordarse al protagonista de “El libro en blanco”; algo de la religiosidad “naturalista” –quizás no panteísta, pero sí algo pagana o, como diría Unamuno, de una “herética

⁸² [“No quiero terminar sin hacer una afirmación que quizás os produzca alguna sorpresa: el más grande saudoso de la España de hoy –y también el más alto ejemplo de aquella mística dinámica– no es gallego. Es vasco, tiene hoy saudades trágicas de su tierra y se llama don Miguel de Unamuno”]

⁸³ *Ibid.*, p. 210. En el texto también se relaciona lo portugués con lo gallego al introducir el tema de la religiosidad, distinguiéndola del clericalismo o anticlericalismo de un pueblo: “Hay aquí en el pueblo un cierto anticlericalismo como lo hay en Galicia. En los cantares gallegos de Rosalía de Castro, que parece era hija de un cura, se advierte esa nota” (*loc. cit.*). Y más adelante, ya hablando del culto a las ánimas del purgatorio, Unamuno parece aludir a la “Santa Compañía”: “He oído decir a algún gallego que también en Galicia juega un gran papel eso de las ánimas y de los difuntos, y que de leyendas y supersticiones referentes a ellos consta en gran parte la religión popular gallega” (*ibid.*, p. 211).

ortodoxia”⁸⁴ – parece haber llegado al viejo campesino, que se figura animales participando en la gloria del cielo:

Y de los tratos vino a pensar en una vaca que había comprado su padre siendo él mozo, y que había salido muy lista, aunque un poco brava, pues trabándose en contienda con otra se había roto un cuerno. Y de ahí vino a recordar los animales que habían pasado por la casa desde que él era niño. Los que habían muerto. E íbalos recordando por sus nombres y con las mañas y virtudes de cada uno. Y los tiempos buenos y malos, de esplendor o de enflaquecer, que pasaron juntos; hermosos días, de gran placidez, en que el campo se ensancha y son alegres los sudores, pero también soles terribles y ásperas madrugadas. Y aunque no dijo “en gloria estén” veíalos en gloria y le pasó por la fantasía la vaca corniquebrada, ya con los dos cuernos, pero uno de plata y el otro de oro. Esto era bueno para contárselo al rapaz, que siempre anda pidiendo historias. (FM2, p. 78)

Hay en este cuento del *Félix Muriel*, casi como en ningún otro, un ambiente bucólico que evoca algunos otros pasajes de la obra diesteana y evoca, al mismo tiempo, un diagnóstico unamuniano de raigambre romántica. En el tercer texto de *Por tierras de Portugal y de España*, “Las sombras de Teixeira de Pascoaes”, relaciona la lengua portuguesa con cierto tipo de poesía: “Y esta lengua engendra una poesía campesina, profundamente lírica, erótica o elegíaca, naturalista o soñadora”⁸⁵.

Por lo demás, la nota de Unamuno sobre “Las ánimas del purgatorio en Portugal” daba lugar a reflexiones sobre el individualismo que están en consonancia con las ideas de Dieste ya citadas. Estas reflexiones parten del recuerdo de una conversación que sostuvo con “cierto calvinista, rígido y fanático” que empezó a “tronar contra la creencia en el Purgatorio todo un rosario de vulgaridades”. El autor –que, aclara, no cree en el Purgatorio– le responde:

– [...] Usted, con una fe en la predestinación de que ahora no hemos de tratar, cree que así que un hombre muere se salva o se condena irremisiblemente, sin que los vivos puedan hacer ya nada por las almas de los muertos, cuyo destino depende de Dios y de ellas mismas, de la fe que tuvieron. Sí, ya sé que usted recuerda a sus muertos y guarda su memoria, y acaso los pone como ejemplos a los

⁸⁴ Unamuno se refiere a la “herética ortodoxia” en un texto de 1923 sobre Blas Pascal que recupera, como capítulo octavo, en *La agonía del cristianismo (Obras completas)*, ed. de Manuel García Blanco, Afrodisio Aguado-Vergara, Madrid, 1958, t. 4, p. 887).

⁸⁵ *Ibid.*, p. 186. Guerra Junqueiro es, en este caso, el mejor ejemplo para Unamuno, que lo pondera con su especial estilo, siempre ambiguo en el elogio: “Los poetas portugueses son, en general, poco eruditos, ni aun en letras. Su lectura no es mucha ni muy variada, y su cultura mucho más vernácula que lo que ellos mismos creen. La enorme influencia que en la formación del ingenio de Guerra Junqueiro, el primero de los poetas portugueses de hoy y uno de los mayores del mundo, tuvo Víctor Hugo, prueba lo que digo” (*loc. cit.*).

vivos; pero por ellos mismos, por sus almas, usted no cree poder hacer cosa alguna. Su religión de usted es radicalmente individualista; es, permítame que se lo diga, feroz e implacablemente individualista.

El catolicismo, no. El catolicismo tiene un sentido más social, más colectivista. No es el individuo aislado; es la comunidad de los fieles la que se relaciona con Dios por Cristo. Los méritos son trasferibles: uno padece y reza por otro, tiene en el cielo cada cual quien por él ruegue, y cada cual a su vez puede ofrecer sufragios por sus difuntos. De aquí el culto a los santos, de aquí el culto a las ánimas del Purgatorio, de aquí el valor de los medianeros.

¿Y no cree usted, señor mío –le dije–, que es un gran consuelo eso de poder hacer algo por nuestros muertos y que nuestros vivos puedan hacer algo por nosotros luego que muramos? La pobre viuda puede hacer más que llorar a su difunto marido y venerar su nombre y su memoria; cree poder aliviar sus penas. Y si usted me dice que para explotar este sentimiento de solidaridad entre vivos y muertos se inventó el Purgatorio, yo le diré que fue el sentimiento mismo ese el que lo creó. No fue inventado para explotar el sentimiento, sino que lo explotan porque el sentimiento lo creó. Los mineros no inventan la mina.

Así una familia no termina en la tierra; así, hay una íntima comunión entre los vivos y los muertos, una comunión más real –en la creencia, se entiende– que la de las tradiciones y el que vivamos de lo que nos legaron.⁸⁶

Ese sentido “colectivista” sin duda se encuentra en “El libro en blanco”, desde el momento en que el protagonista logra, por su sola virtud, borrar los pecados de la aldea. Y también se encuentra, claro, en buena parte de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*.

En fin, si bien es poco probable que Dieste haya tenido presente, o incluso conocido, el monodílogo titulado “La santidad inconciente”⁸⁷, sí parece poder afirmarse que estaba familiarizado con el ámbito de preocupaciones que manifestaba ese texto, y otros del mismo autor. Pues la idea de una santidad inconsciente aparece también referida, por ejemplo, en la introducción a *La agonía del cristianismo*: “Son muchos los que se preguntan cómo suelen morir las fieras [...] en las selvas o los desiertos en que viven; si son muertos por otros o mueren por eso que se llama muerte natural, acostándose en un rincón a morir solos y en soledad, como los más grandes santos. Y como ha muerto, sin duda, el más grande santo de todos los santos, el santo

⁸⁶ *Por tierras de Portugal y de España*, pp. 212-213.

⁸⁷ Hasta donde sé, la primera recopilación de los “monodílogos” es la que realiza Manuel García Blanco, bajo el título de “Meditaciones, soliloquios, diálogos y monodílogos”, en el tomo cuarto de la recopilación *De esto y de aquello* (Sudamericana, Buenos Aires, 1954). Pero aún no aparecía allí “La santidad inconciente”; este texto fue incorporado por el mismo editor a la sección correspondiente en el tomo IX de las *Obras completas* de Unamuno (Afrodisio Aguado-Vergara, Madrid, 1958).

desconocido –primeramente– para sí mismo”⁸⁸. Este ensayo de 1925 –que en el prólogo a la primera edición en castellano, de 1931, su autor denomina “monodílogo”⁸⁹– era sin duda conocido por Dieste⁹⁰.

Por lo demás, no sería ésta la primera vez que Dieste retoma –o “invierte”– de manera casual la perspectiva unamuniana. Me he referido, en el capítulo segundo, al cuento “O vello que quería velo tren”. En él, una familia de montañeses hacía un largo viaje para ver pasar el tren. Unamuno, por su parte, había publicado en 1923 el volumen *Rimas de dentro*, con poemas compuestos entre 1908 y 1910. Uno de ellos, titulado “En el tren”, describía la mirada del poeta desde el que llama, tópicamente, “monstruo de hierro”. Una de las primeras imágenes, de las muchas que irán mostrando el desagrado de viajar en una “cárcel que corre”, es la que puede verse en el exterior:

Impasibles, guardando su puesto,
prendidos a tierra
desfilan los árboles,

⁸⁸ *Obras completas*, t. 4, p. 828.

⁸⁹ “¿Monólogo? Así han dado en decir mis..., los llamaré críticos, que no escribo sino monólogos. Acaso podría llamarlos monodíálogos; pero será mejor autodíálogos, o sea diálogos conmigo mismo. Y un autodílogo no es un monólogo. El que dialoga, el que conversa consigo mismo, repartiéndose en dos, o en tres, o en más, o en todo un pueblo, no monologa. Los dogmáticos son los que monologan, y hasta cuando parecen dialogar, como los catecismos, por preguntas y respuestas. Pero los escépticos, los agónicos, los polémicos, no monologamos” (“Prólogo a la edición española” de *La agonía del cristianismo*, *Obras completas*, t. 4, p. 822).

⁹⁰ En una carta del 29 de noviembre de 1944 a su hermano Enrique, hablando de un ensayo de éste (que, según dice, corrigió y dio a Seoane para su impresión), escribe un comentario que si no prueba el conocimiento pormenorizado del libro, lo deja traslucir: “Por último un parrafillo de una línea, o de línea y pico, en que dices que suele considerarse «El sentimiento trágico de la vida» como «la obra maestra de Unamuno», lo suprimí porque se queda un poco suelto. Por otra parte empieza a ser popular el juicio que atribuye esa primacía a «La agonía del cristianismo» considerando la otra como de índole en el fondo más estudiantil, etc.” (*OC5*, p. 212). También en los años del exilio, en su correspondencia con Antonio Sánchez Barbudo (quien años después haría un prólogo para la edición conjunta de *Del sentimiento trágico de la vida* y *La agonía del cristianismo*, Akal, Madrid, 1983) se refiere Dieste a la “cuestión religiosa” en Unamuno. Le escribe desde Cambridge el 13 de septiembre de 1951: “[tu ensayo] sobre Unamuno [...] me pareció francamente saludable. El que había leído antes en *Ínsula* me inquietaba un poco, lo veía ladeado, como un barco que llevare desigualmente la carga. Supuse que sería parte de una serie, y que en la serie, por concurrencia de las demás cosas, se corregiría el efecto. Veo que no lo incluyes en tu opúsculo, aún cuando reaparece en este en lo esencial, y ahora iluminado y sosegado por lo demás que dices o señalas. Hay, desde luego, muchos modos de referirse a Unamuno, ya que Unamuno, a su vez, se refiere a muchas cosas; pero el que tú has elegido estaba siendo urgente. ¿Cree Unamuno de verdad? [...] La vida de Unamuno, después de leer tu indagación [...] se me encumbra de nuevo sobre bases humildes, misteriosas, firmísimas” (*OC5*, pp. 387-388). El opúsculo de Sánchez Barbudo que Dieste comenta ampliamente pudiera ser “La formación del pensamiento de Unamuno. Una experiencia decisiva: la crisis de 1897” (publicado en julio de 1950 en *Hispanic Review*, 18, pp. 218-243) o bien alguno de los textos que aparecieron en la *Revista de la Universidad de Buenos Aires* en 1950 y 1951: “El misterio de la personalidad de Unamuno” y “La fe religiosa de Unamuno y su crisis de 1897”.

y al pasar una torre aldeana,
 con sus ojos rasgados a plomo
 nos saluda.
 Un pastor con la barba apoyada
 en las manos, que cruza
 sobre el cayado,
 un momento nos mira sereno
 y en su torno
 cabizbajas ovejas
 ni aun ven que pasamos.⁹¹

La “coincidencia” es sin duda casual: el libro *Rimas de dentro* fue publicado en Valladolid en 1923, pero en una edición privada –y no he podido encontrar referencias a publicaciones anteriores de los poemas allí incluidos. El cuento de Dieste, que pertenece a su primera colección de relatos (*Dos archivos do trasno*, El Pueblo Gallego, Vigo, 1926) había sido escrito y publicado con anterioridad: es uno de los textos que incluye en una revista artesanal que hiciera con Xosé María Brea Segade y Xesús Romero Suárez durante su estancia en Marruecos: *Charamuscas*, cuyo único número conocido (“númaro mostrâreo”) es de abril de 1923. Luego, una versión corregida, que es la que pasaría al libro, fue impresa en *Galicia. Diario de Vigo*, el domingo 20 de enero de 1924.

Ahora bien, la santidad inconsciente del protagonista de “El libro en blanco” obedece a dos características. Por un lado, no se deja tentar por el diablo: ni por sus artes mágicas, ni por sus quejas por el modo en que está hecho el mundo, ni por la invitación a maldecir, ni –sobre todo– por la oferta de conocer los pecados ajenos. Por otro lado, a la hora de escribir los propios –e inexistentes– pecados, el viejo “borra” del libro, en el que están denunciados, los pecados de la parroquia. El libro queda, entonces, en blanco, y el diablo se esfuma.

⁹¹ *Obras completas*, ed. de Ricardo Senabre, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1999, t. 4, p. 564. Tras mostrar la imagen del pastor y sus ovejas, el poema se carga pronto de un ambiente algo lúgubre, con la mención –también tónica– a la quietud y la miseria del campo: “Y entretanto del monstruo de hierro / –la cárcel rodante / que presos nos lleva–, / el resuello / va marcando la marcha anhelante / por los quietos campos. / Y en el tren, tras la dicha que huye / buscando fortuna, salud o alegría, / vamos presos, / dejando a lo largo / la dicha que queda, / dejando también, en los campos, / miserias.” (*loc. cit.*)

Como señala Estelle Irizarry, este relato (al que considera “invención” de Félix Muriel) retoma “una tradición folklórica universal de todos los tiempos, el encuentro con el diablo”, tema –dice– “explorado por Goethe, Espronceda, Estanislao del Campo y Stephen Vincent Benet, entre otros” (*FM3*, p. 43). Es posible suponer que Dieste tuvo en cuenta la obra de un autor más.

En los primeros años del exilio, como parte de su trabajo en la Editorial Atlántida, Dieste había hecho varias adaptaciones de textos clásicos para la colección roja de la Biblioteca Billiken (esta “biblioteca” –que recuperaba el nombre de una exitosa revista para niños de la misma editorial– ordenaba por colores los géneros de los títulos que publicaba: la colección roja correspondía a las “Antologías y resúmenes”). Entre las adaptaciones que entonces preparó, algunas las publicó con el seudónimo “Juan de Plasencia”⁹². Bajo ese nombre hizo una versión de los *Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (que, si atendemos al número de colección, el 23, debió de haber sido su primer trabajo de este tipo en la editorial) y otra de *Cuentos y apólogos* de Tolstoi, o, como dice la portada, de *Cuentos de Tolstoi*. Este libro, con ilustraciones de Colmeiro (que firmó como “Guimar”) apareció en 1940. Luis Rei Núñez describe un rasgo particular de la preparación del volumen:

A Rafael acordáballe un conto do ruso que o impresionara moito na súa primeira mocidade. “O muxik e o diaño”. Naquel momento, en Bos Aires, non puideron atopar máis que traducións francesas que non incluían ese conto. Entón el, que non quería deixar de dalo, decidiuse a recompoñelo coa súa memoria, e, polo tanto, a case crear unha obra nova, como facendo de “negro” de Tolstoi. Se ben esta maneira cuase stendhaliana de basearse en historias de outros non o levaría ata ese extremo en ningún caso máis, sí se permitiría, maiormente nun libro de Wilde, modificar algunhas cousas por outras que parecían máis adecuadas.⁹³

⁹² Plasencia era el lugar de nacimiento de su esposa Carmen Muñoz; seguramente por ello Dieste eligió el seudónimo. Las adaptaciones que firmó con su propio nombre son: *Cuentos de Oscar Wilde* (Colección roja, 29); *Tartarín de Tarascón*, de Alphonse Daudet (Colección roja, 31), *El Conde Lucanor (selección)*, de Don Juan Manuel (Colección roja, 32) y *El tonelero de Nuremberg*, de E.T.A. Hoffmann (Colección roja, 33). Los libros tuvieron varias ediciones, pues eran un verdadero éxito editorial, entre 1940 y 1948, e incluso en la década siguiente: de *El Conde Lucanor* hay una reedición de 1958. A menudo estaban ilustrados por compañeros de exilio de Dieste, como el caso de los *Cuentos de El Conde Lucanor* o de *El tonelero de Nuremberg*, que tenían dibujos de Castelao.

⁹³ [“Rafael recordaba un cuento del ruso que lo había impresionado mucho en su primera mocedad. «El mujik y el diablo». En aquel momento, en Buenos Aires, no pudieron encontrar más que traducciones francesas que no incluían ese cuento. Entonces él, que no quería dejar de darlo, se decidió a recomponerlo con su memoria, y, por lo tanto, a casi crear una obra nueva, como haciendo de «negro» de Tolstoi. Si bien esta manera cuasi stendhaliana de

Así, el dato invita a considerar “El mujik y el diablo” como una “obra nueva”. Lo interesante es que se trata de un relato en el que el diablo se le aparece a un campesino, tal como sucede en “El libro en blanco”. Pero la situación, en el cuento de Tolstoi, es opuesta: el campesino sí se deja tentar por el diablo y, por ello, muere.

A historia de “O muxik e o diaño” non pode estar máis tinxida de inxenuo candor. Un pobre labrego ambiciona extensas herdades que o saquen das aperturas. Disfrazado, achegaselle o diaño para retalo a que percorra a terra que queira para el nunha carreira sen pausa, e dille que cando pare, ate onde pare, será súa. O muxik corre e corre sen parar días e días. Ó final, baldado, chega ante unha cova na terra á beira do extraño visitante, “¿Qué es eso?”, preguntalle. “Eso es toda la tierra que necesitas”. O relato finda así: “El mujik, apenas oyó la respuesta. Se cayó en la fosa casi como en un lecho. De un golpe, desplegando un ala, el diablo lo cubrió de tierra, hizo una reverencia y se desvaneció en el aire”. (*A travesía dun século*, p. 119)⁹⁴

Los cuentos, en verdad, guardan muchas semejanzas. En el cuento de Tolstoi el diablo no está disfrazado, como resume Rei Núñez, si no que más bien, al omitirse su descripción, su figura es ambigua. De hecho, para el mujik y para el lector, primero aparece su voz, antes que su estampa. Tanto la estampa como la aparición, un acercamiento paulatino y nada abrupto, que obliga al interlocutor a detener su faena, son muy similares en “El libro en blanco”. Pero sobre todo es llamativo el elemento que los diferencia: si en el apólogo de Tolstoi el mujik se deja tentar por el diablo y sucumbe víctima de su propia ambición, en la historia del *Félix Muriel* la respuesta del campesino es la inversa. En la imagen de un campesino sabio y santo parece depositarse resabios de una representación del pueblo español que Dieste asumía desde joven pero que terminó de forjar durante los años en que participó de las Misiones Pedagógicas.

basarse en historias de otros no la llevaría hasta ese extremo en ningún caso más, sí se permitiría, mayormente en un libro de Wilde, modificar algunas cosas por otras que parecían más adecuadas”] *A travesía dun século*, p. 119. El dato, a pesar de su interés, no ha sido considerado, hasta donde sé, por ningún estudio crítico.

⁹⁴ [“La historia de «El mujik y el diablo» no puede estar más teñida de ingenuo candor. Un pobre labriego ambiciona extensas heredades que lo saquen de la pobreza. Disfrazado, se le aparece el diablo para retarlo a que recorra la tierra que quiera para él en una carrera sin pausa, y le dice que cuando pare, hasta donde pare, será suya. El mujik corre y corre sin parar días y días. Al final, baldado, llega ante una fosa en la tierra al lado del extraño visitante. «¿Qué es eso?», le pregunta. «Eso es toda la tierra que necesitas». El relato finaliza así: «El mujik, apenas oyó la respuesta. Se cayó en la fosa casi como en un lecho. De un golpe, desplegando un ala, el diablo lo cubrió de tierra, hizo una reverencia y se desvaneció en el aire»] *A travesía dun século*, p. 119.

El protagonista de “El libro en blanco” es un viejo, un viejo que “vivía con calma, sin prisa de morir. Y, claro, también sin miedo” (*FM2*, p. 77). Es probablemente –ya que las edades nunca se especifican– uno de los personajes más viejos del libro. Pero como los abuelos de Félix, que se comunican con él desde sus retratos, él también le habla a un niño de modo misterioso. Desde donde estaba:

se veía el valle y en él, muy pequeñitos, los labradores tras de las yuntas. Y a veces corría por la tierra parda otra cosa más chica todavía, con algún colorín que la hacía visible. Claro, era un niño.
 –¡Diablo de rapaz! Te vas a caer. Te va morder el can.
 Esto lo gritaba como si pudiesen oírle⁹⁵ y, quién sabe, quizá le oyesen, pues él conocía muy bien los ecos y resonancias del valle y cómo hay que hacer para que la voz se abra paso en la brisa, que no siempre consiste en gritar mucho.
 –Así me vería el padre de mi padre, que esté en gloria. A él bien que le oía yo, aunque hablase del cabo del mundo. Eran tiempos de más respeto.
 Pero no bien acababa de pensar esto, cuando llegó de lejos, de allá abajo, su propia voz infantil aliada con otra sangre, que le respondía y entonces dijo:
 –Los tiempos son siempre los mismos.
 ...Son los mismos y no son los mismos, según. (*FM2*, p. 77)

La vejez del anciano se transforma en niñez. Es “su propia voz infantil” la que le contesta desde el valle; y aunque se tratase de un modo figurativo, de una manera de establecer la semejanza entre el niño actual y el niño que el viejo fue, la analogía misma tiende a borrar la distinción entre la infancia y la vejez del personaje. Los tiempos, literal o figurativamente, se entrelazan, y se diluye la historia. Su cronología, en efecto, es otra; mide el tiempo como algo cíclico, repetido día a día; su reloj es el sol: “Aquella tarde estaba sentado en un tajuelo a la sombra de la casa, junto a la puerta que mira al Sur, y su tarea era desenvainar un montón de habas secas. Pensaba concluir antes que se pusiera el sol y, a veces, mirando la oblicua sombra de la casa sobre el enlosado suelo de la era, decía: –No me ganarás” (*FM2*, pp. 77-78) y, más

⁹⁵ Restituyo aquí la lección de la primera edición del libro, que parece la más atinada, ya que en la segunda dice: “le gritaba como si pudiesen oírle”, acaso una errata por contaminación de “le oyesen”. En la edición de *OCI*, notando la posible errata –o la extrañeza de la construcción– pero sin consultar la primera edición, corrigen: “le gritaba como si pudiese oírle”, pero la enmienda desatiende el siguiente plural: “le oyesen”.

adelante, “Pero en seguida volvió los ojos a la sombra que muy despacito acrecentaba su ángulo en las losas y dijo: –No me ganarás” (*FM2*, p. 79).

La cercanía del viejo respecto de su niñez volverá a ser tratada por él mismo cuando, más adelante, dialogue con el diablo. El “mágico” hace volar un vaso, sorprendiendo al viejo, que le pregunta si vive de eso. La conversación, en la que el diablo adopta maneras algo escolásticas, dividiendo la pregunta en dos partes (a pesar de lo cual, en determinado momento, se sentirá “demasiado simple” ante los cuidados razonamientos del viejo), llega finalmente al punto en el que, a la parte que pregunta sobre “si vive”, responde “cosa de niños”. El viejo, entonces, dice:

–No sé si comprendo. A la pregunta de si vive ¿responde “cosa de niños”? ¿Quiere decir que no es cosa de viejos y que ya estoy de más en este mundo? Yo estaba aquí desgranando estas habas. Ciertamente no puedo decir que viva de eso, ni que otros vivan de este menester mío. Sólo es ley a las cosas de que uno vivió. No voy a decirle a esta tierra “ahí te quedas”. Ahora, si estoy de más no es cuenta mía. No tengo prisa de morir. Sería mal ejemplo. No me dieron ése mis padres, que hasta última hora guardaron sus luces e hicieron sus mandamientos. No tengo prisa, pero tampoco hago litigio por cuestión de hora. Mas no sé si estoy desviando el asunto, pues yo pregunté, o dice usted que le pregunté, que si usted vivía, no si yo vivo. Y usted dice cosa de niños. ¿Cosa de niños que yo viva o que viva usted?

–El vivir, simplemente.

–¿Quiere decir que es cosa fácil? Según, quién sabe. No tan fácil. Mejor dicho, no siempre tan fácil.

–De cualquier modo, fácil o difícil, cosa de niños –dijo el otro [...]

–Sí, según se mire. Alguna vez lo he pensado, somos niños. La otra noche, como los mozos tienen mejor sueño, todos dormían en la casa y yo velaba, y era tan buena la noche que abrí la ventana. Y relucían tanto las estrellas que mismo creí⁹⁶ que se me entraban en la casa. Y dije eso mismo. Bueno, yo no dije eso, porque yo no lo digo. Pero se podía decir, ya lo creo. Somos niños... lo entiendo. Ahora, lo otro... Si es cosa de niños que estos niños vivan, muy grande ha de ser la niñez de que tal cosa está suspensa. No sé lo que digo. Esto de hablar también es cosa bien rara, ¿no le parece? (*FM2*, pp. 80-81)

La niñez del viejo no se confunde con la de los niños. “Somos niños”, reconoce, pero no por eso es igual a ellos: los mozos tienen mejor sueño que él, y es justamente su insomnio de viejo el que le permite maravillarse con las estrellas. Su infancia, entonces, radica en mantener viva la capacidad de asombro, como demuestra su constante festejo de los “trucos” del “mágico”. El diablo, en cambio, sí mezcla las edades haciéndoles perder, a cada una de ellas, los rasgos que las

⁹⁶ Tanto *Irizarry* como *OCl* corrigen la expresión por “que yo mismo creí”, sin que la enmienda se justifique en ninguna de las ediciones impresas en vida del autor. Tampoco por sentido era necesaria, pues es una expresión coloquial perfectamente legítima.

definen y perdiendo él mismo sus propios rasgos: “Era un hombre de edad indefinible. Por su voz y sus ligeros ademanes parecía joven, pero su rostro estaba vacío de esperanza, aunque sus facciones fuesen amables y su boca tuviese la sonrisa fácil” (*FM2*, p. 79)⁹⁷. El narrador agrega, inmediatamente: “El campesino tenía mucha experiencia, pero el que tenía ante sí parecía haber sobrepasado todas las experiencias” (*FM2*, p. 79).

Hay, entonces, un “más allá” de la experiencia, un punto en el que se la sobrepasa y ya no queda ni ese tiempo ambiguo, casi atemporal, en el que vive el viejo –ya no quedan, pues, ni “tiempo de los viejos” ni el de los “antiguos” de los que hablara Dieste en 1926 y 1937, y a los que en breve me volveré a referir. El viejo, por el contrario, *todavía* tiene experiencia, mucha experiencia. Está “más acá” de la experiencia y puede, por ello, comunicarse –comunicarse verdaderamente– con los vivos, niños y adultos, y más aún, sabe y puede perdonar.

Es esta experiencia la que parece servir de excusa para la aparición del personaje en otro cuento, en “La peña y el pájaro”. Al referirse a un personaje que allí aparece, dice entre paréntesis el narrador que “Se dice que este viejo fue el que tuvo más tarde una curiosa entrevista con el diablo, de que se hablará, si es que ya no la conocéis” (*FM2*, p. 106). Este personaje de “La peña y el pájaro” tiene un papel importantísimo: recibe de Anselmo, el protagonista, con el encargo de conservarla un tiempo, una nuez que es cifra de su vida; cuando finalmente la parta, Anselmo morirá. Anselmo conoce al viejo en una feria, cuando errando por los caminos y sumándose a romerías, adopta un poco sin querer el oficio de juglar. Sus “pausadas maneras y su modo de hablar y lo que decía, causaba estupor y gran respeto”, acallando las primeras burlas a causa de su

⁹⁷ El aspecto –un aire ciudadano– y el rostro –ambiguo, amable y temible a un tiempo– del extraño visitante también son descritos en “El mujik y el diablo” de modo que guarda relación con “El libro en blanco”: “Se volvió el mujik y vio que alguien de aspecto distinguido, con faz risueña, pero inquietante, se hallaba a su lado. [...] Y cuando el mujik se enderezó de nuevo y se volvió hacia el personaje, éste le pareció mucho más grande, como si hubiese crecido instantáneamente. Su rostro era terrible, aunque seguía sonriendo, pues parecía de piedra. Pero de pronto la sonrisa se hizo más amistosa y el campesino sonrió también” (*Cuentos y apólogos* de Tolstoi, adaptación de J. de Plasencia, Atlántida, Buenos Aires, 1940, pp. 74-75).

aspecto. Y así aparece el viejo, que “un día dicen [...] hizo callar a unos mozos y mozas que se reían a destiempo y tontamente” (*FM2*, p. 106). Hay en él, entonces, una capacidad para escuchar y entender los apólogos de Anselmo; el viejo, que era “limpio de corazón”, seguía muy atento la narración “y cuando era de reír se reía muy bien y hasta inició un punto de muiñeira para celebrar el gozo que le causaban ciertos dichos y el haber entendido una historia. Tan oportunamente, que parecía cosa de la historia misma” (*FM2*, p. 106)⁹⁸.

Así pues, cuando el narrador anota que este viejo “fue el que tuvo más tarde una curiosa entrevista con el diablo” recupera para el personaje las características de santidad inconsciente y de inocencia pura que en el cuento se le atribuyen. Llama la atención que también el narrador diga de esa entrevista que de ella “se hablará, si es que ya no la conocéis”. La aclaración puede desde luego obedecer a que el orden que el lector impone a un libro de relatos no es necesariamente el elegido por el escritor. Pero también parece conservar un resabio del paso del manuscrito original al libro. En las *Historias e invenciones...* “La peña y el pájaro” es un texto posterior a “El libro en blanco”; pero en los *Tratados y confidencias...* “La peña y el pájaro” está

⁹⁸ El viejo del cuento, y su manera de celebrar el gozo que le produce el arte de su coterráneo, recuerda a Manuel Colmeiro, de quien Dieste ha contado, durante la inauguración del Museo Carlos Maside, su reacción ante un cuadro de Laxeiro: “Un dos cadros máis importantes de Laxeiro, ou dos máis importantes para min (o do carro e os nenos), que non debo describir porque me levaría un pouco de tempo darlle toda a súa entidade verbal, pintalo con palabras, fixo bailar a Colmeiro. Colmeiro chegou á casa de Laxeiro, na aldea onde estaba a rematar aquel cadro, e Colmeiro non fixo ningún comentario; botouse a rir con risa infantil, e púxose a bailar unha muiñeira diante do cadro de Laxeiro. Isto é un acontecemento case único na Historia da Arte: que un pintor, simplemente, baile diante do cadro de outro. Isto significa que a pesar da diferenza que poidamos ver, despois de toda a evolución de Laxeiro, entre Laxeiro e Colmeiro, hai un vínculo entrañábel, dionisíaco, vital, que nace da terra e que fai bailar a un pintor diante da obra de outro. / Revisen vostedes a Historia da Arte e difícilmente encontrarán un exemplo tan precioso e tan perfecto do que é sentir o florecer dunha arte non como proceso persoal senón comunal” [Uno de los cuadros más importantes de Laxeiro, o de los más importantes para mí (el del carro y los niños), que no debo describir porque me llevaría un poco de tiempo darle toda su entidad verbal, pintarlo con palabras, hizo bailar a Colmeiro. Colmeiro llegó a la casa de Laxeiro, en la aldea donde estaba terminando aquel cuadro, y Colmeiro no hizo ningún comentario; se echó a reír con risa infantil, y se puso a bailar una muiñeira delante del cuadro de Laxeiro. Esto es un acontecimiento casi único en la Historia del Arte: que un pintor, simplemente, baile delante del cuadro de otro. Esto significa que a pesar de la diferencia que podamos ver, después de toda la evolución de Laxeiro, entre Laxeiro y Colmeiro, hay un vínculo entrañable, dionisíaco, vital, que nace de la tierra y que hace bailar a un pintor delante de la obra de otro. / Revisen vosotros 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] (*TCA*, pp. 126-127).

enmarcado dentro de “El jardín de Plinio”, relato anterior, en la composición final, a “El libro en blanco”. Algo de esos cambios parece haber quedado en las dudas del narrador.

El entrelazado que realiza la aparición del viejo en las dos narraciones, por lo demás, entrama de modo más sólido “El libro en blanco” en la serie, ya que es el primer relato en el que no aparece, como personaje o como narrador, Félix Muriel –lo cual, como se ha dicho, no significa que la crítica no haya buscado encontrarlo en algún personaje aludido. De los tres cuentos en los que Félix Muriel está ausente, “El libro en blanco” y “Carlomagno y Belisario” parecen, en principio, los más “alejados” de los demás que conforman el libro (“La peña y el pájaro”, por su origen y sus características, se relaciona íntimamente con “El jardín de Plinio”). Su linealidad, la concisión del episodio que se narra y la misma brevedad del texto hacen pensar en la lectura que Dieste pudo haber hecho en el Café Tortoni mucho más que otros de los ausentes en el manuscrito, como “El loro disecado” o “La asegurada”. A la vez, estos dos cuentos llevan al extremo lo ya señalado en la introducción: los recuerdos, las historias e invenciones del libro, nunca privilegian ni ponen en primer plano a Félix Muriel, al punto que, en algunos, desaparece.

Ahora bien, como decíamos, el viejo de “El libro en blanco” no ha “sobrepasado” la experiencia, como le sucede al diablo; él tiene “mucho experiencia” y, acaso por ello, sabe perdonar. El perdón, la santidad que le permite borrar los pecados de la gente de la aldea, es lo que le permite triunfar sobre el diablo y es lo que da conclusión al relato.

El “mágico”, en determinado momento –acaso ya un poco resignado a no sacar del viejo nada de provecho para él– decide partir, no sin antes subrayar la “adulter”, la “seriedad” de las cosas que hace:

–Señor, usted confunde los términos. Nada de lo que hago es un juego, y menos un arte. Esto no es cosa de niños. Es una maldición, una burla. De ésa y de mil maneras antinaturales (recalcó “antinaturales” de un modo petulante) me burlo de la paciencia y de las norias y de ese respeto que a usted le causan las estrellas.

–De mi respeto –repuso el viejo– se burla cualquiera, es natural. Bueno, según. Quiero decir que entre ese vaso y las estrellas hay mucho que andar, naturalmente.

–Bien, pues andando. Ya me estaba olvidando de mi viaje. Lamento haberle molestado. (FM2, p. 83)

A la humildad, que hace “natural” que acepte las burlas, incluso viniendo de quien hace cosas “antinaturales”, suma el campesino otra virtud, la amabilidad:

–Oh, nada de molestia –dijo el viejo–. ¿Qué prisa tiene? Aún le quedan dos horas de sol y un largo atardecer –dictaminó mirando el ángulo de sombra, que era su reloj–. Y como el otro fuese hacia el gran librote para cargar con él de nuevo, añadió muy solícito:

–¿Le ayudo?

–No, gracias. Para mí es carga ligera. ¿Le gusta? Vea qué piel más rara.

–Sí, muy rara. Hermoso libro. ¿Están ahí sus recetas?

–No. Es mi contabilidad.

–Grandes negocios deben ser...

–No malos del todo.

–No quiero preguntar más. Si en algo puedo servirle... (FM2, p. 83)

El diablo, entonces, revela su contabilidad: es “la cuenta de los pecados del mundo”. La cuenta incluye, claro, los pecados de la aldea, “los más sabidos y los más secretos”. Pero, según el viejo, “En esta aldea no hay pecados [...] Son habladurías.” (FM2, p. 83). El diablo, que descubre su identidad (aunque el campesino parece no comprender o no darle importancia), le ofrece mirar y argumenta: “Hallarás cosas que sólo sabes tú. Señal suficiente para que des por ciertas las demás que se dicen y que tú no sabes” (FM2, p. 84). Antes de ponerse los anteojos que guardaba en un estuche de madera, el viejo mira a los suyos, trabajando en el valle: “vio una vez más sobre los surcos recientes al hijo y a la nuera y al pequeño, y esparcidos por el valle a muchos otros campesinos que conocía por sus nombres. Y oyendo las voces agrestes que daban a sus yuntas, él mismo puso el rostro de quien guía un arado” (FM2, p. 84). El diablo, por su parte, también se prepara: pone el libro abierto sobre una piedra grande que hace rodar hasta allí, y “de esta vez no con alardes mágicos, sino remedando cierto esfuerzo, a modo de lisonja” (FM2, p. 85), y prepara además una pluma y un tintero, ofreciéndoselos al viejo:

–Por si se digna usted añadir algo –dijo muy comedido–. Un viejo es un tesoro de recuerdos. De muy malos recuerdos a veces, por no decir casi siempre. ¡Con qué gentes se habrá tropezado en el

mundo! Hay cosas que no se olvidan, afrentas incurables, pleitos que se perdieron y debieron ganarse, bienes mal partidos, gestos de la soberbia que se ven siempre y siempre hieren, sin que valga cerrar los ojos y dar mil vueltas en la cama. Hay calumnias feroces, ingraticudes increíbles. Y hay el que ofende y aún se ríe. Escriba, escriba. Desahogue. Lo demás corre de mi cuenta.

–Sí, sí, escribiré. Mala es mi letra y torpe. No se impaciente si tardo más de lo debido.

–Dícteme, si le place. Soy buen pendolista.

–No, de mi puño y letra. (*FM2*, p. 85)

El viejo, dice el narrador, “pasaba las hojas, deslizando al vuelo la vista sobre los nombres, y apenas sobre su historial. Era asombroso. Estaban todos, algunos de gentes ausentes y olvidadas, o muertas hacía muchos años, y de cuyas vidas él era el único testigo viviente que quedaba” (*FM2*, p. 85), pero en verdad buscaba su propio nombre. Al no encontrarlo, en una página en blanco, lo anota y comienza a buscar en su memoria:

procuró acordarse de mil pormenores de su vida, remontando a los años mozos la memoria. Y se acordaba de fiestas y veía fresquísimos regatos y oía el canto del cuco en un pinar, y veía los ojos y las trenzas y el pecho de una muchacha que estaba segando la hierba y que fue su mujer, y entonces para acordarse bien de lo que buscaba pensó: –Vamos por capítulos. Ira, avaricia, lujuria... Hay tela, hay tela.

Y se afanaba escribe que te escribe, inventándose pecados terribles para achicar los de la aldea.

Alguna vez volvía de pronto una página y buscaba Romero en la R, Abuín en la A... y tachaba alguna cosa.

–Ese Abuín está buen pillo, pero quizá no tanto.

Y volvía a lo suyo. (*FM2*, pp. 85-86)

El viejo repasa “sus” pecados con cierto método: por “capítulos”. Los capítulos los constituyen los pecados; la ira, la avaricia y la lujuria son los que se enumeran de una serie que se presume, con sistematicidad, fue completando. Y lo hace, según el narrador, “para acordarse bien de lo que buscaba”. En ese sentido, recuerda el procedimiento de San Agustín, que en el libro X de las *Confesiones*, con orden y rigor, revisa sus pecados según los sentidos.

Pero su escritura, al contrario de la de San Agustín, es ambigua. Su confesión es fantasiosa (¿“ficciones verdaderas”, como las de Félix Muriel?); se inventa grandes pecados para disminuir los ajenos e incluso enmienda lo ya escrito. El viejo, pues, le hace trampa al diablo, pero acaso por su santidad, la trampa da resultado:

Por fin dijo en voz alta:

–Creo que ya está. Claro, está y no está, según.
Y levantó la vista. Pero el extraño visitante había desaparecido. ¡Y el libro estaba todo en blanco!
Sonrió el campesino con aire de feliz asombro. (FM2, p. 86)

El relato obliga a preguntarse por la relación entre la expiación que el viejo procura a su pueblo y el sentido moral de la historia. Está implícita en el cuento la virtud de las personas de la parroquia, pero de todas maneras quedan en el aire varias preguntas: ¿qué pecados se perdonan? ¿qué sentido alegórico está inscrito en el relato? ¿hay una “buena” memoria, que recuerda para eternizar a los seres queridos, y una “mala” memoria, que se sostiene en el resentimiento? El viejo, por lo menos, logra borrar todo pecado. Pero no deja de resultar sorprendente que un cuento como este, de aspecto tan “exculpatorio”, haya sido escrito en 1943, a tan poca distancia de la guerra.

De hecho, quizás sea “El libro en blanco” el relato que mayores problemas acarrea a la hora de considerar su fecha de redacción y publicación. Es difícil pensar que Dieste no tuviera presentes sus connotaciones en relación con la guerra reciente. Sin embargo, conociendo la postura política del autor, se hace también difícil creer que aceptara una lectura que trasladase sus sentidos indiscriminadamente.

Acaso alguna relación con este posible “problema” tenga el hecho de que, en el final del *Félix Muriel*, el período histórico que aparece no remita a la actualidad, que aleje la referencia a los primeros años del siglo veinte (o a los últimos del siglo anterior). Desplazando la referencia histórica en el último relato, sin duda se atenúan las posibilidades de pensar que en éste el viejo exculpa *cualquier* “pecado”, y muy particularmente los varios recientes que muchos lectores podrían tener en mente. Más aún, el mismo relato parece vedar un “traslado” sin mediaciones; por el contrario, promueve una interpretación, si se quiere, inversa a la que recién mencionaba. Es justamente el diablo el que, ironizando y maldiciendo el modo en que están hechas las cosas, quiere alterarlas. Las cosas de las que se burla son las estrellas, las norias y las fatigas, el trabajo,

las lluvias que faltan o sobran, la “imperfección” de los labradores y, en general, el modo en que está hecho el mundo en el que vive –y que respeta– el viejo campesino. Es el diablo, en fin, el que viene a proponerle un mundo más “seductor”, a ofrecerle un cosmos en el que los cambios son veloces y las cosas vuelan como el vaso que arroja por los aires de su mano al alfeizar de la ventana. Lógicamente, le ofrece también un mundo que se mueve por la denuncia y la delación (y desde ya, podrían encontrarse para este caso, también, analogías históricas). El viejo, entonces, no ha disculpado cualquier pecado, más bien ha luchado contra un diablo que quiere seducirlo con la destrucción del mundo –idílico y, seguramente, idealizado– en el que vive. Y lo vence, sin duda:

Acarició después las páginas del libro, lo cerró con cuidado y lo halló hermoso e imponente. Luego se quedó pensativo, pues no sabía bien qué hacer con él.

–Ya sé... –se dijo al fin–. Lo regalaré al Ayuntamiento.

Sólo me queda decirles que así se hizo. Y que el libro fue a lomos del asno de la noria. Y mientras duraron sus folios no hubo allí fraudes ni malversación de fondos. Ni casi pleitos. Y hasta se hizo un camino nuevo y se compró un órgano de preciosas voces, pues el que había estaba ya muy destemplado y bastante afónico. (*FM2*, p. 86)

Aunque el asno deja de girar en la noria de la que tanto se burla el diablo y hace un camino nuevo, no por eso los acontecimientos varían: el libro que lleva detiene la historia en el Ayuntamiento. Mientras los sucesos de la aldea se escriben en esas páginas no hay fraudes ni pleitos. No hay, entonces, problemas entre los ciudadanos; no hay política. El libro en blanco se convierte en un paréntesis en el tiempo, un modo de detenerlo –más que de medirlo, como sugiere la oración temporal “mientras duraron sus folios...”–; en algún sentido, pues, ese libro limpio de pecados repite el funcionamiento de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, otro libro en el que, mientras duran sus páginas, nos encontramos en un mundo moral, en el que los pleitos, si bien existen, no impiden el perdón. Así es hasta que se terminan sus folios, pues al llegar a la última página, reaparece –como si hubiese estado agazapada, esperando su turno– la historia.

LAS VUELTAS DE LOS LINAJES

El cuento “Carlomagno y Belisario” está estructurado en base a esos dos personajes que dan nombre al relato y a un tercero, no mencionado en el título, pero fundamental en la narración: los romeros, anónimos, que hacen las veces de “coro”. La conversación que sostienen, en la que se conocen los oficios (costura, sastre, canteros, labradores), es interrumpida por la aparición de las dos figuras extrañas de los protagonistas. Sucesivamente, Carlomagno y Belisario se relacionan con el grupo de aldeanos que marcha por el camino –el primero se acerca a ellos, pidiendo limosna; el segundo, apostado en el camino, les habla cuando llegan. El desenlace describe un diálogo entre los dos personajes, un descanso en el derrotero de cada uno, en el que por primera vez conversan despojados de la mirada distante de la gente. Es allí, en ese diálogo entre “iguales”, donde conocemos sus nombres, pues hasta ese momento, ante los demás, sólo eran figuras deformes, espantajos.

El primero en acercarse al grupo de romeros es Carlomagno, que irrumpe con un ruego: “¡Hermanos, amparad a esta criatura del Señor!” Según el narrador,

Era un hombretón curtido, con la cabeza blanca y muy rapada. El rostro era de emperador arcaico y grave. Pero más avasalladora que sus duros perfiles era aquella humildad que los iluminaba y envolvía, fluyendo de la terrible y tierna hondura de sus ojos. ¡Hermanos! Y al decirlo alzaba sus bracitos desnudos, suyos o de su infancia, pues eran de niño, y tanto más espantosos cuanto él era más fornido, grave y bien plantado. Mutilábanse así dos edades, ninguna entera, las dos desvalidas, como si, trastornando el tiempo, alguna maldición lo hubiese partido y luego mal casado allí sus piezas. (FM2, p. 126)

Su deformidad es de un tipo particular, presenta dos edades mutiladas y trastorna el tiempo. En ese sentido, la imagen de Carlomagno pareciera una suerte de metáfora de las mismas *Historias e invenciones de Félix Muriel*, ya que el libro tiene también en su cuerpo tiempos cruzados, distintos. Los relatos trastornan el devenir –de modo especial, esto sucede en “La peña

y el pájaro”– y crean un ambiente atemporal en el que la memoria reúne abuelos y nietos, antepasados y descendientes.

De hecho, el nombre de Carlomagno, en la obra de Dieste, suele aparecer en relación con una alteración del tiempo, con una puesta entre paréntesis de la cronología. Es más una leyenda que un personaje histórico. Ya me he referido al artículo “Democracia galega”, publicado en el segundo número de *Nova Galiza* en abril de 1937. Allí, para demostrar la inexistencia de monárquicos en Galicia, decía que sus labradores sabían “a hestoria moi leida de Carlo Magno, e outras hestorias de grandes cabaleiros”⁹⁹. Entre quienes leyeron esa historia está el mismo personaje de las *Historias e invenciones...*, que al decirle su nombre le cuenta a Belisario: “Así me dicen. Yo leí esa historia y a veces la vendo. Que es muy hermosa y tiene en esta tierra mucha demanda” (*FM2*, p. 129). En el artículo de *Nova Galiza*, Carlomagno era ejemplo del “rei dos contos”, un hombre “arriscado, xusto, de boa caste, con forza e virtudes que o facían merecente de ser ollado como a arbre meirande e mais vello do bosque”¹⁰⁰. Fuera del tiempo también está Carlomagno en un ensayo escrito por Dieste en el exilio. En el “Diálogo de Manuel y David”, texto en el que se utilizan sueños y apólogos como elementos de la reflexión y de la discusión, Manuel narra a David un relato cuya historicidad es, más que ambigua, inexistente:

MANUEL.–¿Sabes lo que le pasó a Carlomagno? Iba una vez andando por un valle, él solo. Y estaba un labrador labrando la tierra, el cual le saludó con mucha reverencia. Y con la misma reverencia respondió el Emperador, y siguió andando. Y ya lejos se detuvo a pensar: “A ese hombre lo conozco...” Mientras pensaba, estaba queriendo partir, para llevársela, una pequeña rama de un arbusto florido. Y decía en voz alta: “¿Quién será?”... Y al romperse la rama, habló el arbusto por la herida, y dijo: “Es Carlomagno”. Entonces el Emperador se arrodilló en el césped y estuvo orando mucho tiempo en acción de gracias. Y entre las cosas que dijo se recuerdan éstas: “¡Señor, llámame cuando quieras a tu paz perpetua! Soy tan feliz que no sé si podré resistir, a mis años. El verdadero imperio está fundado y jamás faltará quien me suceda. Hay humildes emperadores labrando los campos. Y una luz nueva, puesto que yo lo sé.” Y mientras decía él esto, se oía lejos la voz del

⁹⁹ [“la historia muy leída de Carlomagno, y otras historias de grandes caballeros”] “Democracia galega”, *Nova Galiza*, núm. 2 (20 de abril de 1937), p. 1.

¹⁰⁰ [“(El) rey de los cuentos (...era...) un hombre valiente, justo, de buena casta, con fuerza y virtudes que lo hacían merecedor de ser mirado como al árbol más grande y más viejo del bosque”] *loc. cit.*

labrador animando a su yunta. Y tan quieto estaba Carlomagno, que un pájaro se le posó en la cabeza y rompió a cantar de un modo impertinente sin que él se diese cuenta.

DAVID.—¿Cuándo fue esto?

MANUEL.—Dentro de muchos años. (AE, p. 131)

La preposición de la respuesta lleva al futuro el pretérito de la pregunta y el Emperador queda en ese “ningún lado, ningún tiempo” propio de la leyenda. El valle por el que transita y el labrador con que dialoga son paralelos del valle y los montes, también verdes y arbolados, por los que camina el otro Carlomagno, el del *Félix Muriel*, hasta dar con los romeros (entre los cuales, claro, hay labradores):

Los montes, cielo adentro, hacían venturosos todos los caminos, y era igual maravilla pasar las soledades ásperas de sus cumbres, para ver el gran valle y otros montes y grandes nubes inesperadas, que venir de lejos y hacer resplandecer de gozo el rostro conocido. Y esto bien se veía desde aquella suave loma en que, vencida la senda, tocaba ya los bordes del bullicio, dejando ver a los romeros el saludo asombroso de la ermita, con su madrugadora campana y la señal de fiesta de sus banderas y laureles. Era justo a la vuelta de un recio peñasco y de unos abedules, cuyo verde temblor y esbeltos troncos plateados tenían esa inquietante gracia, soberana y no altiva, de la hermosura sin testigos. (FM2, p. 125)

Después de la conversación del grupo de caminantes, en las que hacen burla mutua de sus oficios y se divierten las mujeres a costas de los hombres y viceversa, el ruego de Carlomagno se refiere exactamente a los temas que se trataban: al trabajo (y especialmente a los oficios de marinero y de campesino, los más frecuentes en la obra de Dieste) y a la sexualidad: “¡Alabados sean los brazos que pueden mover el remo o empujar el arado! ¡Apiadaos de los míos, que se quedaron para forzosa holganza en casa de mucha necesidad! ¡Alabados los brazos que la esposa conoce y pueden alzar una criatura! Y no estos míos, suspensos para duelo y estorbo de todos, en el albor de su crianza” (FM2, p. 126). Acaso por ello, todos dan limosna al mendicante, incluso algún niño “con respetuoso pavor”. Es ésta la “más celebrada por el emperador”, que bendice al niño: “Robusto seas y bien proporcionado para fachenda y mantenimiento de tus padres. Que te codicien las mozas cuando mozo, y todos estén suspensos de tu sentencia cuando viejo. Y que toda la vida lembres este día y, como un paraíso, esta niñez de tan buenos colores” (FM2, p. 126).

En su bendición, Carlomagno abarca toda una vida, pero el tiempo edénico, el tiempo digno de memoria, es la infancia.

En algún sentido, Belisario también altera los tiempos. Apostado en el camino, trabaja ofreciendo a los romeros conocer por anticipado el futuro: “Junto a las primeras cubas, y no lejos aún de los abedules, estaba el de la suerte del pajarito, con la suntuosa jaulilla encastillada puesta sobre un estaribel” (*FM2*, p. 127). El pajarito que prende con el pico las tarjetas, los “mensajes de la suerte”, es un canario pero se llama Perico. Y este Perico, como el loro disecado de don Ramón, no habla pero dice mucho:

–Señores, aquí no hay trampa ni curia ni justicias. La blanca y la negra, la buena y la mala, todo está escrito en textos impresos que no mienten. La suerte de cada uno. Amores, viajes, legados, vueltas que da la fortuna y que nadie sabe, si no es Perico, mi canario prodigio, que no sabe nada. [...] fiense de Perico. Consulta gratis. El que cobra soy yo, y bien poca cosa, para que no se muera de hambre este portento. ¡Cuitas y navegaciones, muertes muy oportunas de los deudos queridos que están en las Américas, celadas de quien menos se sospecha, el bien que torna en mal y el mal en bien, riesgos de se guardar, todo está escrito! (*FM2*, p. 127)

Ofreciendo el futuro, Belisario terminará hablando de su pasado. Al escuchar a los romeros murmurar entre sí sobre su fealdad, interrumpe sus pregones y reclama:

–Mejor quiero un espejo de frente, con todo el miedo que me da mirarme, que las murmuraciones ladeadas. Que griten todos lo que soy. Que lo griten y a todos haré coro. ¡Un cerdo, caballeros, con perdón de las damas! Un cerdo con pajarito, un gruñido amaestrando a un gorjeo, otro portento. Digan bajos y tiples lo que soy, pero que se oiga bien. (*FM2*, p. 129)

Y entonces, “el portentoso cerdo, con una mueca grande y quieta, como de máscara antigua puesta en el filo del llanto y del escarnio”, narra para la gente que lo escucha su origen:

–Se bendice a las madres. Es el uso y la buena doctrina y lo que manda el corazón. ¿Y quién de vosotros, apuestos caballeros, se atrevería a bendecir a la mía, puesto en mi pellejo? Yo la he maldecido mil veces, pues habíais de ver su garbo para considerar de qué despojos tiene que haberme hecho; pero una vez me puso la mano en la cara, creyéndome dormido, y vi que me miraba como cosa suya, con mucho misterio. Y entonces le dije, me acuerdo bien: “Bien hiciste en parirme. Por algo será. Y aquí estoy para que me echas al mundo las veces que sea menester, si ese contrapeso te hace falta en la balanza de los cielos”. Y ella rompió a llorar y díjome lo que corría en lenguas: que estando yo en su vientre tuvo antojo de cerdo, y que por serle vedado, vine a ser yo señal y cumplimiento de él en esta traza. Cosas todas que no eran verdad, sino cuentos ruines de habladores, que todo se lo explican por antojos. No tienen más caletre. Más sabe Perico, el compañero de mi estrella, que no sabe nada. (*FM2*, pp. 129-130)

Se trata de un mito, de una narración de los orígenes; a su modo, semeja casi una parodia de la pregunta con que Félix Muriel interroga a su madre y construye, en base a la respuesta, un relato sobre “cómo vino al mundo”. Más tarde, hablando con Carlomagno, también Belisario narrará su infancia y adolescencia. Es la imagen invertida de Félix Muriel, pues para Belisario la niñez no fue un período idílico y, ya maduro, el irse de su pueblo es más una fuga que una “caída”:

–Fuerzas que saco de mi gran vergüenza. Cuando niño no la tenía, sino más bien orgullo de llamar la atención y aun de espantar a los demás. Pero con la hombría y los primeros mandamientos del amor comprendí mi desgracia. Y la vergüenza me empujó por el mundo. Siquiera que no me vean las mozas de mi pueblo, que de costumbre de verme no me compadecen, y en cambio me huyen como todas. Donde no me conocen aún me hago respetar, y puedo ver el susto en una cara lozana cuando me viene el repente de gruñirle un requiebro. (*FM2*, pp. 129-130)

Carlomagno simpatiza con Belisario, el general mendigo, con quien –a diferencia de los intercambios estereotipados que tiene con los romeros– dialoga sin letanías, de manera sincera y relajada. Elogia el modo en que el segundo acalló las murmuraciones sobre su fealdad: “Muy bien ha respondido usted, según pude oír cuando llegaba, al poco juicio de la gente” (*FM2*, p. 129). Así, reconoce la dignidad que Belisario mostró al responder e, inmediatamente, propone una dignidad nueva, si se quiere, un cierto sentido del honor:

–No tenga vergüenza, señor, o tenga nada más la que pudo tener siendo rapaz, que es la que Dios mejor encubre. De muy entonadas vueltas vienen los linajes. ¿Quién sabe dónde afinan y dónde paran? Y en tantas ramas como tienen, unas floridas y otras espantosas, ¿dónde apañar las letras para los escudos? ¿Y quién será tan loco que lea letras sueltas? Y todas juntas no hay quien las abarque. Son la escritura del Señor. (*FM2*, p. 130)

Las palabras de Carlomagno subrayan, por un lado, una vergüenza atinada, que es la de la infancia y, por otro, el hecho de que cada individuo sólo adquiere sentido en relación con los otros, en relación con una comunidad. Antes esas palabras, el rostro de Belisario –“el de la suerte”, lo llama el narrador– recupera los rasgos infantiles y la capacidad de asombro y adquiere una calma propia de la santidad: “su terrible máscara primero se infantiliza de asombro, y luego asume poco a poco la remota calma de un santo olvidado” (*FM2*, p. 130):

Tiene sobre la palma de la mano el pajarito, como un pequeño milagro de sol y de fidelidad, y lo contempla estupefacto, como por vez primera, en un simple cristal de éxtasis o reconocimiento, mientras el otro agita de nuevo los brazos de niño y vuelve a su salmodia:
 –Hermanos, amparad a esta criatura del Señor. (FM2, p. 130)

Como el viejo de “El libro en blanco”, Belisario se acerca a la santidad al maravillarse ante los pequeños milagros. Lo ha logrado merced a la predicación de Carlomagno, el emperador al que ahora, cuando vuelve al camino, se menciona por la sinécdoque de sus brazos infantiles.

La imagen de la romería y de los personajes curiosos que en ella se encuentran, que destaca en “Carlomagno y Belisario” más que en cualquier otro relato del *Félix Muriel*, remite a una escena muy propia de la obra de Valle-Inclán. Conviene notar que las relaciones entre la narrativa de Dieste y la obra valle-inclaniana no podrían extenderse de modo indiscriminado. Por el contrario, los textos diesteanos parecen ser permeables a ciertos ámbitos estilísticos y temáticos de aquella y no a su totalidad. En particular, no sólo hay que circunscribir la posible “influencia” a las obras de tema gallego, sino especialmente a las de tema aldeano y campesino. Es cierta la afirmación ya citada de Octavio Paz, sobre la lejanía del *Félix Muriel* respecto del “barroquismo valleinclanesco”¹⁰¹, sobre todo si, como parece probable, por “barroquismo valleinclanesco” se refería a esa porción de sus textos quizás más conocida, a los esperpentos y otros libros posteriores a 1920. Pero a la vez es evidente la seducción que Dieste siente por otros escritos de su compatriota. Quizás los que prefirió fueron los libros más tempranos de Valle-Inclán, los cuentos que constituyen las series de *Jardín umbrío* y *Jardín novelesco* y otros publicados por los mismos años.

De hecho, podría decirse del libro de Rafael Dieste: “Las cosas todas de este poema parecen lejanas, y, no obstante, claras y firmes. Así, como vistas en sueños, forman un libro fragmentario, entrecortado, de confusa y escondida unidad. No es posible acudir con las consabidas exigencias

¹⁰¹ Art. cit.

de acción, nudo y caracteres, ni con las fórmulas recetadas del relato”. Estas palabras no refieren a las *Historias e invenciones de Félix Muriel*. Pertenecen a una reseña de la primera edición de un libro que, en muchos aspectos, guarda relación con el de Dieste. Fueron escritas en 1904 y tratan sobre *Flor de santidad. Historia milenaria* (Imprenta de Antonio Marzo, Madrid, 1904), de Ramón María del Valle-Inclán¹⁰². En él, un volumen en el que se recupera algún cuento de *Jardín umbrío*, se encuentran pasajes que parecen resonar en el *Félix Muriel*, como mencionaré al referirme a “La peña y el pájaro” y a “La asegurada”.

Finalmente, acaso no habría que descartar que sea la misma incidencia de la obra “temprana” de Valle-Inclán la que coadyuve a que, en el final de las *Historias e invenciones...*, cuando ingresa la política al mundo de Félix Muriel, la España que entonces se presenta sea la de la Restauración. Una España muy lejana de la de la guerra civil.

¹⁰² José Nogales, “Crónica. *Flor de santidad*”, *El Liberal* (Madrid), 3 de noviembre de 1904, *apud* Amparo de Juan Bolufer, *La técnica narrativa en Valle-Inclán*, Universidade, Santiago de Compostela, 2000, p. 102, n. 148.

CAPÍTULO 4

LA MEMORIA, LA HISTORIA, LA POLÍTICA

UN RECUERDO Y UN PRESENTE LEJANOS

Pero antes que llegue o no llegue el Día, con o sin mayúsculas, hay que reparar, no sólo en que todo lo problemático del ser es obra de la nada, sino también en que es preciso trabajar y aun construir con ella, puesto que ella se ha introducido en nuestras almas muy tempranamente, y apenas hay recuerdo infantil que no la contenga.

Antonio Machado, *Juan de Mairena*, XXXI.

En la composición de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, el primer relato que no se encuentra previamente redactado en el manuscrito de los *Tratados y confidencias* es “Juana Rial, limonero florido”. Sintomáticamente, como si se tratase de “reintegrarlo” al impulso mnemónico que dio origen al volumen, incluye en el principio una referencia al narrador que recuerda, tan explícita y detallada como ninguna otra. Quizás en ningún otro pasaje del libro se encuentre tan patente el presente de la enunciación ni el despliegue de la memoria respecto de la actualidad. El marco narrativo que introduce la anécdota restituye la presencia de un individuo que rememora, que mira hacia el pasado con la misma extrañeza e inquietud con la que el niño del relato mira al final el mar.

No hace muchos años, un día clarísimo, limpio, dilatado, y tan seguro de su extenso diamante que no habría quehaceres ni impaciencias que pudiesen vencer su diáfana dureza señalándolo, un día así, en que sintiéndome como desarbolado y sin historia, ningún recuerdo podía parecerme vivo y oportuno, sino todos superfluos y hasta fúnebres como una máscara arrumbada, hubo no obstante un recuerdo lejano que se atrevió a cruzar aquel desierto y a encararse conmigo y con la luz de aquel cielo sin fecha muy naturalmente. (*FM2*, p. 25)

Estelle Irizarry anota que “Curiosamente, se trata del recuerdo de un recuerdo” (*FM3*, p. 105, n. 1). Y en efecto, el presente de la enunciación y presente de la rememoración se escinden. Lo

llamativo, sin embargo, es que por medio del procedimiento el narrador nada dice de la actualidad en la que escribe, como si el estar “desarbolado y sin historia” fuese un sentimiento añejo, que contempla sin emociones a la hora de ponerlo por escrito. El día en que el “recuerdo lejano” llegó es detenidamente descrito, y su presencia es tan manifiesta que parece, desde entonces, seguir actuando. Y es que el lapso que separa el día recordado de la actualidad de la escritura tiene rasgos similares a los del recuerdo mismo que llegó aquella vez, una cierta capacidad de eliminar la distancia: “Dije lejano por decir, pues más bien vino sin distancia, como de un día igual o acaso –pensé entonces– de aquel mismo día, de uno de sus ángulos, como si fuese el único, el gran día, sólo multiplicado por nuestras ausencias, por estos ojos que se cierran” (*FM2*, p. 25). Así también, el “recuerdo del recuerdo” parece surgir de algún ángulo del mismo día en que se escribe, un único día de ausencias multiplicadas.

Es, como el loro disecado de don Ramón, una “pequeña cosa”, y de allí que el narrador se excuse ante su auditorio. La aclaración, al mismo tiempo, refiere a la “conurrencia” y presenta el cuento como si se tratara de un relato oral:

El recuerdo es pequeño y, viendo la seriedad con que me escucháis, ya casi me arrepiento de haber comenzado. Os pido mil excusas y sobre todo os ruego que no extreméis la atención. Eso me asusta un poco, pues la cosa no tiene esa importancia. Acaso tenga otra... Tentado me sentiría a decir que ninguna, si ello no pudiese parecer una impiedad. (*FM2*, p. 25)

Este tipo de menciones de la instancia comunicativa simulan una oralidad que a menudo la crítica ha leído casi literalmente. Por más que pueda tener en su origen las lecturas en el Café Tortoni, al pasar al libro esa “oralidad” produce un efecto de extrañamiento, llama la atención sobre el marco narrativo y en alguna medida distancia el cuento de efectos “realistas”¹. Al mismo

¹ El pedido del narrador a su auditorio (“os ruego que no extreméis la atención”), que supone la solicitud de una “atención desatenta”, recuerda nuevamente un pasaje del cuento “Cirugía psíquica de extirpación”, de Macedonio Fernández (publicado, como se dijo, en la revista *Sur* en septiembre de 1941: núm. 87, pp. 30-38). Allí, el “autor”, en la sexta y última nota al pie con que se interrumpe el relato, dice: “Mi sistema de interponer notas al pie de página, de digresiones y paréntesis, es una aplicación concienzuda de la teoría que tengo de que el cuento (como la música) escuchado con desatención se graba más. Y yo hago como he visto hacer en familias burguesas cuando alguna

tiempo, la supuesta “oralidad” contrasta con la estructura misma de la narración, tan poco propicia, por sus matices y por la complejidad de sus períodos, a un soporte distinto del papel.

Sea como sea, establecidas las disculpas, Félix Muriel comenzará a narrar, finalmente, no el recuerdo mismo, sino el día del recuerdo. Lo notable de esta vuelta sobre la escisión entre escritura y rememoración es que se fija un espacio. Se menciona por primera vez el espacio de la rememoración –pues sobre el de la escritura no se dirá nada–, y ese espacio es el de su pueblo. La separación del narrador respecto de su pueblo es silenciada totalmente, apenas sugerida en un adjetivo (“aquellas”) cuya deixis puede remitir tanto a una indicación espacial como temporal, y en la escritura el narrador vuelve a caminar por su pueblo, rumbo a la costa:

Pasando por aquellas humildes callejuelas en que se arremolinan las últimas casas del pueblo vine a desembocar en una plazoleta que se abre frente al mar. Fue entonces cuando de pronto me acordé de aquello, de aquella pobre vieja, mejor dicho, de aquello... ¡Oh, pobre criatura! “Aquello” en mi recuerdo la consume, es una repentina llamarada que por entero inunda mi memoria. Mas, ¿qué memoria es ésta, qué ángel sin caridad que rehuye los nombres y los leños ante los resplandores? Una memoria grande habrá que no desdeñe esta ceniza. La nuestra es pequeña y ha de ejercitarse. (*FM2*, pp. 25-26)

El ejercicio de la memoria de Félix Muriel lo retrotrae, una vez más, a su infancia: “Era yo muy niño por entonces y así muy poco se me alcanza sobre los huesos y la grave historia de aquella que sirvió de leño a mi deslumbramiento. Poco más de ella sé que de esa triste ráfaga que resuena un instante entre las tejas de una pequeña iglesia a la hora en que no hay nadie” (*FM2*, p. 26).

persona se sienta al piano y dice a los concurrentes, por una norma social repetidamente observada, que si no prosiguen conversando mientras toca suspenderá la ejecución. En suma: hace una cortesía a la descortesía a que ella misma invita. Hago lo mismo con estas digresiones, desviaciones, notas marginales, paréntesis a los paréntesis y alguna incoherencia quizá, pero la continuidad de la narrativa la salvo con el uso sistemático de frecuentes y, y confieso que lo único que me sería penoso que no me aplaudan es este sistema que propongo y cumplo acá. Es imposible tomar en serio un cuento, me parece infantil el género, pero no por eso resulta que éste sea burla de cuento, porque mi sistema digresivo ya lo dejo defendido y la continuidad y apretado narrar me preocupó hacerlos lucir mediante las y. / Las y y los ya hacen narrativa a cualquier sucesión de palabras, todo lo hilvanan y «precipitan». Entre tanto, sin decirlo, me estoy declarando escritor para el lector salteado, pues mientras otros escritores tienen verdadero afán por ser leídos atentamente, yo en cambio escribo desatentamente, no por desinterés, sino porque exploto la idiosincrasia que creo haber descubierto en la psique de oyente o leyente, que tiene el efecto de grabar más las melodías o los caracteres o sucesos, con tal que unas y otros sean intensos, dificultando al oidor o lector la audición o lectura seguidas” (*Papeles de Recienvenido. Poemas. Relatos, cuentos, miscelánea*, CEAL, Buenos Aires, 1966, p. 214).

El leño de su deslumbramiento, en el relato, es una vieja “rara y miserable”, con fama de bruja. Su nombre, que da título al texto, sólo será conocido al final, cuando ella misma, moribunda, lo mencione: “Juana Rial me llamo. Bien parida y bien criada” (*FM2*, p. 28). Hasta entonces, será un ser anónimo, objeto del recelo del pueblo; será incluso “algo que dividiere al pueblo en dos mitades siendo ella sola la mitad hostil” (*FM2*, p. 26). Parte de ese pueblo, miembro de la comunidad que hace las veces de personaje antagónico de la protagonista, es el narrador. Como dice Irizarry, “El cuento marca la salida del niño Félix del mundo personal y familiar de los relatos anteriores al de su pueblo, donde influye en él ahora la experiencia colectiva” (*FM3*, p. 35). En efecto, Félix participará de la invasión a la casa de Juana Rial, una invasión que es una variante generalizada de los ataques que desde siempre la vieja recibía: “Y, claro, no bien asomaba su rostro a la ventana, los chicos disparaban piedras, sintiéndose autorizados por la voz popular o como si prestasen un servicio, parecido al de ser cruel con un perro rabioso” (*FM2*, pp. 26-27).

La casa de la bruja, incluso, parece un remedo hosco de la del propio Félix Muriel, con similar hondura pero de distinto origen: “Los cristales de su casita estaban rotos y en ellos se mecían las telarañas. Dentro, aunque afuera hubiese sol, había gran tiniebla, como si la casa fuese hondísima o como si la luz del día recelase de entrar” (*FM2*, p. 26). Sin embargo, la casita era “estrecha y denegrida, sin más espacios que un zaguán y el altillo” (*FM2*, p. 26). En ese lugar estrecho y clausurado a la luz, opuesto del exterior de la casa del campesino de “El libro en blanco”, al reparo de cuya sombra se sienta y dialoga con el diablo, Juana Rial es también un poco la contracara del viejo santo, y se la supone buscando al diablo pero sin encontrarlo: “Alguna noche veíase temblar la luz rojiza de un candil y eso era tenido por mal presagio, pues era señal de que la vieja debía estar desvelada con sus malditos libros o empeñada en hacer

comparecer al diablo con esas palabras leves, comedidas, pero furiosamente reiteradas que dejan para siempre torcida la boca al que las dice” (*FM2*, p. 26).

Juana Rial, en fin, es uno de esos personajes marginados y marginales que aparecen en el libro, un ser enfrentado a todos y distinto de todos. En ese sentido, tiene algunos rasgos de Eloísa, la loca de “La asegurada”. También a ella, por piedad, los marineros (que en el libro son siempre ejemplo de liberalidad y moralidad) le dan comida:

Alguna vez salía de su casa para volver con un hatillo de leña o unas pocas espigas, o con algunos peces relucientes que le hubiese dado un marinero jocundo y temerario, de esos que no creen en brujas o eso dicen para disfrazar su caridad con una bruja. Y deslizándose a lo largo de los muros o devorada por la plena luz no parecía tan temible. Era entonces como una yerba seca o una llaga quemada por el sol, algo a merced del mundo y no ya un mundo aparte. (*FM2*, p. 27)

Seca y sola, Juana Rial es ajena a todo, incluso a la muerte:

Todos sus parientes habían muerto, pues era viejísima. Era el último testigo de cosas tan remotas que parecía maldita y condenada a no morir, como si tampoco la quisieran en la comunidad de los muertos. Y los cipreses parecían más sagrados, más altamente funerarios, guardando con más invulnerable ceremonia la castidad de la muerte, cuando pasaba ella, la profana. (*FM2*, p. 27)

En gran medida, su soledad se atribuye de modo implícito al haberse ido. Como si al desgajarse de la comunidad su hubiese producido una ruptura imposible de subsanar, las “artes” de Juana Rial son “forasteras” e imputadas a la ausencia:

Los más viejos sabían que había sido muy buena moza y sonreían al decirlo con aire de entendidos. Había estado ausente algunos años. Acaso entonces aprendió sus artes forasteras y contrajo aquel humor sombrío con que al regreso se recluyó en su soledad. Que tenía el demonio en el cuerpo era patente, pues algunas veces se le oyó, sí, se le oyó en esa voz que se desmanda y ruge sola trayendo monstruos a la boca y haciendo adivinar tales profundidades de frenesí, que sólo puede enderezarse sin temblor contra ellos el osado y celeste acero de San Jorge. Así fueron alguna vez los improperios de la bruja enloquecida al disputar con otras mujeres. Nunca se habían oído tan ásperos, broncos y confusos ni aun en la más sombría y enconada reyerta de hombres. Tras de lo cual se encerraba de nuevo en gran silencio o sólo rezongaba como un mastín acorralado a la hostilidad de los chicos. (*FM2*, p. 27)

Como los locos furiosos de los que se habla en “La asegurada”, la voz de Juana Rial es testimonio de fuerzas extrañas. En el último relato del libro, el narrador dice que “ya se sabe, en una comarca que se precie, siempre hay un loco o una loca, y si no los hay los hubo” (*FM2*, p. 137), y agrega:

que si son furiosos dan aviso de los tremendos ímpetus sin norte que murmuran y oscilan allá por las afueras del sosiego del alma, pero que a veces pueden ponerle cerco y aún mandar espías con muy lindo disfraz a dentro de sus muros. Hasta que todo estalla. Y así el loco furioso, el que aúlla de noche y nadie sabe por qué, hace más pavoroso este caudal de nuestras vidas, al mostrarlo esparcido o desbordado como la cabellera suelta de las tempestades, y por su ejemplo se bendice entonces como un milagro o como el alba deseada este don transparente del buen juicio. Y sin embargo se cuentan las hazañas del que lo perdió, y dicen que no se podía con él, que tuvieron que venir cuatro hombres templados, y que doblaba los hierros, y que su voz era más fuerte que un clamor de campanas, y que los desacatos de sus dichos eran de tal manera zurdos e inesperados, que tanto podían mover a risa como hacer palidecer de pronto al mismo ángel rebelde si estuviese allí. (FM2, p. 137)

Juana Rial, entonces, habla al modo de esas “almas trastornadas”, y volverá a hacerlo en la hora de su muerte. Pero no es como ellas, pues –también en “La asegurada”– Félix Muriel cuenta que:

El pueblo de los campos y de la ribera, el que suspende sus cuidados de las estrellas y los vientos y distingue de mocedad y vejez y conoce el aroma de la tierra movida que recibe a los muertos, este pueblo antiguo nunca es irreverente con los que se extravían, no le parecen alimañas ni simples mecanismos desarreglados, sino figuras que estremecen o dan que reír, y no se las aísla, pues se las conocía de siempre, desde antes del enigma de su trastorno, y no es cosa de ignorarlas ahora porque no se entiendan. Hay que entenderlas de algún modo, haciendo una Babel de leyendas o de farsas para darles alguna suerte de hospitalidad. Y en ese Babel fraterno toda la comarca se vuelve entonces un poco loca. (FM2, pp. 137-138)

Juana Rial, en cambio, permanece sola, aislada. Es cierto que también se teje una leyenda para explicar su comportamiento (se la acusa de ser bruja) y que también se vuelve un poco loca con ella la gente del pueblo, pero en cambio no hay hospitalidad alguna que la ampare. Es para todos causa de las desgracias, un “pecado” inasimilable: “si alguna desventura difícil de explicar sucedía en el pueblo, involuntariamente se pensaba en ella, como si aquella sombra de cara rojiza y afilada fuese el pecado del pueblo, su veneno, su escándalo” (FM2, p. 27). Su distancia de la comunidad queda de manifiesto en su incomunicación; Juana Rial no habla con nadie (su voz sólo se oirá en su agonía) y tiene como único interlocutor a algún forastero que viene a hablar con ella, casi clandestinamente y sin cruzar palabra con nadie más:

Se le atribuían poderes misteriosos y por tener fama de bruja y adivinadora más de una vez llegó a su puerta, embozado en la noche, algún enamorado taciturno, siempre algún forastero que venía de lejos en un caballo sudoroso, y cuya sombra era obstinadamente excomulgada, leguas y leguas, monte y monte, por los ladridos de los perros. Ella acogía a tales huéspedes quizá por ganar para un

mendrugo, quizá por comunicarse de algún modo con las almas ajenas y hacer de paso ostentación de aquel poder que se le atribuía, o acaso, en fin, por apaciguar alguna antigua nostalgia mostrándose encumbrada y sabia en los terribles laberintos del terrible amor. (FM2, p. 26)

Esos mismos poderes que se le atribuían, esos mismos diálogos con forasteros que la alejan de la comunidad, la convierten en la sospechosa de los males del pueblo. Así cuando llegan “tiempos de mucha hambre para el pueblo” (FM2, p. 27), a Juana Rial se le atribuye la responsabilidad. El hambre adquiere la apariencia de estar maldita: “El mar parecía haber perdido aquella antigua y espléndida liberalidad que hacía correr el vino y las canciones e izaba mil velas alegres al amanecer. Los pescadores desalentados sólo sacaban algas y cangrejos o algunos pocos peces extravagantes y ruines en sus redes. Y nadie se explicaba aquello. Ni los más viejos recordaban plaga semejante” (FM2, pp. 27-28).

El carácter “natural” del conflicto social, la ausencia de todo dato histórico o político (sabemos que las hambrunas en la Galicia de los siglos XIX y XX no obedecieron –por lo menos exclusivamente– a causas “naturales”), y el hecho de que la única indicación temporal provenga de la memoria de los más viejos, en buena medida relaciona el pasaje con las maldiciones de la literatura clásica. Así, por ejemplo, la maldición que asola Tebas en *Edipo rey* de Sófocles interrumpe la reproducción de las plantas, los animales y los humanos. No hay aquí en el cuento del *Félix Muriel* más referencias que al mar, pero como en las tragedias clásicas, hay también un “chivo expiatorio”. Esta maldición que sufre el pueblo sólo señala como culpable a Juana Rial: “entonces la bruja dejó casi definitivamente de salir, como no fuese de noche o entre luces, siempre con pasos leves y fugitivos. / Ella misma contribuyó a señalarse como culpable. Por algo huye, se decía. Por algo se esconde y mira con recelo” (FM2, p. 28).

También en la búsqueda de justicia el pueblo de *Félix Muriel* omite cualquier presencia de alguna autoridad, como si el poder político en él no existiese. Si en Tebas el encargado de llevar adelante la investigación es el tirano, y a Edipo se le reclama la solución, el pueblo de Juana Rial,

en cambio, sin que medie gobierno alguno, ataca a la bruja en una suerte de linchamiento espontáneo, anárquico: “Y así un día arreciaron las piedras contra su ventana, y ya no quedó un vidrio. Y en un último arrebato de defensa se asomó para maldecir o suplicar y entonces debió recibir en la frente el golpe decisivo que la hundió en las tinieblas, aunque según dicen las gentes lo mortal del golpe más debe atribuirse al miedo y al hambre de tantos días recluida, y a que era ya un prodigio de vejez” (*FM2*, p. 28).

En su agonía, la bruja revela su nombre y, ahora sí, explícitamente, maldice a sus congéneres:

Antes de caer hacia el fondo de la casa, engarabató las manos e hízose torrentera de clamores agudos y roncós su garganta, despeñando en un solo discurso incoherente dichos contradichos y mil cosas opuestas². Ese discurso fue luego reconstituido con testimonios y fantasías de todos, y en la memoria del pueblo y en la mía quedan estos pedazos:

–Juana Rial me llamo. Bien parida y bien criada. Al mundo me echaron, a esta huerta vine. Juan Rial, limonero florido. ¡Rabia, rabia! Me habéis de tener al pie de la cama. (*FM2*, p. 28)

El relato de Félix Muriel prueba la efectividad de esa maldición que al morir suelta Juana Rial. “Al pie de la cama” permanece, en el recuerdo de Félix, agazapada en alguno de los “ángulos” de los días –de ese “único”, “gran día”– en que se multiplican “nuestras ausencias”. En esto, en ese quedar prendado del hecho, sometido a la maldición, el narrador es parte de la comunidad; pues es entre todos que se reconstruye el discurso de la bruja y sus últimas palabras quedan “en la memoria del pueblo y en la mía”. Sin embargo, la misma coordinación que une a Félix con el pueblo anuncia ya una separación posible. Una separación que comenzará en el interior de la casa de Juana Rial:

Sin gran dificultad las gentes derribaron la puerta, entraron en el zaguán y subieron al altillo. La vieja moribunda aún parecía querer defender entre sus manos, para que no le fuese arrebatado, algo que no era nada. Miró a todos con espanto y luego con mucha dulzura, como restituida a las remotas fuentes de su linaje al ver tantas caras con sus motes antiguos rodeándola, y acaso murió en paz. Presto salieron todos en silencio, para evitar complicaciones de justicia –decían–, pero en el fondo

² En esta oración hay una variante entre la primera edición y la segunda que no permite establecer el texto con facilidad: “dichos y contradichos y mil cosas opuestas”, se lee en la versión de 1943 (*FMI*, p. 21); la edición de 1974 presenta la oración tal como la he citado, haciendo “contradichos” adjetivo de “dichos” (así también se encuentra en la edición de Estelle Irizarry: *FM3*, p. 110). Los editores de las *Obras completas* enmiendan la puntuación y en esa edición se lee: “dichos, contradichos y mil cosas opuestas” (*OCl*, p. 191). Las tres lecciones son sintácticamente viables, y es difícil saber si la corrección de *FM2* es del autor o una “errata” atribuible a otra mano.

porque un gran pesar los dispersaba y estaba casi a punto de hacerlos enemigos entre sí. (*FM2*, p. 28)

Frente a la mirada dulce de la bruja, restituida a las fuentes de su linaje, los demás quedan a punto de hacerse enemigos entre sí. No es el temor a la justicia (cuya acción es nula en el relato) lo que los hace irse, evitar la mirada del prójimo y el paisaje de la casa con la muerta, sino, en verdad, esta división que se asoma, esta posible ruptura de los lazos sociales, orgánicos y sólidos, que caracterizan a la comunidad. En esa casa, Félix Muriel estará por primera vez solo. El relato vuelve la atención sobre el niño que fue el narrador para narrar una escisión. Ha participado, con todos, de la invasión: “Yo, aunque como dije era muy niño, participé en la invasión con igual heroísmo que los otros, y con igual curiosidad, que era ya irreprimible porque todos habíamos fantaseado mucho ante aquella negrura velada por las telarañas, y acaso por penetrar en su secreto habíamos lanzado con tan extraño coraje nuestras piedras” (*FM2*, p. 28).

Era un miembro de la muchedumbre “heroica” que irrumpió en la casa, pero agrega: “Fui el último en salir” (*FM2*, p. 29). Permanece en el “pequeño recinto” que es la casa de Juana Rial, como habría podido permanecer en la sala nocturna de su propia casa si el padre, en “Este niño está loco”, no lo hubiera llamado desde el comedor iluminado. Permanece solo con la muerta. El suelo vacilante que lo sostiene, las paredes ahumadas que lo rodean, se diferencian claramente de su casa familiar, en la que los abuelos lo recuerdan; aquí, “Pendían del muro la complicada estampa de un velero y un pequeño retrato, éste de algún marino y enmarcado en nácares” (*FM2*, p. 29). El retrato está tan silencioso, tan callado, que se hace verosímil que incluso para Juana Rial ya no dijese nada.

Si, como afirmaba Irizarry, “El cuento marca la salida del niño Félix del mundo personal y familiar de los relatos anteriores al de su pueblo, donde influye en él ahora la experiencia colectiva” (*FM3*, p. 35), lo cierto es que también el cuento marca el primer atisbo de la soledad

del narrador y presenta una experiencia estrictamente personal. Comunidad e individuo aparecen en el libro en una relación estrecha, como si al participar de la muchedumbre, ésta le devolviese al personaje la imagen de una escisión posible –y casi inevitable, una suerte de corolario. Nunca hasta ahora el niño se había encontrado solo ante el misterio, nunca hasta ahora un recuerdo le había traído al presente de la enunciación tal sensación de desarraigo al adulto.

Félix Muriel, el niño, en esa soledad, tampoco parece poder “penetrar en el secreto” de la muerta. No obstante, hay allí una ventana. Y si el cuento se abre con la memoria de un día en que recordó a Juana Rial “pasando por aquellas humildes callejuelas” que dan al mar, se cierra con la misma imagen que se le apareció al niño. El mar, cuya profundidad el padre de Félix conocía y le había enseñado a respetar, se aparece entonces, por primera vez, extraño, cargado de la “cercanía distante” y la ausencia que el narrador siente cuando recuerda:

Desde aquel desmantelado recinto y a través de su ventana vi las olas que me eran familiares y escuché su rumor con extrañeza, en una especie de cercanía imponente que me inquietaba como tocar los palos de que están hechos por dentro los gigantones de la fiesta. Yo había visto el mar y el cielo y había visto las palomas y los ojos de un buey. Había visto aquellas grandes olas deslumbrantes. Las había visto, pero ahora me miraban ellas a mí, una tras otra, una tras otra, grandes, levantándose, cantando.

Tuve la audacia de tocar a la muerta en la frente, y con el susto de aquel frío y aquel mar imposible, salí corriendo. (*FM2*, p. 29)

El mar imposible, la frente fría de Juana Rial, hacen extraño un mar familiar que, ahora, le devuelve la mirada como los abuelos de los retratos de la casa paterna. Queda implícita, en la carrera con que Félix intenta regresar a la calle en la que estarán todos, su posible escisión de la comunidad. Acaso por ello, aparece aquí la imagen de los ojos de un buey, que volverá a encontrarse en la última página del libro. En el final del último cuento, Félix Muriel observa al abuelo y a la madre de Eloísa llevar hacia su tierra el cadáver de la asegurada. Desde las laderas de Castro Barbudo, por donde pasan con su carro, “se ve el mar otra vez”. Pero no miran hacia el mar sino hacia el interior, hacia la tierra donde será enterrada la muerta: “ellos van a los montes

natales de Eloísa, cada vez más adentro”. En contraposición, Félix Muriel, solo y ya desarraigado, va “siguiéndoles, siguiéndoles, hasta el instante de un bramido que puede ser del cielo montañés o de toda la aldea –que ya se ve–, o de un inmenso buey de oro en cuyos ojos deliran los míos, y que no sé si me llama o me licencia” (*FM2*, p. 156).

Así, “Juana Rial, limonero florido” está incorporado a la serie del *Félix Muriel* no sólo por medio de la referencia al acto de recordar que lo inicia, sino también dejando anticipadas, en su final, características e imágenes que reaparecen en el cierre del libro. Estelle Irizarry señala esta recurrencia en su edición del libro, al anotar en la última página la “Reaparición de la imagen de los ojos del buey que cierra «Juana Rial, limonero florido» y que parece relacionarse con la sacudida de la conciencia” (*FM3*, p. 262, n. 54). Agrega inmediatamente que “El inmenso buey de oro puede ser animal totémico, protector del monte, que emite un bramido de protesta, como queja de la naturaleza con la que Eloísa se comunicaba” (*FM3*, p. 262, n. 54). Así, antes que detenerse en la “sacudida de la conciencia” y aclarar su índole, la editora opta por leer la figura como alusión a un mundo simbólico que excede lo personal y que se encuentra fuera de la historia; un mundo simbólico que, más que tener relación con la imaginería del autor, se vincula con una atemporalidad junguiana³.

³ Ya al comentar la imagen en su primera aparición en “Juana Rial, limonero florido”, además de reconocer la alusión “al ojo de buey náutico por el cual el marinero o pasajero mira el mar como hace Félix”, Irizarry remite la metáfora al mundo simbólico: “Incluir los ojos de un buey entre fenómenos más corrientes en un puerto parece responder a la relación simbólica tradicional del buey con las fuerzas cósmicas y también con el sacrificio (Círlot), en consonancia con la culpabilidad que siente Félix ante la víctima que había mirado «a todos con espanto y luego con mucha dulzura»” (*FM3*, p. 111, n. 10). La lectura “janguiana” de Irizarry se desarrolla sobre todo en su edición del libro y en los escritos recopilados en *Estudios sobre Rafael Dieste* (Anthropos-Ayuntamiento de La Coruña, Barcelona-La Coruña, 1992). En sus libros de 1979 y 1980, a pesar de ya recurrir al señalamiento de relaciones entre la obra de Dieste y diversos mitos –y entendiendo “mito” en un sentido muy amplio, que abarca incluso personajes literarios, como el Quijote, o históricos, como Plinio y Carlomagno–, ese señalamiento era aún menos decidido: “La alusión a los ojos de un buey sugieren el oscuro misterio, y al mismo tiempo el ojo de buey náutico por el cual el pasajero o marinero durante la tempestad observa el mar, un mar extraño y hostil, reflejo de la culpabilidad que siente Félix Muriel ante la muerte de la bruja. [...] Se rompe el mito y se descubre a la mujer, Juana Rial. El niño ha percibido la estofa humana de la bruja” (*La creación literaria de Rafael Dieste*, Edición do Castro, Sada, 1980, p. 199). En el mismo sentido, aunque no comenta la imagen de los “ojos de un buey”, dice en su libro en inglés: “Like the straw giants whose imposing mystery is broken by touching the humble materials of their manufacture, the legends and fantasies about the town witch vanish with proximity and the child experiences a moment of solitary

Sin embargo, es notorio que la imagen de los “ojos de un buey” que observan al narrador aparece en dos momentos en los que el personaje se encuentra aislado, desgajado de la comunidad. En “Juana Rial...”, aún niño, aún en plena comunión, las olas familiares se le presentan extrañas a Félix Muriel y la “cercanía imponente” del mar se le hace inquietante. Es el mismo mar anunciado en “El quinqué color guinda”, ese mar abierto donde se disuelven las velas de los bergantines y que lleva a ciudades populosas en que un niño se pierde. El mar y sus olas, en el final del cuento, observan al niño y aunque nada se dice de su mirada, hay en la situación una melancolía semejante a la del inicio del relato, cuando el adulto recuerda su recuerdo. El frío de la frente de la muerta es un “mar imposible” y las olas parecen entonces ser parte de la construcción de una distancia con la comunidad que el niño aún no ha vivido pero que queda sembrada como anuncio de un futuro posible.

Ese futuro, que las *Historias e invenciones...* evitan narrar de modo sistemático, asoma como proximidad inminente en su última página. Allí, el bramido, que puede ser del cielo montaños, de toda la aldea o “de un inmenso buey de oro en cuyos ojos deliran los míos”, además de que parece la queja del mundo natural por la muerte de Eloísa, propone una pregunta a Félix Muriel, una pregunta de carácter moral: “no sé si me llama o me licencia”.

Esa pregunta parece dejar al personaje en una situación opuesta a la que, de niño, se encontraba en la sala familiar en penumbras. El llamado del padre, allí, lo convocaba a regresar al mundo del comedor iluminado en el que sucedía la vida cotidiana; quedarse en la sala, por el contrario, era permanecer en un pasado estático, hacer de la mirada de los abuelos algo muerto sin capacidad para renovarse en su linaje. A la inversa, en el final de “La asegurada”, la llamada

communion before the sea and his conscience” (*Rafael Dieste*, Twayne, Boston, 1979, p. 122). Sin embargo, al referirse en 1980 a “La asegurada”, ya dejaba establecida una interpretación que desarrollaría en años posteriores: “Este inmenso buey de oro será tal vez un mitológico protector del monte, animal totémico, allí donde terminan los fueros de la ribera y del mar que como acicate de esperanza tuvo a Eloísa enloquecida” (*La creación...*, p. 235).

de ese bramido –del cielo, la aldea o el inmenso buey de oro– parece llamarlo hacia una tierra que, por ser el próximo camposanto de Eloísa, ha quedado cargada de muerte. La “licencia” posible en la disyuntiva, en cambio, lo lleva hacia un territorio en el que probablemente siga la vida, pero ahora desgajada de todo aquello que es el fundamento del sujeto. La mirada inquiere pues por el modo en que será interpretado ese bramido, y si los ojos del inmenso buey de oro deliran en los de Félix Muriel es porque se trata de una pregunta que hacen tanto la tierra como el sujeto.

Así, tal como dice Estelle Irizarry, la imagen parece relacionarse con una “sacudida de la conciencia”, pero de una índole especial; es una sacudida de la conciencia que afecta la relación del individuo con la comunidad, que supone un conflicto en el vínculo de la persona con su grupo.

“LA PEÑA Y EL PÁJARO” O CÓMO ENTENDER LA HISTORIA

Quien pretende hacerse una idea corriente del tiempo histórico ha de prestar atención a las arrugas de un anciano o a las cicatrices en las que está presente un destino de la vida pasada.

Reinhart Koselleck, *Futuro pasado*.

Las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, en su primera edición, fueron ilustradas por Luis Seoane⁴. Los dibujos son “ilustraciones” en el sentido clásico; en efecto, se trata de trabajos de estilo figurativo, en los que se encuentra la representación de pasajes del texto y, desde luego, de muchos de los personajes de las narraciones⁵. El relato llamado “La peña y el pájaro” –el “más

⁴ Los dibujos fueron incluidos en la edición que preparó Estelle Irizarry y en *OCI*, que, aunque no lo aclaran, reproducen la totalidad de las ilustraciones.

⁵ Antonio Garrido Moreno ha analizado el cambio posterior de la estética de Luis Seoane, sobre todo a partir de su viaje de 1949 a Europa y del conocimiento personal de Pablo Picasso, momento en el cual se incrementará la

plenamente filosófico del *Félix Muriel*”, según Estelle Irizarry⁶– tiene dos ilustraciones. Ambas representan al viejo ermitaño, Andrés, al que el protagonista de la historia acude para consultar por su memoria. En una, puede verse a Andrés haciendo su “misteriosa penitencia” (*FM2*, p. 100): cargando la piedra que buscó cuidadosamente en un remanso del arroyo y llevándola hacia la orilla⁷. En la otra, Andrés golpea a Anselmo, en el “tercer rodeo” (*FM2*, p. 96)⁸. Anselmo se protege la cabeza, de modo tal que su rostro queda cubierto y no puede vérselo. Lo que llama la atención de ambas ilustraciones es la reticencia a representar a Anselmo (por lo menos su rostro, probablemente el rasgo más reconocible y particular de una persona⁹). Y es que, como le sucede al lector, acaso también para Seoane el protagonista de la historia resulta un personaje difícil de aprehender. Su representación, de hecho, es conflictiva para él mismo. Así, el relato es en gran medida la historia de una averiguación de la identidad.

Si en todas las narraciones de *Historias e invenciones de Félix Muriel* la memoria está presente es porque en ellas la memoria es un procedimiento, un recurso de recuperación de una imagen o de una situación. En cambio, en pocos casos como en “La peña y el pájaro” es tan claro que la memoria es el tema en torno al cual se reflexiona. Y la memoria, en el relato, es la herramienta para saber quién se es.

En la introducción inédita de los *Tratados y confidencias de Félix Muriel* hay un fragmento que atañe muy especialmente a “La peña y el pájaro”, puesto que hace explícita la relación entre memoria e identidad:

innovación plástica y técnica de su trabajo como dibujante, pintor y grabador (“Evolución plástica de Luis Seoane a través de su labor editorial en el exilio argentino”, en Alicia Alted Vigil y Manuel Llusia, directores, *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después* (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999), UNED, Madrid, 2003, t. 2, pp. 65-80).

⁶ “*Historias e invenciones de Félix Muriel*, obra maestra de Rafael Dieste”, en *Estudios sobre Rafael Dieste*, p. 42.

⁷ En la ed. original del libro, este dibujo aparece en p. 109; Irizarry lo reproduce en la p. 195 de su ed., y *OCI* en p. 249.

⁸ Véase el dibujo en *FMI*, p. 103; *FM3*, p. 189; y *OCI*, p. 245.

⁹ Sucede lo mismo con Félix Muriel, que sólo aparece una vez, de espaldas, en un dibujo que muestra la escena final de “Juana Rial, limonero florido” (*FMI*, p. 23; *FM3*, p. 109; y *OCI*, p. 192).

Este problema del primer recuerdo lleva otros implícitos, pero todos –o al menos los más primarios– vienen a concurrir en éste: 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 asunto de recuerdo. (*TC*, p. 31)¹⁰

A partir de estas premisas, y de modo contrario a lo que Estelle Irizarry señala sobre la conexión de las *Historias e invenciones de Félix Muriel* con la leyenda tradicional (y por lo tanto con su tiempo “fuera de la historia”), creo que en “La peña y el pájaro” puede verse un constante intento del personaje por recuperar la historicidad de su pasado; así, el relato podría leerse como una reflexión sobre el carácter histórico de nuestras acciones, como una pregunta por la relación entre la historia personal y la historia colectiva. Pero ¿cómo entender esa historicidad? Entender lo narrado es una cuestión íntimamente ligada a la anterior. Se abre así el problema de cómo interpretar, qué es entender la historia (la propia, la ajena, la social). En ese punto, historia e identidad se reúnen y preguntar por el significado de una parece ser preguntar al mismo tiempo por la cualidad de la otra.

“La peña y el pájaro” es, probablemente, uno de los textos menos “orgánicos” del libro, en el que la historia está más sometida a digresiones y en la que el hilo argumental parece más disgregado. De hecho, podría atribuirse a ella lo que Rafael Dieste escribe en 1940 sobre “Un Adam sin compañera”, relato de su hermano Eduardo:

El júbilo de contar un cuento, con pausas y giros que alargan el goce del relato y la presencia de peripecias y la ligereza del ánimo en buena compañía, tiene aquí tal fuerza de comunicación, unido a la gracia natural del ejemplar suceso, que se nos va, oyéndole, la noche en un vuelo por lo alto de las horas, y aún quieren después las alas de la risa prolongarse en glosas, ya de madrugada...¹¹

¹⁰ Cita también el pasaje Arturo Casas (*La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste*, Universidad de Santiago de Compostela-Deputación de A Coruña, Santiago de Compostela, 1997, pp. 483-484), quien, a partir de él, concluye la sección que le dedica a las *Historias e invenciones de Félix Muriel* señalando lateralmente la conexión entre la narración “La peña y el pájaro” y la postura filosófica de su autor: “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” (*loc. cit.*).

¹¹ “Una semblanza de Buscón Poeta”, en Eduardo Dieste, *Obra selecta. Cuentos, Teatro y Teoría estética*, Anthropos, Barcelona, 1987, p. 18. El texto de Rafael Dieste fue publicado originalmente como presentación del volumen *Teseo. Los problemas literarios* (Losada, Buenos Aires, 1940). Este libro de Eduardo Dieste es la segunda

Esas características dan cuenta en gran medida de “La peña y el pájaro”, que parece seguir la misma lógica del “rodeo” que el ermitaño propone al protagonista como estrategia para recuperar su memoria. Si hay un disparador de la trama, ése parece ser el olvido. El personaje, un indiano, “era un hombre que estando ya cerca de los cincuenta años, y siendo muy cabal de entendimiento, y de salud muy firme, tuvo de pronto un sobresalto muy grande y una extrañísima congoja” (*FM2*, p. 91). El viaje de “recuperación de la memoria” que entonces emprenderá está enmarcado entre dos series de reflexiones, ambas caracterizadas por una sintaxis que se precipita y remeda una suerte de fluir de conciencia:

–¿Cómo es posible que no consiga recordar una cosa que al parecer es tan importante? ¿Habré perdido la memoria? Cuatro y cinco, nueve. Tres por dos, seis. Me llamo Anselmo. Estos son robles. Allí están las torres de Iria. Hoy es domingo. Mes de octubre. Nací en enero del año mil setecientos treinta y cinco. Y camino de Rois, torciendo por una senda para Urdilde, y luego por otra más estrecha monte adentro, y luego por ninguna, conociendo las trochas y no atemorizándose de aquel rumor del viento en las ramas altísimas, ni de las burlas de los pájaros, ni de aquella cascada, que es agua cayendo, pero tan rígida y tenaz que es como piedra y la más dura se le rinde; y siguiendo, siguiendo –me acuerdo bien– hasta el punto en que parecen decirte ¡atrás, atrás! los troncos imponentes, los espinos floridos y las risas de no sé qué alimañas, se llega a una cañada muy estrecha, que luego se abre y es un pequeño valle sin aldeas ni señal de labranza, cercado por castillos de monte en piedra viva. (*FM2*, p. 91-92)

En su anotación, aunque con reservas, Estelle Irizarry parece dar por “cierta” la fecha de nacimiento que el personaje “recuerda”¹². Creo que conviene subrayar que la fecha aparece en el

de las ediciones ampliadas de *Teseo II* (J. F. Montedónico, Montevideo, 1930). La primera versión aumentada había aparecido con el título *Teseo II. Los problemas literarios* (Reuniones de Estudio, Montevideo, 1938). Posteriormente, en 1942, los relatos de Eduardo Dieste a los que se refiere Rafael en su “semblanza” serían reeditados en Buenos Aires, por Emecé, en el volumen *Buscón Poeta. Recorrido espiritual y novelesco del mundo*.

¹² En su ed. (*FM3*, p. 181, n. 6), dice al respecto: “La fecha resulta sorprendente para el lector en vista del carácter aparentemente contemporáneo del relato, por cuya razón se sugiere un recuerdo apócrifo o un sueño”. Poco más adelante, cuando el narrador dice que a Anselmo “le pareció que hubiesen transcurrido siglos” (*ibid.*, p. 196), la editora anota que “En vista de la fecha del siglo XVIII anteriormente dada como la del nacimiento de Anselmo, esta impresión parece exacta a la vez que recuerda las leyendas de San Ero de Armenteira y San Amaro, encantados por varios siglos”. La relación del relato de Dieste con estas leyendas –cuestión que retomaré en la siguiente sección– es algo que Irizarry señala en varias notas (11, 22 y la citada), pero que fundamentalmente desarrolló en un artículo publicado en 1992: “Los santos de antaño buscaban el Paraíso o el Santo Grial en las leyendas gallegas de origen céltico, pero el peregrino Anselmo del relato diesteano persigue algo que nunca queda muy claro. Podría ser el recuerdo, el secreto del misterio existencial, la fraternidad, o la iluminación del propio ser, pero el taciturno peregrino no puede recordar precisamente lo que ha olvidado o lo que está buscando. [...] El pájaro que en la leyenda encantó a san Ero, viene a ser aquí símbolo del deseo de penetrar los grandes misterios, éstos representados por la peña titular. La peña es en sí de raíz legendaria, pues en el folklore gallego abundan las leyendas relacionadas con las piedras y

contexto de un intento de reconstruir la memoria. Más aún, resulta por lo menos curioso que, alrededor de 1785 (sumando los cincuenta años pasados desde la supuesta fecha de nacimiento de Anselmo), encontremos un personaje, la tía Berta, que posee un “negro abanico y [una] sombrilla [con un] cóndor de marfil que plegaba sus alas en la empuñadura” (*FM2*, p. 90) en un pueblo de las Rías Bajas; es decir objetos propios de la pequeña burguesía en una zona en la que no existirá la burguesía sino hasta fines del siglo XIX. Más que de un anacronismo parece tratarse de la búsqueda por borrar toda precisión temporal. De una u otra manera, la fecha recordada por Anselmo no puede ser tomada lisa y llanamente como *dato*. Incluso el mismo nombre del personaje sólo es dicho por él mismo y ninguno de los demás personajes lo llama así, exceptuando el viejo ermitaño que se lo pregunta. El conocimiento que el lector tiene de Anselmo se presenta desde un inicio como dudoso.

La imprecisión temporal y la indeterminación son constantes. A menudo los supuestos hechos son negados, puestos en duda o reinterpretados como sueños. La historia está contada a partir de versiones orales y escritas del protagonista o de los demás personajes. El modo en que se introduce la historia es ya de por sí ambiguo. Después de haberse descrito el regreso del indiano, el narrador dice que: “tenía ya entonces muy secretas melancolías, acaso durante muchos años esquivadas, y que aún quiso aplazar algún tiempo más con el gozo y la sorpresa del retorno, pero que al fin se abrieron como una rarísima flor, pues él es hombre de la historia que sigue” (*FM2*, pp. 90-91). La inmediata referencia al protagonista de la “historia que sigue”, “un hombre [de] cerca de los cincuenta años”, muestra que se trata de un suceso posterior al regreso del indiano (ya que su viaje a la “ribera americana” fue durante su “juventud”). Sin embargo, el modo en que

las peñas. [...] El gran misterio de las peñas en las leyendas está reflejado en el citado cuento de Dieste, donde la peña titular viene a representar lo impenetrable, el misterio existencial que atrae y atormenta al peregrino Anselmo. Le parece haber tenido una momentánea iluminación que no puede recuperar, y después de perder la vista a Andrés, se siente tan extraño en su mundo como san Ero al volver al monasterio” (“Las leyendas tradicionales gallegas en la obra de Rafael Dieste”, en *Estudios sobre Rafael Dieste*, p. 53).

se introduce la narración es deliberadamente impreciso. La melancolía, un sentimiento que se dirige hacia el pasado, es propuesta aquí como *causa* de los sucesos que se contarán¹³. Donde quizás radique en mayor medida la ambigüedad es en el conector “pues”, ya que puede introducir tanto una explicación causal como una demostración por medio del ejemplo. Las edades declaradas del protagonista indican que se trata más bien de lo segundo, pero no deja de ser un modo “impreciso” de introducir el relato.

La incertidumbre más llamativa que puede rastrearse en el texto es la del grado de “realidad” que tiene el viaje de Anselmo al “valle de su recuerdo” (*FM2*, p. 92) donde está el ermitaño. Ni siquiera Anselmo puede afirmar si ha ido antes a ver al ermitaño o no:

–Yo vengo a verle, padre ermitaño, porque me pasa algo muy singular. Que creo haber perdido la memoria y sin embargo me acuerdo de cosas difíciles, de números y letras, y nombres y sucesos, y como veis, del camino que debía seguir para llegar aquí. Y eso que sólo una vez, siendo muy niño, debieron traerme.

El ermitaño le miró a los ojos con una bondad tan poderosa y transparente que él comenzó a acordarse de algunas cosas extraordinarias. Se acordó, por ejemplo, de que no había estado nunca allí. (*FM2*, p. 93)¹⁴

Pero, fundamentalmente, este viaje relatado por un narrador en tercera persona es interpretado luego por el personaje como un sueño. Después de la despedida del viejo ermitaño (“Toma estas nueces y vuelve cuando gustes”, *FM2*, p. 101), termina el primer episodio de la narración. Hay, en ese momento, una vuelta al marco narrativo: “Y algo de lo que sucedió después debió ser en sueños, aunque, sobre ese punto, el testimonio de Anselmo, cuando más tarde hizo declaración de

¹³ No deja de llamar la atención el hecho de que sea la melancolía la causa que “desarma el sujeto”, como dice Rafael Dieste en un texto ensayístico casi contemporáneo al que me referiré más adelante (“Alucinaciones”, en *ITN*, pp. 158-167). Giorgio Agamben ha analizado cómo, a fines de la Edad Media y principios del Renacimiento, y antes de su fusión con la “pereza”, la melancolía era considerada un pecado; se la consideraba, antes que nada, una observación constante del sujeto sobre sí mismo; una suerte de regodeo en el *yo* que aislaba a la persona de la comunidad y –desde luego– hacía olvidar a Dios y a la trascendencia (*Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. de Tomás Segovia, Pre-Textos, Valencia, 1995).

¹⁴ El “acordarse de cosas difíciles” a pesar de no tener memoria de ellas es un rasgo que Anselmo comparte con Félix Muriel. En “El loro disecado”, el padre dice que Félix “a veces cuenta cosas que parece imposible que pueda recordar y, haciendo memoria, veo que sucedieron” (*FM2*, p. 39). En “De cómo vino al mundo Félix Muriel”, publicado en *De mar a mar* (año I, núm. 1) en diciembre de 1942, Félix Muriel “recuerda” al maragato que, al nacer, lo llevó del bosque a su casa familiar; en este segundo texto, esos “recuerdos” son entonces más bien una fabulación (y no “mentiras”, como dirá Rafael Dieste de sus *Historias e invenciones de Félix Muriel*) construida con los datos que el niño obtiene de las respuestas de los mayores a las preguntas por su origen.

todas estas cosas a un viejo amigo de niñez, era muy vacilante” (*FM2*, p. 101). En su “declaración”, sin embargo, Anselmo dirá que acaso el suceso pasado (y no “lo que sucedió después”) haya sido un sueño. Según el testimonio del personaje en esta onírica vigilia, las nueces también se las dio Andrés:

y con el hambre me acordé de las nueces, y con las nueces me acordé de Andrés, un extraño carretero que me las había regalado al pasar, arreando después a sus mulas por una cuesta arriba. Y allí es donde pienso que aquello era sueño, pues el tal Andrés no era carretero, sino ermitaño y mucho más viejo. Aunque, por otra parte, aquél juraba en latín o latín me había parecido. Y creo que bebí conmigo un vaso de vino y que entonces me dijo algo de sus andanzas, y que había sido antes juglar y no sé qué otras cosas [...] En fin, que sentí hambre y me acordé de las nueces; pero con estos pensamientos y dudas sobre aquel Andrés que me las había dado, debí andar mucho camino, porque me hallé lejos de aquella pacífica hondonada de mis cantares y saludos a los labradores, y no a la puerta de un festín de bodas, sino en una gándara yerma y desabrida, donde lo otro me parecía un sueño, aunque todo lo fuese. (*FM2*, p. 102)

La duda sobre la identidad de Andrés, que en principio parece ser propia del momento en que Anselmo cuenta su historia al amigo de niñez, se descubre entonces como también contemporánea del momento en que esa historia sucedía: Anselmo se extraña de que Andrés sea carretero y no ermitaño poco después de haberse encontrado con él y esos “pensamientos y dudas” lo hacen perderse. Desde luego, tampoco el lector puede ya saber quién es Andrés ni si Anselmo soñó al ermitaño o al carretero. Pero tanto el sueño como la vigilia (sea cuál sea cada una de ellas) tienen en común las frutas que el protagonista lleva en el bolsillo:

Saqué las nueces del bolsillo. Una tenía apariencia de ser viejísima. La partí y estaba vacía. Pero se desprendió de ella al abrirla un olorcito casi imperceptible, que no era malo, sino raro, como el de algunos arcones de guardar frutos, que han pasado muchos calores y humedades y se resisten a sucumbir porque son de madera de castaño. De modo que siempre recuerdan a los tatarabuelos o, hablando a derechas, quiero decir que mueven la fantasía a colmar edades que no se conocieron¹⁵. Así es que con aquella nuez vacía tuve en mis manos algo así como un tiempo vacío que yo pudiese llenar y vaciar de nuevo, soñándolo a mi manera, y me sentí feliz como de niño. Y comencé a rememorar mi infancia, pero apenas sin figuras de recuerdo, yéndome cada vez más lejos, hacia la dulce sombra en que nada sabía. Y tan adentro fui por esa senda que vine a dar en recuerdos vagos, pero muy firmes, y que parece imposible que estén en los aposentos de la memoria. (*FM2*, pp. 102-103)

¹⁵ Adopto la enmienda de *OCI* (p. 251), pues en todas las demás ediciones se lee: “mueven la fantasía o colmar edades que no se conocieron”.

A raíz de este pasaje, Estelle Irizarry anota que “la nuez parece ser una especie de objeto mágico-misterioso asociado con el tiempo y la memoria” (*FM3*, p. 199, n. 40). Pero conviene notar que esta nuez vacía, más que a objetos mágicos o talismanes populares, recuerda a las historias, a los relatos y a los cuentos. Como ellos, tiene la capacidad de hacer recordar a los antepasados y de mover a la fantasía. Como ellos, abre un “tiempo vacío” en el tiempo cronológico.

De hecho, más que a símbolos legendarios, tradicionales o populares, la nuez remite a una tradición letrada y libresca¹⁶. En efecto, se trata de una imagen repetida en la literatura medieval para referirse al problema de la interpretación de los escritos; la preocupación por el sentido puede verse bajo ese tópico de la “corteza” de la “nuez” en el *Libro de Calila e Dimna*:

Et por ende, si el entendido alguna cosa leyere deste libro, es menester que lo afirme bien, et que entienda lo que leyere, et que sepa que ha otro seso encubierto; ca sin non lo sopiere, non le terná pro lo que leyere, así como si ome levase nuezes sanas con sus cascás et non se puede dellas aprovechar fasta que las parta et saque dellas lo que en ellas yace.¹⁷

Rafael Dieste pudo haber conocido el texto a partir de la primera edición moderna, de Pascual de Gayangos y Arce, publicada en el tomo 51 de la Biblioteca de Autores Españoles, muy conocida en la época y de mucha circulación, o bien de las ediciones de José Alemany y Bolufer y de Antonio G. Solalinde (basada en la de Alemany), todas ellas impresas entre 1915 y 1928¹⁸.

Además, si bien Luis Seoane y Arturo Cuadrado, amigos de Rafael Dieste, dejaron la editorial Emecé en 1942, a raíz de la publicación de un libro del embajador franquista en Buenos Aires, el

¹⁶ De modo análogo, así como Estelle Irizarry busca establecer la relación entre “la tragedia *Viaje y fin de don Frontán* de 1930 [y] la leyenda del hombre lobo de las montañas de Cervantes (Lugo)” (art. cit., p. 59), podrían señalarse igualmente sus relaciones literarias. La representación de la obra en el tablado de Pinturillas tiene obvias analogías con la de “La muerte de Gonzago”, que Hamlet encarga poner en escena a los comediantes que arriban a la corte. En ambas, por medio del teatro, el protagonista busca realizar una suerte de investigación sobre un crimen cometido contra el padre, que ya se conoce *a priori* y que sólo hace falta hacer público, “hacer visible”.

¹⁷ *Calila e Dimna*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, Castalia, Madrid, 1984, p. 92.

¹⁸ Respectivamente: *Escritores en prosa anteriores al siglo XV* (Rivadeneyra, Madrid, 1869; reeditada por Hernando, Madrid, 1928); *La antigua versión castellana del Calila y Dimna, cotejada con el original árabe de la misma* (Librería de los Sucesores de Hernando, Madrid, 1915); y *Calila y Dimna. Fábulas* (Saturnino Calleja, Madrid, 1917). Es poco probable, en cambio, que haya conocido la edición realizada por Clifford G. Allen en su tesis doctoral (*L'ancienne version espagnole de Kalila et Digna*, Protat frères, Mâcon, 1906).

Conde de Guadalhorce, y fundaron entonces la Editorial Nova, no es imposible imaginar que acaso hayan discutido el interés e incluso la posibilidad de publicar el *Calila e Dimna*, libro que, en efecto, fue editado en Buenos Aires en 1948 por Alberto Franco¹⁹. Por lo demás, también encontramos el mismo tópico en el *Libro del Caballero Zifar*: “ca atal es este libro para quien bien quisiere catar por el, commo la nuez, que ha de parte de fuera fuste seco e tiene el fruto ascondido dentro”²⁰.

Volviendo al “testimonio” de Anselmo a su amigo, en su “despertar”, según declara, vuelve a encontrar las nueces:

Hasta que desperté y vi que no estaba en los lugares que decía el romance [que cantaba la madre], pero tampoco en aquel breñal en que me había echado, sino en esta misma robleda en que ahora conversamos y de la cual había partido tres días antes, un domingo, hacia el valle del ermitaño. He preguntado mucho por este valle, dando señales de él y del camino, y nadie jamás ha podido darme razón de dónde está ni de si existe. Pero lo cierto es que al despertar yo tenía las nueces en las manos, aunque ninguna rota. Entonces partí la que creía haber partido y resultó que estaba vacía. Me di muchas explicaciones de esto, muy semejantes a las que tú podrías darme, y para hacer gala de serenidad, y como tenía en efecto buen apetito, fui partiendo las otras y comiéndolas. ¿Ves? Aún quedan por ahí las cáscaras. Y la verdad es que restauraban mis fuerzas y mi lucidez de un modo sorprendente. Ya no creía haber perdido la memoria. Pero quedaba una. Era más pesada que las otras, y de un color como de marfil antiguo. Podría ser una joya rara. Y esa es la que no pude partir. ¿La ves? Aquí está. (FM2, pp. 103-104)

¹⁹ *Calila y Dimna*, Emecé, Buenos Aires, 1948. Cabe finalmente tener en cuenta el interés constante que Luis Seoane sostuvo por la cultura de la Edad Media, que alguna incidencia pudo haber tenido en la frecuentación de textos del medioevo de su grupo de amigos. Ese interés en buena medida se relacionaba con su nacionalismo gallego. Desde el “descubrimiento” –a mediados del siglo XIX, con la aparición en Galicia de una tendencia romántica (el denominado *Rexurdimento*)– de una “edad de oro” de la cultura galaico-portuguesa, el medioevo se convirtió en punto de referencia ineludible de las reivindicaciones regionalistas y nacionalistas de los intelectuales y de los políticos gallegos. Seoane mostrará ese interés en las diversas facetas de su actividad en el ámbito cultural porteño. Como editor publicó, por ejemplo, el libro de Manuel Murguía sobre *Don Diego Gelmírez* (en la colección *Camino de Santiago*, 4: Nova, Buenos Aires, 1943) y el de Emilio González López sobre la revuelta de los “Irmandiños” en el siglo XV, *La insumisión gallega. Mártires y rebeldes* (en la colección *Idacio*: Citania, Buenos Aires, 1963), entre muchísimos otros dedicados al tema. Como ilustrador preparó en 1944 el libro de grabados en madera titulado *María Pita e tres retratos medioevales* (Resol, Buenos Aires, 1944; este libro contenía cuatro poemas de Lorenzo Varela que serían reeditados junto con los grabados de Seoane y una partitura musical de Julián Bautista: *Catro poemas galegos*, Editorial Argentina de Música, Buenos Aires, 1951); hacia final de su vida, Seoane realizó las ilustraciones sobre los Autos de Gil Vicente que aparecieron en forma póstuma (*Autos-Debuxos*, prólogo de Xesús Alonso Montero, Edición do Castro, Sada, 1991). Como poeta, el medioevo es tema de muchísimos textos de todos sus poemarios (*Fardel de eisilado*, Anxel Casal, Buenos Aires, 1952; *Na brétema, Sant-Iago*, Botella al Mar, Buenos Aires, 1956; *As cicatrices*, Citania, Buenos Aires, 1959; *A maior abundamento*, Cuco-Rei, Buenos Aires, 1972). Finalmente, el ambiente medieval es el único que aparece en –y uno de los rasgos característicos de– su obra como dramaturgo y como narrador, en las obras de teatro *La soldadera* (Ariadna, Buenos Aires, 1957) y *El irlandés astrólogo* (Losange, Buenos Aires, 1959) y en el libro de relatos *Tres hojas de ruda y un ajo verde o Las narraciones de un vagabundo* (prólogo de L[orenzo]. V[arela]., Botella al Mar, Buenos Aires, 1948).

²⁰ *Libro del Caballero Zifar*, ed. de Cristina González, Cátedra, Madrid, 1983, p. 74.

Desde luego, el déctico, común y claro en una conversación, se vuelve ambiguo en la lectura, sin el señalamiento que lo interprete; como si, en alguna medida, Anselmo indicase su propia historia.

La nuez que no logra partir comienza a adquirir así las características de “cifra” de su persona o de su “reserva” que irá tomando a lo largo de la narración. Pero más aún, empieza a relacionarse de modo notorio con el problema de la interpretación:

el amigo de Anselmo hizo grandes alardes de sutileza para persuadirle de que no estaba en su juicio al dar importancia a un hecho tan simple, pues por mucho que lo adornasen ciertas imaginaciones, se reducía a ignorar la procedencia de unas nueces. Cosa –decía– que puede explicarse de mil maneras, y, en resumidas cuentas, muy propia de un desmemoriado.

Con todo esto, Anselmo creyó oportuno decirle que aquello había sido una broma, un fantástico ardid para interesarle en la interpretación de un sueño con la misma seriedad de juicio que se concede a los hechos reales.

–No es la primera ocasión en que uso de esta broma, declarándola después. Y a veces, créeme, resulta fecunda. (FM2, p. 104)

La “fecundidad” de la broma es, pues, muy similar a la de la literatura. Pero de todas formas, se trate de un sueño o de “hechos reales”, lo que el diálogo con el amigo deja en claro es que el punto nodal de la discusión es la interpretación que se le dé a lo narrado. Como en la nuez de la metáfora medieval, en el relato hay “seso encubierto” dentro de la cáscara. También en la nuez que Anselmo guarda consigo hay una “clave” o enigma encerrado que necesita de alguien idóneo que lo descifre y comprenda; por eso se la dará luego al viejo que entiende los apólogos.

Esta idea del objeto en que se cifra un sentido también aparece en *La Isla*. El sentido que el objeto porta adquiere allí, de modo notorio, el carácter de metáfora del origen. Si en “La peña y el pájaro” la nuez tiene un “olorcito casi imperceptible, [...] como el de algunos arcones de guardar frutos” y que por ello “siempre recuerdan a los tatarabuelos”, unas manzanas que recibe el pequeño Ulises, de modo más explícito, son envío del pasado familiar. La escena tiene en común con la de Anselmo su ambiente onírico; tanto en una como en otra el objeto recibido en una realidad extraña (aunque en el caso de *La Isla* se hace explícito que el personaje duerme) traspasa

al mundo de la vigilia y es testimonio en él de la consistencia de esos ensueños: “Poco a poco Ulises se quedó dulcemente adormecido y ya en el seno de un sueño perfecto como una noche blanca, le pareció oír preguntas y rumor de respuestas agitadas junto a la cortina de tela burda y rígida por la caricia pertinaz del aire marino” (*ITN*, p. 75). A partir de aquí, el sueño abre una realidad enmarcada, ya que se sueña una vigilia: al escuchar, entre las voces de los visitantes, la de una dama que decía “No lo despierten todavía”, Ulises “se hizo el dormido por unos instantes para complacer a aquella dama, cuya voz le envolvía, como envuelve a un niño el arrullo materno” (*ITN*, p. 75). Así, fingiéndose dormido dentro de su sueño, Ulises podrá “despertarse” y encontrar a sus padres:

Después de esta amorosa comedia, Ulises sin violencia, del modo más cortés que pudo, abrió los ojos y se enderezó.

Como un rayo se echó a los brazos de la dama y luego sintió sobre su pelambre, la mano grande del acompañante que le acariciaba. Eran los mismos, pero parecían mucho más jóvenes y como detenidos en la edad que mejor expresara su ser íntegro.

–¡Qué fuerte estás, hijo mío! –dijo la gran dama.

Ulises estaba extrañadísimo de no sentir extrañeza alguna, y pensó que eso le salvaba porque de haber sentido esa extrañeza no hubiera podido soportarla, se hubiera caído muerto de pavor y de felicidad. (*ITN*, p. 75)

La extrañeza de Ulises es semejante a la de Anselmo, que sin saber cómo lo recuerda, sabe llegar al “valle de su recuerdo”. Y la atemporalidad de los padres de Ulises, detenidos en la edad que mejor expresa su “ser íntegro”, es similar de la que a Anselmo le trae el perfume de la nuez vacía: “Y oía otra vez la voz de mi madre, a quien veía unas veces muy vieja, y otras muy joven, y otras como una niña a quien pudiese tirar de las trenzas, pero la voz era siempre la misma y sin edad, llena y templada” (*FM2*, p. 103). Cuando finalmente parten los padres de Ulises, la madre le deja unas manzanas “de nuestra huerta”; al despertar “de veras”, Ulises encontrará, como testimonio de la visita onírica, una manzana que lo hará participar de una suerte de sacramento:

Se despedían. Y también más tarde se extrañaba Ulises de no haber intentado retenerlos. La madre regalaba a Ulises unas manzanas, y le decía:

–Son de nuestra huerta.

Cuando desaparecieron, Ulises se encontró solo, comiendo una manzana, y luego otra y otra, con esa voracidad infatigable de los sueños. En seguida volvió la noche blanca y al despertar de veras vio que seguían meciéndose en el techo los calderos y dijo para sí: “Ha sido un sueño. Maravilloso sueño”. Pero de pronto dio un salto de sorpresa y corrió hacia su cofre, encima del cual acababa de ver una manzana. Se acercó al cofre, tomó la manzana con una especie de pavor eucarístico y al mismo tiempo con un gran deseo de comérsela. Cosa rara. Se acordó de la manzana del Paraíso, pero le pareció una irreverencia vacilar e hincó sus dientes infantiles en la luciente fruta sintiendo que su fino aroma de huerto de los padres la envolvía. Aquella noche dibujó en su diario dos manzanas y entre ellas un gran signo de interrogación. Al pie de una decía: “Más allá del Bien y del Mal”. Al pie de la otra decía: “Antes del Bien y del Mal”. Debajo del signo de interrogación, muy cuidadosamente ornado de yedras y poblado de pájaros, decía: “¿Son la misma manzana?”. (ITN, p. 76)

El “pavor eucarístico” lo lleva a interrogarse por el origen de esa manzana. Es una pregunta sobre el modo en que el fruto accedió a su vigilia y sobre el modo en que “encarnó” en la historia. El dibujo con que formula la pregunta propone una doble explicación, sin solucionar el dilema: es la manzana del Paraíso antes o después de la caída. Si es imposible resolverlo es porque conocer la respuesta implicaría un conocimiento imposible del “estado” del propio ser. Así, como se dice páginas más adelante, en el dibujo queda representada la incertidumbre del personaje: “su aforismo infantil con el triple dibujo es realmente su blasón” (ITN, p. 82).

Esta escena prueba, como pocos pasajes de *La Isla*, la identificación de Rafael Dieste con el pequeño Ulises. Las manzanas son siempre en su obra objetos preciosos, casi talismanes de la historia personal y familiar. En dos oportunidades publicó cuentos en los que esa fruta cumple un papel primordial. La primera es en 1919, en su primer cuento publicado, “La manzana”, y ya, a los veinte años, el autor recurre a un recuerdo de la infancia²¹. Los personajes, el narrador y su hermana, son niños pero no se establece con exactitud el momento en que ocurre la trama; es el tiempo impreciso de la infancia: “¿Qué edad teníamos? Con poca diferencia, la misma, pero no sé

²¹ En verdad, el cuento había sido escrito un año antes, en 1918, y, curiosamente, también fuera de España, durante un viaje que hizo, como emigrante, a México. Estuvo algunos meses alojado por su hermano Antonio en Tampico y, en esa ciudad, se presenta a un concurso literario organizado por el Casino Español (cuyo premio le permitió pagar el viaje de regreso a Galicia). Los cuatro cuentos que presentara (“La alucinada”, “El asalto”, “Berengena” y “La música rural”), junto con otros cuatro más (“Toñín el malo”, “La manzana”, “El poeta sacrilego” y “El mago encorvado”) son los primeros que escribió (y, seis de ellos, de los primeros que publicó). La serie completa hoy puede encontrarse en *OCI*, pp. 361-391.

cuál. Sólo sé que yo usaba calzón corto y fumaba ya furtivo con lágrimas y toses, pero ufano de mi audacia y de mi «hombría», algún cigarrillo hurtado a mi padre” (*OCI*, p. 379). En esa época sin cronología, “una noche estival” en la que los padres habían salido, los hermanos se encuentran solos frente a la tentación de una manzana, de la que el narrador destaca tanto su aspecto como su perfume: “Sobre el pulcro frutero no quedaba más que una manzana gordinflona, olorosa, reluciente, con sus mejillas pálidas, tintadas de rubor ante nuestras miradas persistentes” (*OCI*, p. 379). En “complicidad risueña”, deciden tomarla y acuerdan comer la mitad cada uno. La trama presenta entonces el conflicto, que radica en la falta de justicia y de lealtad con la hermana, y la violencia que originan:

La tomé cauteloso, partíla en dos trozos muy desiguales y me posesioné del mayor. Ella mostró su disgusto. Intenté apaciguarla. En buena justicia distributiva me correspondía el mayor trozo. ¿No había soportado la fatiga de cortar la manzana?

Mas no debieron mis argucias de parecerle lícitas y siguió protestando. Siempre a media voz, para que no oyeran las “chachas”, disputamos acalorados. Mi hermana, vista ya su impotencia persuasiva, pretendió sustraerme mi parte de la manzana. Ya no era glotonería: era instinto de acometividad y de dominio. Antes logré yo quitarle a ella el trozo del tesoro y guardarlo íntegro. Ella, muy sofocada, me dijo con acento vengativo y mirada dura:

–Le diré a mamá que comiste la manzana... le diré que fumabas... le diré...

No pudo concluir. Irritado imprimí con violenta sonoridad la huella blanca de mis dedos sacrílegos en su mejilla encendida por el despecho. Después, despectivo, le arrojé las dos partes de manzana y marché a mi habitación con arrogancia rencorosa... Parecióme oír a mis espaldas un sollozo contenido. (*OCI*, pp. 379-380)

El niño se aparta de la hermana y se aísla: “Me acosté a oscuras y entre las sábanas masculé mi cólera. Una somnolencia poblada de agresivos gestos de pesadilla aflojó lentamente mis músculos y esfumó mi noción del tiempo” (*OCI*, pp. 379-380). El irse a dormir enojado y, con el sueño, calmar la ira, es algo que se repetirá con el niño que aparece en el inicio de “La asegurada”; allí, luego de discutir con la madre y una vecina, fantasea con fugarse a la noche de la casa y se va a la cama “con la intención de no dormir. Pero duerme profundamente y toda la sabiduría de la aldea entra en su alma por la puerta de los sueños” (*FM2*, p. 135).

En “La manzana”, mientras el niño dormita, oye llegar a su hermana; un espacio separa el cuerpo de la narración de su coda, en la que surgen la nostalgia del tiempo ido, el arrepentimiento del narrador y, sobre todo, el carácter simbólico de aquella manzana:

¿Qué rumor era aquel? Unos pasos muy sigilosos, apenas perceptibles, leves como pisadas de visión, se aproximaron a mi lecho. Y unos labios de seda resbalaron por mi frente en tenue chasquido... Los pasos huyeron fundiéndose en el silencio obscuro. Y el nudo rencoroso de mi garganta se desató en un sollozo de ternura. ¡Hermanita!... ¡Hermanita!...
De mañana hallé bajo la almohada la manzana partida. La besé sin morderla.
¿Qué fue de ella? Los peces debieron de haberla comido. (*OCI*, p. 380)

La manzana, pues, es símbolo de una agresión injusta y por eso no puede ser comida. Es arrojada al mar, como una suerte de ofrenda o sacrificio que expurgue la culpa. El mismo carácter pródigo, la misma característica de ofrenda y similar carga metafórica tienen “Las manzanas” de un relato de 1944, publicado como parte de los cuatro “Cuentos simples (En Galicia y en las nubes)”. El segundo de estos “cuentos simples” narra la historia de una muchacha que, enamorada de un mozo de su aldea, es obligada por los padres a casarse con un viejo rico:

La noche de las bodas el mozalbete cantó bajo su ventana. Y al día siguiente se fue a navegar y nadie supo de él en muchos años.
Acaso herido por aquella canción o por el susto de tener a una doncella en sus brazos, el viejo murió poco después. (*OCI*, p. 433)

Desde entonces muchos mozos pretenden a la joven viuda. Los padres, “queriendo retener los bienes y los blasones para sí y para su hija”, oponen reparos a todos, y en esto están de acuerdo con la hija, que pasa los días “sumida en el pasmo de una gran pesadumbre” hasta que, una noche, vuelve a oírse “aquel cantar bajo su ventana, y de esta vez con una voz mucho más robusta”. La muchacha se viste y sale de la mansión y parte junto a “aquel que cantaba”; embarcan en una pequeña nave y “Nunca volvió a saberse de ellos” (*OCI*, p. 433). Los padres, luego de llorar y maldecir, parecieron tranquilizarse. Sin embargo,

esta tarde el padre, que recogía manzanas maduras en la huerta, se encontró de pronto sorprendido con un extraño arrebato. Arrojó lejos de sí el canastillo y se esparcieron las manzanas humilladas. Después las recogió.
–Ellas no tienen la culpa.

Pero no podía llevarlas para casa. Entonces las lanzó fuera del muro y gritaba llamando a los niños. Y después de las manzanas, arrojaba los duraznos y todas las frutas. Llegó la mujer consternada y quiso contenerle, pero él había abierto ya la verja y todos los niños se encaramaban a los árboles. Fue una gran fiesta infantil.

–Son mis nietos –decía. Pero en medio del alborozo, sentada en un banco de piedra, la mujer sollozaba.

A partir de aquel día, sintieron mucho frío por las noches, y uno después de otro no tardaron en morir (OC1, pp. 433-434)²²

Las manzanas de *La Isla* y de los cuentos de 1918 y 1944, pues, tienen rasgos en común con la nuez de “La peña y el pájaro”. Son signos, metáforas de un sentido que debe ser interpretado, y en ese sentido está entramada la identidad.

Un rápido repaso por la historia de Anselmo muestra que *entender* es la preocupación constante de los personajes. Así, por ejemplo, el intento de Andrés por entender la causa de la demanda del protagonista: “Eso que me decías al llegar, no sé bien todavía cómo entenderlo. Quiero decir cómo entender su causa” (FM2, p. 93); poco después, en el segundo “rodeo” propuesto por Andrés (“Si yo pudiera darte luz con que ver bien toda la vida que acompaña a tu nombre, ¿la querrías?”, FM2, p. 94) Anselmo busca entender la finalidad (“¿para qué?”). Los ejemplos podrían continuarse indefinidamente:

–No hagas penitencias –dijo el ermitaño–. Podrían ser subterfugios, o garras para aferrarte al olvido. Con esto entendió Anselmo que lo que tenía que hacer era desasirse del olvido. Dejarse caer. Y allí en aquel punto la doncella (pues como tal se representó a la memoria) dijese “aquí fui aprisionada”, allí mismo estarían las armas. Cuestión de vista. “Y de brazo”, se dijo a sí mismo con animosa austeridad, aunque sin entender muy bien lo que decía y sin saber si era él en realidad quien lo decía. (FM2, pp. 99-100)

O bien:

El resto de aquel día lo pasaron explorando el valle. Iban despacio porque el ermitaño conocía muy bien los árboles y las flores silvestres y el canto o grito peculiar de cada especie de pájaro, y qué tiempo anuncian las nubes y el color de las cimas distantes, y no veía en todo ello sílabas dispersas, sino un concertado vuelo de palabras que él quería entender. (FM2, p. 98)

Simultáneamente, no buscar *entender*, despreocuparse del sentido, aparece en el relato bajo el aspecto de lo mortal o lo aborrecible:

²² Corrijo alguna errata según la publicación original en *Correo Literario*.

Anselmo estuvo entonces a punto de hacer una pregunta mortal, y era ésta:

–¿Para qué? ¿Para qué entender?

Pero quedó tan triste de haberla pensado que estuvo mucho tiempo sin despegar los labios, y hasta le pareció que a causa de eso algunas nubes hurrañas apresuraban el crepúsculo. (FM2, p. 98)

Todo este tiempo he estado procurando recordarme. Me dejé hablar, me dejé hacer, evité dirigir con la intención mis imaginaciones, disparaté hasta no entenderme, se multiplicaron mis voces, grité, me enternecí, me aborrecí hasta acabar diciendo lo más aborrecible, y que era esto: ¿Qué me importa ya saber quién soy? ¿Qué me importa y qué importa eso a nadie? No, lo más aborrecible aún era esto otro que dije una vez alzándome de hombros: Si importa, no es cosa mía. (FM2, p. 113)

La relación con el mundo de las historias y de los cuentos “de antaño” que el aroma de la nuez vacía había sugerido, se ve reforzada por el oficio que adquiere Anselmo en el momento en que se hace “taciturno”: el de narrador de apólogos, es decir de historias con una enseñanza moral, con moraleja. Como el ermitaño-carretero, que según le dice a Anselmo “había sido antes juglar” (FM2, p. 102), él también saldrá de “excursiones juglarescas” (FM2, p. 107):

Y finalmente se le vio en una lejana romería narrando apólogos y proponiendo con mucho arte discusión de refranes y sentencias. Primero había un interlocutor o dos junto a las cubas de vino, luego crecía el agreste auditorio, y como su traza era extraña y solía llevar en la mano una vara de pino con penacho, un poco a modo de estandarte, alzábase en torno a él gran alborozo de sorpresa, comentarios y burlas. Pero después con sus pausadas maneras y su modo de hablar y lo que decía, causaba estupor y gran respeto. Y un día dicen que un viejo hizo callar a unos mozos y mozas que se reían a destiempo y tontamente, diciéndoles:

–Aprended a reír, que no es cosa de animales–. Y luego estuvo muy atento, y cuando era de reír se reía muy bien y hasta inició un punto de muiñeira para celebrar el gozo que le causaban ciertos dichos y el haber entendido la historia. Tan oportunamente, que parecía cosa de la historia misma. (FM2, pp. 105-106)²³

Saber narrar, entonces, parece ser dejar los datos suficientes para que el entendimiento de la historia surja *naturalmente*.

Más tarde, la narración recurrirá a los “escritos [de Anselmo] que se conservan” (FM2, p. 108). Los motivos y los temas de esos escritos mucho sugieren los de un narrador que reflexiona sobre su oficio. En efecto, el personaje los escribe cuando considera “hacerse arriero y acaso acabar en ermitaño, pero le pareció que haciendo tales oficios su desolación iba a ser inmensa e

²³ La actitud del público de Anselmo en la romería, que discute las alternativas y la significación de sus apólogos, recuerda la del público de la obra de Don Frontán representada por el teatro de guiñol de Pinturillas en *Viaje y fin de Don Frontán* (en *Viaje, duelo y perdición. Tragedia, humorada y comedia*, Atlántida, Buenos Aires, 1945).

inútil, pues los haría sin saber por qué, y como quien dice palabras que no entiende y es ya como un eco” (*FM2*, pp. 107-108). En tanto Andrés fue arriero (el “carretero” que “arriaba sus mulas”, *FM2*, p. 102) y ermitaño, las conclusiones de Anselmo parecen ser también una reflexión sobre cómo respetar la tradición y cómo apropiarse de ella de modo que tenga un sentido para el sujeto.

A la vez, en el escrito, distingue “imitaciones lozanas” de “apariencias de imitaciones”. Las primeras, a diferencia de las segundas, aún sin comprenderse, llevan al entendimiento:

Serían imitaciones [...], mas no de las lozanas, a que nos mueven la admiración o el amor o el deseo de perfección, y en la cuales, haciendo con reverencia lo que aún no se entiende, se va camino de entender. No serían, pues, en verdad, imitaciones, sino sus apariencias, y sería ya demasiado espantoso aparentar que imito. (*FM2*, p. 108)

Anselmo supone en el viejo que escuchaba sus apólogos en la romería la capacidad necesaria para entender y por eso le deja la nuez que no puede abrir y que, en sus manos, se convertirá en “un recuerdo”:

Después echó mano al bolsillo, sacó una nuez de aspecto marfileño, y dijo:
 –Señor, ¿entendéis de nueces?
 –Algo entiendo.
 – Y ésta, ¿es buena o mala?
 – Es una casta poco conocida, pero en todas las castas hay nueces mejores y peores, y que pueden estar buenas o malas.
 –¿Y cómo se sabe?
 –Si son muchas y si uno es experto, acierta en el montón, aunque alguna salga mala.
 –¿Y si es una sola?
 –Se puede aventurar el juicio y atenerse a las resultas. Sin eso no habría riesgo en los tratos. Y alguno siempre hay. En fin, que hay que partirla. [...]
 –Entonces os la regalo. Yo no puedo con ella. [...]
 –Lo acepto y lo estimo.
 –Bien poca cosa. Es ridículo.
 –Es un recuerdo. Lo conservaré, pero no tanto que se seque o que ya no me queden muelas ni valgan acomodados. (*FM2*, pp. 106-107)

Frente a la aparente “dispersión” narrativa del texto, la nuez funciona como elemento que permite el remate; como si, dejando Anselmo esa nuez en manos del viejo que sabe entender, también dejase el narrador preparado el final. Anselmo es quien sugiere la relación entre la nuez que le diera al viejo y su propio “secreto” o, incluso, su propia vida:

Ah, hidalguísimo viñador, debí hablar contigo. Y también contigo, viejo a quien di aquella nuez en que cifraba mi reserva, mi reserva conmigo, no contigo. ¡Y cómo iba a hablar contigo de lo que aún no podía hablar solo! ¿Vas a morderla ya? Espera todavía un poco. Pues cuando tú la muerdas yo sé que me partiré como un cántaro. ¡Y contigo, ermitaño! Contigo hablé en no sé qué lindero, contigo y no contigo. Que no se apague todavía aquella luciérnaga. ¡Un poco más, algunas noches más! (FM2, p. 113)²⁴

En efecto, cuando Anselmo muere, el viejo parte la nuez. El hecho, más que como causa, es propuesto como meramente contemporáneo. Quizás por eso produce el efecto de que la opinión sobre la calidad de la nuez es también un juicio sobre Anselmo:

Y en algunas aldeas, gentes muy viejas cuentan también que en aquel punto y hora en que Anselmo se había desatado en tales voces, allá en la montaña un campesino estaba queriendo partir una nuez, y al fin la venció y dijo:

–Por poco me rompo un diente. Pero es buena. (FM2, p. 121)

El sentido de la historia, pues, puede interpretarse cuando ésta concluye²⁵. En un poema titulado “La sorpresa del molinero” que el autor publicara en 1933 y en 1940, en el libro *Rojo farol amante*, ya se encontraba esa pregunta por el sentido final de las acciones humanas:

Hiciste un molino
creyendo que sólo
para moler trigo.

El agua encausaste
creyendo que sólo
para que trabaje.

Pero el agua dice
sentencias y coplas
que no le pediste.

Y al agua responde

²⁴ Ya antes, durante el diálogo con su amigo de la niñez, Anselmo había usado la imagen de la nuez como metáfora del enigma que es para el prójimo la subjetividad de alguien y de la dificultad o incluso imposibilidad de entender el sentido que tienen los hechos para una persona: “[para ayudar al otro] Hay que estar toda una noche mojado, medio desnudo y con un peñasco sobre las costillas, así, sin moverse, haciendo acaso el ridículo. El que yo hago es otro y más pequeño, es un ridículo minúsculo, una banalidad como tantas de que se muere, una pequeña nuez en la cabeza. Pero tú, querido amigo, no puedes abrirme la cabeza. Cuidado con tu nuez y déjame a mí solo con la mía” (pp. 201-202).

²⁵ De modo más marcado, en “Gracias, Señor” –cuento publicado meses después de *Historias e invenciones de Félix Muriel* en la serie “Cuentos simples (en Galicia y en las nubes)” (*Correo Literario*, enero de 1944)– la muerte del personaje resignifica toda su vida. Instantes antes de morir, el hidalgo que había sido “un estoico de moral antigua” dice “Gracias, Señor”, lo que es interpretado por sus amigos como una claudicación que debe ocultarse (*De los archivos del trasgo*, ed. de César Antonio Molina, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pp. 188-189).

pensativo y lírico
el molino dócil.

Haciendo un molino
y encauzando el agua
dibujaste un signo.

Y absorto investigas
viendo la molienda
lo que significa.

(*OCI*, p. 484)²⁶

En el poema, además, puede reconocerse la velada pregunta por la compleja relación entre naturaleza y cultura. La molienda, el resultado de una actividad humana, cultural, ha modificado la naturaleza. ¿Qué significa esa acción histórica en el tiempo natural que el molino y la modificación del cauce del agua han cambiado? No es la pregunta de una persona que se siente unida sin conflicto a una tradición atemporal; por el contrario, es la pregunta de quien se cuestiona por cómo se inscriben sus propias acciones en la historia.

Asimismo, el viaje de Anselmo es el viaje hacia “el pequeño valle sin aldeas ni señal alguna de labranza” (*FM2*, p. 92) donde está el ermitaño. Un viaje cuyo constante diálogo con la naturaleza sólo será interrumpido por el regreso a su “pequeña ciudad”, el regreso al tiempo histórico²⁷.

²⁶ Una vez más, Estelle Irizarry busca establecer relaciones entre los textos de Dieste y las leyendas tradicionales: el poema, según la autora, “recuerda la leyenda de «La demostración de Moure», que data del siglo XVII, según Carré Alvarellos, acerca del célebre escultor orensano Francisco Moure. Dice la tradición que un pariente llevó al joven Moure ante un afamado escultor para que éste dijera si el joven tenía talento. Como prueba, el escultor encargó al joven Moure la confección de cualquier objeto que quisiera esculpir. El muchacho hizo un mazo, y como el escultor no vio nada en él que revelase ingenio, lo despidió. Más tarde el maestro levantó el mazo que el joven había dejado allí y dio un golpe con él. Vio con asombro que cada pedazo en que se rompía representaba en finísima talla un pasaje de la crucifixión de Jesucristo. Bien podría llamarse la leyenda «La leyenda del escultor». Del ejemplo poético de Dieste está ausente el elemento religioso y milagroso, pero no la actitud de reverencia ante el signo creado por el artista, siendo la creación misma un acto de maravilla” (*op. cit.*, p. 62). Más allá de la pertinencia que tenga el establecimiento de la relación entre el poema y la leyenda, es evidente que Irizarry soslaya la pregunta por el sentido de la creación, en torno a la cual gira el poema.

²⁷ Reinhart Koselleck ha señalado que la percepción de una diferencia entre el tiempo “natural” y el “tiempo histórico” es un rasgo propio de la modernidad (*Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, trad. de Norberto Smilg, Paidós, Barcelona, 1993).

Interesa subrayar que –si la nuez es, como dijo Anselmo, una especie de cifra de su vida– la interpretación final del viejo es de índole axiológica, moral. Y en efecto, ya el narrador ha seleccionado los hechos de la narración en base a su *ejemplaridad*: “Y se cuentan muchas cosas, algunas probablemente falsas, y otras que no interesan para la ejemplaridad de esta historia, pero hay dos que deben mencionarse por lo mucho que debieron turbar el ánimo de Anselmo, y que además son de buena fuente” (FM2, p. 108).

En su estudio, a pesar de no dedicarse al análisis de las obras literarias del autor, sino a su *teoría estética*, Arturo Casas ha dedicado unas pocas pero iluminadoras páginas a las *Historias e invenciones de Félix Muriel*. En ellas ha llamado la atención sobre la denominación que Rafael Dieste ha utilizado en su epistolario para referirse al libro: *semblanza*²⁸. Preguntándose por el modelo genérico que el escritor hubiese podido tener en mente al llamar así al volumen, dice Casas:

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*. Apréciase que es común a esta serie de textos [...] un rechazo a las formas historiográficas anteriores, tan centradas en la peripecia externa de los hechos memorables volcados al desenlace –eso que con cierto desprecio sabemos que Dieste, de la mano de Wilde, llamaba lo *novelesco de la novela*–, 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.²⁹

Es este carácter ejemplar del relato el que aparece en la evaluación moral que el viejo hace al final de “La peña y el pájaro”. Los valores morales y la ejemplaridad del varón implican, desde luego, una ética. El mismo Arturo Casas ha indicado un elemento presente en la obra del escritor de Rianxo:

²⁸ El crítico cita pasajes de dos cartas de 1950 a Paul Verdevoye y Matilde Pomès: “[*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” (OC5, p. 336, carta núm. 191, *apud* Arturo Casas, *op. cit.*, p. 479). En la segunda, Dieste escribe sobre el mismo libro que “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 versiones fragmentarias” (OC5, p. 355, carta núm. 205, *apud* Casas, *loc. cit.*).

²⁹ *Ibid.*, p. 480.

Otro ámbito [...] 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 a la vez como tarea, 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 [...] 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 introspección profunda, de mi propia posición ante ciertos problemas en relación con el ser y el tiempo”.³⁰

La necesidad del “exterior” en la configuración y definición de la persona aparece con claridad en un ensayo –publicado póstumamente con el título “Alucinaciones”– que Dieste escribe en los años cuarenta. Allí relata una “alucinación” propia que no deja de recordar el “sueño” de Anselmo:

Por mi parte debo declarar que cuando fui subjetivista lo fui de verdad, hasta tal punto que una noche, yendo por un camino de montaña que pasaba entre peñascos y robles torcidos, estuve a punto de ser devorado por un animal fabuloso –mucho más que león– que me puse a soñar distraídamente. Y me dejé en adelante de soñar a estas horas tales cosas, no para evitarme sustos, sino, sencillamente, para no ser devorado. ¿Locura? No. Honradez filosófica. O, si se quiere, quijotismo puro, y un tanto desamparado porque no se me ocurrió en aquel momento soñar la lanza, ni el propio brazo fuerte que debía manejarla. Pues eso tiene de malo el subjetivismo: que desarma al sujeto. Ni le permite alucinarse bien... (*ITN*, p. 159)

La ironía con la que Dieste discute el conocimiento del mundo sensible no oculta la reflexión sobre la relación entre la puesta en crisis de la percepción y la de la identidad. Dudar del mundo exterior y crear lo real a partir de la propia subjetividad acarrea un conflicto para la subjetividad misma. En todo caso, el sujeto no puede contar con su sola subjetividad. Cabría pensar que, según este razonamiento, “para no ser devorado”, el sujeto debe aceptar algo así como una “interpretación fenomenológica social”.

Quizás justamente en este punto es donde debe tenerse en cuenta lo que Estelle Irizarry llama la “interesantísima teoría” lingüística que propone Anselmo:

Comenzó a andar y no sabía bien a dónde le conducían sus pensamientos y sus piernas, pero sentía gran confianza y deseos de hablar, tanto que se le ocurrió esta idea peregrina: “No vino a los hombres el hábito y potestad de hablar por estar juntos. No, sino que un hombre, cualquier hombre, habló solo, se encontró hablando solo. Y viendo llegar a otro que también hablaba solo, se maravilló

³⁰ *Ibid.*, p. 25.

y los dos procuraron entenderse. Y así volvería a nacer un idioma si por alguna catástrofe desapareciese. Juntando soledades. Y por eso son tan bellos los idiomas antiguos, los que están en la edad de oro de ese concierto sin haber olvidado su origen. Y entonces todavía se puede hablar solo, que es lo natural. Pero después da vergüenza. Y llega a dar también vergüenza pensar solo. Y entonces se acabaron los hermanos y la sorpresa que cada uno quiere dar con su palabra a los otros, y que le hace reír de gozo anticipado, viéndola nacer sola, pero poblando ya su soledad con el rostro de los otros”. (*FM2*, pp. 112-113)

De hecho, la relación con el prójimo es lo primero que surge en el pensamiento de Anselmo cuando, prohibiéndose el suicidio, inicia el regreso final de su viaje:

Y como si [el pensamiento] restaurase en él el sentido del tiempo habitual y de los plazos, quiso saber dónde estaba, orientarse, decidir un rumbo. Recordó con súbita simpatía al amigo de infancia, y deseó comunicarle todos sus pensamientos, dudas y soliloquios, lo más fielmente posible. Decidió regresar. (*FM2*, p. 116)

En efecto, al volver a su pequeña ciudad Anselmo también “vuelve” a la temporalidad cultural cotidiana: los chicos del lugar, al verlo “raro y desaliñado”, dicen “Cuco rey, cuco rey, ¿cántos anos vivirei?” (*FM2*, p. 117); y llevan a Anselmo a reflexionar que “Sin duda hago pensar en la cuenta de los años, en la muerte, en el silencio del cuco” (*FM2*, p. 117)³¹.

El regreso trae consigo el cotejo posible de las impresiones personales con la interpretación de los otros:

Anselmo no tuvo con su amigo el diálogo difícil que esperaba. Le hizo sus confidencias, le repitió sus pensamientos y congojas de aquellos días, exageró algo para moverlo a discusión, pero el amigo encontró todo aquello muy semejante, aunque extremado, a cosas que desde hacía algún tiempo habían comenzado a sucederle a él, y el hecho de que lo mismo en distintos grados pudiese suceder a dos –y quien dice a dos dice a varios, a todos– le tranquilizaba. (*FM2*, p. 119)

El amigo interpreta las historias y reflexiones de Anselmo como una conducta propia de todos los humanos. Establece, a la vez, una suerte de alusión al aforismo nietzscheano, “no hay hechos, sólo interpretaciones”, pero para subrayar cómo, de esas interpretaciones, puede inferirse una ética (“de las interpretaciones vienen las conductas y de éstas las interpretaciones”):

³¹ La agresión es la primera reacción ante lo que no se entiende en “La peña y el pájaro” y en “El desencarnado”, publicado en la serie “Cuentos simples” ya citada (*OCI*, pp. 431-432). Como el desencarnado, Anselmo es también apaleado al ser confundido con Satanás en la “segunda historia ejemplar” que le sucede (*FM2*, p. 109 y ss.). La golpiza se detiene cuando la “mesnada” ve que sangra (si hubiese sido el demonio debiera haberse vuelto “fumarada”) y, por lo tanto, “sigue en su carne” (*FM2*, p. 111).

Tú con tu nuez, yo con mi punto en el vacío, y otros con un vacío simple en que se sienten nulos, pero sin poder anular su nulidad, somos variantes de lo mismo. Tú no recuerdas quién eres. En realidad, yo tampoco. Nadie lo recuerda. A unos les sucede eso de un modo. A otros de otro. Variantes de lo mismo. [...] Pero, en fin, en todo esto caben interpretaciones, y de las interpretaciones vienen conductas y de éstas vienen interpretaciones. Es un complicado juego. Puedes tranquilizarte. Lo conozco. Y está seguro de que no constituimos la excepción. (*FM2*, p. 120)

En fin, más que lo onírico subjetivo, “La peña y el pájaro” pone en escena la tensión entre el mundo subjetivo y la interpretación social. De modo contrario, Estelle Irizarry ha visto parte de la narrativa de Rafael Dieste como la expresión de lo inconsciente (personal y colectivo):

Las figuras del inconsciente colectivo acuden a los sueños y la imaginación creadora porque expresan un problema humano que se repite sin fin. Lo que Jung llama “el modo visionario de la creación artística” en contraposición a la “literatura psicológica” –que se ocupa del vasto reino de la experiencia consciente– conduce a experiencias primordiales que sobrepasan la comprensión consciente y que Jung encuentra en grandes autores como Dante, Goethe, Nietzsche, Wagner, y William Blake. A esta lista podríamos agregar el nombre de Rafael Dieste. No sorprende que cuando Dieste se entrega a la modalidad visionaria de la creación artística, surja con tanto relieve y plasticidad el arquetipo que más responde a sus inquietudes filosóficas, el Viejo Sabio.³²

El problema que puede acarrear este modo de leer la obra de Dieste es que, por más que en principio las relaciones con arquetipos o tradiciones son propuestas como descripción o enumeración de vínculos entre textos, pronto parecen abstraerlos de la instancia histórica en la que aparecieron y de los problemas particulares que trataron³³.

Así, lo que los comentarios de Estelle Irizarry parecen soslayar es que, más allá de las posibles conexiones con tradiciones populares o arquetipos universales que pueden rastrearse en los escritos de Rafael Dieste, hay también en ellos –y fundamentalmente esto está presente en el

³² “Un curioso arquetipo en las obras de Rafael Dieste: el «Viejo Sabio»”, en *Estudios sobre Rafael Dieste*, p. 143.

³³ Por lo demás, no deja de resultar, si no contradictorio, sí por lo menos conflictivo, buscar adscribir similares procedimientos a la manifestación de un arquetipo universal y, a la vez, a la presencia de una escuela literaria histórica como el realismo mágico: “Todos los aspectos mágicos de la ficción diesteana vienen acompañados siempre de perspectivas metafísicas, ontológicas y problemáticas. La busca de Anselmo en «La peña y el pájaro» tiene connotaciones semejantes a la que se lleva a cabo en los cuentos borgeanos «El Aleph» y «El acercamiento a Almotásim»” (“Rafael Dieste y el realismo mágico”, en *Estudios sobre Rafael Dieste*, p. 27). Acierta Irizarry al indicar el olvido de la relación entre la obra de los escritores exiliados y la literatura *nacional* del país en el que se encontraban; sin embargo, el intento de encuadrar la narrativa de Dieste en la clasificación de “realismo mágico” no deja de ser problemático, tal como he señalado páginas atrás (véase el Capítulo 2).

“peregrinar” de Anselmo— el relato del difícil trabajo que es articular la experiencia personal y la experiencia histórica social, un conflicto que, a todas luces, tiene el carácter de *moderno*.

No cabe duda de que en “La peña y el pájaro” se puede reconocer la representación de incertidumbres y reflexiones sobre la identidad y la memoria propias de todo ser humano y, en ese sentido, universales. Sin embargo, al mismo tiempo, el *modo* de esa representación, en la cual la identidad y la memoria se relacionan con la construcción y la interpretación de un relato, es, por un lado, moderno y, por otro, introduce una preocupación por el arte de narrar que descubre al artista detrás de la persona.

ANSELMO Y LA LUCIÉRNAGA O LAS METÁFORAS DEL EXILIO

Poco antes de que termine la visita de Anselmo al valle de su recuerdo, poco antes de que Andrés le entregue las nueces y lo despida, la última noche, Anselmo deja al viejo cumpliendo su penitencia “como si con su acecho temiese profanar algún misterio” (*FM2*, p. 100) y permanece vagando por el monte, hasta pasar por la cueva del ermitaño. Allí, “le sorprendió que siguiese luciendo allá adentro la luciérnaga”. Se produce un enrarecimiento del tiempo, pues dice el narrador que “Entonces le pareció que hubiesen transcurrido siglos” (*FM2*, p. 100).

La indicación temporal es muy coherente con la ambigüedad que tiene el episodio cuando posteriormente Anselmo lo describe a su amigo —ambigüedad que repercute a la vez sobre la “realidad” de los acontecimientos. Aunque el narrador diga que “algo de lo que sucedió después debió ser en sueños” (*FM2*, p. 101), Anselmo piensa que “aquello era sueño” (*FM2*, p. 102); pero, como él mismo dice, “Hay sueños tan espaciosos [...] y tan soberanos, que si ellos son

movidos por nuestra intención o por ardides del deseo, también lo es ese viento que ahora pasa entre los árboles” (*FM2*, p. 101).

La imprecisión temporal, la indeterminación sobre el carácter onírico del suceso y el ambiente mismo en el que ocurre, remiten en gran medida a la historia de Carlomagno que Manuel cuenta a David en su diálogo (*AE*, p. 131). En la “neokantiana” versión de Carlomagno era una rama al romperse la que le hablaba al emperador, y le hablaba para decirle la identidad del labrador, que era la suya propia. Es esa anagnórisis la que busca el personaje de “La peña y el pájaro” en su visita al ermitaño. La comunicación con la naturaleza (pues en ella, tanto en una como en otra historia parece estar “encriptada” la respuesta) y, según el parecer de Anselmo, los siglos transcurridos esa noche que pasa en el “valle de su recuerdo” se relacionan con un relato al que Dieste echó mano muy a menudo.

Ya Estelle Irizarry ha dicho que “Las leyendas de san Ero y de san Amaro [...] se insinúan en *Historias e invenciones de Félix Muriel*, de 1943, en el cuento «La peña y el pájaro»”³⁴. La misma autora, siguiendo a Leandro Carré Alvarellos –y a las cantigas de Alfonso X, en donde se narra la primera–, resume las historias:

Ansioso por ver el Paraíso, san Ero se internó en un bosque donde quedó encantado por el hermoso canto de un pajarillo que le hizo olvidar el tiempo que pasaba; fueron trescientos años, pareciéndole que no había estado allí sino muy poco tiempo. Al volver al monasterio, ni él lo reconoció por el gran pórtico que le habían construido en su ausencia, ni los monjes conocían al santo, quedándose todos asombrados por la gran maravilla que les contó. Semejante es la leyenda de san Amaro, santo varón, fundador de hospitales, asilos y conventos, que emprendió la navegación mar adentro en busca del Paraíso o el Edén. Arribó a una playa y, dejando a su tripulación, se internó en una montaña en cuya cumbre encontró un valle rodeado por una muralla de plata con una puerta refulgente. Allí un viejo de largas barbas blancas le preguntó cómo pudo llegar al Edén, lugar prohibido para los mortales. El anciano, sin embargo, le permite echar una ojeada brevísima por la mirilla, y el peregrino, al volver a buscar a su tripulación, encontró en su lugar una gran ciudad que llevaba su nombre y erigida en su honor, pues había tardado trescientos años.³⁵

³⁴ “Las leyendas tradicionales gallegas en las obras de Rafael Dieste”, en *Estudios sobre Rafael Dieste*, pp. 52-53.

³⁵ *Ibid.*, pp. 51-52. El libro de Carré Alvarellos que glosa Irizarry es *Las leyendas tradicionales gallegas* (Espasa-Calpe, Madrid, 1977). La cantiga de Alfonso X en que se encuentra la primera historia, es la CIII (véase *OCl*, p. 457, n. 37).

En efecto, en la historia de Anselmo se alude a estas leyendas; leyendas que, como decía, Dieste utilizó en varias ocasiones. En “Sobre la libertad contemplativa”, el primero de los dos ensayos de *Luchas con el desconfiado*, se refería a la de San Ero. Se introduce el episodio a modo de ejemplo, pero subrayando, de modo inmediato, la ambigüedad que lo caracteriza: “Recordad lo sucedido –¿sucedido?– al bendito San Eros” (AE, p. 82). El paréntesis, con su pregunta, pone en tela de juicio la historicidad del ejemplo, pero esa incertidumbre en nada invalida la “veracidad” epistemológica que pueda tener la leyenda y la “humilde gloria de la Gran Fantasía” (AE, p. 82):

Recordad lo sucedido –¿sucedido?– al bendito San Eros, que se quedó un instante o unos instantes oyendo el canto de un pájaro que le despertó de sus meditaciones errantes por lo más apartado del bosque monástico, y que al dormirse de nuevo –quiero decir, al despertar de aquel despertar– volvió hacia el monasterio y encontró sólo sus ruinas, con hiedras y lagartijas y otras señales de desmoronamiento multicentenario. ¿Puede suceder esto? ¿Es un suceso? En un instante puntual no sucede nada. Pero entre las dos puntualidades del bendito, en su ida y vuelta, es también muy dudoso que sucediese lo que nuestra cordura suele llamar suceso. Al bendito galaico y a San Brandán de Irlanda, dicen que les pasó lo mismo, y otros dicen que los dos son el mismo, soñados por distintos pueblos, aunque hay también la hipótesis de que el cuento incontable –prueba de que no es cuento– pasó de un pueblo al otro o viceversa. [...] San Eros dio simplemente crédito a sus oídos, si bien un poco más del acostumbrado. Y no creáis que él hizo otra cosa que escuchar el mirlo, y un breve instante, porque tenía prisa, tenía que volver para la hora de maitines. Y llegó a tiempo... Unos siglos después. Unos dicen que para morir de viejo a los pocos días. Otros que para predicar y predecir con humildad nunca vista. (¿Y cómo podría él, dado su carácter, “predecir con humildad” si no supiese que estaba prediciendo lo de siempre, vaticinando el presente y el de siempre?) Otros, en fin (hay que contar que yo soy varios), dicen que no dijo nada, pero que su silencio era tan maravilloso, que daba mucho que decir. (AE, pp. 82-83)

Por los mismos años en que la leyenda le sirvió de ejemplo en su reflexión, Dieste narró la historia, de modo más conciso, y entrelazando las figuras de los dos santos, puesto que atribuye a San Amaro características particulares que, en la versión de Carré Alvarellos, pertenecen al episodio de San Ero. Esta versión se encuentra en la segunda de las “Dos evocaciones” destinadas al libro *Imágenes de España*:

El bendito San Amaro era disciplinado por sencillez y madrugador porque el amanecer, lo mismo que los manantiales y la apacible soledad, le permitían acordarse de ciertas promesas indecibles a las que él respondía con su reverencia y con sus votos, como si dijera: “Sí, Señor, sí, Señor, lo creo. Y por mí a poco que me ayudéis, no ha de quedar sin cumplimiento lo que me dicen esos pájaros”.

Una de aquellas mañanitas salió del convento y, pasadas las avenidas del huerto monacal, fue a perderse entre unos grandes árboles, a donde no solía llegar con sus herramientas el hermano jardinero, y se quedó escuchando el canto de un pájaro y respondiendo en éxtasis: Sí, Señor, sí, Señor... No se sabía bien si era un pájaro o miles de amaneceres tirando en una sola garganta, y el mismo San Amaro, cuando decía Sí al Señor, no sabía tampoco si lo decía él o si eran infinitas criaturas valiéndose de su voz, tanta era la fraternidad que acompañaba a su reverencia. ¡Jamás el bendito San Amaro hubiera querido tal ventura sólo para él! De modo que al retornar del éxtasis le entró un afán irrefrenable de irse mundo adelante, esparciendo el prodigio de su esperanza. Y como era disciplinado se encaminó primero al convento para pedir permiso al Prior. Pero el convento había desaparecido... Sólo quedaban de él ruinosos vestigios entre la maleza, y con señales de mucha antigüedad.

Volvió hacia el bosque quiso oír de nuevo el canto de aquel pájaro, pero sólo oyó a un cuclillo burlón que respondiendo a un niño contaba los años por cientos.

–Cuco rey, cuco rey,
¿cantos anos vivirei?
– Cucú, cucú, cucú...

¿Y cuántos había estado él al pie de aquellos árboles? Comenzó el cuclillo y ya no acababa. El bendito San Amaro se acordó de las gentes de su tiempo... “Este niño, sin embargo, es un niño. ¡Que importan los tiempos!” Y de nuevo pensó en irse por el mundo, pero no pudo porque en aquel momento se murió de amor y, como puede comprenderse, también de vejez. (*OCI*, pp. 447-448)

El canto del pájaro, propio de la historia de San Ero, es aquí un dato de la de San Amaro³⁶. El hecho de que en “Sobre la libertad contemplativa” el nombre del santo sea Ero, hace pensar que Dieste “confunde” deliberadamente las dos leyendas. Por lo demás, lo llamativo de la versión que pone por escrito en las “Dos evocaciones” es el remedo del niño, el canto del cuco, que relaciona de modo directo a San Amaro con Anselmo, a quien también los niños le cantan, a modo de

³⁶ Los editores de las *Obras completas* señalan la procedencia del relato sin mencionar la historia de San Amaro que Irizarry toma de Carré Alvarellos. Anotan: “Na historia de San Amaro, Dieste recrea a lenda de Ero de Armenteira, o cabaleiro ó que se atribúe a fundación do mosteiro do Salnés no século XII. Tendo renunciado á súa condición mundana para fundar un enclave cisterciense do que foi elixido abade en 1150, cóntase que Ero, xa en olor de santidade, foi enlevado por un paxaro durante douscentos anos no transcurso dun paseo polos arredores do mosteiro. Dita lenda popular coincide co tema dunha cantiga de Afonso X o Sabio, titulada «Como Santa María feze estar o monge trezentos anos ao canto da passarya, porque lle pedía que lle mostrase qual era o ben que avian os que eran en Paraíso», estudiada por Xosé Filgueira Valverde no seu libro *La Cantiga CIII. Noción del tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, 1936” [“En la historia de San Amaro, Dieste recrea la leyenda de Ero de Armenteira, el caballero al que se atribuye la fundación del monasterio del Salnés en el siglo XII. Habiendo renunciado a su condición mundana para fundar un enclave cisterciense del que fue elegido abad en 1150, se cuenta que Ero, ya en olor de santidad, fue suspendido por un pájaro durante doscientos años en el transcurso de un paseo por los alrededores del monasterio. Dicha leyenda popular coincide con el tema de una cantiga de Alfonso X el Sabio, titulada «Como Santa María feze estar o monge trezentos anos ao canto da passarya, porque lle pedía que lle mostrase qual era o ben que avian os que eran en Paraíso», estudiada por Xosé Filgueira Valverde en su libro *La Cantiga CIII. Noción del tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, 1936”] (*OCI*, p. 457, n. 37).

burla, esa copla –y, en uno y otro caso la rima hace “pensar en la cuenta de los años” (FM2, p. 117)³⁷.

La estrofa infantil vuelve a conectar la narrativa diesteanas con la obra de Valle-Inclán. El canto del cuco aparecía en el final de *Flor de santidad*. En la romería que cierra el libro, en la que la dueña le hará notar al criado que Adega (personaje que en tantos sentidos recuerda a Eloísa, protagonista de “La asegurada”) está embarazada, el criado le habla a un cuco que cantaba en un castañar:

–¡Buen cuco-rey, dime los años que viviré!

El pájaro callaba como si atendiese, y luego, oculto en las ramas, dejaba oír su voz. El aldeano iba contando:

–Uno, dos, tres... ¡Pocos años son! ¡Mira si te has engañado, buen cuco-rey!

El pájaro callaba de nuevo y, después de un largo silencio, cantaba muchas veces. El aldeano hablábale:

–¡Ves cómo te habías engañado!...

Y mientras atravesaron el castañar siguió la plática con el pájaro.³⁸

Sin embargo, más allá de la referencia a la copla popular, en las versiones diesteanas de las leyendas de los santos queda una evidencia del interés del autor por la literatura medieval. Un interés que puede documentarse en diversos pasajes, y que siempre evita el tratamiento romántico al que tanto recurrió el nacionalismo de finales del siglo XIX y principios del XX. Así, por ejemplo, en la semblanza que escribe para la recopilación de la *Poesía* de Lorenzo Varela (Ediciós do Castro, Sada, 1979), conecta la obra de su compañero de exilio con Gil Vicente y los trovadores galaico-portugueses –más cercanos a la “fuente del natural decir”–; pero, al mismo

³⁷ La última revista y editorial que fundaría Luis Seoane en el exilio recurrió a este nombre. El primer y único número de *Cuco-Rei* apareció en Buenos Aires en septiembre de 1970. El número incluía un poema de Lorenzo Varela, “Cantiga nova que se chama cadea”. Otra cantiga del mismo autor (“Cantiga nova que se chama martirio”), escrita el mismo año, estaba destinada a la segunda entrega de la revista, que no llegó a publicarse (ambos poemas pueden encontrarse en *Homaxes*, Ediciós do Castro, Sada, 1979). Como editorial, Cuco-Rei publicaría dos volúmenes de obra plástica de Seoane: *O Conde asesino de Sobrado e outros grabados* (en coedición con Ediciós do Castro, 1971) e *Intentando golpear ideas* (1972) y el cuarto y último poemario del mismo autor: *A maior abundamento* (1972).

³⁸ *Flor de santidad*, en *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 5ª ed., 1ª reimpr., 1974, t. 1, p. 412.

tiempo, subraya en ella una determinada “modernidad” que, como la de Picasso, no es una repetición anquilosada:

No tocante aos saberes literarios iste poeta non quixo reducilos aos da propia esperencia, aínda sendo tan ricaz, fonda e incitadora. Quixo contar cos que, ao seu ver, se topaban máis perto das fontes do natural dicir, e así entróu en viva hirmandade cos prelopistas, sin esquencer a Xil Vicente nin aos trovadores galaico-portugueses; mais tamén sin que Villón lle impedise ver a gracia de Ronsard nin Xil Vicente a tan pura e espellante de Garcilaso. A súa modernidade, como a de Picasso, ten así o celme e a sabencia das máis antergas e puras tradicións. (*TH*, p. 197)³⁹

Así, Picasso o Lorenzo Varela serían exemplos de un modo particular de entender la “modernidad”. Allí donde, en el caso de Picasso, muchos podrían ver ruptura, técnicas plásticas que desestiman las formas de representación, Dieste ve una “antigua y pura tradición” que, de modos más o menos ocultos, se remonta al medioevo.

En esta conexión con el medioevo hay también una suerte de remisión a los orígenes. Son orígenes lingüísticos y políticos. Esto se hace más notorio en el caso de los escritores gallegos y de Galicia, donde a lo largo del siglo XIX se había reivindicado el idioma y la identidad nacional, en gran medida, recurriendo a una edad dorada medieval: textos y monumentos mostraban el apogeo de un poder político al que sucedieron ocho siglos de silenciamiento. La obra de Mestre Mateo y de Gelmírez, las cantigas de Alfonso X, de Martín Códax y tantos otros daban cuenta del “nacimiento” de una cultura prestigiosa.

Ese “origen” cultural, histórico, político, a la vez, parece ser el ambiente idóneo en el cual indagar un origen individual. Don Frontán, un personaje que guarda tantas relaciones con Anselmo (ambos peregrinan en busca de su identidad, de su filiación), vive en aquellos tiempos. Las dos publicaciones de *Viaje y fin de don Frontán* incluyen una breve nota que anuncia “Época

³⁹ [“En lo tocante a los saberes literarios este poeta no quiso reducirlos a los de su propia experiencia, aún siendo tan rica, honda e incitadora. Quiso contar con los que, a su modo de ver, se encontraban más cerca de las fuentes del natural decir, y así entró en viva hermandad con los prelopistas, sin olvidar a Gil Vicente ni a los trovadores galaico-portugueses; mas también sin que Villón le impidiese ver la gracia de Ronsard ni Gil Vicente la tan pura y espejeante de Garcilaso. Su modernidad, como a de Picasso, tiene así la esencia y la sapiencia de las más antiguas y puras tradiciones”]

y lugar” en la que se ambienta la acción. Esta nota dice: “La tragedia debió de suceder en el Norte de España –casi con toda seguridad, en Galicia– en las postrimerías de una Edad Media inmadura y agreste. Según la comarca, puede hacer más o menos años” (*VFF*, p. 7). En la segunda versión de la obra, revisada en el exilio, la “farsa trágica” se subtitula “tragedia” y, aunque permanece una cierta imprecisión, ya no quedan dudas sobre el lugar: “La tragedia debió ocurrir en un lugar de Galicia, no bien determinado, en las postrimerías de una «edad media» inmadura y agreste. Según la comarca, puede hacer más o menos años” (*VDP*, p. 8).

En 1940, apenas iniciado su exilio, Dieste oponía la sincera admiración de una mujer y una niña labriegas ante el Pórtico da Gloria a la mirada de los “falsos peregrinos”, a los que llamaba “enfeitados turistas da devoción” (*TCA*, p. 59). Más allá de cómo haya sido en verdad el hecho histórico, la Edad Media es, en el imaginario diesteano, la época en que el milagro de la construcción de ese Pórtico comunicaba al Mestre Mateo y a los canteros, la época en la que las peregrinaciones eran un acto sincero. En esa época, en el contexto de tantos peregrinos, don Frontán busca también expiar su culpa. El viaje individual se produce en el marco de la romería comunitaria.

Las historias de San Ero y San Amaro, justamente, narran el desencuentro de un hombre del medioevo con su época. El hombre medieval, que vivía en comunidad, trescientos años después se encuentra solo y –podríamos decir– esos tres siglos lo trasladan a una “modernidad” que no lo reconoce más que como un dato del pasado. De allí que el uso de la leyenda en la serie de “Dos evocaciones” sugiera la relación estrecha que Dieste veía entre el episodio y su propia situación como exiliado. No hay que olvidar que las “Dos evocaciones” fueron publicadas en un volumen preparado a raíz del exilio. *Imágenes de España*, libro que editó en Buenos Aires la Union Internationale de Secours aux Enfants a finales de 1946, era desde luego un tomo pensado en la

circunstancia del exilio y que, más allá de alertar sobre la situación de la infancia, portaba en sí un testimonio de la nostalgia de los adultos que participaron en su realización.

De hecho, tal como señala Xosé Luis Axeitos, la figura del santo fuera del tiempo se convierte para Dieste en metáfora de su propia situación, desterrado de España y arrancado de su historia: “o tempo pasado e o espacio perdido entrarán nunha nova dimensión mítica que vai ser o eixo da súa estética. Nesta confusión espacio-temporal xurde entre todo o exilio galego, sin excepción, a evocación de San Ero, abad de Armenteira, que atopa rostros desconocidos despois de douscentos anos de ausencia e que garda tantas semellanzas coa lenda dos durmientes de Éfeso que recrea o Corán, ou San Amaro”⁴⁰. En efecto, Dieste hace referencia explícita a la analogía entre San Amaro y su exilio. En una carta a María Zambrano escrita el 1 de agosto de 1946, le dice que:

Casi no me quedan amigos en España... Pero el bendito San Amaro, el que se quedó oyendo a un pájaro y ya no conocía a nadie al tornar del éxtasis, me consta que aún tuvo fuerzas para predicar. Y si un labrador de mi tierra puede creer en tanta fortaleza, ¿puedo yo no creer? No, que no vea jamás tal desfallecimiento en mis ojos. Fieles han de ser hasta el fin a las cumbres del Barbanza caballeresco y a los amaneceres y a las fuentes y a una calandria que yo sé y a las certezas, que ahora voy entendiendo en su dificultad, del Maestro Mateo, el del pórtico bienaventurado hecho con bien labrada y pasmada cantería galaica, terrenal, para confortación de mis Españas y de mi corazón, único, español. (*OC5*, p. 229)

Así, una leyenda –una leyenda que incluso narra una interrupción temporal– es introducida, en la versión de Dieste, en la historia. Y en la historia más descarnadamente política imaginable: la historia del exilio español de 1939. Lo interesante es que, en gran medida, el protagonista de “La peña y el pájaro” parece aludir a esa leyenda. Tampoco a Anselmo le quedan amigos en España. A su regreso de la emigración, y después de su peregrinaje, sólo tiene “un viejo amigo de la niñez” que, sin embargo, ya “no puede auxiliarlo”. Ni siquiera es capaz de comprenderlo su

⁴⁰ [“el tiempo pasado y el espacio perdido entrarán en una nueva dimensión mítica que va a ser el eje de su estética. En esta confusión espacio-temporal surge entre todo el exilio gallego, sin excepción, la evocación de San Ero, abad de Armenteira, que encuentra rostros desconocidos después de doscientos años de ausencia y que guarda tantas semejanzas con la leyenda de los durmientes de Éfeso que recrea el Corán, o San Amaro”] “Literatura e vida no epistolario de Rafael Dieste”, en VV.AA., *Xornadas sobre Rafael Dieste*, pp. 146-147.

familia, una tía de criterios y conducta muy “normales”. Está, en fin, de regreso a su tierra y casi sin interlocutores. En el “valle de su recuerdo” ha salido de la historia y a su regreso no encuentra a nadie que lo reconozca.

Así, pues, encerrada en unos de los pasajes más decididamente oníricos del relato, un pasaje cuyo grado de “realidad” es por demás ambiguo –y perteneciente a un cuento en el que no aparece Félix Muriel, el personaje que más rápidamente remite a Dieste–, parece estar aludida la característica más reconocible de la circunstancia en la que el autor escribió el libro. Más aún, en el manuscrito original del libro, en los *Tratados y confidencias de Félix Muriel*, “La peña y el pájaro” en su totalidad era un relato enmarcado. Era la continuación del manuscrito que Félix Muriel rompe (y don Julián reconstruye) en “El jardín de Plinio”. En su versión original, pues, la visita al valle de Anselmo estaba en el meollo de una serie de marcos narrativos: dentro del relato de Anselmo a su amigo, dentro del discurso del narrador que, entonces, era una voz creada por Félix Muriel en unas cuartillas que él rompe y que reconstruye otro personaje, don Julián; todo esto en un cuento –que será el texto central del volumen– cuyo narrador, a su vez, tiene una identidad difícil de determinar, es un indeterminado narrador en tercera persona.

El *Félix Muriel*, de hecho, parece dejar a los sitios más “ficcional” y “recónditos” del texto la tarea de aludir a las circunstancias históricas del autor. Así, por ejemplo, en “La asegurada”, es Eloísa, esa expulsada de su paraíso, quien parece decir más sobre la figura del exiliado que el mismo Félix Muriel. Es ella quien pregunta por el origen, es ella la que espera un regreso anhelado, es ella quien fantasea ese regreso en una figura oscura que desciende de un barco cerca de un pequeño puerto de Galicia. Así pues, la muerte de Eloísa se carga de un sentido que, por lo tanto, no puede sino concluir el proceso de rememoración que el libro ha ido llevando adelante: con ella muere un mundo de valores, de respetos, de acuerdos tácitos, de reconocimientos. Ella es el último testigo que el libro narra de ese tiempo de romerías en el que, con lealtad, todos se

comunicaban entre sí; el último testigo, en fin, de aquel “tempo dos antigos” que fue “o tempo dos miragres e dos camiños longos que teñen ao remate a promesa dunhas cúpulas douradas e silandeiras”, “o tempo dos amores verdadeiros e da castidade” (ATC, p. 58)⁴¹. Es quizás el rasgo más trágico del libro que quien haya colaborado en su muerte sea el mismo Félix Muriel.

UNA HISTORIA NATURAL

El hombre tiene a su lado un perro y mira incesantemente para el Río de la Plata, mas no ve las aguas borrosas del río sino un paisaje lejano que únicamente él puede ver. Ese paisaje suele ser el mismo que nosotros estamos viendo más allá de esas aguas, de aquel faro y de la escollera. No vemos el humo del barco que entra o que parte. No vemos el barco. El hombre y nosotros vemos un paisaje florido, con pájaros, como aquellos que los pintores ponían de fondo a los santos en las tablas medievales.

Luis Seoane, *Galicia Emigrante*.

En el centro de las *Historias e invenciones de Félix Muriel* hay un jardín; el jardín de Plinio. Plinio, por una pequeña broma de amigos del personaje principal de este relato, es un perro. El profesor le cuenta a Félix Muriel el origen del nombre:

–¿Es de inspiración suya ese nombre?

–No, me lo regalaron con él. Se lo habían puesto en homenaje a mí, casi al nacer, y el modo de hacerme el regalo tuvo luego cierta gracia, pues de sobremesa me preguntaron: ¿Cómo se llamaba aquel historiador, el del volcán..., aquel que, queriendo permanecer en las cercanías del Vesubio para ser testigo de la erupción, murió sofocado por los vapores?

–Plinio –contesté. Y entonces vino el perrillo muy solícitamente a mis rodillas.

Pero al rato volvieron a preguntarme: ¿Cómo decía usted que se llamaba?

–Plinio, Plinio –volví a decir. Y el del volcán volvió a festejarme. Se celebró el buen éxito de la prueba con grandes risas, y declarándome el ardid y la intención, me dijeron:

–Es suyo. Se lo destinábamos. (FM2, p. 71)

⁴¹ [el “tiempo de los antiguos” fue “el tiempo de los milagros y de los caminos largos que tienen al final la promesa de unas cúpulas doradas y silenciosas”, “el tiempo de los amores verdaderos y de la castidad”]

Este breve recuerdo del modo en que el profesor conoce a Plinio se cierra con la aparición de la primera persona que narra: “Y así fue como «Plinio» vino a parar al que he dado en llamar Jardín de «Plinio»” (*FM2*, p. 71). Es el anticipo de la primera persona con la que concluye el relato y muestra ya la ambigüedad que la caracteriza. Lo que “ha dado en llamar” Jardín de Plinio parecería ser, en principio, el jardín de la casa, parecería ser la explicación de los motivos que llevaron a denominar de un modo determinado un referente. Sin embargo, por más que se habla muy a menudo del jardín, y se señala la presencia del perro en él, no hay, antes de esta aparición de la primera persona, un momento preciso en el que se utilice el nombre “Jardín de Plinio” para referirse al sitio. Así, el lector se ve llevado a notar que lo que ha dado en llamar “Jardín de Plinio” es en verdad –antes que un espacio descrito– el relato mismo, que tiene ese nombre. Se presupone, entonces, un título puesto, acaso, por Félix Muriel (quien, a su vez, es personaje –narrado en tercera persona– de este relato). Pero nunca se hace explícito en el texto que la primera persona sea Félix Muriel.

Como en “El quinqué...” está el borde entre lo familiar y lo social, en el Jardín de Plinio hay también tangencialidad: el límite que separa la ciudad del campo. Es, según el narrador, un “amable retiro”: “Sí, aquello debió nacer así, como amable retiro. ¡Qué bien un jardincito detrás de la casa, allí en el borde de la ciudad!” (*FM2*, p. 49). Y parece ser el “borde” de la adultez de Félix Muriel, como el rellano era el “borde” de la infancia. En ese lugar cuya misma descripción es problemática (“Aquello, según se mirase, podía ser un jardincito venido a menos, un corralillo aspirante a jardín, o tal vez un patio con cierta vocación de corralillo”, *FM2*, p. 49), Félix Muriel, joven estudiante, vive ya lejos de su familia y conoce nuevos amigos.

Pero es, al mismo tiempo, como los espacios propios del libro, un lugar “intermedio” también en la historia: “Este jardín parece el limbo –dijo el profesor” (*FM2*, p. 51). Ni cielo ni infierno, el jardín recibe los restos de la historia, objetos que, carentes ya de significación en las habitaciones,

se arrumban en él desordenadamente, produciendo nuevas significaciones. El profesor, observando ese paisaje, reflexiona sobre la relación entre causa y consecuencia; vale decir, sobre aquella relación que, según David Hume, constituye el hábito adquirido, un tema que reaparecerá en el cuento:

—Aquí hay mil cosas y no hay nada. No hay terquedad en ellas. Ni siquiera renuncia. Están ya más allá. Cierto que el hierro es terco, y allí veo unos hierros. Parecen restos de una veleta. ¿A dónde habrán ido los vientos que la movían? ¡Hierros, qué importa! Esa muela que duele (y todo el ser suspenso de la muela, ¿cómo es posible? ¿no será un error?), esa muela que duele, cuando se quita es leve, casi nada. De hierro o de marfil o de aire o de madera seca, si no duele es igual. ¿Pero duele la muela? ¿Cómo pueda ella doler? ¿Qué es lo que duele? Sí, ya le estoy oyendo a usted, querido colega: el nervio. ¡El nervio! ¡El cerebro! Allí veo un cerebro. Es un periódico arrugado, hecho una bola. Pero, ¿y si fuese un cerebro? ¿Le dolería a usted, querido colega? Todo se coordina, es verdad, torres, vientos, veletas. Pero no dirá usted que duele o que rechina la coordinación. Ni que suena la suma de orejas y campanas. Ni que sea usted capaz de armar y desarmar mi gozo o mi pesadumbre, o de poner en tuercas y tornillos esta fugitiva y obstinada trabazón de mi pobre historia. ¡La historia! ¿Qué dices, “Plinio”? Aquí parece haber pedazos. ¿Y qué pasa con esto de la historia en pedazos? ¿Qué pasa con esto? (*FM2*, pp. 51-52)

A ese jardín, entonces, y el hecho marca el inicio del relato, llega Plinio. Si bien don Julián explica el origen del nombre, no es fácil interpretar las consecuencias que tiene en el relato. En la misma conversación ya citada, Félix Muriel saca provecho de algunas de las metáforas que el nombre sugiere. La conversación entre don Julián y Félix tenía como marco la reflexión sobre el problema de qué hacer con Plinio luego de que otro estudiante de la pensión, Canel, había instalado en el jardín un erizo. Este erizo, dada la imposibilidad que el perro tenía de morderlo, o tomarlo por los dientes, parecía estar volviendo loco a Plinio. Así, después de escuchar la explicación de don Julián sobre el nombre, comenta Félix: “Volcán... Le gustaría ese nombre a Canel para su erizo” (*FM2*, p. 71). Pero el profesor, acaso buscando evitar una muerte producto de la obsesión —en este caso, de un metafórico historiador, el perro, por un metafórico Vesubio, el erizo—, dice:

—No avivemos más el fuego de la fábula —exclamó sonriendo el profesor—. Antes me tenían muy sin cuidado las fábulas de animales. Y en general, salvo por su frescura y buen dibujo las de La Fontaine y nuestro Arcipreste, no me impresionan lo más mínimo. Los animales no suelen ser en ellas ni suficientemente animales ni suficientemente fabulosos. Pero ahora que estoy envuelto en

una, y en ese lindero en que lo natural, con sus pelambres y alas y bramidos, y lo moral, con sus palabras y enigmas, parecen signarse recíprocamente, y ello con la unidad de fantasía y hasta de presagio que atestiguan mis sueños, estoy a punto de asustarme y digo: ¡Cuidado con la fábula! (FM2, p. 71)

El cuidado necesario, que surge de esta especial conjugación entre lo natural y lo moral, consiste en velar por los personajes, en atender a la responsabilidad del demiurgo sobre sus criaturas:

En fin, volvamos ahora al aspecto jurídico. Yo no abandonaré mi fábula de cualquier manera. Pero no tengo derecho a prolongar la permanencia e inmersión de “Plinio” en ella. En primer lugar puede darse ocasión a que, cundiendo la noticia, se entere el de Preceptiva y haga una fabulilla por este estilo: Érase un perro jocundo que, pues todo sacudía, con insolente osadía se creyó señor del mundo. Hasta que vino un erizo y el imperio, flor de un día, se deshizo. Etcétera. [...] En segundo lugar, si “Plinio” y yo nos hemos encontrado en un camino fabuloso y hemos hecho juntos unas leguas, eso no impone a cada uno seguir hasta el fin la fábula del otro. Aquí se apartan los caminos. Yo hacia dentro y de frente, y “Plinio” afuera, afuera, y en gozoso zig-zag, según la vocación de su raza o de alguna de sus múltiples razas, pues es cruzado. (FM2, pp. 71-72)

El comentario de don Julián, que no se siente habilitado para prolongar la permanencia de Plinio en su fábula, subraya el hecho de que el pasaje que conocemos de esa misma fábula es exactamente el que coincide con la presencia del perro en el jardín. El relato termina con la “solución” que el profesor y Félix Muriel encuentran. Habiendo Canel ofrecido quitar el erizo del jardín, devolviéndolo o regalándolo a unos agricultores, don Julián le agradece, pero rechaza la oferta: “yo no podía aceptar su ofrecimiento”, le explica a Félix; “No me gusta eso de cortar por lo sano, como dicen los que no saben lo que cortan ni lo que son cortes. No, eso no va conmigo. Y la solución de Canel, aunque tal vez decisiva, no me pareció oportuna, justa, consecuente con la naturaleza íntima y hasta jurídica del caso” (FM2, pp. 70-71). Y agrega una suerte de conclusión ética: “¡Lo íntimo, lo jurídico! Haga usted mal ese contrapunto y toda armonía está perdida, por muchos artificios de orquesta que vengan luego en su socorro” (FM2, p. 71)⁴².

⁴² La armonía como metáfora de la justicia y del buen “funcionamiento” del mundo ya se encuentra en un brevísimo cuento inédito de Dieste, escrito a principios de la década del veinte y rescatado, de entre los papeles de Roxerius [Rogelio Pérez González], por Xosé Luis Axeitos. El texto, titulado “O fin do mundo”, dice así: “Un día a gran orquesta do mundo escomezou a se ensarillar en discrepancias arreloadas, con picos firentes de estridencias insomisas, e houbo que calar para empezar de novo. / Todo calou e houbo en todol-os ámpitos un silencio asombrado,

La solución que encuentra don Julián, la solución armoniosa, que respeta la naturaleza íntima y jurídica del caso, conlleva la salida de Plinio y una decisión ética que es necesario tomar:

Lo ha visto un cazador amigo mío y dictaminó: Creo que puede salir un buen perdiguero. Se lo ofrecí. Lo aceptó. Con esto no se trataría de una solución evasiva, sacando simplemente a “Plinio” de la vecindad de Volcán, sino de encomendarlo al mundo de sus impulsos espontáneos. En realidad yo tengo mis escrúpulos respecto a la caza y eso me hace vacilar. Así, pues, amigo Muriel, le hago a usted de nuevo la pregunta que ya le hice otra vez: ¿Quiere compartir conmigo la responsabilidad? Puede usted contestarme de un modo indirecto. Mañana muy tempranito llevaré a “Plinio” a la entrada del bosque, donde me espera el cazador. ¿Vendrá usted conmigo?
 –Sí –contestó gravemente Félix. (*FM2*, p. 72)

Don Julián, pues, acepta el nombre de Volcán para el erizo. Por su parte, Félix acepta compartir una responsabilidad. La gravedad con que dice “sí” no atañe tanto a la segunda pregunta del profesor, sino a la primera, como demostrará el final del relato. La partida de Plinio, en fin, muestra que es la permanencia del perro en la “fábula” de don Julián la que construye la unidad del relato.

Plinio es un perro pero su dueño, el profesor, no es Diógenes. Por el contrario, don Julián es un catedrático bastante ortodoxo, metódico y ordenado. En el relato, su figura se yuxtapone con modos más intuitivos de conocimiento, como los del niño Faustino o de Canel. Su función profesoral es frecuentemente ejercida, incluso fuera del aula. Al rechazar la oferta de Canel de sacar el erizo del jardín, le dice:

–Gracias, querido Canel, aunque sé que no estudia usted mucho, o que sólo estudia algunas cosas raras, al borde o en las afueras de las ciencias naturales, y a respetable distancia de su lenta carrera de Derecho, estoy seguro de que usted acabará siendo un gran jurista. Y, además, cortés. Lo cual en un jurista de base implacable y experimental, como usted, es un rasgo que redobla mi confianza.

de luces amortecidas e rechouchíos atafegados. De súbito chegou o intre de escomenzar. ¿Cal iba ser o primeiro acorde? ¿De onde iba xurdir a punta do fío melódico? Houbo un medo grande, grande. Houbo tamén unha ledicia como non houbera endexamais. / A orquesta non se estreveu a esnaquizar aquel silenzo e o mundo calou para sempre” [“Un día la gran orquesta del mundo comenzó a embrollarse en discrepancias arreboladas, con picos hirientes de estridencias insumisas, y hubo que callar para empezar de nuevo. / Todo calló y hubo en todos los ámbitos un silencio asombrado, de luces amortecidas y trinos ahogados. De súbito llegó el instante de comenzar. ¿Cuál iba a ser el primer acorde? ¿De dónde iba a surgir la punta del hilo melódico? Hubo un miedo grande, grande. Hubo también una delicia como no había habido jamás. / La orquesta no se atrevió a destrozarse aquel silencio y el mundo calló para siempre”] (Xosé Luis Axeitos, “Dos arquivos de Rafael Dieste: Un inédito de Rafael Dieste para conmemorar o centenario do seu nacemento”, *Boletín Galego de Literatura*, núm. 20, 2º semestre de 1998, pp. 81-82).

Gracias, una vez más. Pero creo tener ya otra solución y muy a tono con la naturaleza del conflicto. Con su naturaleza íntima. ¿Me comprende? (FM2, p. 70)

El reconocimiento del sentido de la justicia en el estudiante, de acuerdo al narrador, tiene un efecto concreto y positivo: “según parece, tanto le impresionó la arenga de don Julián sobre su secreto destino de jurista que aquel año sacó sobresaliente y hasta comenzó a escribir una terrible memoria para cuando llegase la hora del doctorado, titulada: *Casos de la Naturaleza y del Derecho Natural*” (FM2, p. 70).

Estelle Irizarry subraya el tema del conocimiento en el relato, y lo encuentra tratado en lo que llama “distintos niveles” (FM3, p. 41). Estos niveles serían el animal (por el perro Plinio), el infantil (por el niño Faustinito) y el adulto (por el profesor don Julián). Quizás sea una forma demasiado tajante –y algo brutal, ya que excluye al niño de la “racionalidad” del adulto– de distinguir modos de acercamiento a lo real, sobre todo porque no parece claro que en el relato –y no sólo en el relato, desde luego– las formas de conocimiento no se “mezclen”; los personajes recurren a estrategias diversas para comprender sucesos, cosas, sentidos.

Irizarry ya proponía esta idea en su libro *La creación literaria de Rafael Dieste*⁴³. Allí, recargaba aún más las tintas sobre la “estratificación” epistemológica indicando incluso un nivel vegetal: la aspiración humana al conocimiento “está anticipada en el primer párrafo del cuento aún en otro nivel –el de las plantas– al describir «un desesperado tropel de madreselvas que escalaban la tapia para ver algo de horizonte, y con su leve aroma y su estremecimiento feliz al llegar a la cima y desmayarse del otro lado...»”. A partir de ese desmayo, la autora se pregunta: “¿Llegarán a la cima los hombres también sólo para desmayarse del otro lado, en la muerte?”⁴⁴.

En la atribución de “jerarquías” a los modos de conocimiento, Irizarry distingue incluso los propios del profesor de aquellos otros que corresponden a los estudiantes: “El profesor de

⁴³ *Op. cit.*, pp. 104-105.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 105.

historia, don Julián, considera la ignorancia que el ejercicio académico de su disciplina no puede aliviar: «¿Y qué sabe el Homo sapiens del Canis vulgaris y viceversa? ¿Y qué sabe, a su vez, el Homo sapiens del Homo sapiens y viceversa? ¡Hombre, hombre, yo de ti sé muy poco, menos aún que de mí, y cuidado que es poco! ¿Y viceversa? ¿Tú de mí?». Naturalmente sus estudiantes, que dependen de él y de sus libros de texto para aprender, saben menos que él⁴⁵. La medición de cantidades de saber, contrariamente a lo que el adverbio propone, no es ni natural ni, atendiendo al relato, efectiva. De hecho, la duda sobre el conocimiento que brinda la historia, vuelve a manifestarla don Julián delante de sus alumnos, compartiendo sus reflexiones. Pero tampoco es cierto que los alumnos “dependan” del profesor y de sus libros de texto para aprender, como el cuento demuestra en las figuras de Félix Muriel y del otro estudiante huésped de la posada, Canel. La misma cuestión, además, se encuentra tratada en el manuscrito de Félix Muriel que don Julián reconstruye.

Este borrador le “llueve” a don Julián desde una de las ventanas de la casa la primera jornada, cuando lleva al jardín a Plinio, y mientras reflexiona sobre la “historia en pedazos”: “lo más sorprendente fue que en aquel punto, revolando con suaves curvas y titubeos en el aire tranquilo, vino hasta dar en tierra, desde una de las ventanas de la casa, una bandada de papeles que bien podía ser una historia en pedazos” (*FM2*, p. 52). Detrás de los papeles que caen al jardín, hace su primera aparición en el cuento Félix Muriel: él es quien los ha arrojado desde la ventana de su habitación. El manuscrito, que desde entonces iniciará una segunda historia, una historia paralela a la de Plinio, se convertirá en una suerte de obsesión para el profesor: “Yo tengo que leer eso”, se dice, “Debo leer eso. ¿Debo? ¿Por qué debo?” (*FM2*, p. 52). Aunque sin saber muy bien por qué lo hace, don Julián, seguido por Plinio, junta los papeles y sube luego a su cuarto a reconstruir la hoja destrozada.

⁴⁵ *Loc. cit.*

El texto del manuscrito describe a un personaje sin nombre –sólo lo menciona por el pronombre “él” y como “personaje principal de esta rara novela”– cuya situación es similar a la de Anselmo, protagonista de “La peña y el pájaro”: “Él, como otros muchos, había perdido la memoria. Sí, él, como otros muchos. Pero con esta diferencia bastante seria, bastante difícil de tragar, a su favor o, si se quiere, en contra suya: Que él lo sabía, sabía que había perdido la memoria, tan claramente como quien ha perdido un brazo sabe que está sin brazo” (FM2, p. 53). Estas primeras líneas del texto de Félix Muriel ya permiten observar la analogía de su personaje con Anselmo. En “La peña y el pájaro”, el nombre del protagonista surge de un intento de recuperación de la memoria: “¿Habré perdido la memoria? Cuatro y cinco, nueve. Tres por dos, seis. Me llamo Anselmo. Estos son robles. Allí están las torres de Iria. Hoy es domingo. Mes de octubre. Nací en enero del año mil setecientos treinta y cinco” (FM2, p. 92). El nombre y su relación con la identidad, más aún, es tema de discusión entre Anselmo y el ermitaño, el personaje a quien el primero busca para que lo ayude a recuperar la memoria. Al responderle la pregunta por cómo se llama, el ermitaño repite el nombre y le dice:

–[...] No lo repito [...] para aprenderlo de memoria o para no olvidarlo. Es por otra razón. Cualquiera podría llamarse como tú, Anselmo, y sin embargo no es lo mismo.

–Es verdad, no es lo mismo. Y, se me hace tan extraño llamarme Anselmo, que estoy a punto de olvidarme. Es curioso, me llamo Anselmo. Nunca me había fijado. Podría llamarme de otro modo. Joaquín, por ejemplo. Y si se me antoja puedo llamarme Joaquín. ¿Por qué no?

–Muy cierto. Basta un signo cualquiera. Eso del nombre no es nada, una simple señal para evitar confusiones, ¿no te parece? Holgaba en realidad mi pregunta. Sin nombre estás muy bien. Podemos entendernos lo mismo. El mío es Andrés, pero también podemos borrarlo. ¿Qué falta hace?

–Lo mismo pienso. ¿Qué falta hacen ahora nuestros nombres?

–Ni ahora, ni antes, ni después. Después para una lápida. ¿Pero qué falta hace una lápida? Yo no pienso tenerla. Ahora, para nada. Y antes... Antes ¿para qué?

–Pues no sé bien. Es práctico. Se evitan confusiones.

–¿Y qué interesa ser inconfundible? Por otra parte, se puede ser inconfundible sin nombre. Y, por último, podemos convenir en esto: que esa señal, el nombre, es conveniente, facilita los tratos, las noticias. Es cosa de afuera y vale mientras interesa lo de afuera. Por lo demás, no significa nada...

–Nada, de acuerdo. Y me alegro de haberlo comprendido así. Ya me parece que estoy sin nombre. Es un gran alivio. (FM2, p. 94)⁴⁶

⁴⁶ El personaje, no obstante, permanecerá aferrado a su nombre: “El ermitaño guardó silencio largo rato, mesándose las barbas con aparente sosiego, y de pronto, con una gran voz inesperada y profunda, que repitieron hasta muy lejos los ecos del valle, gritó: / –¡Anselmo! / Anselmo se estremeció...” (FM2, p. 94).

Las relaciones entre el protagonista de “La peña y el pájaro” y el protagonista del manuscrito de Félix Muriel que don Julián lee en “El jardín de Plinio” son muchas, como resulta lógico si se tiene en cuenta el origen textual de ambos relatos, su relación en los *Tratados y confidencias...* Anselmo, como el personaje de la “historia en pedazos”, ha perdido la memoria y, como “Él”, a pesar de esa pérdida, puede moverse en la realidad cotidiana sin que ese problema se manifieste a los demás: “Él se acordaba de todo lo que hace falta para hacer bien su papel entre las gentes. Cumplía sus compromisos poco más o menos como todo el mundo, respondía de un modo coherente y hasta inteligente, no era taciturno, sabía sonreír, sabía saludar, iba y venía con natural seguridad, haciendo su trajín de hombre, como hace un caballo su trajín de caballo. Y hasta solía decirse de él: ¡qué buena memoria! Pero había perdido la memoria” (*FM2*, p. 53). También tiene, como Anselmo, un amigo que hace las veces de confidente, un amigo capaz de entender el problema en el que se encuentra, aunque más cercano a la “cordura”; a este amigo –un estudiante “en primero de lógica”– le cuenta que él se acuerda de haber perdido la memoria: “Ergo no la has perdido”, le responde (*FM2*, p. 53). El protagonista, entonces, que “Estuvo pensando mucho en esa dificultad”, regresa con el amigo y, planteándole un nuevo problema, entabla una discusión sobre los modos de conocimiento:

–Si estás en la oscuridad, ¿cómo buscas la llave de la lámpara?

–Si es en lugar conocido, voy casi derecho. Me conduce el hábito. Y si no, a tientas.

–Por hábito y a tientas. Bien. Y si no te acuerdas de algo, ¿cómo lo buscas?

–Procuro acordarme.

–¿También por hábito y a tientas?

–Algo por el estilo.

–¿Y cómo puedes buscar aquello si no te acuerdas de aquello? Si sabes lo que buscas, es que te acuerdas, y si no te acuerdas es que no sabes lo que buscas. Así, pues, buscas sin saber lo que buscas.

–Eso es un sofisma. Sé muy bien lo que busco. Sé que lo he sabido. ¡Sé que lo sé! Puede ser, por ejemplo, el nombre de una persona. Y algo hay entonces que me guía, hasta que en mí se hace como una luz súbita en que se ve a la persona unida con su nombre. Y, claro, no basta dejarse ir. Hay que tomar alguna iniciativa, tocar resortes, sílabas, figuras..., llaves, si te parece.

–Es grave eso. Hay que tener cuidado con las llaves, con los resortes, con las figuras, con las sílabas... (*FM2*, p. 54)

Resuenan en este diálogo ideas diesteanas sobre el hábito y su relación con el conocimiento. En el manuscrito que don Julián reconstruye los personajes discuten –de modo “práctico”, si se quiere– problemas sobre los que otro manuscrito, esta vez de Rafael Dieste, también reflexiona. En los folios de los que salieron ensayos como “Teoría del Hábito”, “Diálogo de Manuel y David” y “Sobre la libertad contemplativa” el autor inicia su análisis reinterpretando las “dos Críticas” (la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica de la razón práctica*) como “lo que ya son”, aunque Kant no le haya dado ese nombre, como una “Fenomenología del Hábito empírico, lógico y práctico del hombre” (*ITN*, p. 96). La noción de hábito y su conexión con las formas de conocimiento serán tratadas de muy diversos modos, por medio de muy distintas estrategias, en esas páginas.

Sin embargo, poco a poco, la discusión entre los amigos de la “rara novela” de Félix Muriel se acerca a la cuestión de la cordura, estableciendo un nuevo nexo con “La peña y el pájaro”:

- ¿No estarás un poco trastornado?
- Podría ser. Y si tú lo estuvieses, ¿cómo lo sabrías?
- No lo sabría. Supondría que no.
- ¿Y ahora qué supones?
- Que no, naturalmente.
- Es grave eso. A otro asunto. Si hubieses perdido la razón, ¿supondrías que no?
- ¡Alto! Otro sofisma. Yo puedo demostrarte que no he perdido la razón. Puedo hacer uso de ella para probarte que no la he perdido.
- No digo que estés loco. Pero, ¿estás seguro de estar en tu juicio? ¿Estás seguro de no tener que buscar la razón haciendo uso de ella? ¿Y es la misma la que usas en ese menester que la que buscas?
- No sé, pero con esa aclaración me tranquilizo.
- ¿Por qué te tranquilizas? ¿Estás en tu juicio?
- Hago juiciosamente por estarlo.
- Bien, bien. Ya vamos entendiéndonos. Usas de la razón para buscarla. ¡La razón tras de sí! Esto parece caberte en la cabeza. ¿Y por qué no esto otro: la memoria tras de sí, buscándose? (*FM2*, pp. 54-55)

En fin, el manuscrito de Félix Muriel semeja los escritos filosóficos de Rafael Dieste, tanto por su forma dialogada de discutir los problemas como por su tema mismo. Los dos personajes del manuscrito parecen ejemplos de ese hombre que “es el animal que se contempla, que se sabe

animado y, dentro de ciertos límites, sabe la «forma» de su alma, el orden de su propia orientación encarnada” al que se refería Dieste en su “Teoría del Hábito” (*ITN*, p. 93) y, en particular el protagonista se asemeja al Empirista Ingenuo de “Sobre la libertad contemplativa” y al Manuel del diálogo con David.

Al igual que los efectos de la conversación entre don Julián y Canel, también en el relato enmarcado son notorias las consecuencias del coloquio, en este caso ficticio, entre el protagonista del manuscrito y su amigo; el narrador de la “rara novela” de Félix Muriel anota que:

Según ciertas versiones, después de este diálogo, el amigo de aquel que había perdido la memoria creyó haber perdido él a su vez el entendimiento. Se puso a buscarlo, primero por hábito y a tientas; luego con muy hábiles ardidés; después con lisonjas, alabándolo de mil modos, y, finalmente, con súplicas y gritos. Y como los gritos, y hasta sus congojas, llegaron a parecerle trampas, buscó de otra manera, procuró hacer memoria, y le sorprendió ver que la tenía muy perdida. Era como una niebla en que se insinuaban sílabas ¿de qué nombres?, resortes ¿de qué máquinas?, figuras ¿de quién?, llaves ¿de qué puertas? Se cercioró de que aún conservaba las llaves de siempre, y con gran miedo de haber podido ir más allá, dio por muy sabia la opinión común, que ya empezaba a tacharle de loco, y emprendió el regreso, renunciando prudentemente a aquella luz en que había esperado y deseado verse a sí mismo unido con su entendimiento. Dejó, pues, de buscarlo, de exponerse a esa unión temible, de la que no sabía nada, se escapó a tientas de su empresa, cerró tras de sí todos los muros, puso por medio gran espesor de olvido, y entregándose luego a los negocios pasó por hombre de mucha cordura, hasta que lo tragó la tierra. Y cuando alguien le recordaba aquellos pasados extravíos, él sonreía gravemente y decía: –Cosas de juventud. (*FM2*, p. 55)

Terminada la lectura del manuscrito que acaba de reconstruir, don Julián busca en los bolsillos “por si le hubiese quedado en ellos al menos algún trozo de lo que pasó después” (*FM2*, p. 55) y sólo encuentra una esquina de papel en blanco. En torno a esa esquina, que dará inicio a una búsqueda detectivesca, ocurre un pequeño suceso que ya anticipa una puesta en crisis de la investigación metódicamente académica. El profesor la pierde cuando la busca y la encuentra cuando se despreocupa de ella:

La estuvo mirando atentamente por ambas caras, como si la leyese, y al fin dándose cuenta del absurdo volvió a guardarla. Pero en seguida se enmendó:

–¡Qué tontería! ¿Para qué guardo esto?

Y buscó de nuevo en los bolsillos. Pero el papel no aparecía, y entonces empezó a registrarse tumultuosamente, y luego con mucho método. Sacó los cigarrillos, los fósforos, monedas, la cartera, una tijerilla, algunas cartas, y por fin murmuró un poco mohíno:

–¡Qué tontería! ¿Por qué busco eso con tal empeño?

Y al decir esto apareció el papel. Estaba dentro de la cartera. Al contemplarlo de nuevo, su rostro empezó a resplandecer:

–No, no era posible que yo hiciese tantas tonterías seguidas, y menos la de guardar esto tan cuidadosamente en la cartera. Hábito profesional, pues no en vano soy arqueólogo. Este papel debo guardarlo. Y cuidado que no se desfiguren los bordes. Aquí sobre la mesa está una hoja completa, con sus cuatro esquinas. Luego ésta pertenece a otra hoja. Tal vez le sigue otro pedazo en blanco, y a éste otro, pero de blanco en blanco llegaré a lo escrito. Lo que guardaba era pues una pista. Mañana volveré al jardín. (FM2, pp. 55-56)

Al volver “muy de mañanita” al jardín, encontró varios trozos de papel en blanco más y por fin uno que decía algo, “pero desolador. Decía sólo: Etc.”. El fragmento le permite a don Julián hacer alguna inferencia:

Esto no es una bagatela. Tiene su importancia. O poco sé de procesos literarios, o esto quiere decir que el autor no había renunciado a escribir su historia, sino que, abocetándola muy animosamente, al llegar al punto en que se le anticipan y agolpan las imágenes anota algunas en muy breve cifra, como haciendo sumario, y al fin lo suspende y pone Etc., porque ya está la presa segura y no hacen falta más cautelas. Ni siquiera la de guardar el boceto, que tal vez le cohíbe, y de ahí que lo haya roto. (FM2, p. 56)

La reconstrucción arqueológica que realizó el profesor le permitirá conocer esa misma mañana al huésped que había destruido el manuscrito:

a la hora del desayuno fue al comedor, saludó muy cortésmente a Félix Muriel, con quien aún no había trabado conocimiento, pues era nuevo en el hospedaje, y sacando del bolsillo el papelito, le preguntó:

–¿Es suyo este Etcétera?

–Quizá. Como tantos otros –dijo Félix–. Muchas gracias, señor.

Y se lo guardó, un poco azorado.

–¿Se lo guarda usted? –preguntó don Julián sonriendo–. Acaso no es una tontería. Yo también guardé antes algo más insignificante. Una esquinita de papel en blanco. Sin embargo...

–Sí, tiene usted razón. Quizá no es una tontería. Va dejando uno tras de sí tantos etcéteras, que recobrar alguno...

–¿Y qué me dice usted de los trozos de papel en blanco? Nada y nada y nada, pero con cierto ajuste en los enlaces, y al fin pueden ser el puente para encontrar algo.

–Sí, eso es a veces la fidelidad.

Don Julián guardó silencio. Después apretó la mano a Félix y le dijo en voz baja:

–Mozo, estudie usted lo que quiera, lea, escriba y haga lo que quiera, y si necesita aprobar, si no le perjudica, avíseme dos meses antes del examen.

Y tomó la bimba para ir a su cátedra. (FM2, p. 58)

Es dudoso que el autor buscara presentar una férrea separación entre el profesor y los alumnos, tan ajena a la idea dialógica de construcción del saber –o, para ser más precisos, de búsqueda y hallazgo del conocimiento– que manifiesta en numerosos textos; entre esos textos,

desde luego, puede incluirse “El jardín de Plinio”, relato en el que, además, el profesor pide ayuda –para entender un sueño, para compartir una responsabilidad– a Félix Muriel, un estudiante (aunque no de sus cursos) de quien se hace amigo.

En cambio, es indudable que en el cuento se presentan dos formas de conocimiento, que en principio el profesor representa la enseñanza formal y otros personajes (Canel, Faustinito, incluso Plinio) la enseñanza “informal”, y que en ese “vaivén” Félix Muriel parece ser capaz de comunicar los dos mundos. Pero, al mismo tiempo, es también indudable que la historia pone en crisis la “formalidad” del conocimiento letrado del profesor por medio de un caso que reclama una solución ética.

El tema de la relación entre el saber formalizado y el saber popular había sido tratado por Dieste en sus columnas periodísticas en los años veinte. Ya en artículos como “Para labradores e para estudiantes” o “Primeiro discurso aos estudantes”, ambos de enero de 1927, el autor insiste en la necesidad de que saber letrado y saber “práctico” se conjuguen, se escuchen y se enriquezcan mutuamente. En la década del treinta, la participación de Dieste en las Misiones Pedagógicas sin duda reforzó esa idea. El estudiante que imaginaba en 1927, dispuesto a dialogar con el labriego, a poner en relación su saber con el saber ajeno y a ser mensajero de los problemas de la gente al volver a la academia, encarna, a partir de 1931, en los misioneros que recorrieron España⁴⁷. Ha sido a menudo citada la intervención que tuvo en un acto en Valencia de Alcántara, en los inicios de la misión a la provincia de Cáceres en la primavera de 1934. Dieste subió al escenario a hablar, luego de que Urbano Lugrís Freire se había retirado ante los “chistes

⁴⁷ Ya Eugenio Otero Urtaza ha considerado que en los artículos diesteanos de 1927 se “anticipa una teoría de las relaciones entre estudiantes y campesinos que puede señalarse como uno de los antecedentes más importantes de la doctrina pedagógica en que más tarde se inspiró el Patronato” (*Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*, Edición do Castro, Sada, 1982, p. 100).

fuera de lugar” que hacían algunos jóvenes y que parecían estar por echar a perder la velada. Lo que allí dijo lo ha narrado Carmen Muñoz:

Quedó vacío el escenario y se produjo un silencio expectante. Entonces apareció un joven de estatura media, delgado, con traje azul marino: una presencia realmente simpática y que no se sabe por qué impuso respeto. No comenzó a hablar enseguida. Después, con tono audible, pero moderado, con inflexiones inconfundiblemente cordiales, se refirió a la necesidad, reconocida por el Estado, de promover una más viva comunicación entre los pueblos y las grandes ciudades; y a que los misioneros no venían sólo en plan de divulgadores, sino también con ánimo de aprender de los pueblos de España y hacerse mensajeros de sus problemas y de sus tradiciones. Por último, que los que no esperasen de su asistencia ningún beneficio, podían ausentarse, dejando a la gente sencilla disfrutar en paz de lo que buenamente se les ofrecía.⁴⁸

La misma concepción reaparece en las palabras que dijo, como representante del Patronato de Misiones Pedagógicas, en una “Semana Pedagógica” llevada a cabo de Badajoz a mediados de 1934. Allí, señalaba que si razones de justicia social hacen defendible una distribución más justa de la riqueza, son también razones de justicia social las que fundamentan una distribución más justa del acceso a la cultura, tan diverso en las urbes y en los pueblos. Por eso las “primeras aspiraciones” de las Misiones son “deleitar, distraer a los pueblos rurales, proporcionándoles lecturas, conferencias, sesiones amenas, charlas y juegos de cultura que allá en las grandes ciudades los hombres tienen en forma tan placentera”⁴⁹. Pero a partir de ese momento, Dieste señala la necesidad de cumplir con un segundo objetivo, también fundamentado en el aislamiento en que están sumidos los pueblos de España. Lo que se busca, entonces, no es una “inyección” de

⁴⁸ Comunicación de Carmen Muñoz a Estelle Irizarry (*La creación literaria de Rafael Dieste*, pp. 229-230). El relato es también citado por Otero Urtaza, que narra además el contexto en el que se produjo: “Fue con Urbano Lugrís Freire, donde el azar quiso que Rafael Dieste conociese a su futura esposa Carmen Muñoz Manzano. El Patronato les envió aquella primavera de 1934 a la provincia de Cáceres para llevar a cabo una ambiciosa y completa Misión que había solicitado la Inspección Primaria. El equipo se instaló en Valencia de Alcántara, y Carmen Muñoz que sólo hacía unos meses que era inspectora, se ofreció a colaborar con las Misiones. Debido a los horarios de trenes, ella y el inspector Juvenal de Vega, llegaron al pueblo cuando la sesión había comenzado. Entre el público había algunos jóvenes que hacían irónicamente chistes fuera de lugar y parecían dispuestos a deslucir la velada. Lugrís, intentando salvar la función, se retiró discretamente, y el escenario quedó vacío produciéndose un silencio expectante” (*Las Misiones Pedagógicas*, p. 105). Luego de citar el discurso de Dieste, Otero Urtaza dice que “Aplaudió el auditorio a Dieste y discurre con respetuosa atención y franqueza el resto de la velada. Al terminar, Carmen se acercó con su colega a saludar a los visitantes. Felicitó al misionero que estaba junto a las máscaras mudas, colgadas en el vano del estaribel, y a los seis meses se casaron” (*ibid.*, p. 106).

⁴⁹ “Unas palabras de D. Rafael Dieste”, en *Semana Pedagógica de Don Benito. Del 10 al 16 de junio de 1934*, Imprenta La Minerva Extremeña, Badajoz, 1934, pp. 54-55.

cultura en las aldeas sino una verdadera comunicación que, como tal, debe ser de doble sentido. Y es que la vida campesina, una vida “completa”, tiene mucho que enseñarle a la vida urbana, “incompleta”:

Hay una distinción marcada entre la vida rural, desenvuelta en un ambiente elemental, sencillo, pero completo, cabal, a semejanza de un círculo cerrado y aquella otra vida de las grandes urbes, de las ciudades mismas, que preséntase más compleja, pero incompleta, a semejanza de un círculo abierto. El habitante de la ciudad, come y saborea el fruto, pero no conoce la planta que la produce ni el trabajo que cuesta producirle, por lo que no puede apreciar su valor.

Hay por lo tanto un desconocimiento en el pueblo de lo que es la ciudad, pero también lo hay en la ciudad de lo que es el pueblo.

Por esto las Misiones, que hasta ahora han procurado cumplir sólo la primera parte de esta afirmación, tienen que buscar la manera de cumplir la segunda y en este llevar de la ciudad al pueblo y del pueblo a la ciudad, encuentra la razón de su existencia nuestro Patronato de Misiones⁵⁰

Por lo demás, la misma cuestión es ampliamente discutida en diversos textos de su hermano Eduardo. En *Teseo. Los problemas literarios*, había escrito: “Existen dos grandes corrientes de sabiduría en el mundo: el saber popular, graciosamente comunicado a todos, como si tomara de la naturaleza ejemplo de florecer; y el saber académico, transmitido a los menos por iniciación y a los más autoritariamente. No se trata de hacer un paralelo peyorativo, sino de esto, en que radica el mal: un paralelismo que hasta hoy ha hecho imposible la unidad del conocimiento humano y, por ende, de toda armonía moral”⁵¹. Inclusive Arturo Casas, quien considera que es posible encontrar en Rafael Dieste una fuerte influencia de José Ortega y Gasset (una influencia que, en el plano pedagógico, se traduciría en la idea del intelectual como “educador” de las masas⁵²), señala 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

⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹ Reuniones de Estudio, Montevideo, 1938, p. 79, *apud* Xosé Luis Axeitos, “Rafael Dieste y las Misiones Pedagógicas”, en Eugenio Otero Urtaza (ed.), *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Residencia de Estudiantes, Madrid, 2006, pp. 478-497.

⁵² A modo de ejemplo, puede considerarse un pasaje de la conferencia que Ortega leyó el 12 de marzo de 1910 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” (“La pedagogía social como programa político”, *apud* A. Casas, *La teoría...*, p. 107, n. 54).

conductor de las elites– acabará por venirse abajo”⁵³. Sea como sea, con la guerra civil o antes, desde la década del veinte y en los años de República, es evidente que no hay en Dieste una idea “jerárquica” del conocimiento ni una manera de entender el saber letrado como “superior” o más “acabado”.

De hecho, la “segunda historia” de “El jardín de Plinio” narra la perturbación de don Julián ante un manuscrito que pone en tela de juicio sus seguridades de profesor. La lectura del texto de Félix Muriel lo afecta profundamente. Toda una sección del cuento está dedicada a las consecuencias que la lectura y las consiguientes reflexiones producen en su actividad como profesor: “Aquel día le fue difícil ceñirse al tema de la lección, o divagar como solía en torno a ella, hasta dejarla perfilada desde muchos ángulos y en posesión del aire como una buena estatua” (*FM2*, p. 58). La perturbación de don Julián empezará a notarse en esa clase, que inicia diciendo “Lección primera”, como si tuviese que recomenzar todo desde el principio:

–Creo que estábamos en la quince –observó respetuosamente uno de los alumnos que acostumbraba a tener cerca de sí a título de ayudantes, pero en realidad para reconfortarse con su cercanía y no sentir desfallecer su palabra ante una asamblea neutra y ni siquiera en el limbo, sino acaso de espalda, aunque pareciese de frente. De espalda y sacando provecho, que puede ser lo más desolador. (*FM2*, pp. 58-59)

Apenas refugiado en la cercanía de su “ayudante”, que restituye el diálogo a donde, por su forma, sólo parece haber monólogo, don Julián reconoce que sí, que estaban en la lección quince, pero que, no obstante, es mejor volver a la lección primera: “Y esto de volver es un decir, pues no es seguro que hayamos pasado por ella” (*FM2*, p. 59). El discurso que entonces pronuncia don Julián cuestiona tanto los fundamentos de “nuestra disciplina de futuros historiadores” como su sentido mismo. La atribución de una causalidad a la sucesión de hechos, la contingencia de los sucesos y los vaivenes a los que la “Historia” somete a los individuos son problemas que se van

⁵³ *La teoría...*, p. 110, n. 60.

entramando en una serie de preguntas que, poco a poco, se acercan a la inquietud en torno al modo en que la historia personal se articula con la historia socio-política:

Todo lo que vamos a hacer podría ser inútil o terminar en un etcétera, y esto puede ser bueno o ser estúpido, según el contenido, calidad e impulso del etcétera. ¿No han pensado ustedes, señores, en lo terrible que es a veces decir: *y así sucesivamente?* Y lo mismo cuando se dice: *por los siglos de los siglos*. Puede esto ser una maravilla de estrellas y de siglos, pero puede ser también algo banal, vacío, insoportable. Concretemos. Me refiero ahora, insisto, a nuestra específica disciplina. ¿Y qué más da que yo siga hablando o que me calle, y que ustedes estén atentos o no, de frente o ladeados? ¿Qué más da que aprueben o que no, que sea ministro alguno de ustedes y promueva ciertas catástrofes que igual podría ocasionar otro ministro, o que se quede en casa, ignorado e inofensivo? La historia sigue, dirán ustedes, tomará por la derecha o por la izquierda, o por cualquiera de los ramales que en cada instante se le ofrecen, pero lo inevitable es que siga. Y nuestra disciplina considerada en su extrema pureza, sin mezcla de intereses ni de interpretaciones, la historia pura, es nada más que esto: lo que da testimonio de lo que sigue, de lo que viene siguiéndose siglo tras siglo en sucesión inevitable, aunque en cuanto a lo sucedido, a la materia del suceso, hubiera podido ser de otra manera, al menos desde el punto de vista de la historia pura, que no implica decisión previa sobre este punto de la necesidad o no necesidad con que todo sucede. A ella le basta la simple necesidad de que suceda algo. Esto dirán ustedes... Y esto, con necesidad o sin ella, es aterrador. ¿Qué nos importa, señores, que suceda algo? ¿Qué nos va ni nos viene con este suceso o con el otro y con su enlace sucesivo? ¿Para qué estudian ustedes historia? ¿Para qué la estudio yo, dedicándole la mía o quedándome tal vez sin ninguna? ¿Y qué me importa tener alguna? ¿A ustedes les importa? Y si no les importa su propia historia ni tener alguna, ¿por qué estudian historia? Y si quieren tenerla ¿se conformarían con cualquiera? ¿O les basta, en fin, para conformarse con ella, con cualquiera, suponerla explicable por leyes más o menos mecánicas, más o menos históricas? ¿Y qué les importarían a ustedes esas leyes? (FM2, pp. 59-60)

Finalmente, don Julián hace explícita la conexión entre su diálogo con Félix Muriel y los cuestionamientos que ha ido proponiendo. En el centro de la reflexión sobre la disciplina, dándole sentido y fuerza a la vocación, hay una indagación personal. La plática con Félix le ha devuelto el ánimo para seguir juntando “pedazos de historia” y, en la “memoria inerte”, encontrar la “memoria viva”:

Como ven, la primera lección se compone casi toda ella de preguntas. Y ustedes tienen cierto derecho a exigirme respuestas, dado que soy el profesor. Lo cierto es que he estado repasando esta lección primera, estas preguntas, y ya sentía flaquear mi vocación, hallándola sin destino –aunque a veces me divierta, sobre todo en la rama de arqueología–, cuando esta mañana oí unas palabras que no quiero repetir, pero que me animan a seguir juntando por sus bordes pedazos de historia, piedras, recuerdos, documentos, que aunque escritos o señalados de algún modo, poco más valían para mi perplejidad que si fuesen lisos o estuviesen en blanco. Pues descubrí que algo busco a través de esa memoria inerte. Algo busco, sí, y es la memoria viva, aunque pueda matarme. Señores, olviden todo lo dicho hasta encontrarlo un día por su cuenta, y vayamos ahora a la lección quince. (FM2, p. 60)

El pedido final supone que la reflexión sobre los fundamentos y el sentido de la propia disciplina –y más aún, de la vocación– es algo que debe enfrentarse personalmente, que no puede ser “enseñado” como se puede enseñar otra lección, la quince, por ejemplo. El profesor, que “sentía flaquear” su vocación, ha encontrado en el manuscrito y en el diálogo con Félix Muriel el “punto de apoyo” en el que sostener su reflexión y, así, ha revisado las preguntas de la “lección primera”. Es de suponer que la clase siguiente, en la que dicte la lección quince, el profesor pudiera ser algo más “ordenado”. Sin embargo, el relato sólo describe esta clase. Y la divagación en torno a la lección preestablecida, la presencia del estudiante que da calidez a la “asamblea neutra”, así como algunos giros de su parlamento, sorprendentemente similares, recuerdan las maneras de otro profesor, al que don Julián, aquí, parece remedar. En su biografía de Immanuel Kant, Kuno Fischer describe la manera en que el filósofo alemán dictaba sus clases en Koenigsberg:

Hacía sus cursos, según costumbre, por manuales impresos, que así a sus discípulos como a él, fueron muy útiles por el gran número de cursos que dio. No se sujetaba, sin embargo, al manual, ni se rebajó a convertir sus cursos en meras explicaciones de los párrafos impresos. Empleaba en él también aquella espontaneidad que quería surgiese en el ánimo de sus oyentes. Sin traba alguna, se entregaba por completo al libre curso de sus pensamientos, y cuando éstos le arrastraban demasiado lejos del tema dado, cortaba de repente el hilo con un: “así sucesivamente”, o “etcétera”, y cogía de nuevo el asunto con un “*in summa, señores*”. Pero lo que sobre todo cautivaba a sus oyentes, aun a los más incapaces de pensar por sí mismos, era, además de aquella libertad en sus explicaciones y de sus maneras llenas de animación, las aplicaciones interesantes, graciosas y a veces poéticas que hacía cuando, para hacer más claras sus lecciones, buscaba ejemplos y comparaciones en los poetas, viajeros o historiadores. Dada esta manera de tratar las cuestiones, cualquier interrupción del cuidado que tenía que observar, le era en extremo desagradable. La cosa más insignificante, si no estaba habituado a ella, por ejemplo, una singularidad en el traje de un estudiante, bastaba para turbarle. Cuenta Jachmann un rasgo de este género, muy característico y a la vez muy cómico. Dice que tenía Kant costumbre de fijar sus ojos, para recogerse en sí mismo cuando hablaba, en uno de sus oyentes más cercanos, como si a él fueran dirigidas sus demostraciones. Estaba un día cerca de él un estudiante a quien faltaba en la levita un botón: Kant advirtió este hueco. Sin cesar caía involuntariamente su mirada en el sitio del botón, como si contemplara algún defecto de la naturaleza; todo el curso de la lección se le notó excesivamente turbado.⁵⁴

⁵⁴ Kuno Fischer, “Vida de Kant”, en Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura. Estética trascendental y analítica trascendental*, trad. de José del Perojo, Losada, Buenos Aires, 1943, pp. 37-38.

Dieste pudo conocer el pasaje de la biografía de Kant de Kuno Fischer por medio de dos ediciones. La traducción de la *Crítica de la Razón pura* hecha por José del Perojo que incluye ese estudio preliminar fue publicada por primera vez en Madrid en 1883. Ese texto fue reeditado en Buenos Aires, en 1938, por la editorial Losada. La nota preliminar, así como el cuidado de la edición, estuvo a cargo de Francisco Romero. El 12 de julio de 1943, además, apareció una segunda edición corregida en Losada, también hecha en la Imprenta López (situada en la calle Perú 666 de Buenos Aires) –los mismos talleres, por cierto, que pocas semanas antes, el 14 de junio, habían armado la primera edición de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*.

Es incluso factible pensar que Dieste pudo haber accedido al texto de la segunda edición de Losada antes de que saliera a la venta. Francisco Romero, por un lado, era una figura muy visible y considerada en el ámbito de los exiliados españoles, relacionada, además, con la revista *Sur*⁵⁵. Rafael Dieste nunca fue miembro decidido de este grupo conformado en torno a Victoria Ocampo ni tampoco de los que eran más o menos vistos, junto con muchos colaboradores de la revista, como discípulos de José Ortega y Gasset. Sin embargo, en los primeros tiempos de su exilio, sostuvo con ellos las relaciones ineludibles que resultaban de su contacto con los exiliados españoles en general y del hecho de que, durante los primeros meses, colaboró en la revista, que acaso se presentaría como una posible fuente de ingresos en un tiempo en el que su situación económica era por demás complicada. Llegó a publicar dos reseñas en *Sur*⁵⁶ y trató asiduamente

⁵⁵ La recepción de la obra Francisco Romero, amigo de Samuel Ramos, alcanzaba a la comunidad de exiliados no sólo en Argentina sino también en México: puede verse una reseña sobre un folleto suyo (aparecido en La Plata [Provincia de Buenos Aires] en 1938) publicada por María Zambrano bajo el título “Descartes y Husserl” en la revista *Taller*, año I, núm. 6 (noviembre de 1939), pp. 59-62.

⁵⁶ “*El mito y el hombre*. Roger Caillois (Ediciones Sur)”, *Sur*, núm. 60 (septiembre de 1939), pp. 60-65; y “*Acción católica y acción política*. Jacques Maritain (Editorial Losada)”, *Sur*, núm. 65 (febrero de 1940), pp. 107-110; ambas reseñas fueron recopiladas en *TH*, pp. 161-169 y 169-173 respectivamente. Por esos mismos tiempos, Rafael Dieste había tenido contacto con la Editorial Losada cuando se encargó del cuidado de la edición del libro *Teseo. Los problemas del arte*, escrito por su hermano Eduardo y publicado en Losada en 1940. Una carta que le envía a su hermano el 3 de octubre de 1939 (*OC5*, pp. 154-155), da cuenta del acuerdo con la editorial, resume detalladamente los costos, propone correcciones y glosa opiniones del director artístico de la editorial: el pintor Atilio Rossi (que sería luego colaborador en *De mar a mar*). De otras dos cartas a Eduardo Dieste, del 25 de marzo y del 22

a Francisco Ayala, éste sí más cercano a Victoria Ocampo y a los discípulos orteguianos. Ayala, incluso, daría a Francisco Romero la dirección de la revista *Realidad*, que preparó con Lorenzo Luzuriaga desde enero de 1947⁵⁷.

Por otro lado, Francisco Romero era hermano de José Luis Romero, historiador que por esos mismos tiempos colaboró en *De mar a mar* –revista dirigida por dos grandes amigos de Rafael Dieste: Arturo Serrano Plaja y Lorenzo Varela. Junto a ellos dos, que figuraban como “secretarios de redacción”, participaban muchos otros compañeros del autor de Rianxo⁵⁸. Para esta publicación, además de una nota sobre la “Crisis y salvación de la ciencia histórica” (año II, núm. 3, febrero de 1943, pp. 20-27), José Luis Romero escribió una reseña de la edición que Francisco Ayala preparó del libro *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita (*De mar a mar*, año II, núm. 5, abril 1943, pp. 38-39). El volumen, editado por Ayala, fue publicado en Buenos Aires por el sello Ediciones Nuevo Romance. Esta empresa, de vida fugaz, había sido fundada por Rafael Alberti, Rafael Dieste y Francisco Ayala (y de allí que en algunas cartas Dieste la llame –acaso fuese su nombre legal– ALDIA). Además del volumen reseñado por José Luis Romero, llegaron a editarse algunos pocos títulos entre 1941 y 1943 (entre ellos, *Teresa* de Rosa Chacel y *Del cielo y del escombros* de Arturo Serrano Plaja).

de abril de 1940 (*OC5*, pp. 159-163 y 163-166), se desprende el riguroso trabajo de revisión –y la colaboración con Rossi– que realizó Rafael para ese libro. Finalmente, también puede inferirse un trato fluido con Editorial Losada de las cartas que Rafael Dieste envía a Arturo Serrano Plaja informando de las gestiones que hace –entre julio de 1940 y septiembre de 1941– para que Serrano Plaja pudiese viajar desde Chile e instalarse en Buenos Aires con un puesto en Losada.

⁵⁷ Hay una semblanza de Francisco Romero en libro de memorias de Francisco Ayala: *Recuerdos y olvidos: I. Del paraíso al destierro, 2. El exilio, 3. Retornos*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 307-312. Véase, asimismo, Javier Krauel, “El problema de España en el exilio: indagación de una polémica en las páginas de *Realidad* (1947-1949)”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, GEXEL-Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 931-932. Sobre la relación de la revista *Sur* con los exiliados españoles, también pueden verse los trabajos de Nora Pasternac: *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*, Paradiso, Buenos Aires, 2002; “La revista *Sur* y el exilio literario español”, *Estudios* (ITAM), nueva época, vol. III, núm. 72, primavera de 2005, pp. 7-19; y “La revista *Sur* y el exilio español”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, GEXEL-Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 995-1004.

⁵⁸ El nombre de la revista, propuesto por Lorenzo Varela, estaba tomado de un verso de Antonio Machado, escrito durante la guerra. A su vez, Francisco Romero publicaría, años después, un artículo sobre un aspecto de la obra machadiana especialmente importante para Dieste: “Apócrifo del apócrifo. Sigue hablando Mairena”, *Buenos Aires Literaria*, año II, núm. 14 (1953), pp. 1-6.

La cercanía de Francisco Romero con el grupo de *De mar a mar*, a pesar de no haber publicado en ella, queda corroborada por Lorenzo Varela, quien, en el prólogo a la edición facsímil de la revista, dice que “Los hermanos Romero, Francisco, el filósofo, y José Luis, el historiador, grandes enamorados de España –digo de España y no del *ersatz* que ocupó su lugar en cierta época–, junto con el inolvidable maestro de humanistas que fue don Pedro Henríquez Ureña [...], ampararon bondadosamente la empresa, maravillados de que pudiera ser una realidad”⁵⁹.

En fin, sea como sea, las posibilidades que Dieste tuvo de conocer el texto de la segunda edición de Losada, cuya primera impresión había sido hecha en 1938, son muchas. Si me he detenido en considerar qué tan factible es que hubiese tenido presente el texto de Kuno Fischer durante los meses de preparación de las *Historias e invenciones...* es porque el pasaje de “El jardín de Plinio” que alude a la *Vida de Kant* no aparece en el manuscrito original de los *Tratados y confidencias de Félix Muriel*. Vale decir, el pasaje fue incluido entre la terminación del borrador (probablemente ya avanzado el año 1943) y la impresión del libro. Esto refuerza la idea de que, en ese lapso, Dieste leyó o releyó el texto, que bien pudo encontrar en las ediciones ya impresas o en las pruebas de imprenta de la reedición de julio de 1943, y decidió otorgarle a su profesor algunas de las características de Immanuel Kant. Además de los rasgos en común que tienen a la hora de dictar clases, ambos son metódicos, ordenados, rigurosos, nada aficionados al lujo y, sobre todo, preocupados por lo justo.

⁵⁹ “De mar a mar”, prólogo a *De mar a mar. Revista literaria mensual (Buenos Aires, diciembre 1942-junio 1943, números 1-7)*, reimpresión anastática, Topos, Vaduz-Liechtenstein, 1979, p. VIII. Seis meses después de que dejara de salir *De mar a mar*, la Imprenta López se encargaría de *Correo Literario*, otra de las revistas del grupo de exiliados con el que más se relacionó Dieste (véase el estudio introductorio de María Antonia Pérez Rodríguez a la recopilación *Lorenzo Varela en revistas culturales de México e Bos Aires. Taller, Romance, Letras de México, De mar a mar, Correo literario, Cabalgata, Sur*, coord. por Xosé López García e Rosa Aneiros Díaz, Consello da Cultura Galega, Sección de Comunicación, Santiago de Compostela, 2005, esp. pp. 80-95).

Del borrador del relato, entonces, se desprende que Dieste extendió un día la diégesis. El segmento intercalado –el cuarto de los nueve que componen el relato– reemplaza, en las *Historias e invenciones*, el cuento “La peña y el pájaro”, que estaba enmarcado, como texto de Félix Muriel, en los *Tratados y confidencias*. Se ha reemplazado un escrito por un discurso. Pero en ambos ha quedado una reflexión sobre el uso de la palabra. La “teoría del origen del lenguaje” que formula Anselmo regresando a su casa proponía que “No vino a los hombres el hábito y potestad de hablar por estar juntos. No, sino que un hombre, cualquier hombre, habló solo, se encontró hablando solo. Y viendo llegar a otro que también hablaba solo, se maravilló y los dos procuraron entenderse. Y así volvería a nacer un idioma si por alguna catástrofe desapareciese. Juntando soledades” (*FM2*, pp. 112-113). De su reflexión se desprendía que el fundamento sobre el que descansa el lenguaje y el pensamiento lo constituyen la hermandad entre los hombres “y la sorpresa que cada uno quiere dar con su palabra a los otros, y que le hace reír de gozo anticipado, viéndola nacer sola, pero poblando ya su soledad con el rostro de los otros” (*FM2*, p. 113). La idea, por más que el narrador la califica de “peregrina”, encierra en verdad una concepción del lenguaje muy propia de Félix Muriel.

En “El jardín de Plinio”, luego de la llegada del erizo al jardín, don Julián y Félix Muriel sostienen una conversación “en la que se habló principalmente de «Plinio» y de la historia rota” (*FM2*, p. 62) y que el narrador introduce con el fin de “dejar sentados algunos antecedentes” de los “acontecimientos de indudable importancia” que se avecinan –y es ésta la única vez en todo el libro que se subraya la “importancia” de los sucesos narrados. El diálogo, además, versa también sobre un sueño del profesor que busca entender con la colaboración de su interlocutor, sobre el carácter irrevocable o no que tiene la destrucción (se habla del texto que Félix Muriel arrojó por la ventana, pero, dado que don Julián es profesor de historia, las connotaciones del tema quedan sugeridas), sobre la interpretación y los efectos de los escritos y, claro, sobre los escritos mismos.

El profesor duda si, ya que el autor lo destruyó, debe conservar o devolverle el manuscrito que ha reconstruido y pregunta a Félix: “¿Quiere compartir conmigo la responsabilidad de una resolución?” (*FM2*, p. 63). Es la primera oportunidad en que don Julián formula esta pregunta que, con diferentes inflexiones, se repite luego. Como más tarde, Félix Muriel acepta: “Yo cargaré con toda”, es su respuesta. Las siguientes preguntas atañen a la responsabilidad del autor sobre los efectos de sus escritos:

–¿Y con la de ciertas angustias que yacían aletargadas en mi alma desde mi juventud (pues yo entonces estaba de frente), y que este episodio ha despertado, con esa también? ¿Sabe usted si ese despertar es bueno o malo? ¿No es demasiado joven para saberlo? ¿Sabe siempre un poeta lo que hace con lo que dice, por muy bien que sepa lo que dice?
–Sabe al menos lo que quiere hacer. Ahondar en la fraternidad, hacerla verdadera o matarla. (*FM2*, p. 63)

“Ahondar en la fraternidad” es, en fin, la tarea del poeta para Félix Muriel. Así como Anselmo imaginaba el lenguaje creado para “juntar soledades”, hay también aquí la idea de que la comunicación busca restituir al sujeto en una comunidad, acercarlo a los otros y hacer más claros los vínculos que los reúnen.

Así, respecto del manuscrito, como si ya no fuese sólo suyo, el autor le propone a don Julián: “Vamos a compartir la responsabilidad –dijo fraternalmente Félix–. Por el momento, ¿qué le parece a usted?, podríamos romper de nuevo esos papeles” (*FM2*, p. 63). Pero el lazo que los une los convoca a nuevas responsabilidades: Félix aceptará compartir la que atañe al futuro de Plinio. Por eso, en el final del relato, cuando el profesor lo vea alejarse junto a los demás perros de caza y sienta remordimientos por el destino al que lo llevó, Félix le recordará que no está solo:

–Adelante, “Plinio”. Tú eres inocente. Todo esto es cuenta mía.
–Nuestra –hizo notar Félix. (*FM2*, p. 74)

La misma responsabilidad que don Julián toma sobre las acciones de Plinio, el mismo compromiso que Félix Muriel actualiza al hacerle notar a su amigo que la carga es compartida, se desprenden también de la voz del narrador que entonces reaparece: “Y los dos se volvieron hacia

la ciudad. Era una mañana fresca y hermosísima, que el autor o testigo de esta historia siempre recuerda” (FM2, p. 74). La última frase del libro, como se ha dicho, introduce una incertidumbre sobre el sujeto que narra; pero, al mismo tiempo, deja en primer plano la memoria. Sea quien sea el “autor o testigo”, es seguro que recuerda siempre esta historia. Una historia que contaba, en efecto, tal como había anunciado, acontecimientos de indudable importancia: acontecimientos en los que estaban en juego la responsabilidad y la fraternidad. Dos sentimientos que –como escondidos, pero firmemente– recorren las *Historias e invenciones de Félix Muriel*.

AUSENTES Y EMIGRADOS

En el último cuento del libro, “La asegurada”, Dieste retoma una excusa argumental que ya usara en otros relatos. La imagen de la mujer que espera el regreso del emigrado es recurrente en su obra narrativa. Aparecía en un cuento de la primera serie que escribió de joven, en 1918, durante un viaje a Tampico. Entre los ocho relatos que componen la colección “Cuentos”, se encuentran algunos de los primeros que el autor publicó⁶⁰. El que abre el breve “libro” es “La alucinada”, un texto que, a su vez, sirvió de base para “A lenda da vella Lusca”, cuento de la primera edición de *Dos arquivos do trasno*, reformulado como “O regreso” en la segunda edición y como “A volta” en la tercera. En estos dos cuentos (o tres, ya que los cambios a que fue sometido “A lenda da vella Lusca” son considerables) el personaje que espera el regreso del

⁶⁰ “La manzana”, ya referido, fue el primero en aparecer (en *Galicia Nueva*, el 16 de julio de 1919, y luego en *Faro de Vigo*, el 6 de abril de 1924). “El poeta sacrilego” y “El mago encorvado”, dos relatos de forma dramática – muy al estilo de su posterior “O drama do cabalo d’axedrez”, de 1927– fueron dados a imprenta juntos, bajo el título de “Míticos”, en el primer –y probablemente único– número de la revista *Cuentos Nuevos*, aparecido el 23 de marzo de 1922 (pp. 10-14 y 14-17) y luego, de nuevo impresos en *Faro de Vigo*, el 20 de abril de 1924. De los cinco cuentos restantes, dos permanecieron inéditos (“El asalto” y “La música rural”) y los otros tres se publicaron por primera vez en *Faro de Vigo*, a lo largo de 1924: “Berengena” (17 de febrero), “Toñín el malo”, cuyo título original fue “La maldad de Toñín” (2 de marzo), y por último, el 9 de marzo, el que ahora nos ocupa: “La alucinada”.

ausente no es una “asegurada”, una mujer que anhela la vuelta de su amado, sino una madre, envejecida, que añora a su hijo y que, sola y sin noticias del emigrado, enloquece.

En “La alucinada”, la “siña” Andrea vive en la casa en la que “había nacido su hijo y había muerto su marido”, la misma desde la que “había despedido a este para el otro mundo y a su hijo para el Nuevo” (*OCI*, p. 363). Antonio, el hijo, había partido “al cabo del universo, a Buenos Aires”, como emigrante. El deseo de volverlo a ver es, dice el narrador, lo que mantenía viva a la anciana. Así como Eloísa tiene el presentimiento de que una noche determinada es la que corresponde al regreso de Juan, la siña Andrea está un día muy inquieta y con “el hondo presentimiento de que Antonio estaba cerca, llegando casi” (*OCI*, p. 364). Prepara la comida y arregla la casa, “poniendo especial esmero en que los muebles tuvieran el mismo orden en que Antonio los había dejado”, y, decidida a no comer hasta que él llegase, se sienta “en el bando de la piedra de la puerta” a esperar a su hijo. Al atardecer, con el frío del viento, decide esperarlo dentro de la casa, junto al fuego del hogar:

La anciana soñaba despierta. El resplandor de la lumbre bailoteaba en su rostro ensimismado. Las ramas secas, lamidas por el fuego, chisporroteaban haciendo contorsiones. En la chimenea simulaba el viento una charla demoníaca. La charla, convertida en disputa acalorábase hasta acentuarse en un aullido. Granearon algunas gotas indecisas en los cristales y pronto, al misterioso parloteo del viento, se sumó el largo suspiro de la lluvia.

La anciana se levantó de improviso y volvióse hacia la sombra dando un sobrehumano alarido de felicidad:

–¡Por fin, hijo mío! ¡Abrázame!... ¡Más fuerte!... ¡Más!... ¡Más!...

Y abrazaba el aire, y su voz languidecía, y al fin se desplomó desfallecida.

–¡Antonio!... ¡Antoñito! (*OCI*, pp. 364-365)

Muy semejante es “A lenda da vella Lusca”, aunque en este cuento la trama está más trabajada. Retrospectivamente, se reconstruye la partida del hijo –que aquí no se ha ido como emigrante sino movilizad por el servicio militar a Marruecos– y la muerte del esposo, quien, en su agonía, habiendo presenciado el regreso de África de los compañeros de su hijo y viendo pasar los años, lo menciona tácitamente y anuncia: “Non volve” (*DATI*, p. 18). Al quedar sola, la vieja,

con una seguridad “feita de presentimentos”, se dijo: “volve”, y aguardó muchos inviernos el regreso.

La noche en la que se ubica el presente de la trama, se oyó “Un andar mol, amortecido” y, poco después, “o portón d’a cociña abreuse un pouco, silandeiro e cauto” (*DATI*, p. 18)⁶¹. Entonces, “Os ensoños d’a vella esfareláronse”⁶². La vieja pregunta “¿Quen anda ahí?” pero nadie responde. Todo parece indicar que se trata de un intruso y recurre a una estratagema:

Destonces a vella escomenzou a chamar pol-o seu fillo como si estivera alí adormiñado, coidando eisí meter medo ó ladrón.

–¡Tonín, Tonín! Esperta larizán que anda xente n’a casa. Colle ese machado pra escorrentar ó lobicán que ven roubar ós probes. Pra unha codia que ha topar n’o forno é capás de me estrangoar. (*DATI*, pp. 18-19)⁶³

Sin embargo, quien llega hasta la vieja finalmente, no es un ladrón, sino su hijo: “N’as tréboas d’o marco, c’os ollos rebrilando de rencores y-a face retostada, «estaba» ergueito, inmóvil, o fillo varudo e lanzal d’a vella Lusca” (*DATI*, p. 19)⁶⁴. Las comillas que imponen un matiz al verbo, así como la “metamorfosis” del intruso en el hijo y su inmovilidad, conectan con el género fantástico al cuento, que busca dejar la incertidumbre en torno a si el hijo verdaderamente se le apareció a la protagonista o bien se trató de una alucinación. Este rasgo genérico será más marcado en la segunda versión del relato, en la cual la imagen del que regresa no ha cambiado con el tiempo, e incluso sostiene entre los dientes un clavel, tal como cuando partiera: “Alí, detendo o paso, [...] estaba, ergueito e ledó, o fillo da vella Resenda. O resprandor do pequeno

⁶¹ [“Un andar suave, amortiguado” ... “el portón de la cocina se abrió un poco, silencioso y cauto”]

⁶² En la 3ª ed. del libro, la frase es levemente modificada: “Os sueños da vella fuxiron” (*OCI*, p. 132). El cambio contribuye al ambiente fantástico, ya que “sueños” porta una ambigüedad mayor que “ensueños”: queda la duda de si los sueños que huyeron son los del dormir o los del fantasear.

⁶³ [“Entonces la vieja comenzó a llamar a su hijo como si estuviera allí adormilado, creyendo así darle miedo al ladrón. / –¡Tonín, Tonín! Despierta perezoso que anda gente en la casa. Coge esa hacha para correr al lobicán que viene a robar a los pobres. Para una corteza de pan que ha de encontrar en el horno es capaz de estrangularme”]

⁶⁴ [“En las tinieblas del marco, con los ojos rebrillando de rencores y la cara retostada, «estaba» erguido, inmóvil, el hijo robusto y alto de la vieja Lusca”]

lume, que naquel intre se arrichóu de súbito, lampexóu no seu rostro. Era o de sempre... Os dentes, mozos, mordían aínda o carabel” (*OCI*, p. 132)⁶⁵.

Refiriéndose al cuento “A volta”, que –según le escribe Dieste– fue uno de los relatos “que por propio imperio sufrieron una mayor transformación” respecto de su primera versión (*OC5*, p. 786), Estelle Irizarry señala que “El cambio de título, explica el autor, respondió al deseo de evitar cualquier sugestión de ironía romántica que pudiera surgir de la alusión explícita a una posible leyenda”⁶⁶. Este alejamiento de lo “legendario” es coherente con otra de las versiones del “regreso” del hijo, que Dieste puso por escrito durante el exilio. Pues hay, tras la anécdota de aquellos relatos de juventud, una experiencia familiar. Aparece narrada en un escrito publicado en la revista porteña *Rianxo* en agosto de 1948, titulado “El buen sentido y el prodigio. Diálogo de recuerdos”. El subtítulo alude a la “conversación” entre dos recuerdos del autor sobre su madre, a la que se refiere por su nombre: Olegaria. “¿Por qué ponerle aquí un nombre fingido?”, dice el autor, y agrega una afirmación que prueba su tendencia a la contención, a evitar la emotividad: “Como jamás me pervirtió con lisonja alguna [...] puedo hablar de ella sin golosineo filial” (*OCI*, p. 449). El texto recuerda en su inicio a “Juana Rial, limonero florido” pues incluye tanto una referencia cordial al auditorio (“Pero, además, creo que estamos entre amigos...”) como la mención del momento en que surgen los recuerdos –aunque aquí coincide con el *hoy* de la enunciación: “Hoy, en medio de mis descuidadas divagaciones, recuerdos y pensamientos errantes que se despiertan unos a otros con su leve encuentro (creo que estaba pensando en los que pueden ver y no ver los ojos y el natural entendimiento), me acordé de dos cosas que, con

⁶⁵ [“Allí, deteniendo el paso, [...] estaba, erguido y alegre, el hijo de la vieja Resenda. El resplandor del pequeño fuego, que en aquel instante se avivó de súbito, relampagueó en su rostro. Era el de siempre... Los dientes, mozos, mordían todavía el clavel”, trad. de César Antonio Molina]

⁶⁶ *La creación literaria de Rafael Dieste*, p. 211. Irizarry agrega que “El nuevo título parece obedecer a un impulso consciente por parte del autor, pero, por otra parte, se puede verlo como expresión, tal vez inconsciente, de lo que más entrañablemente siente él como punto culminante del relato: a volta, el regreso al hogar familiar y la consideración –contravenida por la fantasía creadora cuando el hijo de la viuda Resenda aparece, después de tantos años, igual que en el momento de partir a tierras de moros [...]– de los inevitables cambios” (*loc. cit.*).

pausa de años entre ambas, le sucedieron a doña Olegaria” (*OCI*, p. 449). Esta introducción, con su referencia al acto de rememoración, es propia del relato pues, como ya se ha dicho, los episodios son también narrados en un ensayo de *Tablas de un naufragio*, como ejemplos de “alucinaciones”, y allí, donde se llama “alucinada” a doña Olegaria (*ITN*, p. 159), no aparece. Los sucesos, las “dos cosas” que le ocurrieron, sin embargo, son las mismas y, salvando pequeñas modificaciones, los textos son idénticos. La primera anécdota recupera datos que aparecían en “A lenda da vella Lusca” y “A volta” y que aquí muestran su carácter autobiográfico: el marido ya ha muerto y el hijo está en Marruecos cumpliendo el servicio militar. Y la madre espera su regreso en la vieja casa familiar:

Estando yo en Marruecos y ausentes también los demás hermanos, oyó una noche un rumor insistente que la sobresaltó. Parecía venir de la puerta que [...] media entre la escalera y el zaguán.

En esa coyuntura estaba sola, pues era un tiempo en que solía residir en Compostela, y había vuelto al desierto casón familiar por unos días sin dejar que la acompañase nadie. [...] Era ya bastante vieja. ¿Setenta años? Quizá... Le faltaban todavía unos veinticinco para morir. Ya no existía nuestro padre. En fin, estaba sola, pero con soledad poblada de voces antiguas y de lozanas esperanzas (¡siempre nuestro regreso!) y enderezada así con mucho equilibrio en la corriente de las horas. [...] Pues bien, oyó aquel ruido y se alarmó, no sólo por la hora, sino por el carácter del ruido mismo, que era el de un cauteloso y obstinado forcejeo.

Entonces hizo lo que corresponde:

Primero, no dejarse avasallar por el tropel de las suposiciones. Segundo, encender la luz. (Encendió todas las luces de la casa). Tercero, no pedir auxilio antes de tiempo (pues no se debe burlar la caridad ajena con alarmas falsas), pero sí dejar franco el camino de la voz, por si hubiese que pedirlo. Abrió, pues, todas las ventanas.

Después dijo en voz alta, como si yo estuviese presente y furioso: “Cálmate, y deja ya en paz el revólver de tu padre...”.

Tomó un hacha y descendió las escaleras. Primero pensó en dejar que se abriese la puerta para lanzar el hacha al intruso. Desechó ese pensamiento por dos razones. Una: si lanza el hacha se queda sin ella. Y otra: hay que averiguar, si es posible, quién es el intruso.

Preguntó, pues: “¿Quién es?”.

No contestó nadie, pero siguió en cambio la agitación, que parecía intencionada (o, mejor dicho, mal intencionada) de la puerta... Entonces descendió el último tramo y se dispuso a defenderse del forajido. Como éste tardaba en abrir, hizo también lo que corresponde. Poner fin a las marrullerías dilatorias con que el oculto forajido puede debilitarnos. Nada de “guerra de nervios”.

Dio, pues, un enérgico empujón a la puerta (con el hacha dispuesta), y entonces sucedió lo que sucede muchas veces, pero que siempre es nuevo, sorprendente. (*OCI*, pp. 449-450)

Hasta aquí, la situación guarda muchas similitudes con las de “La alucinada” y, sobre todo, con “A lenda da vella Lusca” o “A volta”. Algunas diferencias notables, sin embargo, se han ido

estableciendo. La principal, que fundamenta el título del relato, es el “buen sentido” que distingue a doña Olegaria de la siña Andrea o de la vella Lusca y la vella Resenda. Allí donde la siña Andrea alucina la presencia de su hijo Antonio, allí donde la vieja ve, erguido e inmóvil, a su hijo Tonín o Andrés –según las versiones–, doña Olegaria, en cambio, y a pesar de encontrarse de vuelta en el “desierto casón familiar” y en una “soledad poblada de voces antiguas”, mantiene la templanza y el juicio que la caracterizan. La resolución del relato es otra discrepancia notable, pues aquí no habrá ambigüedad fantástica alguna; tampoco se trata de un intento de robo, pues la anécdota termina mostrándose como una común confusión cotidiana:

El forajido dio un brinco absurdo, un gran volatín de sombra, y se convirtió en gato. Y nada menos que el gato de la casa, encomendado a unos vecinos, y que no era, tal vez, aquella la primera noche que entraba por algún tragaluz para venir a visitar el pasillo, la sala y, sobre todo la cocina; la misma cocina donde doña Olegaria, cuando él, un tanto cohibido, subió las escaleras, le festejó con un plato de leche. (*OCl*, p. 450)

En fin, llama la atención cómo en el exilio, el mismo episodio, ficcionalizado en los primeros cuentos del autor, cobra un carácter biográfico que antes no se mostraba. Al mismo tiempo, pierde el relato cualquier conexión con el género fantástico, que en “A volta”, por ejemplo, se busca mantener. Y no se trata de un “realismo” propio del género biográfico, ya que en el segundo recuerdo del “diálogo” publicado en 1948 encontramos la presencia de un “espectro”: el fantasma de aquella doña Dolores para quien Rafael Dieste, de joven, escribió una carta a raíz de la cual su padre le dio una lección de literatura. Ese segundo recuerdo, el “prodigio” al que refiere el título, es una “visión” que el autor cree verdadera –dado el “buen sentido” que tenía su madre– y que recuerda “cada vez que vuelvo a pensar en el misterio de nuestros ojos y en el crédito que debemos darles”:

Había muerto su amiga doña Dolores, señora muy esbelta y sosegada, a quien siempre vi como “señora antigua”, no sólo por sus modales, y atavíos, sino, sobre todo porque su sonrisa, aunque muy luminosa, venía a su rostro como de muy lejos, como de otro tiempo...
¿Y qué voy a contaros? El episodio, si así puede llamarse, es muy sencillo. Que doña Olegaria vio a doña Dolores y oyó su apacible saludo de siempre. Sucedió esto un día esplendoroso, en la sala de una casa deshabitada que daba a una huerta: ¿Y qué más? La vio sencillamente y vino llorando, pero

no de susto, sino de amistad, y de algo muy escondido y cierto, que yo sé lo que es y no intento decir. Cuando la vio estaba distraída, pensando en la huerta. Y no vio el “espectro” de doña Dolores. ¡Cómo iba doña Olegaria a ver un “espectro”! La vio a ella, sin más, y oyó su propio nombre en la voz de ella, la de siempre, tan cierta.

Se vio, como Dios manda, en la faz del prójimo, y en la perfección viva de la muerte, de la muerte no deseada ni temida, sino asombrosa y silenciosa y honda como el cielo estrellado, que es la verdadera. (OCI, pp. 450-451)

Las preguntas sobre la materia narrativa, que presuponen la expectativa del auditorio, subrayan la “sencillez” de este frustrado “cuento de fantasmas”. En las dos anécdotas que componen el “diálogo de recuerdos”, en verdad, encontramos esa reducción de la trama que caracteriza la obra de Dieste, y en especial en los años del exilio. Ambos recuerdos se alejan de cualquier procedimiento que conectase el relato con el género fantástico (o, claro, algún otro género literario establecido). Esto es particularmente en el primero, ya que en la comparación con los cuentos de *Dos archivos do trasno* muestra que esta “invasión de un forajido” no da lugar a ninguna otra sorpresa que la de “lo que sucede muchas veces, pero que siempre es nuevo”.

Así, a la luz de “El buen sentido y el prodigio” se vuelve notable un hecho que caracteriza a todos estos relatos (incluyendo a “La alucinada” y a “A lenda da vella Lusca” o “A volta”): las narraciones se concentran en un pequeño episodio, casi insignificante –un problema de “interpretación”, podríamos decir– un suceso doméstico, privado, y al mismo tiempo se desentienden por completo de aquello que pueda haber ocurrido con “el que se fue”. Del hijo ausente, del emigrado, nada se sabe, nada se dice. Y éste, desde luego, es un rasgo en común con “La asegurada”, cuento en el que Juan, el marido que partió es un “espectro” siempre recordado pero verdaderamente “ido”.

Esta manera de tratar la figura del emigrado, en verdad, se repite con variantes a lo largo de todo el libro. En el *Félix Muriel*, una idea implícita recorre los cuentos: la idea de que las aventuras ocurren fuera del pueblo. Los acontecimientos, los “grandes” hechos dignos de ser narrados, le ocurren al que se va, al que no está; y se presupone que la historia –en su doble

sentido— “está en otro lado”. Y sin embargo, a pesar de esa presunción, esas aventuras por el mundo no se cuentan; las que se cuentan son las “pequeñas” aventuras que les ocurren a los personajes que habitan en el pueblo; se narran las “pequeñas cosas que encierran sus abismos” —a veces bajo la idea de que no son verdaderos episodios, casi pidiendo perdón por su insignificancia al auditorio, como sucede en “Juana Rial, limonero florido”.

Quizás la única excepción a esto sea el relato de don Ramón en “El loro disecado”: allí sí se cuentan episodios transcurridos en el exterior. No obstante, esa excusa argumental se entrama doblemente en la comunidad: por un lado, es el relato del origen de un pequeño misterio del pueblo, el origen del loro embalsamado en la tienda de Efectos Navales y Similares; por otro, la trama sirve de motivo para narrar otra cosa, el aprendizaje ético de Félix Muriel. Igualmente, en “La asegurada”, cuento en el que nada se dice —ni siquiera se sabe— de Juan, el marido emigrado, hay un breve relato enmarcado en el que se narran hechos pretéritos de un emigrante. Es la única aparición en la narrativa de Dieste de un espacio americano. Y una vez más, como si se tratase de omitir el exilio, el espacio que se representa no es el del destierro de su autor, sino que es México.

Semejante al caso de Juan, el personaje de “La asegurada”, es el de Anselmo, cuyo andar por el mundo, presunta causa de sus “muy secretas melancolías”, se suprime por completo. La elisión del mundo exterior ya está propuesta en “El quinqué color guinda”, texto en el que, siendo el quinqué causa de “muchas de [las] andanzas” del narrador, Félix Muriel prefiere no obstante hablar de esa luz y ese rellano y silenciar sus andanzas: después de mencionar que fue en ese sitio donde un día —cuando fue mayor, cuando tuvo lo menos dieciséis años— lo despidieron, vuelve el foco de atención hacia el espacio rememorado de la casa y dice “Pero ahora quería hablar del quinqué color guinda”. En el recuerdo del rellano de la casa se amortiguan los ruidos de esas ciudades populosas entrevistadas en el cristal de su quinqué, se esfuman las ciudades lejanas y espléndidas a las que partían y de las que regresaban sus hermanos.

Los hermanos salieron de la casa también en “Este niño está loco”. La noche del episodio que se narra, “aquella noche que os dije”, es deliberadamente rutinaria, poco especial. La tía lee un libro en el que se cuentan historias que suceden “en otro lado”, allí donde suceden las historias, y en el comedor sólo parecen haberse quedado los que ya, caída la noche, no aguardan la aventura sino ir a dormir:

recogidos ya los manteles, mi madre ajetreaba en no sé qué aposento poniendo orden en algún armario. Bajo la lámpara del comedor la vieja tía Eulalia, que para mí hizo veces de abuela, leía una de aquellas intrigas que la hacían amiga y casi pariente de María Antonieta y otras grandes damas. Mis hermanos mayores habían salido, y mi hermana Felisa, que había estado tocando con sordina algún estudio del Gradus ad Parnassum, contribuyó a la singular extrañeza del silencio al cerrar el piano para ponerse a escribir una carta. En cuanto a mí, aunque me habían mandado a dormir, me hacía el distraído. (FM2, pp. 19-20)

El cuento, entonces, se dedica a la “pequeña cosa con sus abismos” que le ocurre a Félix Muriel esa noche. Estelle Irizarry ha dicho que “No hay en el *Félix Muriel* grandes hazañas, hechos o emociones”⁶⁷. Es desde luego discutible que no haya “grandes emociones”, pero es sin duda cierto que no hay hazañas ni grandes hechos. Incluso cuando hay sucesos que permitirían una narración más “episódica”, que se dedicase a las acciones de los personajes, esos sucesos están atenuados, a menudo narrados rápidamente, para detenerse en impresiones de los personajes. Tal es el caso de la muerte de Juana Rial, cuya agonía es apenas esbozada en unas pocas líneas y, rápidamente, el texto vuelve sobre la “aventura” del niño entrando a la casa de la bruja. Este cuento, además, muestra la tendencia de las *Historias e invenciones...* a atribuir experiencias –misteriosas, impactantes... siempre relevantes– a los personajes que se fueron de la comunidad. Juana Rial, cuya presencia en el pueblo es opaca, anodina (“Alguna vez salía de su casa para volver con un hatillo de leña o unas pocas espigas [...] Y deslizándose a lo largo de los muros o devorada por la plena luz no parecía tan temible. Era entonces como una yerba seca o una llaga quemada por el sol, algo a merced del mundo y no ya un mundo aparte” –dice el

⁶⁷ “*Historias e invenciones de Félix Muriel*, obra maestra de Rafael Dieste”, en *Estudios sobre Rafael Dieste*, p. 43.

narrador [*FM2*, p. 27]), porta no obstante una aureola de misterio que parece sólo surgida del hecho de haberse ido alguna vez: “Había estado ausente algunos años. Acaso entonces aprendió sus artes forasteras y contrajo aquel humor sombrío con que al regreso se recluyó en su soledad” (*FM2*, p. 27). El exterior es entonces el lugar al que se le atribuyen el conocimiento de unas “artes” y la pasión de unas experiencias de las que nada se dice. Juana Rial y Anselmo salen al mundo y, al volver, portan una melancolía y un humor sombrío que son el único síntoma de lo que han vivido.

Incluso en “El libro en blanco” (un relato en el que, como en “Carlomagno y Belisario”, esta característica que señalo parece estar ausente), el viejo supone al diablo –que también ha mostrado conocer “artes forasteras”– un viejo amigo emigrado:

–[...] ¿Quién eres tú que ahora me tuteas? ¿Quizá un amigo ausente de muchos años, que no quería descubrirse hasta saber si soy el mismo de siempre? ¡Los años y esas tierras lejanas cambian tanto el rostro! Pensando estoy quién puede ser, pero no quiero equivocarme. Porque ya una vez me pasó que dije Somoza y era Lesende. Di tu nombre. Quienquiera que seas, yo soy el mismo. (*FM2*, p. 84)

La ausencia, pues, cambia no sólo el humor de las personas, sino que, al parecer del viejo campesino, puede haber cambiado su rostro. En este mismo cuento, el diablo, de hecho, encarna las características propias del que se fue, del que conoce el mundo exterior: “Era un hombre de edad indefinible. Por su voz y sus ligeros ademanes parecía joven, pero su rostro estaba vacío de esperanza, aunque sus facciones fuesen amables y su boca tuviese la sonrisa fácil. El campesino tenía mucha experiencia, pero el que tenía ante sí parecía haber sobrepasado todas las experiencias” (*FM2*, p. 79).

Tampoco es clara la edad de Anselmo, de quien el relato narra, en su inicio, su juventud, de modo abreviado y escueto:

Los más de los años de su juventud, desde que abandonando los estudios regulares por las aventuras se confió, no sin disgusto de sus padres, a un velero que le puso en ribera americana, habían transcurrido en muy varios oficios, de campo, de ciudad y de mar, y hasta de guerra, hallando en tal diversidad de pruebas, y sobre todo en las más extremosas, más motivos de orgullo que de

lamentación, pues parecíale así que el temple de su alma debía ser muy verdadero –o quería él que lo fuese– y no engañosa hechura de las lisonjas y cuidados de la escena heredada. Con todo esto, y siendo muy fiado en la prodigalidad del tiempo y del azar, y de su propia fortaleza, aunque se le acercó la fortuna nada hizo por sujetarla, y así volvió a su pequeña ciudad natal sólo con lo más justo para librar de ciertas usurarias polillas la hacienda familiar, que no era mucha aunque tuviese buen nombre, y para no hacerla menos partiéndola con otros herederos, dos hermanos ausentes a los que ya no interesaba sino el precio de su parte, y que él pagó en cuentas generosas y muy claras. Se entiende, pues, que habían muerto sus padres. (*FM2*, p. 89)

Poco después, cuando cree haber perdido la memoria, se dice “Nací en enero del año mil setecientos treinta y cinco” (*FM2*, p. 92), pero no disponemos de datación alguna de los sucesos, con la que contrastar la fecha. Cuando, finalmente, después de sus peregrinaciones, Anselmo vuelve a la casa y se reencuentra con su tía, ella lo insta a que se case y le dice: “Ya no eres muy joven, pero tampoco viejo” (*FM2*, p. 117). Así pues, también Anselmo, como el diablo de “El libro en blanco”, es un hombre de “edad indefinible”.

Los relatos del *Félix Muriel*, en resumen, se detienen en un interior que se sabe demasiado profundo como para ser desatendido y, a la vez, se sospecha demasiado sutil como para ser inmediatamente comprendido. De allí las “disculpas”, las excusas con las que el narrador se justifica. Pero el exterior, ese “mundo adelante” en donde sucede la Aventura, no interesa aquí, pues en él sólo podrá encontrarse una multiplicidad de acontecimientos significativos que, a pesar de ello, no se dejan convertir en experiencia. La verdadera experiencia, la fuente de la que mana el sentido que busca recuperarse, está cifrada en la infancia, en un mundo que ya contenía en sí todo el mundo, y es allí a donde hay que dirigirse para encontrarla.

UN LUGAR SIN TIEMPO, SOMETIDO A LA HISTORIA

Cómo parece dormida
la guerra, de mar a mar
Antonio Machado, “Canción”.

Es un tópico de la crítica el señalar que la omisión de la referencia a las circunstancias en que se produjo determinado texto es uno de los tantos modos de referir esas mismas circunstancias. Como ha sido dicho, ésa es la clave en la que Lorenzo Varela, en el mismo año en que se publican, lee las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, como un libro que más que presuponer las circunstancias en las que fue escrito las refiere veladamente. En la reseña que redacta para la revista *Correo Literario*, Varela conecta la falta de mención de la guerra con, precisamente, la guerra: “No hay en el libro tiroteos, ni se cavan en él trincheras militares, pero si os fijáis bien veréis que el heraldo está presto y por las vegas y los riscos hay un callado rumor de tambores y un coro de voces señoriales, de todos los oficios, que anuncia el cumplimiento íntegro de los mandatos del honor. No se habría podido escribir este libro antes de la batalla española, aunque estaba latente en toda la obra anterior de Dieste. El sol de la guerra hizo relucir el oro adivinado, a veces entrevisto. Testimonio de su esplendor es este libro.”⁶⁸

Sin embargo, no es sencillo rastrear en qué radicaría la posibilidad de leer la guerra –o su consecuencia, el exilio– en el volumen, saber en qué palabras Varela oye el “callado rumor de tambores”⁶⁹. Es que en buena medida, si el libro presupone el exilio es porque hay un punto de

⁶⁸ “Sobre *Historias e invenciones de Félix Muriel*”, *Documentos A*, núm. 1 (enero de 1991), p. 170. La reseña apareció originalmente en el primer número de *Correo Literario*, publicación de la que hay una reproducción facsímil publicada por Edición do Castro (*Correo Literario (15 noviembre 1943-1 septiembre 1945)*, limiar de Xesús Alonso Montero, Sada, 1994).

⁶⁹ Como no sea, claro, un eco del paso del padre del personaje en “Este niño está loco”: “Y de esta vez el ritmo de sus pasos habíase convertido en juego, un juego raro, casi danza procesional, puntuado con leve taconeo, como si ningún tramo del camino fuese indiferente, sino todos dignos de ser señalados. Esto hacía su avance más lento, pero

arranque, un proyecto inicial, relacionado con la recuperación del pasado. La memoria es la fuerza que impulsa cada imagen, que impulsa la reconstrucción de ese pasado que, a la vez que se busca obsesivamente rehacer, se muestra por ello mismo irremediabilmente perdido.

Se trata de un modo de hablar del presente en verdad velado, puesto que entre el primer y el último texto el libro abre un paréntesis en la actualidad para dejar lugar a una serie de narraciones que recuerdan un tiempo y un espacio perdidos y “olvidan” el tiempo y el espacio que les son contemporáneos. Quizás por eso mismo el mejor lugar a donde dirigirse para formular la pregunta por la relación entre estos textos y el mundo referencial que dejan de lado sea allí donde interrumpen el devenir actual. Es allí, en el espacio que abren, y en la clausura que se imponen, donde conviene observar cómo intercalan en ese ámbito creado su rigurosa reflexión sobre el pasado y es allí donde, agotada la reconstrucción rememorativa, regresan a un presente tan lejano del mundo que se ha recordado que parece tratarse de un mundo regido por una lógica incomprensible.

Se ha dicho en más de una ocasión que “El quinqué color guinda”, el primero de los textos que componen las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, es una suerte de “cifra” del volumen, una suerte de pequeño “aleph” en el que se encierran los sentidos que en los demás textos se despliegan, una suerte de mónada que a lo largo del libro desenvuelve aquello que, *in nuce*, el primer texto contenía.

Así, por ejemplo, Donatella Fornari dice que “El quinqué color guinda” es un “compendio das *Historias e invenciones de Félix Muriel*”⁷⁰. También Miguel González Garcés, en un trabajo de 1991, analiza el texto oración por oración, para leer en él –implícitamente– una poética, un

a la vez más imperiosamente decidido, como por un redoble de tambor, sin que no obstante aquello dejase de ser un juego” (*FM2*, p. 20).

⁷⁰ “«...como un pequeño mar en que estuviera meciéndose el crepúsculo». A figura do narrador en Félix Muriel”, trad. Arturo Casas, en Arturo Casas (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1995, p. 183.

manifiesto estético del autor⁷¹. Estelle Irizarry, en su edición del libro, señala la presencia de algunos personajes, como don Ramón, que reaparecen en otras narraciones del libro. Más soterrada (o por lo menos, hasta donde sé, no vista por la crítica), también se encuentra en ese primer texto la presencia de una jovencita que, llorando, despide a Félix Muriel.

Y es verdad que la apertura del mundo recordado se produce en “El quinqué color guinda”, no sólo en la anticipación de algunos de sus personajes, sino en la presentación de un universo en el que los objetos de una casa, de un pueblo, pueden adquirir valores metafísicos, de un universo en el que en el color guinda de un quinqué se encuentra la primavera, se pueden aposentar “la gran franqueza y el dilatado misterio” y, también, en cuyos adentros se pueden entrever las “populosas ciudades en que un niño se pierde” (*FM2*, p. 13). El exterior del mundo de la niñez está contenido en una visión de la infancia.

Sin embargo, así como es cierto que en su pórtico el libro condensa una serie no menor de preocupaciones y temas que anuncian los propios del volumen, otro tanto podría decirse –y sin embargo no se ha dicho– del texto que es su ambiguo espejo, tan ambiguo como el espejo de la sala de la casa paterna de Félix Muriel, texto que retoma, resume y clausura esas preocupaciones y esos temas.

En “La asegurada”, en efecto, el mundo representado, la cuestión de la identidad personal y su relación con la comunidad, la construcción de valores comunitarios son elementos íntimamente anudados en la narración de un episodio que le da al libro una conclusión y conecta con la historia el mundo casi atemporal, mítico, de los personajes.

Un juego de transformaciones en el punto de vista del relato acelera y comprime en el espacio de una sola narración el pasaje de la niñez a la juventud. Refiriéndose a un niño, un narrador en lo que se suele llamar tercera persona, confunde al lector, que en un principio puede atribuir a ese

⁷¹ “«El quinqué color guinda»”, *Documentos A*, núm. 1 (enero de 1991), pp. 99-106.

niño la rememoración, e incluso creer que se trata de Félix Muriel. Sin embargo, como se sabe, el relato se develará más adelante como una narración en primera persona, a cargo, ahora sí, de Félix Muriel. Además, en el episodio, en la anécdota que estructura el relato, Félix Muriel será uno de los personajes que participen, pero ya siendo adulto o, por lo menos, joven (ya no un niño, en todo caso). El pasaje del punto de vista del niño al punto de vista del narrador y protagonista de la historia, es también, al mismo tiempo, el pasaje del mundo cohesionado, del mundo del reconocimiento de las identidades y de los valores a ese otro mundo que –salvo aquí y en la imagen entrevista en el quinqué color guinda del rellano de la casa paterna– es el otro mundo de las grandes ciudades en las que la identificación comunitaria es imposible.

Es también, de modo más doloroso, el paso del aprendizaje y el conocimiento de una moral comunitaria, lentamente aprendida por Félix Muriel de relato en relato, al engaño. En “La asegurada” Félix Muriel traiciona, falsea, esconde su identidad, ya no frente al lector, para el que siempre su figura fue elusiva, sino ante otro personaje del mundo que recuerda. Deja que la confusión de Eloísa siga adelante, para luego transformarse una vez más y decirle que él no es Juan, el marido al que ella esperaba.

El propio demonio de la conciencia de Félix Muriel se burla de esta nueva transformación:

Ella estaba soñando su mayor ventura y la despiertas, la expulsas del paraíso. Era inocente en brazos de su amado y la escandalizas de sí misma, dejándola sin esposo después de asomarte a su deseo. Creía en la vigilancia de las estrellas que guían a los enamorados para que al fin de mil azares se encuentren, justamente esta noche y aquí, y te atreves a desmentirlas. ¿Cómo es posible esa arrogancia? Aún sería tiempo de enmendar el desastre con la benevolencia de esos bosques, que si en otras fechas amparan del sol, ahora con lo que fue sombrilla templan otros rigores. Después tú, espectro del esposo, puedes decirle: Ahora una tregua más y volveré para siempre. Y si alguna vez, en efecto, vuelve el verdadero, ella podrá contarle lo sucedido, y él será muy feliz de haber estado tan presente en sus sueños. ¿Qué importan los disfraces? ¿Quieres aventajar en dignidad a Júpiter? (FM2, p. 151)

Las preguntas de este “ser estrambótico [...] más sabio, inteligente y maligno que el hombre” (FM2, p. 151), que le habla a Félix Muriel durante los momentos posteriores al engaño y la decepción, son múltiples. Atañen a la ruptura de una ilusión, de una creencia en la “vigilancia de

las estrellas”, de una unidad entre el ser humano y el mundo en el que vive. Atañen también a la necesidad de mantener la máscara, de “permanecer en personaje” (como suele decirse en la jerga teatral) –algo que Félix Muriel, ahora, no cumple. Ya en “Este niño está loco”, el padre regresa al comedor iluminado, sin mirar atrás, sin confirmar si su hijo lo sigue, porque, como dice Félix Muriel al contarlo, “tal vez quiso ser consecuente hasta el fin para que yo también lo fuese” (*FM2*, p. 21). El personaje, pues, había sido enseñado en esa necesidad de ser consecuente en el juego, en el desafío, en la vida.

No es casual, a la vez, que en la cita se refiera a una “expulsión del paraíso”. Ese paraíso es sobre todo el de una vida en unidad –con los demás y con el terruño. Los personajes que a lo largo de las *Historias e invenciones...* viven en comunión con el espacio son muchos. En “La asegurada”, relato en el que como digo parecen compendiarse buena parte de los rasgos del libro, el niño que aparece en los fragmentos iniciales es uno de ellos. El niño encarna esa forma de comunión entre el individuo y la sociedad que se ha ido describiendo de muy diversas maneras en los distintos relatos. Y la encarna de un modo exacerbado, pues su aprendizaje es, de modo explícito, inconsciente, pues él “duerme profundamente y toda la sabiduría de la aldea entra en su alma por la puerta de los sueños” (*FM2*, p. 135).

En el libro, lo paradisiaco parece atribuirse sobre todo a los niños y a la niñez. En “Carlomagno y Belisario” es un niño el destinatario de la bendición del primer personaje, luego de recibir su limosna: “Robusto seas y bien proporcionado para fachenda y mantención de tus padres. Que te codicien las mozas cuando mozo, y todos estén suspensos de tu sentencia cuando viejo. Y que toda la vida lembres este día y, como un paraíso, esta niñez de tan buenos colores” (*FM2*, p. 126).

También en “La asegurada” los niños viven en el paraíso terrenal de una comunidad anterior a cualquier caída. En el puerto, los niños rodean a Eloísa –atónitos por ser la de ella una “comedia

de verdad”, según dice el narrador– y el corro que se forma tiene “Por dentro muchos ojos, que podían ser audaces, malignos, asombrados, tímidos, pero todos diáfanos, pues eran de esos niños que no han sido apartados unos de otros y que juegan a todo lo que pueden jugar tales fierecillas del paraíso terrestre, incluso a tiritar de frío ayudando muy tempranito en las faenas de que les mantenían sus padres” (*FM2*, pp. 147-148).

Pero la encarnación de características propias de la tierra y del espacio de la comunidad se produce, aún de modo más notorio, en el personaje de Eloísa. De diversas maneras, ella parece vivir en un paraíso –un paraíso del que, como en sus pensamientos se dice Félix Muriel, será expulsada por el engaño que él mismo lleva a cabo.

A la vez, Eloísa encarna una suerte de suma de los dos polos más reconocibles del mundo, ya no sólo del libro sino de la obra narrativa de Dieste en general: el ámbito marinero y el campesino. Eloísa camina cada día, cuando no se enreda encantada en los “primores del monte”, “desde su aldea montaraz hasta la ribera”, conectando en un solo camino la Galicia de Dieste entera. El viento marino, en sentido inverso, también. Llega hasta la cumbre desde donde Eloísa mira la alta mar “sin rodeos, sin romperse en murmullos de fronda ni dividirse en las cañadas o en las callejuelas” (*FM2*, pp. 135-136). Entero, en unidad, como la comunidad misma es sólida, entramada.

Eloísa junta y reparte los encantos del bosque como ofrenda por los caminos, y entre ella y la naturaleza parece haber una relación de contigüidad: “era frecuente verla dejar una ramilla sobre un muro, y otra más allá en una encrucijada y otra al pie de una fuente, y así todo a lo largo de su caminata, haciendo cada vez más pequeña la señal de su rastro hasta acabar a lo mejor por una brizna. De modo que si volviese el hombre, podría decir: –Aquí estuvo ella, y aquí también, y aquí se le acababan las flores y fue dejando pétalos, y aquí está el último. ¿Hacia dónde habrá ido desde aquí? Y sería el momento en que ella vendría volando, advertida de tal perplejidad por el

grito de un pájaro o porque se quedase de repente parado el viento o por cualquier otro signo” (*FM2*, p. 136). De modo que, cuando Félix Muriel la engañe, estará engañando de algún modo a su tierra.

La condensación de las preocupaciones del libro que “La asegurada” muestra se reconoce en muy diversos sitios. El inicio mismo del relato repite el de esta suerte de “ciclo” narrativo que, en un principio, Dieste denominó *Tratados y confidencias de Félix Muriel*. Aún permanecía bajo ese título cuando, en diciembre de 1942, publicó en la revista porteña *De mar a mar* el cuento “De cómo vino al mundo Félix Muriel”. El texto comienza por la pregunta que el personaje formula a su madre, la pregunta por el origen. Pero es una pregunta por un lugar, pues, aunque la madre le dice que lo “había traído el maragato en una cesta”, Félix repreguntó: “Sí, pero ¿de dónde?”, porque, como dice, “lo que yo quería saber no era exactamente aquello, cómo había venido, sino de dónde”⁷². Uno de sus hermanos mayores es quien responde: “Del bosque”. Como el narrador analiza más adelante, eso le confirmó que, en efecto, el origen es un espacio.

De modo análogo, “La asegurada” comienza con la escena de Eloísa preguntando por el origen espacial de las personas a las que se cruza en su camino. La pregunta con la que Eloísa interpela a un señor, a una señora, a un niño es la misma: “¿De dónde viene?” (*FM2*, p. 133). Lo que los personajes responden, claro, produce una acumulación de referencias explícitas a Galicia: Padrón, Cambados, Cortegada son mencionados en unos pocos renglones (al mismo tiempo, éste es uno de los pocos pasajes del libro en donde se encuentra una gran cantidad de frases en gallego). En “La asegurada”, tanto como en “De cómo vino al mundo Félix Muriel”, la pregunta por el origen tiene como respuesta un espacio, un lugar –y es, en este caso, una precisa referencia identitaria.

⁷² “De cómo vino al mundo Félix Muriel (De los *Tratados y Confidencias de Félix Muriel*)”, *De mar a mar*, año I, núm. 1 (diciembre de 1942), p. 26 (cito por la ed. facsímil: *De mar a mar. Revista literaria mensual (Buenos Aires, diciembre 1942-junio 1943, números 1-7)*, Topos, Vaduz/Liechtenstein, 1979).

Estos diálogos breves, propios de caminantes que se cruzan circunstancialmente, recuerdan en gran medida a otros. En el cuento “¡Malpocado!”, de Valle-Inclán, la “vieja más vieja de la aldea” y su nieto se dirigen a la feria; en el camino cruzan a un aldeano que arrea una yunta de bueyes:

- ¿Vais para la feria de Barbanzón?
- Vamos para San Amedio buscando amo para el rapaz.
- ¿Qué tiempo tiene?
- El tiempo de ganarlo: nueve años hizo por el mes de Santiago.

Cada uno sigue su camino y, poco más adelante, la vieja y el niño se topan con “el señor arcipreste de Lestrove, que se dirige a predicar en una fiesta de aldea”:

- ¿Vais de feria?
- ¡Los pobres no tenemos qué hacer en la feria! Vamos a San Amedio buscando amo para el rapaz.
- ¿Ya sabe la doctrina?
- Sabe, sí, señor. La pobreza no quita el ser cristiano.

Luego la abuela y el nieto divisarán “los cipreses de San Amedio, que se alzan en torno al santuario”, pero estos dos breves diálogos que sostiene la vieja con personajes circunstanciales que cruza andando el camino –con sus fórmulas repetidas, su estructura simétrica– se parecen mucho a los del inicio de “La asegurada”.

En 1904 Valle-Inclán incorporó este cuento, con varias modificaciones, en los capítulos I y III de la Cuarta Estancia de *Flor de santidad*. Entre los cambios con que allí aparece, algunos son resultado de su entramado en la historia, como el hecho de que Adegá camina con la abuela y el nieto. Además, el autor elimina la conversación con el aldeano y extiende el coloquio con el arcipreste, que hace preguntas a Adegá. Otras modificaciones parecen obedecer a una decisión estética que excede las estrictas necesidades narrativas: en *Flor de santidad* se han eliminado los nombres de las aldeas y el ambiente de la acción se hace un poco más impreciso: en vez de ir “a San Amedio” la vieja y el niño van “a la villa” y no se le atribuye parroquia al “Señor

Arcipreste”⁷³. Acaso esta mayor presencia de términos referenciales (junto a obvias –pero no suficientes– razones de extensión de los textos) hayan incidido para que, en enero de 1939, Dieste reprodujera el cuento –todo hace pensar que fue suya la selección– en el número de homenaje a Valle-Inclán que, en el tercer aniversario de su muerte, le dedica la “hoja semanal de literatura” del Comisariado del Ejército del Este: *Los Lunes de El Combatiente* (de esta publicación se han tomado los fragmentos del relato que aquí se reprodujeron). Pocas semanas antes de salir al exilio, el último escrito que Dieste publicaba en suelo republicano era una semblanza del autor pontevedrés; en el reverso de la hoja se imprimía “¡Malpocado!”⁷⁴, cuento que, por lo tanto, Dieste tuvo muy presente pocos años antes de escribir “La asegurada”.

En el *Félix Muriel*, mientras Eloísa interroga a todos por su lugar de procedencia, la señora que viene de Cambados, en cambio, al modo del aldeano o del arcipreste de “¡Malpocado!”, no pregunta a la “asegurada” por el lugar de donde viene sino por el lugar al que va: “¿Y tú a dónde caminas, si no es meterme en lo que no me importa?” (*FM2*, p. 133), le dice. Como si el origen de Eloísa fuese de todos conocido, un dato incuestionable, y en cambio el misterio radicara en su destino.

Acaso por ello Eloísa puede asociarse a ese fugaz personaje mencionado en el primer texto del libro. Miguel González Garcés, en su pormenorizado comentario de “El quinqué color guinda”, se refiere al pasaje en el que Félix Muriel recuerda que, en su partida, “había una jovencita con traje de lunares que no lloraba menos que mi hermana”. Dice González Garcés:

⁷³ *Flor de santidad*, en *Obras escogidas*, t. 1, pp. 388-391.

⁷⁴ *Los Lunes de El Combatiente. Hoja semanal de literatura* (Comisariado del Ejército del Este), s. n. [núm. 9], 9 de enero [1939], s. p. [p. 2]. Desde 1904, y simultáneamente a la muchas reediciones de *Flor de santidad* (incluida desde 1913 en el vol. II de la *Opera Omnia* del autor), “¡Malpocado!” siguió apareciendo en forma suelta en muchas ocasiones. De las veintidós impresiones del cuento en vida de Valle-Inclán que refiere Javier Serrano Alonso (*Los cuentos de Valle-Inclán. Estrategia de escritura y genética textual*, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, pp. 26-27), nueve son posteriores a 1913. La más cercana a 1939 es la que se encuentra en *Flores de almendro* (Bergua, Imprenta de Sáez Hermanos, Madrid, 1936, pp. 221-224), volumen que llegó a preparar, pero no a terminar, Valle-Inclán antes de su muerte.

“Quiebra de un posible futuro. O de dos posibles futuros. El amor, algo todavía inconcreto y difuso. De tal modo se plasma. Ni siquiera unos ojos, o una sonrisa, o un cuerpo palpitante, en el recuerdo. Extraña preeminencia de un traje de lunares. Y un llanto”⁷⁵.

Quizás conviene notar que, en efecto, a lo largo del libro sólo se encuentra el sexo en “La asegurada”; sólo allí hay cuerpos palpitantes. Pero es también evidente que esa figura de la muchacha con traje de lunares que llora la partida de Félix Muriel –cuando él fue “mayor”, cuando tuvo “lo menos dieciséis años”– prefigura la imagen de Eloísa, la asegurada, loca de amor que espera el regreso de su marido. Entre “El quinqué color guinda” y “La asegurada”, el libro ha reconstruido un mundo sin rupturas, un mundo cohesionado.

A tal grado es un universo capaz de encarnar en el personaje de una mujer loca de amor, que Eloísa, incluso muerta recuerda ese mundo perdido, ese mundo de valores que están –así se presentan– más allá de la historia: “Entonces se evidenció su muerte, y pareció que lo demás estuviese lejísimos, que todo hubiera sucedido hacía mil años, o en esa edad remota que se aleja siempre, por mucho que retroceda la memoria, porque es la misteriosa cumbre de los mitos y de la eternidad” (*FM2*, pp. 155-156). Y es que la muerte de Eloísa hace aparecer en el libro algo que había permanecido acallado, borrado. La política.

De hecho, al saber de su muerte, Félix Muriel va a buscar a un viejo médico –se sobreentiende que hace las veces de médico forense del lugar– para rogarle “que no maltratasen el cuerpo de Eloísa con escalpelo forense, ni su memoria con enredos judiciales” (*FM2*, p. 154). Y es en este momento cuando finalmente se revela el nombre del que recuerda y narra, que hasta entonces había permanecido oculto. El nombre de Félix Muriel se presenta dividido: por un lado, el narrador declara que ese viejo médico, el “finado don Félix”, era su “homónimo en compensación de no haber querido cederle un hermano mío el honor de apadrinarme” (*FM2*, p.

⁷⁵ Art. cit., pp. 102-103.

154); por otro, al oír el relato del suceso que antecedió a la muerte e, implícitamente, considerando si podría tratarse de una mentira para ocultar un crimen, el viejo medico completa el nombre: “no puede ser... Eres de los Murieles”.

Así, resulta evidente que en el momento en que el lector conoce el nombre del narrador, aparecen al mismo tiempo las relaciones familiares, y ambiguamente caciquiles, del lugar. El pedido de Félix encierra no sólo una confesión sino una solicitud propia de quien tiene acceso a las instancias de poder. Le contesta el médico: “Con un papel sellado lo arreglaré todo. Ya me lo echarán en cara los conservadores cuando les toque gobernar. Pero ahora va para largo. Antes pienso estar bajo tierra” (*FM2*, p. 154). Se trata ya no de una alusión sino de una referencia explícita a la “alternancia” entre liberales y conservadores de la Restauración. En todo caso, el “ahora va para largo” no parece referirse a un sistema de gobierno demasiado democrático, sino al funcionamiento caciquil propio de la época de la Restauración (aunque no exclusivo de ella, desde luego). El narrador lo hace explícito: “Este don Félix creo que era un buen señor, aunque algo cacique” (*FM2*, p. 154). Así pues, sea como sea, la política ha ingresado en el lugar, en el mundo de Félix Muriel y, claro, en el libro. Con ella, el libro concluye. Es una suerte de “caída”. Se ha roto la comunidad: Félix Muriel se dirige al poder, para satisfacer –por segunda vez en el relato– un deseo personal, un deseo que no consulta al prójimo, que no lo tiene en cuenta. La llegada de la familia de Eloísa a buscar el cuerpo de la muerta, y la distancia de Félix respecto de ella (una distancia que se percibe no sólo en la lejanía con que sigue el camino de regreso de la familia a su aldea sino incluso en esa aparente tercera persona con que se describen sus acciones), lo muestra solo, ajeno. A tal grado que, finalmente, el texto retoma la primera persona y hace explícita esa distancia:

Si os hacen falta ojos para seguir más allá os brindo el testimonio de los míos, y aunque de lejos, casi siempre desde alguna colina, veréis reaparecer el viejo delante de los bueyes, y a la madre que unas veces lleva las manos juntas en actitud orante y otras se esfuerza en evitar el efecto de una

sacudida. Allá van por el puente del Beluso. Allá van por su cañada. Allá van por laderas de Castro Barbudo. Desde allá arriba se ve el mar otra vez. Pero ellos van a los montes natales de Eloísa, cada vez más adentro, y yo voy siguiéndoles, siguiéndoles, hasta el instante de un bramido que puede ser del cielo montañés o de toda la aldea –que ya se ve–, o de un inmenso buey de oro en cuyos ojos deliran los míos, y que no sé si me llama o me licencia. (FM2, p. 156)

Beluso, Castro Barbudo: en el cierre del relato y del libro, vuelven a aparecer referencias explícitas a la geografía gallega. Pero ahora el cadáver de Eloísa y su familia van hacia allí y Félix Muriel sólo la mira desde lejos. Los ve irse hacia el “filo del monte” que, de niño, entendía literalmente, como si estuviesen yéndose de la “escenografía” infantil detrás de la cual había sólo lejanía. En una comunidad que no dejaba aislados ni a sus locos, que se volvía con ellos también un poco loca, Félix Muriel es el primer individuo desgajado de su sociedad que el libro muestra.

Él encarna esa ruptura, pues un día había sido –lo contó en el mismo relato, antes de revelar su nombre– partícipe del “reino fantástico” que construyó un loco, uno de esos locos que tiene “toda comarca que se precie”, uno de esos locos que, “si es pacífico y viene por el camino con su banda terciada y sus medallas de latón, diciendo que es el Rey del Universo y repartiendo títulos, y alguno muy honorífico al barbero que ha de afeitarle gratuitamente, entonces todos se sienten súbditos de su reino fantástico, y le siguen los niños muy orgullosos de ser sus chambelanes” (FM2, p. 137). Entonces agregaba: “Y el que narra esta historia fue toda una tarde, al salir de la escuela, gentilhombre de un rey así”.

Así pues, Félix Muriel, que había sido súbdito de ese reino fantástico, que había estado integrado en la comunidad, se encuentra ahora aislado. En “La asegurada”, en fin, junto con el nombre del narrador, mencionado por un cacique, también han aparecido en las *Historias e invenciones...* la política y el egoísmo⁷⁶.

⁷⁶ Pilar Pallarés ha sugerido ya esta ruptura con lo comunitario implícita en “La asegurada”: “Neste último [cuento], en lugar de participar na telémia colectiva a que toda a comunidade se entrega para acompañar na sua locura a Eloísa e dar-lle así «unha sorte de hospitalidade», Félix niega-se a manter a rapaza no engano e na esperanza que lle dava azos para viver, revela-lle a verdade e conduze-a así, cunha caridade mal entendida que se callar é só pulcritude, ao desespero e à morte” [“En este último (cuento), en lugar de participar en el delirio colectivo al que

Pues había en el mundo de Félix Muriel, hasta ese momento, una suerte de prohibición de la política. O, más bien, se trataba de un “derecho al silencio”, como se dice en “El loro disecado”. Como se mencionó, ante el silencio del loro, que no responde a las frases de algunos clientes que lo creen vivo, don Ramón contesta un día a un campesino: “No tiene ganas de hablar. Está pensando, recordando... Tiene derecho al silencio. Hablemos nosotros. ¿Qué le parece el nuevo alcalde?” (*FM2*, p. 33). El campesino le contesta a don Ramón: “Señor, tengo derecho al silencio” (*FM2*, p. 33). Lo interesante es lo que ese silencio significa: “Bien –respondió don Ramón–, entonces ya sé lo que piensa. Lo mismo que yo. De acuerdo, de acuerdo” (*FM2*, p. 34). Así pues, en el mundo de las *Historias e invenciones de Félix Muriel*, el silencio es un acuerdo político y el modo de hablar de la política es callando.

Y es que basta leer el manuscrito original del libro, cuando aún se titulaba *Tratados y confidencias de Félix Muriel*, para darse una idea de hasta qué punto el volumen nace bajo un impulso de reconstrucción autobiográfica. Una rigurosa y apasionada reconstrucción de recuerdos que no parece poder tener final (y no sólo por la cantidad de breves anotaciones que no llegaron a convertirse en relatos). El último cuento, tal como fue publicado, en cambio, produce una clausura en la infancia, incluso al presentar a Félix Muriel como un adulto (sólo había aparecido como adulto, como un joven estudiante, en “El jardín de Plinio”, pero allí la adultez se deposita sólo en la reflexión intelectual, mientras que ahora, en el final del libro, su madurez es también sexual). En ese sentido, no parece casual que “La asegurada” esté ausente de ese manuscrito original: en buena medida, este último texto cierra la posibilidad de continuar la rememoración,

toda la comunidad se entrega para acompañar en su locura a Eloísa y darle así «una suerte de hospitalidad», Félix se niega a mantener a la muchacha en el engaño y en la esperanza que le daba ánimos para vivir, le revela la verdad y la conduce así, con una caridad mal entendida que su callar es solo pulcritud, a la desesperación y a la muerte”] (“Galiza é o mundo. Notas sobre a visión de Galiza en Dieste”, en VV.AA., *Rafael Dieste*, “Era un tempo de entusiasmo...”, *A Nosa Cultura*, núm. 15, marzo de 1995, p. 16). Sin embargo, además de la distancia entre el intelectual y la sociedad que la autora lee con tanta pertinencia en el episodio, creo que en él pueden leerse, como intento mostrar, también muchas otras connotaciones.

porque narra la inserción del personaje en la historia, en la vida política de la sociedad en la que nace.

Sin embargo, hay un doble nacimiento del personaje. Por un lado, el nacimiento “recordado” que describe en “De cómo vino al mundo Félix Muriel”. Por otro, el nacimiento como personaje a las páginas impresas. En el artículo “Galería de espejos fieles”, aparecía caminando por un parque desierto “el solitario, un estudiante erguido como el San Juan de Donatello, enérgico el perfil y los ojos de niño”. Iba por la plaza, “ausente de la tierra como sus pensamientos”; y lo que entonces pensaba, lo ponía en palabras “aprendidas en los libros, pero afiladas para sus combates”. Un escondido narrador anuncia que “No le bastó pensarlas. Ya en el recinto de sus noches, las puso en surcos de escritura con lentitud de labrador. Hoy entre sus memorias han aparecido”⁷⁷. Así pues, en aquel nacimiento como personaje, ya nacía como autor. Y en las “memorias” de Félix Muriel que allí se reproducían, puede verse una reflexión sobre el conflicto entre el yo y el otro; ese análisis busca solucionar una escisión que en el libro de 1943 regresa, como clausura, en “La asegurada”.

En su escritura, ya en 1935, Félix Muriel se preguntaba por las formas de categorizar lo real, lo sensible, y por los límites de su conciencia:

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 quedará muy solo... ¡Oh, me quedo sin el mundo y es ilusorio el diálogo y también el amor! Único en mis dominios, tórnase espectral mi omnímoda conciencia. Y según voy dejando de creer en las cosas, desfallece mi fe en mi propia existencia.

Esa primera escritura, tan lejana de la intervención social y política de sus artículos de *Nova Galiza* o de la indagación autobiográfica que inicia en los *Tratados y confidencias* y culmina en

⁷⁷ “Galería de espejos fieles”, *P.A.N.*, núm. 6 (junio de 1935), p. 123. Cito por la reimpresión facsimilar realizada por Ediciós do Castro (Sada, 1995).

las *Historias e invenciones*, sin embargo, ya porta el análisis que les dará origen: la búsqueda de un asidero en lo real y la certeza de la necesidad del otro para ser sí mismo. Es, en efecto, como dijera Arturo Casas, hablando de “Galería de espejos fieles”, un texto que “representa en germen buena parte de la producción de nuestro autor, en un anillo que enlaza lírica, narrativa y ensayística”⁷⁸.

Félix Muriel, nacido a las páginas impresas en un parque parisino, por medio de la reconstrucción rememorativa de su origen accedió a un mundo casi idílico. Accedió a un mundo en el que, por medio de sus recuerdos, vuelve a hacer el aprendizaje de los valores morales que su padre y su gente le enseñaron. Una última historia, la de Eloísa, lo arroja fuera de él.

En “La asegurada”, en fin, se clausura el mundo rememorado. Se interrumpe la “edad de oro” de una comunidad entramada en base a valores morales, al reconocimiento y el respeto por los individuos que la conforman. Desde luego, ese tipo de rupturas suele producir lo que, en términos sociológicos, se ha llamado anomia. En el cuento, paradójicamente, el momento en el que Félix Muriel traiciona doblemente la sinceridad (pues la traiciona al hacerse pasar por Juan y la vuelve a traicionar al no seguir haciéndose pasar por Juan, por el Juan que le había tocado y había aceptado ser), trae como consecuencia la necesidad de recurrir a una suerte de genealogía que había permanecido olvidada. Una genealogía que filia el nombre del personaje en la trama política de la Galicia del caciquismo. La política, así, irrumpe en el mundo de las *Historias e invenciones de Félix Muriel* e irrumpe para clausurarlo, para empañar de historia un lugar sin tiempo. El ingreso de la historia, de modo aparentemente contradictorio, veda la posibilidad de continuar su narración. ¿Cómo podría llegar el maragato, trayendo del bosque en su cesta a Félix Muriel, a un lugar con caciques, con intrigas políticas propias de la Restauración, con conservadores y liberales? El proyecto mnemónico de Rafael Dieste no puede seguir más allá de

⁷⁸ *La teoría...*, p. 317.

esa irrupción. Lo que sigue, históricamente, a esa traición de adulto, es la vida política. Y esa vida, en que lo social está sujeto a un devenir histórico, a qué contarla. El relato cronológico de esos hechos históricos a los que la política nos somete ya lo conocemos. Lo compartimos, claro, de un modo muy distinto al que los personajes del mundo al que llegó Félix Muriel comparten el suyo. Ellos viven en el suyo, nosotros padecemos en el nuestro.

CONCLUSIÓN

UN FINAL PARA SEGUIR EN LA HISTORIA

Alguna vez, si volvemos a encontrarnos, ya sea en esta playa solitaria o en cualquier otra parte del ordenado y azaroso mundo, me placera hablar contigo de las felices leyes a priori de lo inesperado, sin las cuales nada podria esperarse; un tema sobre el cual acaso me resuelva a hacer un modesto ensayo. De hecho estoy aplazandolo porque ese divagador que ahora se pasea alla lejos, no sé qué va a decir, si algún día lo escribe, en ese pregonado librejo que, según dicen, piensa titular: "Necesidad de lo innecesario para la buena marcha de la Necesidad, y otros ensayos sobre la seriedad de la Fortuna..." Como no sé lo que va a decir (eso nos pasa con frecuencia a los catedráticos) no puedo a mi vez pensar tranquilamente en lo que voy a decir yo.

Rafael Dieste, "Diálogo de Manuel y David".

Todo mundo idílico se clausura. De otro modo, no tendría sentido recordarlo y narrarlo. Pero más aún, la clausura, su carácter cerrado, delimitado, es una de las condiciones para que exista. Es idílico, justamente, porque es *otra cosa* que el mundo cotidiano, lastrado de todo eso que en aquel otro falta: el agobio, el dolor, la miseria, la traición, la soledad, el desasosiego, la tristeza...

Sin embargo, establecido el límite que encierra el mundo idílico, en su interior, el espacio y el tiempo son infinitos. Volver a entrar en él es encontrarse en un sitio sinuoso, de ilimitados recovecos, y en el que siempre se puede seguir indagando, buscando. Si en los *Tratados y confidencias de Félix Muriel* puede verse esa búsqueda ilimitada, ese constante mirar más atrás, más allá, en las *Historias e invenciones...*, libro al fin y al cabo "de este mundo", Félix Muriel se ve obligado a terminar su reconstrucción potencialmente infinita. Y la termina del modo más honesto: narrando su ingreso en la historia.

“Llega un momento en la vida cuando el tiempo nos alcanza”, escribe Luis Cernuda en *Ocnos*¹. Como en aquel poema en prosa, en el que el poeta recordaba el patio de la casa natal, las horas infantiles en las que cabían siglos, antes de que “alguna colérica visión con espada centelleante” lo arrojara de aquel “paraíso primero”, así también la mirada final de Félix Muriel revela una distancia espacial que había permanecido a lo largo del volumen escondida, camuflada bajo el aspecto de una rememoración autobiográfica. El lapso que mediaba entre el presente del recuerdo y el mundo recordado comienza a transformarse, en la última página de “La asegurada”, en una separación geográfica que, sumada a la escisión de la propia tierra que connota (Eloísa, la loca de amor, la muerta, era metáfora de la naturaleza del lugar), es testimonio de un exilio. El tiempo, en fin, se reconvierte en espacio, y al depositar en la geografía las características de ésta que portaba, recupera su acontecer; se termina esa duración sin transcurrir que la memoria le atribuía y vuelve a ser historia.

A la vez, el final actualiza una tenue distancia entre el personaje y el mundo representado que recorre latente las páginas del libro. Si Félix Muriel rehuye el papel de protagonista de sus *Historias e invenciones...*, si constantemente parece querer dar cuenta de los otros, la conclusión de sus recuerdos revierte bruscamente sobre su persona y es ahora su tierra la que lo contempla inquisitiva. Y es que, al modo en que San Manuel Bueno contempla Valverde de Lucerna, su lago y su gente, sencilla e inocente, Félix Muriel observaba el valle de su recuerdo participando del “contento de vivir, un contento apacible y silencioso”² y, al mismo tiempo, mirándolos levemente ajenos, como una comunión de la que la conciencia siempre aleja un poco, una comunión en la que siempre falta *algo* para intervenir plenamente. Félix, el adulto que narra e inventa su infancia, el “ser [cuya] amabilidad consistía en mostrar flores cuando tenía llagas” (*OC5*, p. 177) evoca, en

¹ “El tiempo”, en *Ocnos*, ed. de Danièle Musacchio, Seix Barral, Barcelona, 1977, p. 45.

² *San Manuel Bueno, mártir*, en *Antología*, FCE, México, 1964, p. 77.

ese sentido, a aquel personaje unamuniano, que acallaba sus dudas y conflictos para crear en el prójimo una felicidad y una comunión que haga más grata la existencia.

Valverde de Lucerna y la villa en la que Félix Muriel fue un niño parecen construidas bajo la premisa de que el ingreso de la historia destruiría irremediablemente su armonía. Pero si en la novela de Unamuno la historia se evita por medio de un aislamiento –a la vez geográfico e intelectual– de todo aquello que la modernidad deposita en las ciudades, en el libro de Rafael Dieste la historia se conjura por medio de un regreso a la infancia, vista como una fuente de valores morales y relaciones fraternales siempre constante. Este modo de pensar la niñez reaparece en varios escritos del autor. Así, por ejemplo, en unas notas, que dejó inéditas y sin datación, para una conferencia sobre Edgar Allan Poe, Dieste escribió que “Poe no era todavía un poeta maldito –que hiciese gala de la maldición. Y esto porque se sentía auténticamente maldito, expulsado del paraíso, de la primera inocencia, jamás reconquistada” (*TH*, p. 230). Esa primera inocencia jamás reconquistada es, al mismo tiempo, la infancia y un ámbito edénico que, nuevamente, mantiene al ser alejado de la historia. La “caída” –la adultez y el devenir político de los acontecimientos sociales– deja al individuo “como desarbolado y sin historia”, según dice el narrador de “Juana Rial, limonero florido”; en ese presente vacío, ningún recuerdo puede parecer “vivo y oportuno, sino todos superfluos y hasta fúnebres como una máscara arrumbada” (*FM2*, p. 25). Queda implícito, pues, que no todos los recuerdos son capaces de construir una memoria. Requieren, por lo menos, y esto es evidente en el *Félix Muriel*, ser portadores de una explicación de la relación con el prójimo que, a través de ella, ilumine al individuo en su origen o en su identidad. Así, los recuerdos son profundos, vitales, cuando permiten “enraizar” la memoria.

La “maldición” que Dieste atribuye a Poe radica, en fin, en un alejamiento de la infancia, en una ruptura que corta la comunicación que reúne, en una comunidad de valores, el individuo que fue con el individuo que es. En esa comunidad, en ese acuerdo, lógicamente, radica y se

construye la identidad. No cualquier sucesión de recuerdos *identifica* al sujeto. Se necesita de una fidelidad que Dieste atribuía a otro escritor también, como Poe, “raro y maldito”. En la conferencia de 1948, “Una semblanza espiritual de Valle Inclán”, señalaba que el pontevedrés “se mantuvo fiel, siempre, al vínculo perfecto de la persona total, angélica y pecadora, y el poeta” (*TH*, p. 211). Valle-Inclán, pues, reunía en sí al poeta y a la persona –y ser persona es ser angélico y pecador. De allí que sea posible que el mismo Valle-Inclán perdiese eventualmente la conexión con ese mundo antiguo que conocía por tener “mil años”, como había escrito el mismo Dieste: “cuando, sintiéndose maldito, desde lo alto de un alcor, en su pueblo natal, oía las risas de los niños y no podía unir su actualidad maldita con su infancia inocente, rompía en un sollozo” (*TH*, p. 211). La maldición de Valle-Inclán es, en fin, similar a la de Poe, y revela cuánto de referencia a la infancia, a la “caída” en la adultez, hay en las notas para la conferencia sobre el escritor norteamericano.

El hecho de que la muerte de Eloísa se relacione con el deseo y la sexualidad de Félix Muriel subraya la “caída” que de por sí parece implicar la adultez. Pues el tiempo de los antiguos era también “o tempo dos amores verdadeiros e da castidade” (*ATC*, p. 58). La madurez, entonces, trae aparejada una inevitable ruptura con ese mundo inmemorial y estático en el que una asamblea de héroes legendarios, antepasados y contemporáneos acordaban los valores en los que se basa la comunidad.

En el engaño al que somete a Eloísa, no casualmente, Félix oculta su identidad. Su conciencia, así, adopta un tono diabólico, propio de un “ser estrambótico, que parecía más sabio, inteligente y maligno que el hombre”: también en “El libro en blanco” trataba de esconder su nombre el diablo, desatendiendo las preguntas del viejo campesino, que le solicitaba se presentase. Y a pesar de las razones con que Félix busca entender su comportamiento, dar alguna explicación a su proceder, el “ser estrambótico” se ríe de él y, sobre todo, pone en tela de juicio

cualquier intento de rescate de una virtud que pueda haber en su justificación: “¿Es eso caridad? ¿No será simple pulcritud? [...] ¿Cómo es posible esa arrogancia?”.

La caridad es, en el *Félix Muriel*, una virtud que se ve afectada cuando está en peligro la memoria. En el inicio de “Juana Rial...”, cuando, “no hace muchos años”, el narrador paseaba “por aquellas humildes callejuelas en que se arremolinan las últimas casas del pueblo”, al desembocar “en una plazoleta que se abre frente al mar”, se acuerda de la vieja y no sabe cómo nombrarla: “Fue entonces cuando de pronto me acordé de aquello, de aquella pobre vieja, mejor dicho, de aquello... ¡Oh, pobre criatura!” (*FM2*, p. 26). Juana Rial aparece así, cosificada, y el narrador, sintiendo la impiedad que ello representa, reconoce la debilidad de su memoria, que busca –a tientas y por hábito, como la del manuscrito de “El jardín de Plinio”– reconstruir un tiempo perdido: “¿qué memoria es ésta, qué ángel sin caridad que rehuye los nombres y los leños ante los resplandores? Una memoria grande habrá que no desdeñe esta ceniza. La nuestra es pequeña y ha de ejercitarse” (*FM2*, p. 27). Al contrario, los marineros –que, junto con los campesinos, siempre encarnan en el libro a los seres cohesionados con su comunidad– son los únicos del pueblo caritativos con Juana Rial: la vieja cada tanto recibe “algunos peces relucientes” de parte de algún “marinero jocundo y temerario, de esos que no creen en brujas o eso dicen para disfrazar su caridad con una bruja” (*FM2*, p. 27).

Otro tanto puede verse en “La peña y el pájaro”. Después de darle al viejo la nuez que cifra su identidad, y en medio de las peregrinaciones con las que busca recuperar su memoria, Anselmo considera, en unas páginas que escribe, “prodigar [sus] pocos bienes, desposeer[s]e de todo para quedar sujeto a las obligaciones del hambre, y así hacer después algo por alguna razón”. Pero, supone, “esto es otro ardid y acaso un modo inconfesado de matarme. ¿Y cómo hacer cómplice de tales cosas al desprendimiento?” (*FM2*, p. 108). El narrador anota que “Antes de escribir desprendimiento, se ve a través de tachaduras que había escrito generosidad, y antes caridad”

(*FM2*, p. 108). La caridad, en fin, no puede hacerse cómplice de un ardid; lo mismo le señala a Félix Muriel el “ser estrambótico” que desenmascara las excusas con que se disculpa a sí mismo.

Anselmo, como Félix Muriel, también ha tenido un encuentro con una mujer –y el nombre, tan parecido al de Eloísa, convoca a establecer la relación. En su último regreso a la casa familiar, cuando su tía le ruega que se case y “siente cabeza”, en un pasaje ambiguo –acaso inventado, pues está burlando el reclamo de comportamiento “normal”–, le relata ese encuentro del que, una vez más, queda como testimonio una manzana:

Por el camino he conocido a una muchacha tan hermosa, que por fin pude ver a una mujer de frente, con la misma adoración con que se puede ver el mar, sin cálculos de posesión y sin ardidés. Ella tenía también los ojos verdes, y para realzar el oro habría que compararlo con sus trenzas. Y entre el amanecer y su sencillez mirar no hay comparación, sino simple hermandad. Y viéndola me sentía tan varonil, tan claro, que lo mismo podría ser su novio que su padrino de bodas. Le pregunté el camino. Me lo dijo y me dio también unas manzanas y un pedazo de pan. Entonces quise saber su nombre. Se llamaba Elisa. He aquí todavía una de las manzanas. ¿Cuándo podrán ser amigos el hombre y la mujer? Quizá en el Paraíso. (*FM2*, pp. 117-118)

La relación amistosa entre el hombre y la mujer que Anselmo imagina edénica, comparte un rasgo con la propia de la infancia y con la del “tiempo de los antiguos”: la castidad. Es una relación “sin cálculos de posesión y sin ardidés”. Y el personaje, al contrario de Félix Muriel en “La asegurada”, ha estado siempre atento a los ardidés y a los disfraces que podrían engañarlo respecto de su identidad. Sea o no una invención su encuentro con Elisa, es una invención verdadera, pues, en la última conversación con su amigo confidente, éste la menciona como quien ha escuchado también el relato de ese encuentro. En este diálogo final, en el que Anselmo dirá sus últimas palabras, el amigo intenta diluir en una “normalidad” general la inquisición que conllevan las andanzas del protagonista:

–Tu confesión –le dijo– me sosiega mucho. Se ve que son cosas naturales. Y tú no debes preocuparte, puesto que a mí, que soy persona muy normal, me ocurre algo por el estilo. Tú con tu nuez, yo con mi punto en el vacío, y otros con un vacío simple en que se sienten nullos, pero sin poder anular su nulidad, somos variantes de lo mismo. Tú no recuerdas quién eres. En realidad, yo tampoco. Nadie lo recuerda. A unos les sucede eso de un modo. A otros de otro. Variantes de lo mismo. Tú crees que hubo un instante del que te desprendiste con ambigüedad, sin detenerte en su contienda. Y quieres afrontarla y acabarla, sin que se esconda la voluntad ni se cierren los ojos, de

suerte que ni aquélla ni éstos puedan quedarse en el equívoco de la media culpa. Eso lleva a veces a repetir situaciones deliberadamente. Y es curioso, por lo general se reitera la culpa (si sabemos qué quiere decir esta palabra) y siempre a medias. Ni sí, ni no. De modo que todo queda igual. [...] Es un complicado juego. Puedes tranquilizarte. Lo conozco. Y está seguro de que no constituimos excepción. Y en cuanto a Elisa... (FM2, pp. 119-120)

Anselmo lo interrumpe –“No la nombres ahora”–, como si no quisiera permitir que el nombre de Elisa sea profanado en la conversación, y refuta el intento de atenuar el peso del problema: “Quizá tú estás hablando de la vergüenza, que parece ser menos cuando la confesión es mutua. Pero en realidad, ¿por qué ha de ser menor una vergüenza colectiva, si recobra sus fundamentos, que una vergüenza individual? ¿No estarás hablando del miedo al qué dirán, que se alivia mucho cuando todos tienen algo que decir unos de otros?”. Se desprende de la objeción que, para Anselmo, la hermandad entre las personas no puede estar fundada en la vergüenza –ni en lo que el amigo comienza a llamar culpa. Ha de sostenerse, en cambio, sobre la virtud. El amigo reconoce:

Sí, eso está bien observado. Quiero decir que pasa algo de eso, no que yo hable sólo de eso. Eso entra en el juego de lo otro, y lo otro, sea diciendo culpa al hablar de su origen, o pérdidas, perdiciones, amores traicionados, combates rehuidos, etc., como tú parece que prefieres decir, es asunto cotidiano, universal. Ya nadie se acuerda de ese olvido, y entrar en él ha venido a ser como entrar en mayoría de edad. Una mayoría de edad con ciertas inquietudes... Para ellas no suele haber remedio mejor que la confesión. Claro, nosotros somos complicados, no nos basta la confesión con un cura cualquiera, que quién sabe si escucha. Necesitamos una confesión más aguda, más auténtica, más a la medida de nuestra complicación. Pero el hecho es que en ella nos reconocemos semejantes, y eso alivia mucho. (FM2, pp. 120-121)

La “mayoría de edad”, en fin, sería, entendida en estos términos, el olvido de un olvido. Sólo bajo ese segundo olvido puede transitarse la vida cotidiana con la apariencia de normalidad que caracteriza a la adultez. La negación de aquella “culpa”, “perdición” o “cobardía” que llevó a rehuir un combate olvidado –de esto último se acusa a sí mismo Anselmo–, sin embargo, acarrea la necesidad de una confesión –aguda, auténtica– que permita reconocer al prójimo como semejante. Así, “La asegurada” no es sino el intento de Félix Muriel de atravesar con su recuerdo ese doble olvido, volver al punto en el que “rehuyó el combate” y, por medio de la confesión,

encontrar en el auditorio una sociedad donde sobrevivir luego de la pérdida de su comunidad y donde sobrellevar la “normalidad” de lo cotidiano.

Lo llamativo de la conversación final de “La peña y el pájaro” es el modo en que Anselmo reinterpreta las palabras de su amigo: “–¡Caridad, caridad! –gritó Anselmo de pronto–. ¡Semejantes y eso alivia mucho! ¡Semejantes y alivia!”. La exclamación alucinada repite en parte la frase del amigo, pero también reemplaza los términos, y allí donde decía “confesión” Anselmo pide “caridad”. La confesión, una forma de conjurar un olvido, se sustituye por la “caridad”, una forma de la memoria. La caridad le será otorgada al personaje, que tan insistentemente buscó encontrarse. Es la hora de su muerte: “Su faz estaba espantable y descolorida. La muerte se había instalado en ella y sólo parecía esperar por cortesía”. Así, mientras a Juana Rial, aislada, casi extranjera, la muerte la esquiva (“parecía maldita y condenada a no morir, como si tampoco la quisieran en la comunidad de los muertos”³), a Anselmo lo espera, por cortesía. Él, moribundo, como el poeta, quiere “ahondar en la fraternidad” y pregunta por los hermanos: “–¡Semejantes y alivia! ¿Dónde están los hermanos? ¡Un hermano, Señor, un hermano!”. Y entonces, en la hora de su muerte, habiendo luchado contra los disfraces y los ardides, habiendo sido derrotado pero siempre tratando de afrontar sus combates con responsabilidad, escuchará una respuesta que le devuelve su nombre:

Calló un momento, se alejaron sus ojos y de pronto volvieron de muy adentro acompañados de esta gran voz, que fue la última:

–¡Andrés!

Y se cuenta que entonces habían acudido la tía y el criado viejo, y que todos oyeron otra voz con ecos de montaña que respondía:

–¡Anselmo!

Aunque no se vio a nadie. (*FM2*, p. 121)

³ Y más aún, la muerte, un territorio propio de los antepasados, es “casta”, por oposición a la bruja, “profana”: “los cipreses parecían más sagrados, más altamente funerarios, guardando con más invulnerable ceremonia la castidad de la muerte, cuando pasaba ella, la profana” (*FM2*, p. 27).

La respuesta, que viene de la montaña, es lo opuesto al bramido que oye el narrador en “La asegurada”, un bramido que no sabe cómo interpretar. La voz “con ecos de montaña” restituye, en el reconocimiento de un nombre, la identidad que Anselmo había estado buscando en el relato. La caridad pedida, pues, le fue otorgada.

Así, en el final del libro, al cuestionar la supuesta caridad con que Félix quiere disfrazar el haberle revelado a Eloísa que él no es Juan, la conciencia del narrador duda justamente de aquello que la conectaba –por medio del hilván de la memoria– con el “tiempo de los antiguos”: la moral. Aquella asamblea milenaria reclamaba una determinada ética y la reflexión de Félix señala la falta que ha cometido. Esa falta, esa “culpa”, es acaso el resultado exclusivo de su adultez –y, en ese sentido, “inevitable”–, pero lo vuelve, de un modo u otro, responsable del final de la rememoración. Los recuerdos hilaban episodios del aprendizaje de las normas de conducta que regían el tiempo de su niñez (o su complemento: el espacio de su origen). Esa es la lógica que guía la reconstrucción “autobiográfica”, y por eso, entre los recuerdos, ingresan memorias apócrifas, memorias en las que, incluso, no aparece el sujeto que las evoca. Se trata, más bien, como dice el manuscrito que destruye en “El jardín de Plinio”, de “la memoria tras de sí, buscándose” (*FM2*, p. 55).

Félix, luego de esa falta, no se dirige a ninguna asamblea milenaria, sino a la pedestre autoridad de un cacique. Y su nombre no se oye reverberando en los “ecos de la montaña”, sino repetido en la oficina de un médico forense. Así, la responsabilidad que siente Félix Muriel, lo aleja del mundo rememorado llevándolo a la prosaica realidad de la historia: si ese universo que se reconstruye en la memoria es idílico, “perfecto”, no está en cambio idealizado el sujeto que recuerda. Ha ingresado a la “normalidad” de la vida política. Es, además, él mismo, agente de la clausura. Por eso pide perdón a Juan y por eso la tierra lo cuestiona con un bramido que no sabe si lo llama o lo licencia.

La idea de un tiempo “anterior” –cronológica e idealmente anterior– a la historia y a la adultez, también subyace en el prólogo escrito en 1942 para el poemario *Torres de amor* de Lorenzo Varela. De manera explícita, Dieste niega allí que la juventud sea un período –una “edad” o un “tránsito”– para defender, en cambio, que se trata de “un cielo firme”. Y “cielo firme” parece designar un fondo, una suerte de reservorio, una base sobre la que el joven puede indagar, buscar “perderse” para reconocerse:

La juventud no es una edad, un tránsito. Es un cielo firme, aunque lo crucen mil espadas y sufra las congojas de un asedio de todo lo que no tiene nombre. Pues es un cielo firme, sí, pero que pone a prueba su firmeza y se confirma en llanto y hasta en perdición.

El niño quiere ser joven. Dios mío, quiere ser joven como su hermano mayor, quiere perderse. Y el viejo es un buen viejo, una peña con barbas, si ese cielo que sigue, esa cruel dulzura de los años eternos, esa perenne gracia pasajera que un día le hizo joven, no está nublada con ceniza, sino llamándole, llamándole. Llamándole tan hondo que un día lo mata. El viejo quiere morir, Dios mío, quiere ser joven milenario, ligero como el aire, como el canto de un pájaro selvático, como esa luz que sigue, prendida al flanco de las nubes y de las olas mansas; quiere perderse.

¡Cuánta perdición de amor, cuánta aventura y desventura por la señal del santo cielo firme que tan firme nos mira y nos traspasa!

La juventud no es una edad, un tránsito, sino lo que transita. (*TH*, p. 183)

El “cielo firme”, mirando al individuo, es como la tradición, como el mundo antiguo desde el que miran los abuelos a Félix Muriel. El mismo tiempo antiguo es perceptible en la conferencia de 1946 sobre “El habla en el teatro de Federico García Lorca”, en la que *habla* era un modo de evitar las connotaciones indeseadas que tenía para el conferencista la palabra “estilo”, un modo de “vivificar” lo que se menciona por “estilo”. En esa conferencia, Dieste decía:

¡El habla de Federico! No era sino el habla viva, con lunas dentro y con jinetes dentro, que lo traía loco, y que era sin embargo su cordura, su Norte de paloma, su saber infuso guiándolo en la noche. ¡Quién lo diría! Sólo por saber hablar y oír, por saber confiarse al habla viva, al manantial remoto que saltaba en sus versos y en sus ojos, no se ha perdido, en tiempos de racional o irracional delirio fatigado, de eso que llaman crisis... Pero hace falta grandísima niñez, la de los grandes hombres, para tener tal confianza. La misma, la mismita, que –recordándola muy bien– buscaba Unamuno; que buscaba y que halló... La diferencia es que Federico, por no haberla perdido, no tuvo que buscarla ni ostentarla con el desaforado amor unamunescos. De ahí su mansedumbre, su posesión pacífica. Y así, no era ya como el barquero que se confía en el río. Parecía el río mismo. Como si él, la persona, y dócilmente, fuese el hablar de España. A su manera, como es natural, y sobre todo como es natural tratándose del hablar de España; que es, por suerte, algo común a todos, familiar a todo, pero archipersonal, como le da la gana (¡no se entienda el desgano!) a cada uno. (*TH*, p. 201).

La niñez, entonces, es definida como una confianza; confianza en el habla viva, en un manantial remoto del que manan sentidos “archipersonales”. Esa confianza, esa fe en el prójimo, fue lo que le permitió a García Lorca hablar como si fuese España misma. García Lorca es más que nadie el habla de España porque él nunca perdió su niñez, no tuvo que buscarla, recuperarla, siempre permaneció en ella. La “brusquedad” que le queda implícitamente atribuida a Unamuno –y cabe suponer que, con algún matiz, algo atenuada la virulencia, de ese mismo modo vería Dieste a Valle-Inclán– proviene de que, para hacer hablar a España, para escuchar su manantial remoto, el vasco buscaba recuperar la niñez y su confianza. La halló, y por eso pudo incorporarse a ese habla “familiar” que es el habla de España.

Visto desde la adultez, el mundo construido en la rememoración de la infancia y la juventud, y del ámbito idílico en el que se desenvolvían, es capaz de abrir un paréntesis en el devenir político, incluso en los momentos en los que la política determina del modo más violento la vida de las personas. Así sucede con la música de Enrique Casal Chapí, recordada por Rafael Dieste en el exilio. La “Evocación de un Concierto en Barcelona (1938), en cuyo programa dirigía una obra suya”, escrita en Buenos Aires en 1946, es una semblanza no tanto del concierto –sus aspectos coyunturales, digamos– sino de la música de ese concierto⁴. El texto comienza ubicando las circunstancias: “Me acuerdo bien... Éramos entonces, si no ocho años menos viejos, tal vez, sin embargo, alrededor de ocho años más jóvenes que ahora. A pesar de lo cual es evidente que estábamos a la puertas de la muerte o ella a nuestras puertas y con más impaciencia y estruendo en sus aldabonazos que en estos días tranquilos en que podemos, no obstante, morirnos de

⁴ En este sentido, es un escrito de gran interés. Las evocaciones de espectáculos teatrales o musicales que conozco, más aún si son redactadas con algunos años de distancia, suelen detenerse en cuestiones más bien informativas. Disponemos, por ejemplo, de enumeraciones de repartos de actores o de listados de actividades realizadas durante la guerra, pero –por lo que sé– poco se ha escrito sobre las impresiones que esos espectáculos produjeron en su auditorio. Dieste no se refiere en esta “Evocación...” ni a los intérpretes, ni a la coyuntura política en la que se produjo, ni a la trayectoria artística de Casal Chapí. Se “limita” –si es limitación– a describir la impresión que la música, la obra de arte, le produjo.

repente” (*TH*, p. 198). Así, en el contexto de “los días terribles” de Barcelona, en los que la cercanía de la muerte hacía “un poco inmortales” a los amigos –cuyos nombres el autor omite, pero pueden imaginarse– que allí vivían, en los que el miedo era sobrepasado por el entusiasmo, Dieste oyó, y recuerda, un “concierto sorprendente, de música casi toda escrita durante la guerra”. Y sin embargo, por lo menos en la evocación que redacta, la música construyó un *impasse*, un paréntesis sin tiempo que diluyó los acontecimientos de la guerra. La parte más inolvidable del concierto, dice Dieste, era de un músico a quien ya tenía por músico, “y no sólo por simple (o complicado) compositor”:

El músico era Enrique Casal Chapí, y su batuta, pues él dirigía, me pareció que estaba creando, o improvisando con acierto repentino, todo lo que se oía y se veía. Esto, no obstante, duró poco tiempo, porque muy pronto aquel cetro se había escondido en su propia transparencia, en su lógica, como se pierde en la viva transparencia de su acento oportuno la voz de un buen lector. Y aún sucedió una cosa todavía más rara, y es que el músico mismo se perdió en su música y dirigió como escondido o reapareciendo a veces por lo alto de una colina o en las copas cuajadas de fruta de los árboles. ¿Dónde está el director? Allá está tirándose de cabeza en un ensombrecido o iluminado remanso; allá, comiendo una manzana, como cuando era chico; y ahora que lo busquen: en ninguna parte... De modo que cuando acabó la música para empezar de nuevo en mi recuerdo, estoy seguro de haber visto salir al director de algún bosque o del agua, y no creáis que miento si digo que le vi arañazos de zarzas. (*TH*, p. 199)

Así también, como si volviese de un bosque o del agua, arañado de antiguas zarzas, regresa Félix Muriel a la historia en el final del libro. En ese cierre, que clausura el mundo rememorado, se termina de construir la unidad del volumen de sus recuerdos.

La unidad, en efecto, se completa en ese final, que arroja al personaje fuera del mundo cohesionado en el que vivía y, por lo tanto, le pone límite a una rememoración que, de otro modo, no tendría término posible. En este cierre, entonces, está en juego la unidad del volumen. La importancia de considerar la estructura del libro es evidente. De otro modo, quedaría sin explicar, por ejemplo, el motivo por el cual el autor era reacio a publicar en forma autónoma algunos relatos del volumen. Ya he mencionado una carta de 1950 a Paul Verdevoye en la que Dieste señalaba que el *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” (OC5, p. 336); y otra, del mismo año, dirigida a Matilde Pomès, en la que se mostraba reacio a ver los cuentos como autónomos: “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 versiones fragmentarias” (OC5, p. 355).

Si no se considerara en qué radica la unidad del libro, habría que atribuir los comentarios epistolares a una suerte de capricho del autor. Quedaría, además, por explicarse en qué consistiría la relación entre el *Félix Muriel* y el género de las “novelas de aprendizaje”, con el que lo han vinculado algunos críticos. Quedaría, en resumen, reducida la cuestión de la “unidad” del libro a su sola publicación conjunta.

Estelle Irizarry, al diferenciar *Dos archivos do trasno* del *Félix Muriel*, dice: “El ideal estético de *Historias e invenciones de Félix Muriel* no es [...] conseguir una unidad emotiva en cada relato, pero sigue siendo importante la unidad, que es ahora la del libro, prestada por la presencia semioculta de Félix Muriel”⁵. La presencia semioculta del personaje no parece, sin embargo, bastar para componer una unidad. De hecho, la misma autora, al glosar los motivos a los que distintos críticos han atribuido la cohesión de los relatos, muestra, implícitamente, que la sola reaparición de un personaje no da estructura a la serie: “A pesar de la diversidad que existe entre las varias historias e invenciones que integran el libro, hay una indiscutible impresión de unidad, como han advertido los críticos. Para Concha Castroviejo el elemento unitivo es el recuerdo; para Luis Suñén es el paisaje gallego; para Salustiano Martín es el ambiente mágico. Todos tienen razón, pero puesto Félix Muriel es el que proporciona la visión mágica y emprende la exploración

⁵ *La creación literaria de Rafael Dieste*, Ediciós do Castro, Sada, 1980, p. 246.

del recuerdo en un contexto gallego, su presencia, llamada por José Gómez Martín «casi fantasmagórica», es lo que liga todos los cuentos en una unidad muy parecida a la de la novela”⁶.

Pero si el personaje, aún con su presencia “fantasmagórica” y “semioculta”, es capaz de vincular los relatos “en una unidad muy parecida a la de la novela”, se hace forzoso pensar que esa unidad está construida por medio de algún procedimiento que implique la trama, la narratividad misma de las historias. Y en efecto, el final de “La asegurada” obliga a poner en perspectiva una enorme serie de “indicios” que fueron sembrados en los textos previos y que contribuyen a establecer lo que el autor llamó su “conexión novelesca”.

Ahora bien, uno de los rasgos más interesantes de la remisión a la historia que aparece en el cierre del libro es el hecho de que se trata de un período muy distinto de aquel que, efectivamente, alejó al autor de su comunidad. La lejanía de la Restauración respecto de la guerra de 1936 es obvia y notoria –una dictadura y una República median, al menos, entre una y otra. Podría pensarse que, aquí, aparece un modo de pensar el “problema de España” muy propio de los exiliados y, en general, de los ensayistas españoles de la época: el retrotraer muchos años los orígenes de la escisión social y política que promovió la guerra. Algunos autores llevan esos orígenes a períodos muy anteriores –tal es el caso, por ejemplo, de Francisco Ayala, Américo Castro o Ramón Menéndez Pidal. Sin embargo, un momento clave, casi una obsesión a la hora de pensar la “decadencia” española, ha sido la crisis de 1898.

En la obra ensayística de Dieste está ausente la referencia, tan común, a ese período como punto de arranque de los enfrentamientos de la guerra civil. Los ensayos del autor, como ya fue señalado en el capítulo primero, no se dedican al análisis histórico o político de la España de su tiempo (apenas hay algunas referencias a la situación europea en general en los escritos de *Tablas*

⁶ *La creación...*, pp. 216-217.

de un naufragio que quedaron inéditos⁷). En resumidas cuentas, es inevitable preguntarse por qué, cuando aparece la historia, la política, lo que aparece es la Restauración.

Desde luego, podría optarse por cierta coartada biográfica, suponer que la adolescencia o juventud de Félix Muriel es más o menos contemporánea de la de Rafael Dieste. El hecho de que la “alternancia” de liberales y conservadores durase muchos años, permite suponer esa contemporaneidad. Sin embargo, un pasaje de la conferencia “*Algunhas das miñas experiencias teatrais*” deja traslucir que, en el imaginario del autor, esa política de la Restauración tiene un marcado tinte decimonónico y, sobre todo, se conecta con su infancia. De hecho, llama la atención que aparezcan allí menciones a Maura y Romanones a cargo del “público” de su primer teatro:

ese [guiñol] era o primeiro teatro xa feito con un certo artificio. Xa non o primeiro teatro do que falei antes, do neno en soidade a xogar coas súas propias fantasías estimulantes. Non. Era xa teatro, posto que había un certo artificio teatral. ¿Que público había? Pois había uns señores xogando ao tresillo, e había unhas señoritas tal vez facendo encaixe, renda de bolillos como se decía entón. Ou facendo outros labores, ou facendo comentarios do que pasaba no pobo. Aquel era un público, un público até certo punto alleio a min. Eu non me ocupaba moito del, facía o meu drama, e que falasen entre si era unha cousa que me importaba pouco, non reclamaba atención. Para min había un público imaxinario. Todo aquilo estaba dirixido a un público imaxinario, e eu facía o meu rito ao marxe de que asistisen a el posibles fegreses. Os fegreses xogaban entre tanto ao que fose (a un xogo de prendas xa non, porque ten certo carácter teatral), pero enfin, ao tresillo, poñamos por caso, ou

⁷ Así, por ejemplo, el sutil paso de la reflexión filosófica a la política –sin que, por ello, dejen de relacionarse una y otra, como si la filosofía le brindase estrategias de análisis para entender la historia– que pueden verse en algunos pasajes: “¡Ah, totalitarios nihilistas! ¿Qué habéis hecho de la Alemania soñadora, viviente, adivina, a la que Europa estaba dando gracias? ¿Fue culpa del inglés? Acaso. Mas no de ese infeliz de Chamberlain. La cosa viene de más lejos. Hume os ha vuelto locos. Os dejó sin hábito. Y como él se guardó los adquiridos para su país, después de todo el idealismo germánico os ha toreado a la inglesa, sin traje de luces, sin la liturgia conveniente (aunque sí recibiendo bastantes más cornadas de las prácticamente previsibles), y os puso otra vez en el limbo del resentimiento. ¡No vayáis a dejaros enfermar otra vez por el resentimiento! ¡Que Alemania viva! ¡Viva Alemania! ¡Y muera el cascarón germánico! ¡Y –cuidado– no os dejéis armar! Necesitáis ahora unos doscientos años para hacer algo suficientemente hermoso que obligue al mundo a decir gracias otra vez y que convierta en pesadilla inexplicable vuestra reciente y desastrosa pedantería en armas. ¡Daos prisa, que doscientos años se van en un vuelo!” (*ITN*, p. 108). Es de notar la capacidad, en un momento tan cercano al final de la guerra –recuérdese que se trata de un escrito que, a más tardar, fue redactado en 1948–, para evitar una visión (anti)nacionalista del problema europeo. Las exclamaciones “¡Que Alemania viva!” y “¡muera el cascarón germánico!” muestran a las claras que Dieste evitaba una mirada reduccionista sobre los hechos recién acaecidos, que percibía el error de utilizar el mismo andamiaje conceptual –el nacionalismo– que había sido parte del problema. De igual manera, el pasaje muestra un rasgo que me parece común a muchos escritores de la época, sobre todo los españoles: el escaso conocimiento de lo que fue el sistema represivo alemán. Así parece poder inferirse de la calificación –algo “suave”, sin duda– del régimen nazi como una “pedantería de armas”.

palicaban sobre a política daquel entón, na que se misturaban os nomes de D. Antonio Maura, Romanones, etc., etc. (*OGC*, t. 1, pp. 333-334)⁸

El pasaje es interesante por muchos motivos. En primer lugar, ese teatro ya hecho con “cierto artificio” es un guiñol; vale decir, un tipo de teatro que será predilecto del autor. En segundo lugar, la expectación “desatenta” de los asistentes a la función muestra un rasgo que tiene el auditorio supuesto en algunos pasajes del libro –el caso más evidente es el de “Juana Rial...”. Además, el “público” de ese primer teatro recuerda a las visitas que se mencionan en “Este niño está loco”. Pues bien, en la narración del origen de su teatro, Dieste recuerda que su público conversaba de la “política de aquel entonces”. Maura y Romanones son, respectivamente, los estereotipos del caciquismo conservador y del caciquismo liberal. Esa política, en fin, parece ligada al imaginario de su niñez.

La misma política y la misma imagen de la infancia se conectan en la “semblanza espiritual” de Valle-Inclán leída en 1948. El pueblecillo marinero de Arousa, con su ría y su doble mirador, al Atlántico y a la llanura interior, repiten la imagen del pueblo marinero de Félix Muriel (y, claro, del Rianxo de Dieste), así como los niños que “olían a mar y a tierra”, con los que jugó y peleó el escritor pontevedrés, no se diferencian demasiado de los que se puede encontrar en las calles por donde Eloísa espera un patache colorado. Recuérdese que Valle-Inclán, nacido en 1966, rondaba los quince años en 1881, vale decir en el momento de apogeo en el poder de Canovas, en plena Restauración borbónica:

⁸ [“ese (guiñol) era el primer teatro ya hecho con un cierto artificio. Ya no el primer teatro del que hablé antes, del niño en soledad jugando con sus propias fantasías estimulantes. No. Era ya teatro, puesto que había un cierto artificio teatral. ¿Qué público había? Pues había unos señores jugando al tresillo, y había unas señoritas tal vez haciendo encaje, ronda de bolillos como se decía entonces. O haciendo otras labores, o haciendo comentarios de lo que pasaba en el pueblo. Aquel era un público, un público hasta cierto punto ajeno a mí. Yo no me ocupaba mucho de él, hacía mi drama, y que hablasen entre sí era una cosa que me importaba poco, no reclamaba atención. Para mí había un público imaginario. Todo aquello estaba dirigido a un público imaginario, y yo hacía mi rito al margen de que asistiesen a él posibles feligreses. Los feligreses jugaban entre tanto a lo que fuese (a un juego de prendas ya no, porque tiene cierto carácter teatral), pero en fin, al tresillo, pongamos por caso, o conversaban sobre la política de aquel entonces, en la que se mezclaban los nombres de D. Antonio Maura, Romanones, etc., etc.”]

Los sueños infantiles de Valle Inclán eran, en último término, los sueños españoles; aquellos sus momentos infantiles en que no sabía si descubriría un nuevo mundo o sería un capitán desafortado, era lo propio de un español normal. Valle Inclán tuvo la vocación humana antes que la de escritor. Pero, además, tuvo la suerte de nacer en un pueblecillo marinero que tenía, por un lado, la ría remansada y, por otro, el Atlántico, y por otro aún, la llanura campesina y montaraz, y en el cual había toda una vida complejísima, humilde y señorial, y vientos nocturnos, y cuevas, y gaviotas. Valle Inclán no vio ese mundo complejísimo desde las ventanas de la casa familiar, y tampoco fue a colegio de niños ricos, sino que jugó y peleó con todos aquellos niños que olían a mar y a tierra. Tuvo Valle Inclán, allí, una educación profunda, ejemplar, verdadera; amó a todas esas gentes; y con la vocación heroica todavía un poco vaga, encontró su memoria poblada con voces de eternidad. En su intimidad, encontró una justificación profundísima para su vocación de escritor. Se trataba de reverenciar su pasado y de traer a la imaginación nueva de España aquellos rostros. Y, por eso, Valle Inclán acabó siendo una de las voces españolas más completas. (*TH*, p. 213-214)

En aquella infancia, entonces, los “sueños infantiles” eran los “sueños españoles”, individuo y nación se remitían mutuamente en un juego de espejos y en una fantasía que, “en último término”, podía compartirse. Muy distinta es esa niñez de la que describe Dieste en la primera de las “Dos evocaciones” publicadas en 1946. Por más que en ella se refería al “niño que ha perdido a España”, la imagen es desoladora y no parece ofrecer alternativa ni aún en la Península: “¡Aprende ahora lo que nadie entiende! ¡Entérate por los diarios! ¡Y por ti mismo aprende la afilada y menuda aritmética del hambre!” (*OCI*, p. 447).

Pero acaso convendría recuperar aquí lo dicho por Giorgio Agamben sobre la relación entre la infancia y la búsqueda de un sentido primero de la experiencia. Cuando Félix visita al viejo médico, “el finado don Félix”, se encuentra no sólo con la política sino con una escisión insalvable en su propia comunidad. Su homónimo, el forense que “con un papel sellado” arregla todo, al decir que “Ya [s]e lo echarán en cara los conservadores cuando les toque gobernar” (*FM2*, p. 154), da cuenta de un enfrentamiento interno en la comunidad del que hasta ese momento nada se sabía. Félix Muriel descubre, en la conversación con el médico, que en el mundo en que vivía hay pugnas irreconciliables.

Es, entonces, el primer contacto con una dualidad sin diálogo. Es un último aprendizaje en el libro, y un aprendizaje que encierra una experiencia que da fin a la juventud y anuncia el

porvenir. Ese porvenir, que repite la estructura entrevista en la pugna por el poder, es un lugar en el que no hay diálogo ni, por lo tanto, en términos diesteanos, narratividad. Si la tarea del poeta, según Félix Muriel, es “ahondar en la fraternidad”, no hay manera de narrar este mundo en que han irrumpido los enemigos. Más aún, Félix decía a don Julián que el poeta “sabe al menos lo que quiere hacer. Ahondar en la fraternidad, hacerla verdadera o matarla”. Parece que en el final del libro, después de haber ahondado en ella, por influjo de distintas fuerzas, la fraternidad ha muerto.

El rasgo más trágico del libro, como ya he mencionado, es que, entre esas fuerzas diversas, se encuentra la propia responsabilidad de Félix Muriel en la muerte de Eloísa, que es tanto como decir en el fin de la infancia y del mundo cohesionado. Así, en la “caída”, en la ruptura del mundo edénico, se mezclan ambigüamente dos rasgos propios de la adultez: la sexualidad y las relaciones sociales resultantes de las jerarquías políticas.

Sin embargo, por más que esos rasgos se mezclan, no se confunden. No podría trasladarse la responsabilidad de Félix Muriel al ámbito de la política. Si se quisiera observar la escisión entre liberales y conservadores como una suerte de lectura “en clave” de la guerra civil de 1936, no podrían atribuirse “culpas” o “responsabilidades” a este personaje que descubre, en el caciquismo de su villa, un modo de gobierno que dispone de los “papeles sellados” para “arreglarlo todo”. Su conexión con el cacique liberal no admite, me parece esto claro, ser tratada como un modo soterrado del “revisionismo histórico” o de la “autocrítica” política. No se trata de una “culpabilidad” que quiera confesar el sujeto. Ni tampoco el libro permite una artificiosa visión “ecuánime” o “equidistante” de las pugnas políticas. Si el bramido que oye Félix Muriel en el final es un verdadero conflicto, es porque la disyuntiva no puede solucionarse recurriendo a una suerte de “tercera España” que pretenda diluir la crisis que conlleva.

No cabría, por lo demás, suponer de Dieste una mirada de ese tipo sobre el pasado español inmediato. Su convencimiento respecto de ciertas posiciones políticas lo acompañó hasta el final de sus días, sin medias tintas, tal como se infiere de una anécdota ocurrida pocos meses antes de su muerte y narrada por Carlos Gurméndez para demostrar la fidelidad del autor “a uns ideais que sempre defendeu dende a teoría e a praxe”: “Fun testigo, cando o intento de golpe militar de febreiro de 1981, dun suceso que abunda neste tema: comentando Augusto Assía as consecuencias que podía acarrexar a España si tivese trinfado a intentona, Rafael, contundente, dixo: «Eu, volvería a loitar do mesmo bando, volvería ó exilio»”⁹.

En resumidas cuentas, más que cifrar en la política de la Restauración unos orígenes vagos de la guerra civil que desgajó al autor de su comunidad, parecería que, en el libro, esa política es el primer testimonio que tiene el sujeto de las relaciones sociales en las que no rige la fraternidad. No habría entonces tanto una reducción de las causas de la guerra sino, acaso, una reducción de lo que la lucha por el poder significa, una reducción a su expresión más descarnada: una constante búsqueda de dominio en la que se alternan los triunfadores.

Ese primer testimonio, con todo lo que tiene de ruptura de los lazos sociales y de anomia, deja por primera vez a Félix Muriel sin sabiduría para interpretar la pregunta de su tierra y sin guías para ayudarlo a entender. Así, después de narrar a la comunidad, a los otros, el final inquiere a un sujeto aislado. Podría decirse que “memoria”, en el libro, significaba relato que busca explicar el origen del individuo en relación con los otros, pues es en esa relación en donde cobra sentido el “venir al mundo”. En el origen se deposita, de hecho, y ya está inscrita, la relación con el prójimo y, por eso, memoria significa, en definitiva, relato de un aprendizaje ético.

⁹ [“a unos ideales que siempre defendió desde la teoría y la praxis” ... “Fui testigo, cuando el intento de golpe militar de febrero de 1981, de un suceso que abunda en este tema: comentando Augusto Assía las consecuencias que se habría acarreado a España si hubiese triunfado la intentona, Rafael, contundente, dijo: «Yo, volvería a luchar del mismo bando, volvería al exilio»”] “Lembrando a Rafael Dieste”, en Xosé Luis Axeitos (coord.), *Rafael Dieste (1899-1981). Unha fotobiografía*, Xerais, Vigo, 1995, p. 14. Una errata evidente, que corrijo, trueca el año referido por el de 1923.

Y si el mundo rememorado, reconstruido, se caracteriza por toda esa serie de valores y pautas de conducta, es obvio que es, fundamentalmente, porque esos valores y pautas de conducta no caracterizan al mundo actual. La “actualidad” de este segundo mundo, en el que viven el autor y el lector, está sujeta, qué duda cabe, a los vaivenes que quiera y pueda darle la deriva de la interpretación. Pero no parecen forzarse demasiado las cosas si en ese segundo mundo –el mundo posterior al del niño Félix Muriel– se incluyen los datos históricos que se le presentaban a Rafael Dieste al momento de la escritura y publicación del libro, entre los cuales estaban la derrota republicana y el exilio.¹⁰

CODA

En las páginas precedentes intenté una interpretación que, por decirlo en los términos que usaría Dieste, no “profane el misterio”. No creo dejar de respetar ese misterio, no creo acercarme con menos reverencia al libro y a la obra diesteana, si agrego ahora algunas consideraciones finales.

Atendiendo al borrador del *Félix Muriel*, puede verse que el libro nace de una reflexión estrictamente personal, un análisis que busca escribir la historia de la conciencia del sujeto, reconstruir una memoria que permita indagar los orígenes del individuo. El devenir de esa

¹⁰ Y, desde luego, podría enumerarse también la catástrofe europea: el nazismo y el “holocausto”. Si no los he señalado en primera instancia es porque, salvando quizás el caso de Max Aub y poquísimos autores más, resulta sorprendente el “desinterés” que caracterizó los escritos de los exiliados españoles por la situación europea del primer lustro de la década del cuarenta. Como si después de la caída de la República ya todo fuese irrelevante en términos políticos, como si ninguna coyuntura pudiese ya sorprenderlos, los exiliados casi no se refirieron a la guerra mundial. Esto podría resultar más o menos lógico en lo que atañe a los textos publicados en esos años: la precariedad de los refugiados para emitir opiniones políticas es obvia. Sin embargo, y aquí radica la sorpresa que menciono, tampoco se encuentran menciones a la historia europea de 1940-1945 en las cartas privadas; por lo menos esto es así en el caso del epistolario de Rafael Dieste.

reflexión, sin embargo, lleva a buscar al otro, al prójimo. Esta búsqueda ya estaba implícita en la primera oración de los *Tratados y confidencias...*: “Supongo que habéis hecho alguna vez esa experiencia de sondear en la memoria buscando el *primer recuerdo*” (TC, p. 3). La suposición preveía un acuerdo, una experiencia individual pero compartida, un interés similar en el auditorio. Esta búsqueda, en fin, terminará, ya en las *Historias e invenciones...*, fundando la poética de Félix Muriel. Para “ahondar en la fraternidad”, para “hacerla verdadera o matarla” (FM2, p. 63), escribe el poeta, según dice.

La tensión entre el individuo que inquiera su intimidad para explicarse su origen y el individuo que busca “juntar las soledades” que pueblan el mundo culmina, en el final de las *Historias e invenciones...*, dejando a Félix Muriel colmado de las enseñanzas éticas de su familia y su comunidad pero, al mismo tiempo, solo. Comunión plena y aislamiento son las dos fuerzas que pugnan en los relatos del libro.

Quizás sea esa tensión uno de los elementos que hacen a las *Historias e invenciones de Félix Muriel* un libro que parece inaprensible. La incertidumbre, la ambigüedad de sus sentidos, enriquecen y, al mismo tiempo, dificultan la lectura. De hecho, a pesar de la calidad que la crítica ha notado en él, a pesar de los cada vez más frecuentes reconocimientos, el *Félix Muriel* a menudo da la sensación de haber quedado en una suerte de “limbo”, como si hubiese sido arrojado, junto con una diversidad de otras historias e invenciones del exilio, a un jardín de Plinio, para que algún catedrático reconstruya esa “historia en pedazos”.

De varias maneras, el *Félix Muriel* es un libro “incómodo”. Durante mucho tiempo, fue “incómodo” incluso el idioma elegido. Las décadas finales del siglo veinte, que trajeron en Galicia una búsqueda de recuperación de la literatura gallega, acallada durante tantos años –y en especial, después de la guerra, por la dictadura– se encontraron con una “obra maestra” de un autor gallego escrita en castellano. Así, fueron más leídos los cuentos de *Dos arquivos do trasno*

u otras obras escritas originalmente en el mismo idioma. El hecho de ser el autor gallego, a la vez, en las mismas décadas en que lentamente comenzó a recuperarse la literatura del exilio, pareció dejar a las *Historias e invenciones...* fuera de la literatura española. En resumen, aunque nunca se haya planteado de manera explícita, todo parecía indicar que, para la crítica española, la obra de Dieste debía ser considerada por la crítica gallega; y, para la crítica gallega, la obra en castellano de Dieste era más bien asunto de la crítica española. Al mismo tiempo, el volumen escrito, publicado y premiado en Buenos Aires, en el idioma que allí se habla, tampoco fue leído por la crítica argentina. En fin, el *Félix Muriel* no parece cumplir los requisitos suficientes para ser literatura gallega, española o argentina. En la misma situación quedaron otras obras de Dieste: el caso de su teatro o su poesía en castellano es semejante al de su narrativa en ese idioma; pero también es problemática la clasificación –y “clasificación” con frecuencia significa incorporación al circuito de la lectura crítica– de unos ensayos filosóficos que no son ni académicos ni “de divulgación”, o de unos ensayos geométricos que no responden a las maneras de esa disciplina universitaria.

Pero la “incomodidad” del *Félix Muriel* radica sobre todo en otra cuestión. El libro obliga a ampliar la noción de “narrativa del exilio” que suele tenerse en principio en mente. Me he referido en la introducción a la enumeración que José Ramón Marra-López hace de las “posibilidades narrativas” y los “camino posibles” que tiene el narrador exiliado. Como allí decía, Marra-López clasifica en verdad posibilidades temáticas. Así lo ha entendido, implícitamente, Domingo Ynduráin, editor del tomo octavo de la *Historia y crítica de la literatura española*, desde el momento en que recopila una selección del segmento de Marra-

López al que me refiero –el capítulo tercero de la segunda parte de su *Narrativa española fuera de España*– bajo el título “Las grandes líneas temáticas en la narrativa exiliada”¹¹.

Desde aquella clasificación hecha por Marra-López en 1963, no parece haberse discutido el hecho de que la narrativa escrita en el exilio tiene una serie de posibilidades narrativas: referir el pasado, el presente, tender al “simbolismo” (buscar una “abstracción”) o fantasear un posible regreso a una España inventada. Se trata, en fin, de una clasificación hecha en base a una noción tradicional de representación. De allí que no sea sencillo encontrar una correspondencia precisa para el *Félix Muriel*. El mismo Marra-López, en un brevísimo capítulo dedicado a Rafael Dieste, de apenas dos páginas, dice que “Como narrador ha publicado un extraño y prodigioso libro de relatos, *Historias e invenciones de Félix Muriel*, que nos obliga a colocarlo en lugar de honor de nuestra narrativa poética e imaginaria, al margen de toda posible clasificación”¹². El libro de Dieste, ello es obvio, no representa el pasado de un modo tradicional –decimonónico, si se quiere. No se busca “reconstruir una época”. Tampoco –es igualmente claro– se trata de narrar las causas de la guerra, la guerra misma o el exilio. Y sin embargo, sería difícil negar que la política española, que el exilio, se encuentran aludidos, tácitamente presentes. El “derecho al silencio” es, aquí también, una manera de hablar, y esa estrategia produce efectos de lectura.

Si la forma en que se suele pensar la literatura del exilio tiende, en última instancia, a reducir las posibilidades de la narrativa a tratar o eludir el tema del exilio, el *Félix Muriel* es, en efecto, un libro inclasificable. Buena parte de esa incertidumbre surge del hecho de que, por medio de

¹¹ “Las grandes líneas temáticas en la narrativa exiliada”, en Domingo Ynduráin (ed.), *Época contemporánea: 1939-1980*, tomo VIII de Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 508-522. El fragmento seleccionado está tomado de las pp. 97-130 del libro de Marra-López.

¹² *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Guadarrama, Madrid, 1963, p. 485. La misma incertidumbre se traslada al autor, para el que Marra-López no parece encontrar una definición precisa: “Es evidente, pues, que Dieste no es un escritor realista, ni comprometido con su circunstancia y su generación, tal como ahora se entiende” (*ibid.*, p. 486). La última aclaración (“tal como ahora se entiende”) muestra todas las dudas que tiene el crítico al negar que Dieste sea un escritor realista o comprometido.

una serie de alusiones extremadamente sutiles, las *Historias e invenciones*... impiden negar que la historia y la política estén siendo consideradas y, a su modo, referidas.

Esa serie de alusiones no es el resultado aleatorio de unos comentarios no premeditados, sino que se entrama con una “teoría” de la representación; teoría cuya más acabada formulación – ficcional, como tantas veces en la obra de Dieste, incluso en sus ensayos filosóficos– se encuentra en el espejo de la sala de la casa paterna del personaje. Ese espejo, que se opone a la transparencia de las ventanas, “en apariencia duplica el mundo” y así parece “servirlo al reflejarlo”. Sin embargo, ese reflejo es sólo una máscara, una cortesía con la que atenúa el riesgo de su profundidad. De modo análogo –es otro reflejo– el *Félix Muriel* puede engañar al visitante desprevenido, pues es como el espejo, un objeto amable que ofrece a los que están en su sala la cortesía de la figuración narrativa; personajes, espacios, acciones son, en efecto, *representadas*, y el lector puede seguir los avatares de la trama como las damas y los caballeros invitados a la casa seguían los avatares de la conversación en la sala. Pero no es difícil notar que ese reflejo, esa representación, también oculta el riesgo de una profundidad. La misma figuración narrativa, por momentos, se hace más “enredada”, “onírica”, y la profundidad asoma sus sugerencias. Son opacidades en el espejo, pequeños segmentos en donde el cristal obliga a llevar la vista hacia su propia factura. En esos sitios, así como al niño –reflejadas en ese espejo de la sala– las visitas le resultaban enrarecidas, los personajes del libro adquieren matices inesperados, viven historias inciertas, y el límite entre realismo y “antirrealismo” se vuelve inútil.

Así pues, como las “señoras rancias” y los “erguidos caballeros” que visitaban la casa familiar, a los que el niño miraba absorto en “aquella impávida quietud” del espejo, viendo sus mismos gestos pero sin voz, la guerra y el exilio no se mencionan pero, mirando en profundidad, pueden verse. Como dijo Lorenzo Varela, “No hay en el libro tiroteos, ni se cavan en él trincheras militares, pero si os fijáis bien veréis que el heraldo está presto y por las vegas y los riscos hay un

callado rumor de tambores y un coro de voces señoriales, de todos los oficios, que anuncia el cumplimiento íntegro de los mandatos del honor”¹³.

Ese heraldo, claro, es también ese ser cambiante, niño, hombre, joven, rapaz de a bordo, estudiante, súbdito del loco pacífico de la comarca, intérprete de dragones e interlocutor de antepasados, aprendiz de sabio en cometas, nómada y sedentario, recordado e inventado: Félix Muriel, el más fraterno de los personajes que fue Rafael Dieste, el que quedó solo y lejano, mirando una carreta que lo hubiese llevado al centro de lo que podría haber sido. Sus historias e invenciones son el testimonio de esa posibilidad, de ese recuerdo, de quien en verdad era Félix Muriel, fraternal y fiel.

Finalmente, y a pesar de las excusas “utilitarias” que suele tener una tesis, a pesar del carácter burocrático con que suele investirse y la finalidad que siempre la envuelve, no me gustaría ocultar aquí mi fascinación por estas *Historias e invenciones de Félix Muriel*, el placer que me han brindado y la fuerza con que me convocaron a su lectura, haciendo mías unas palabras de Rafael Dieste. En 1955, al final de su prólogo al primer estudio sobre problemas geométricos que redactó, el *Nuevo tratado del paralelismo*¹⁴, se preguntaba sobre los motivos que lo hicieron dedicarse a una materia tan “extraña”, a un problema tan añejo y discutido; allí, en el último párrafo, con esa simpatía y ese afán de fraternidad que siempre lo caracterizaron, escribía: “Pero no os aflijáis mucho por el autor, a quien protege su *amor fati*. ¿Por qué ha escrito este libro? No ha podido evitarlo... Por lo demás, con poco se le recompensa, con cosas que no cuestan nada. Un poco de cortesía, mejor aún de amistad. Un brindis alegre si finalmente hubiese acertado en algo”.

¹³ “Sobre *Historias e invenciones de Félix Muriel*”, *Documentos A*, núm. 1 (enero de 1991), p. 170.

¹⁴ *Nuevo tratado del paralelismo*, Atlántida, Buenos Aires, 1955, p. 11.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLAN, JOSÉ LUIS, *El exilio como constante y como categoría*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.

AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, trad. de Tomás Segovia, Pre-Textos, Valencia, 1995 [ed. orig. *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Giulio Einaudi, Torino, 1977].

-----, *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*, trad. de Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001 [ed. orig. *Infanzia e storia*, Giulio Einaudi, Torino, 1978].

AGUSTÍN DE HIPONA, *Confesiones*, traducidas según la edición latina de la congregación de San Mauro, por el R. P. Fr. Eugenio Cevallos, presentación de I. Quiles, Espasa-Calpe, Madrid, 12ª ed., 1988 (*Austral*, 1199).

ALONSO MONTERO, Xesús, “Rafael Dieste, intelectual á intemperie”, *Acto Literario en Homenaxe a Rafael Dieste. 16 de maio de 1995*, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp. 17-36.

-----, *Ensaio breves de literatura e política*, Nigra, Vigo, 1996 (*Ensaio*, 3).

ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Obras completas*, ed. de James Valender, Istmo, Madrid, 1986, t. 1 (*Bella Belatrix*).

AXEITOS, Xosé Luis, “Dos arquivos de Rafael Dieste”, sección en el *Boletín Galego de Literatura*, iniciada en el núm. 5 (mayo de 1991).

----- (coord.), *Rafael Dieste. O amo das xeometrías*, suplemento especial de la *Revista das Letras* del periódico *O Correo Galego* (Santiago de Compostela), 2 de febreiro de 1995, pp. 18-32.

- (coord.), *Rafael Dieste (1899-1981). Unha fotobiografía*, Xerais, Vigo, 1995.
- (coord.), *Rafael Dieste. Día das Letras Galegas 1995*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1995.
- , *Rafael Dieste. Ollar o mundo con sede adiviñadora*, Espiral Maior, A Coruña, 1995.
- (coord.), *Congreso Rafael Dieste. Actas do Congreso celebrado na Coruña os días 25, 26 e 27 de maio de 1995*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1996 (*Difusión Cultural*, 3).
- , “Cinco cartas de Luís Seoane a Lorenzo Varela”, en Xesús Alonso Montero (coord.), *Lorenzo Varela. Día das Letras Galegas 2005*, Universidade de Santiago de Compostela, Departamento de Filoloxía Galega, Santiago de Compostela, 2005, pp. 25-38.
- , *Algunhas reflexións sobre o exilio e Lorenzo Varela*, limiar de José María Barja, Edicións do Castro, Sada, 2005.
- AYALA, Francisco, *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, prólogo de Helio Carpintero, Aguilar, Madrid, 1971.
- , *El jardín de las delicias. El tiempo y yo*, prólogo de Carolyn Richmond, Espasa-Calpe, Madrid, 1978 (*Selecciones Austral*, 48).
- , *Recuerdos y olvidos: 1. Del paraíso al destierro, 2. El exilio, 3. Retornos*, Alianza, Madrid, 1988 (*Alianza Tres*, 219).
- AZNAR SOLER, Manuel, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937). Pensamiento literario y compromiso antifascista de la inteligencia española republicana*, Laia, Barcelona, 1978, t. 2.
- AZNAR SOLER, Manuel y Luis Mario Schneider, *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937), Ponencias, documentos y testimonios*, Laia, Barcelona, 1978, t. 3.

- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, trad. de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 2ª ed., 1975 (*Breviarios*, 183) [ed. orig. *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, París, 1957; 1ª ed. en español 1965].
- , *La poética de la ensoñación*, trad. de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 1982 (*Breviarios*, 330) [ed. orig. *La poétique de la reverie*, Presses Universitaires de France, París, 1960].
- BECERRA, Carmen, “La metamorfosis del espacio en «Este niño está loco» en *Historias e invenciones de Félix Muriel*”, en Rosario Álvarez y Dolores Vilavedra (coords.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1999, t. 2, pp. 177-184.
- BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, introducción y selección de Eduardo Subirats, trad. de Roberto Blatt, Taurus, Madrid, 1991 [ed. orig. *Essayauswahl*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972 y 1977].
- , *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, ed., trad. y presentación de Bolívar Echeverría, Contrahistorias, México, 2005.
- Calila e Dimna*, ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca y María Jesús Lacarra, Castalia, Madrid, 1984 (*Clásicos Castalia*, 133).
- CANO BALLESTA, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Siglo XXI, Madrid, 1996 [reedición completa de *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Gredos, Madrid, 1972 (*Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y ensayos*, 168)].
- CASAS, Arturo, *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego*, Galaxia, Vigo, 1994.
- (coord.), *Tentativas sobre Dieste*, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1995.

- , *La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste*, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela e Deputación de A Coruña, Santiago de Compostela, 1997 (*Lalia. Serie Mayor*, 8).
- CERNUDA, Luis, *Ocnos*, ed. de Danièle Musacchio, Seix Barral, Barcelona, 1977 (*Biblioteca Breve de Bolsillo. Serie Mayor*, 36) [ed. orig. The Dolphin Press, Londres, 1942].
- Correo Literario (15 noviembre 1943-1 septiembre 1945)*, ed. facsímil, limiar de Xesús Alonso Montero, Edicións do Castro, Sada, 1994.
- Charamuscas, 1923*, ed. facsímil, presentación de Xosé Filgueira Valverde, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 1995.
- CHIAMPI, Irlemar, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, trad. de Agustín Martínez y Márgara Russotto, Monte Ávila, Caracas, 1983 [ed. orig. *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispano-americano*, Perspectiva, São Paulo, 1980].
- De mar a mar. Revista literaria mensual (Buenos Aires, diciembre 1942-junio 1943, números 1-7)*, reimpresión anastática, prólogo de Lorenzo Varela, Topos, Vaduz-Liechtenstein, 1979 (*Biblioteca del 36. Revistas en la Segunda República Española*, 16).
- DESCOMBES, Vincent, *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*, trad. de Elena Benarroch, Cátedra, Madrid, 1988 [ed. orig. *La même et l'autre*, Cambridge University Press, 1979].
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El blocao*, prólogo de Víctor Fuentes, Turner, Madrid, 1976.
- DIESTE, Eduardo, *Buscón Poeta. Recorrido espiritual y novelesco del mundo*, Emecé, Buenos Aires, 1942.
- , *Teseo. Los problemas del arte*, ed. de Esther de Cáceres, Biblioteca Artigas, Montevideo, 1964 (*Clásicos Uruguayos*, 43).

- , *Obra selecta. Cuentos, Teatro y Teoría estética*, prólogos de Rafael Dieste y Carlos Gurméndez, Anthropos, Barcelona, 1987 (*Memoria rota. Exilios y heterodoxias*, 10).
- DIESTE, Rafael, *Dos arquivos do trasno. Contos do monte e do mar*, con ocho dibujos a tinta de Maside, ed. facsímil, *Suplemento Nós*, Edivar, Oleiros-A Coruña, 1988 [ed. orig. El Pueblo Gallego, Vigo, 1926].
- , *Dos arquivos do trasno*, tapa e ilustraciones de Xohán Ledo, Galaxia, Vigo, 2ª ed. revisada y ampliada, 1962.
- , *A fiestra valdeira. Comedia de remate ledo en tres lances, o derradeiro cun respiro*, dibujos de tapa y diagramación del autor, ed. facsimilar en *A fiestra valdeira*, Xunta de Galicia-Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, Santiago de Compostela, 1994, pp. 115-213 [ed. orig. Tipografía El Eco, Santiago de Compostela, 1927].
- , *Viaje y fin de Don Frontán. Farsa trágica*, tapa de Maside, Niké, Santiago de Compostela, 1930.
- , *Rojo farol amante*, prólogo de Javier Alfaya, Hiperión, Madrid, 3ª ed., 1983 [ed. orig. Juan Pueyo, Madrid, 1933; 2ª ed. ampliada: Emecé, Buenos Aires, 1940].
- , *Quebranto de doña Luparia y otras farsas*, J. M. Yagües, Madrid, 1934.
- , “Unas palabras de D. Rafael Dieste”, *Semana Pedagógica de Don Benito. Del 10 al 16 de junio de 1934*, Imp. La Minerva Extremeña, Badajoz, 1934, pp. 53-55.
- , *La vieja piel del mundo. Sobre el origen de la tragedia y la figura de la historia*, Signo, Madrid, 1936.
- , “Sobre los esperpentos de Don Ramón del Valle-Inclán”, *Los Lunes de El Combatiente. Hoja semanal de literatura* (Comisariado del Ejército del Este), s. n. [núm. 9], 9 de enero [1939], s. p. [p. 1].

- , *Colmeiro. Breve discurso acerca de la pintura, con el ejemplo de un pintor*, tapa e ilustraciones de Colmeiro, Emecé, Buenos Aires, 1941.
- , *Historias e invenciones de Félix Muriel*, tapa e ilustraciones de Luis Seoane, Nova, Buenos Aires, 1943 (*Camino de Santiago*, 5).
- , *Historias e invenciones de Félix Muriel*, Alianza, Madrid, 2ª ed., 1974 (*Alianza Tres*, 5).
- , *Historias e invenciones de Félix Muriel*, ed. de Estelle Irizarry, Cátedra, Madrid, 1985 (*Letras hispánicas*, 233).
- , *Historias e invenciones de Félix Muriel*, Iberia, Madrid, 1986.
- , *Viaje, duelo y perdición. Tragedia, humorada y comedia*, Atlántida, Buenos Aires, 1945.
- , *Luchas con el desconfiado*, Sudamericana, Buenos Aires, 1948.
- , *Nuevo tratado del paralelismo*, Atlántida, Buenos Aires, 1955 (*Colección Oro*, 157).
- , *Pequeña clave ortográfica*, Atlántida, Buenos Aires, Atlántida, 3ª ed., 1958 [ed. orig. 1956].
- , *¿Qué es un axioma? Movilidad y semejanza*, Teseo, Vigo, 1967.
- , *Testamento geométrico*, prólogo de Domingo García-Sabell, Ediciones del Castro, La Coruña, 1975.
- , “De cómo vino al mundo Félix Muriel”, ilustraciones de Tomás Adrián, *La Calle* (Madrid), núm. 38, 12-18 de diciembre de 1978, pp. 38-40 [ed. orig. en *De mar a mar*, año I, núm. 1, dic. 1942, pp. 26-31].
- , *Antre a terra e o ceo. Prosas de mocidade 1925-1927*, Edición do Castro, Sada, 1981.
- , *El alma y el espejo*, Alianza, Madrid, 1981 (*Alianza Tres*, 69).
- , *Teatro*, ed. de Manuel Aznar Soler, Laia, Barcelona, 1981, 2 ts.
- , *Testimonios y homenajes*, ed de Manuel Aznar Soler, Laia, Barcelona, 1983.
- , *La Isla. Tablas de un naufragio*, prólogo de Carlos Gurméndez, Anthropos, Barcelona, 1985 (*Memoria rota. Exilios y heterodoxias*, 1).

- , *De los archivos del trasgo*, ed. bilingüe, prólogo y trad. de César Antonio Molina, Espasa-Calpe, Madrid, 1989 (*Austral*, A 84).
- , *Encontros e vieiros. Once charlas sobre plástica, teatro e literatura*, ed. de Arturo Casas, Edicións do Castro, Sada, 1990.
- , *Fragua íntima. Aforismos (1926-1975)*, ed. de Arturo Casas, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Ferrol, 1991 (*Colección Esquíó de Poesía*, XLV).
- , *Guerra literaria*, ed. de Claudio Rodríguez Fer, Edicións do Castro, Sada, 1991 (*Documentos*, 90).
- , *Tratados y confidencias de Félix Muriel. Primer libro de Félix Muriel y de sus testimonios, mitos y sentencias*, facsímil del manuscrito original de *Historias e invenciones de Félix Muriel*, en Rafael Dieste. *Día das Letras Galegas 1995*, limiar de Anxo Tarrío Varela, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1995.
- , *Obra galega completa*, ed. de Xosé Luis Axeitos, Galaxia, Vigo, 1995, 2 ts.
- , *Obras completas. Narrativa e poesía*, ed. de Arturo Casas y Darío Villanueva, Edicións do Castro, Sada, 1995, t. 1.
- , *Obras completas. Epistolario*, ed. de Xosé Luis Axeitos, Edicións do Castro, Sada, 1995, t. 5.
- , *Textos e crítica de arte*, ed. de María Antonia Pérez, A Nosa Terra, Vigo, 1995.
- , “O fin do mundo”, cuento inédito recuperado por Xosé Luis Axeitos, en “Dos arquivos de Dieste: Un inédito de Rafael Dieste para conmemorar o centenario do seu nacemento”, *Boletín Galego de Literatura*, núm. 20 (segundo semestre de 1998), pp. 81-82.
- , *Obras literarias*, selección y prólogo de Darío Villanueva, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2006.
- DIESTE, Rafael y Carmen Muñoz, *Epistolario amoroso*, ed. de Xosé Luis Axeitos, La Voz de Galicia, A Coruña, 1995 (*Biblioteca Gallega*).

ECKHART, Maestro, *El fruto de la nada y otros escritos*, ed. y trad. de Amador Vega Esquerra, Siruela, Madrid, 1998 (*El Árbol del Paraíso*, 13).

El Buque Rojo (Valencia), núm. 1, 3 de diciembre de 1936, ed. facsímil, en Manuel Aznar Soler, “L’Aliança d’Intel·lectuals per la Defensa de la Cultura de València i la creació de la Casa de la Cultura”, en Varios autores, *València, capital de la República (1936-1937). Antologia de textos i documents*, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1986, pp. 173-178.

ESTEBAN, José y Gonzalo Santonja (comp.), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, Anthropos, Barcelona, 1988 (*Ámbitos literarios. Ensayo*, 22).

FERNÁNDEZ, Macedonio, *Papeles de Recienvenido. Poemas. Relatos, cuentos, miscelánea*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1966 (*Serie del encuentro*, 1).

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis, *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*, Gredos, Madrid, 1982 (*Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos*, 321).

FERNÁNDEZ COSTAS, Xosé Manuel y Henrique Rabunhal, *Rafael Dieste: a franqueza e o mistério*, Bahía, A Coruña, 1995.

FREIXANES, Víctor F. et al., *Rafael Dieste: heterodoxia e paixón creadora*, Xerais, Vigo, 1995.

FUENTES, Víctor, “Peculiaridades y diferencias de la narrativa del exilio de las nacionalidades periféricas: el caso de los autores gallegos”, en Alicia Alted Vigil y Manuel Llusia, directores, *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999)*, UNED, Madrid, 2003, t. 1, pp. 269-280.

Galicia. Diario de Vigo (1922-1926), ed. anastática, Edición do Castro, Sada, 1990, 9 ts.

Galicia Emigrante, ed. facsímil, prólogo de Francisco Fernández del Riego, Edición do Castro, Sada, 1994, 3 ts.

- GARRIDO MORENO, Antonio, "Evolución plástica de Luis Seoane a través de su labor editorial en el exilio argentino", en Alicia Alted Vigil y Manuel Llusia, directores, *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999)*, UNED, Madrid, 2003, t. 2, pp. 65-80.
- GAYA, Ramón, *Obra completa*, Pre-Textos, Valencia, 1990, t. 1.
- GIL-ALBERT, Juan, *Las ilusiones, con los poemas de El convaleciente*, Imán, Buenos Aires, 1944.
- , *Fuentes de la constancia*, Llibres de Sinera, Barcelona, 1972 (*Ocnos*, 24).
- GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, Seix Barral, Barcelona, 2ª ed. corr. y aum., 1973.
- GOSSY, Mary S., "What is not said in *Historias e invenciones de Félix Muriel*", en Myron I. Lichtblau (ed.), *La inmigración y el exilio en la literatura hispánica del siglo XX*, Ediciones Universal, Miami, 1988, pp. 73-79.
- GRANELL, Eugenio F., *Ensayos, encuentros e invenciones*, ed. de César Antonio Molina, Huerga & Fierro, Madrid, 1998 (*La rama dorada*, 17).
- GRILLO, Rosa María, "La literatura del exilio", en Luis de Llera Esteban (coord.), *El último exilio español en América. Grandeza y miseria de una formidable aventura*, MAPFRE, Madrid, 1996, pp. 317-515.
- GUILLÉN, Claudio, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Tusquets, Barcelona, 1998 (*Marginales*, 170).
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, préface de Jean Duvignaud, introduction de J. Michel Alexandre, Presses Universitaires de France, Paris, 1968 (*Bibliothèque de Sociologie Contemporaine*).

Hora de España. Revista mensual, ed. facsimilar, Topos-Laia, Liechtenstein-Barcelona, 1977, 5 ts.

IRIZARRY, Estelle, *Rafael Dieste*, Twayne, Boston, 1979.

-----, *La creación literaria de Rafael Dieste*, Ediciós do Castro, Sada, 1980.

-----, *Estudios sobre Rafael Dieste*, Anthropos-Ayuntamiento de La Coruña, Barcelona-La Coruña, 1992 (*Memoria rota. Exilios y heterodoxias. Serie Estudios*, 33).

JUAN BOLUFER, Amparo de, *La técnica narrativa en Valle-Inclán*, Universidade, Santiago de Compostela, 2000 (*Lalia. Series Maior*, 13).

KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura. Estética trascendental y analítica trascendental*, texto de las dos ediciones precedida de La vida de Kant y la Historia de los orígenes de la filosofía crítica por Kuno Fischer, trad. del alemán por José del Perojo, nota preliminar de Francisco Romero, Losada, Buenos Aires, 1943 (*Biblioteca filosófica*).

KOSELLECK, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, trad. de Norberto Smilg, Paidós, Barcelona, 1993 (*Paidós Básica*, 61) [ed. orig. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt, 1979].

KRAUEL, Javier, “El problema de España en el exilio: indagación de una polémica en las páginas de *Realidad* (1947-1949)”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona-Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 931-938 (*Biblioteca del Exilio. Anejos*, IX).

Libro del Caballero Zifar, ed. de Cristina González, Cátedra, Madrid, 1983.

LUNN, Eugene, *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, trad. de Eduardo L. Suárez, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 [ed. orig.

- Marxism and Modernism. An historical study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*, University of California, Berkeley, 1982].
- MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 26ª ed., 1992 (*Austral*, 149).
- , *Juan de Mairena I*, ed. de Antonio Fernández Ferrer, Cátedra, Madrid, 5ª ed., 2003 (*Letras Hispánicas*, 240) [ed. orig. 1986].
- , *Juan de Mairena II (1936-1938)*, ed. de Antonio Fernández Ferrer, Cátedra, Madrid, 4ª ed., 2002 (*Letras Hispánicas*, 241) [ed. orig. 1986].
- , *Los Complementarios*, ed. de Manuel Alvar, Cátedra, Madrid, 1988 (*Letras Hispánicas*, 117).
- MANOEL ANTONIO, *De Catro a catro. Follas sin data d'un diario d'abordo-De cuatro a cuatro. Hojas sin fecha de un diario de abordo*, ed. bilingüe, prólogo y traducción de Rafael Dieste, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid, 1993 (*Colección Visor de Poesía*, 303) [ed. orig., con ilustraciones de Manuel Colmeiro, Emecé, Buenos Aires, 1940].
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón, *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Guadarrama, Madrid, 1963 (*Crítica y ensayo*, 39).
- MOLINA, César Antonio, "La memoria y el espejo de Rafael Dieste", *Ínsula*, núm. 420 (noviembre de 1981), pp. 10-11.
- MUÑOZ MANZANO, Carmen, *Epistolario*, ed. de Xosé Luis Axeitos y Charo Portela Yáñez, Ediciós do Castro, Sada, 2005 (*Biblioteca del exilio. Serie Memoria del exilio. Anexo VII*).
- Nova Galiza*, ed. facsímil, limiar de Xosé Lois García, Ediciós do Castro, Sada, 1990 (*Documentos*, 66).
- OTERO ESPASANDÍN, José, *Cuentos que me contó Dieste*, prólogo de Domingo García-Sabell, Ediciós do Castro, Sada, 1984.

OTERO URTAZA, Eugenio, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular.*

Con un testimonio de Rafael Dieste, Ediciós do Castro, Sada, 1982.

---- (ed.), *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Residencia de Estudiantes, Madrid, 2006.

P.A.N. Revista epistolar y de ensayos, ed. facsímil, prólogo de Xosé Luis Axeitos, Ediciós do Castro, Sada, 1995.

PASTERMAC, Nora, *Sur: una revista en la tormenta. Los años de formación: 1931-1944*, Paradiso, Buenos Aires, 2002.

----, “La revista *Sur* y el exilio literario español”, *Estudios* (Instituto Tecnológico Autónomo de México), nueva época, vol. III, núm. 72, primavera de 2005, pp. 7-19.

----, “La revista *Sur* y el exilio español”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) de la Universitat Autònoma de Barcelona-Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 995-1004 (*Biblioteca del Exilio. Anejos, IX*).

PATRONATO DE MISIONES PEDAGÓGICAS, *Memoria del Patronato de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931-Diciembre de 1933*, [S. Aguirre impresor], Madrid, 1934.

----, *Memoria de la Misión Pedagógico-Social en Sanabria, Zamora. Resumen de trabajos realizados en el año 1934*, [S. Aguirre impresor], Madrid, 1935.

PAZ, Octavio, “Rafael Dieste, *Historias e invenciones de Félix Muriel*”, en *Primeras letras (1931-1943)*, selección, introducción y notas de Enrico Mario Santí, Vuelta, México, 1988, pp. 249-250 [ed. orig. en *El Hijo Pródigo*, núm. 8 (noviembre de 1943), p. 125].

REI NÚÑEZ, Luis, *A travesía dun século. Biografía de Rafael Dieste*, Ediciós do Castro, Sada, 2ª ed., 1994 (*Documentos*, 40) [ed. orig. 1987].

- RODRÍGUEZ, Juan, “*Historias e invenciones de Félix Muriel*, de Rafael Dieste”, en Javier Quiñones (coord.), “La narrativa breve del exilio republicano”, *Quimera*, núm. 252 (enero de 2005), pp. 35-37.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio, *A literatura galega durante a Guerra Civil (1936-1939)*, Xerais, Vigo, 1994.
- ROMERO, Marga (compilación, notas e versión ao galego), *Entrevistas con R. Dieste*, prólogo de Luis Rei Núñez, Nigra, Vigo, 1994.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Tierra de los hombres*, trad. de Rafael Dieste, Sudamericana, Buenos Aires, 1939.
- SEOANE, Luis, *Tres hojas de ruda y un ajo verde o Las narraciones de un vagabundo*, prólogo de L. V. [Lorenzo Varela], Botella al Mar, Buenos Aires, 1948 (*La Sirena Escondida*).
- , *La Soldadera*, Ariadna, Buenos Aires, 1957 (*Coral*).
- , *O irlandés astrólogo*, ed. bilingüe de Francisco Pillado Mayor, Ediciós do Castro, Sada, 1980 [incluye facsímil de la ed. orig. *El irlandés astrólogo*, Losange, Buenos Aires, 1959].
- , *Obra poética*, limiar de Basilio Losada, Ediciós do Castro, Sada, 1977.
- , “*Galicia emigrante*”. *Escolma de textos da audición radial de Luis Seoane (1954-1971)*, ed. de Lino Braxe e Xavier Seoane, Ediciós do Castro, Sada, 2ª ed., 1994 (*Documentos*, 60) [ed. orig. 1989].
- SERRANO ALONSO, Javier, *Los cuentos de Valle-Inclán. Estrategia de escritura y genética textual*, Universidade, Santiago de Compostela, 1996 (*Lalia. Series Maior*, 3).
- SPERATTI PIÑERO, Emma S., *La elaboración artística en Tirano Banderas*, El Colegio de México, México, 1957.
- Taller, I-XII (Diciembre de 1938 / Enero-febrero de 1941)*, ed. facsimilar, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, 2 ts. (*Revistas Literarias Mexicanas Modernas*).

- TODOROV, Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethol, Siglo XXI, México, 2ª ed., 1976 [ed. orig. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Seuil, París, 1965; 1ª ed. esp. Signos, Buenos Aires, 1970].
- TOLSTOI, Lev, *Cuentos y apólogos*, adaptación de J. de Plasencia [Rafael Dieste], ilustraciones de Colmeiro, Atlántida, Buenos Aires, 1940.
- UNAMUNO, Miguel de, *Obras completas. Ensayo, II*, prólogo, ed. y notas de Manuel García Blanco, Afrodisio Aguado-Vergara, Madrid, 1958, t. 4.
- , *Obras completas. Novela, II, y monodialogos*, prólogo, ed. y notas de Manuel García Blanco, Afrodisio Aguado-Vergara, Madrid, 1958, t. 9.
- , *Antología*, prólogo de José Luis Aranguren, Fondo de Cultura Económica, México, 1964 (*Colección Popular*, 62).
- , *Monodialogos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1971 (*Austral*, 1505).
- , *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*, prólogo de Antonio Sánchez Barbudo, Akal, Madrid, 1983 (*Akal bolsillo*, 113).
- , *Poesía completa*, prólogo de Ana Suárez Miramón, Alianza, Madrid, 1987-1989, 4 ts. (*Alianza Tres*, 191, 201, 218 y 230).
- , *Obras completas. Poesía (Poesías. Rosario de sonetos líricos. El Cristo de Velázquez. Rimas de dentro. Teresa. De Fuerteventura a París. Romancero del destierro)*, ed. de Ricardo Senabre, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1999, t. 4.
- , *Obras completas. Paisajes y recuerdos (Paisajes. De mi país. Por tierras de Portugal y de España. Andanzas y visiones españolas)*, ed. de Ricardo Senabre, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2004, t. 6.

- , *Obras completas. Paisajes y recuerdos (Paisajes del alma. Nuevo mundo. [Diario íntimo]. Recuerdos de niñez y de mocedad. Sensaciones de Bilbao. Cómo se hace una novela)*, ed. de Ricardo Senabre, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2005, t. 7.
- VALENDER, James, *Cernuda y el poema en prosa*, Tamesis, Londres, 1984.
- , “Los pasos perdidos: Emilio Prados sale al exilio”, en VV.AA., *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las terceras jornadas, celebradas en la Residencia de Estudiantes en diciembre de 1999 y dedicadas a Emilio Prados (1899-1962) en el centenario de su nacimiento*, Residencia de Estudiantes-El Colegio de México, Madrid, 2002, pp. 49-69.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Luces de bohemia*, Espasa-Calpe, Madrid, 50ª ed., 2006.
- , *Obras escogidas*, prólogo de Gaspar Gómez de la Serna, Aguilar, Madrid, 5ª ed., 1ª reimpr., 1974, 2 ts. (*Biblioteca de Autores Modernos*) [ed. orig. 1958].
- VARELA, Lorenzo, *Poesía: Torres de amor. Catro poemas pra catro grabados. Lonxe. Homenaje a Picasso*, limiar de Rafael Dieste, ilustraciones de Luis Seoane, Ediciós do Castro, Sada, 1979.
- , *Homaxes*, ed. de Luis Seoane, Ediciós do Castro, Sada, 1979.
- , *Poesía completa*, ed. de Xosé Luis Axeitos, Ediciós do Castro, Sada, 2000 (*Biblioteca del Exilio*, 3).
- , *Ensayos, conferencias y otros escritos*, ed. de Xosé L. Axeitos, Ediciós do Castro, Sada, 2001 (*Biblioteca del Exilio*, 6).
- , *Lorenzo Varela en revistas culturais de México e Bos Aires. Taller, Romance, Letras de México, De mar a mar, Correo literario, Cabalgata, Sur*, coord. por Xosé López García e Rosa Aneiros Díaz, recompilación e clasificación de textos e de ilustracións e estudo

introdutorio de María Antonia Pérez Rodríguez, Consello da Cultura Galega, Sección de Comunicación, Santiago de Compostela, 2005 (*Colección Base*).

VARIOS AUTORES, *Imágenes de España*, Union Internationale de Secours aux Enfants, Buenos Aires, 1946.

-----, *Información Teatral. Revista Galega de Teatro*, 2ª época, núm. 11 (xuño de 1995) [número dedicado a Rafael Dieste].

-----, *Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1969.

-----, *Polémica sobre el realismo*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

-----, *Rafael Dieste. La creación como puro amanecer constante de la palabra. Historias e invenciones, pensamientos y poéticas de la memoria*, núm. especial de *Documentos A* (Barcelona) núm. 1 (enero de 1991).

-----, *Rafael Dieste, “Era un tempo de entusiasmo...”*, núm. especial de *A Nosa Cultura* (Vigo), núm. 15 (marzo de 1995).

-----, *Xornadas sobre Rafael Dieste*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999 (*Difusión Cultural*, 10).

VIDAL-FOLCH, Ignacio, “El loro disecado”, *El País* (Madrid), 4 de febrero de 2006.

YNDURÁIN, Domingo (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980* (dir. por Francisco Rico), Crítica, Barcelona, 1980, t. VIII.

ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 4ª ed., 3ª reimpr., 2002 [ed. orig. Universidad de Morelia, Michoacán, 1939].

-----, *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México, 2ª ed. aum., 4ª reimpr., 2002 [ed. orig. 1955].

-----, *Las palabras del regreso (Artículos periodísticos, 1985-1990)*, ed. de Mercedes Gómez Blesa, Amarú, Salamanca, 1995.

ZAMORA VICENTE, Alonso, *Asedio a "Luces de Bohemia", primer esperpento de Ramón del Valle-Inclán*, Real Academia Española, Madrid, 1967.