

transcurre la acción, y también el lenguaje y, en general, la forma de la novela, que aspira a ser moderna, cosmopolita, ligera y agradable.

Francesc Trabal, dice Carme Arnau, es el novelista más imaginativo de su generación, pero es, a la vez, el que mejor refleja la sociedad catalana de su época. En su estudio de *Judita y Vals*, Arnau justifica esta afirmación. Analiza en detalle los elementos innovadores, de fondo y de forma, en la obra de Trabal, entre ellos los que le acercan a los surrealistas: el erotismo, principalmente, ligado al deseo y al misterio, y conseguido mediante una serie de imágenes y símbolos de gran efectividad: las sensaciones táctiles, la música, el agua, la mirada. Este erotismo está personificado en caracteres totalmente integrados dentro de la burguesía: jóvenes que representan unos ideales y unas pasiones modernas, y para los que la felicidad personal es el centro de la existencia. Sus diversiones, sus lugares de reunión, sus aficiones, sus gustos, son los de la época, y Trabal se refiere a ellos con frecuencia, mencionando marcas de distintos productos, artistas de cine, escritores, ritmos, compositores y otros muchos detalles que sitúan sus obras en un tiempo bien definido.

El principal punto de contacto entre los cuatro estudios lo constituyen las referencias, bastante frecuentes, de la autora, a los paralelismos o diferencias de ideología o de técnicas entre los autores, a su marginación o integración, y a las influencias filosóficas (Kafka, Nietzsche, Freud) y literarias (Dostoievski, Maurois, Gide, Proust y otras) que sus obras reflejan. Aunque *Marginats e integrats* carece de una conclusión general que recoja el sentido total del estudio de Carme Arnau, éste es claro, amplio y bien documentado, y es de gran interés, sobre todo para el lector interesado en adquirir un conocimiento general de los temas y técnicas que constituyen la base de la novelística de los autores analizados.

Howard University

MERCEDES VIDAL TIBBITS

Eduardo Dieste. *Obra selecta: cuentos, teatro y teoría estética*, Barcelona, Anthropos, 1987, 264 pp.

La *Obra selecta: cuentos, teatro y teoría estética* de Eduardo Dieste, publicada por Anthropos en la colección «Memoria Rota:

Exilios y Heterodoxias», nos ofrece un compendio bastante representativo de la obra de este escritor, cuyo quehacer e impacto literario se extiende desde 1911 hasta 1936, cuando el curso de las letras españolas queda violentamente interrumpido por el fratricidio bélico, el exilio de los mejores y la asfixia intelectual de la posguerra. De ahí que la inclusión de la obra de Dieste en esta colección se ajuste magníficamente a la intención editorial de «recuperar la continuidad cultural de España y sus gentes, quebrada por la guerra civil y los distintos infortunios que la perpetuaron», como se nos advierte desde la solapa del libro. No obstante, desde una perspectiva crítica más al margen del contexto histórico o biográfico, la obra de Dieste tiene difícil ubicación más allá del movimiento vanguardista de las primeras décadas del siglo en que se desenvuelve la mayor parte de su temática y estilo narrativo.

El vanguardismo español como el de otros países europeos es un fenómeno desbordante, cuyo ímpetu o animación artística lo sitúa en oposición a cualquier intento clasificatorio; y en este sentido, Dieste es tremendamente vanguardista. Su obra es simultáneamente gallega y castellana, española y americana, regionalista y universal, popular y culta, plástica y teórica, cerebral y sensorial. Esta calidad aparece reflejada en las intenciones explicativas de los dos prólogos —uno del director de la colección, Carlos Gurméndez, y el otro del hermano del escritor, Rafael Dieste—. La intención prologal es noble, pero contradice el espíritu rebelde de la obra de Dieste, que se resiste a toda explicación definitiva. Así, mientras que Gurméndez cita a Dieste cuando dice: «Los problemas literarios últimamente son los mismos que los de la metafísica, generalizados al plano misterioso de la existencia» (p. 10), no advierte la serena admonición del «Dr. Syntax» (pseudónimo de Dieste en *Teseo*, 1930) cuando nos dice: «Leed, camaradas, con la mejor buena fe que es esencial en nuestro oficio, y aprended por vosotros mismos» (p. 123). De hecho, no existe otro posible acercamiento.

El primer capítulo, compuesto por una selección de cuentos pertenecientes a *Buscón Poeta* (1913), explaya ante el lector cuatro cuentos en los que Gurméndez ve «las narraciones más sabrosas, ricas y profundas de la literatura gallega: picardía, malicia, burlas y veras» (p. 8). Sin embargo, estos cuentos nada tienen de regionalismo mal o bien intencionado, y sí tienen mucho de un substrato folclórico más universal: el de la Europa de Boccaccio, Chaucer, o el Arcipreste de Hita, sin ir más lejos. Dieste sostiene que la in-

tuición folclórica es la base esencial de todo conocimiento, y nunca puede ser consecuencia o blanco de ese mismo conocimiento. El folclore gallego es sólo el punto de partida hacia la intimidad anímica del ser humano (asunto discutido en el tercer capítulo). Por esta razón, los cuentos de Dieste son folclóricamente gallegos en cuanto ello significa el ropaje o ambientación escénica bajo la cual se oculta el mito ancestral, la esencia universal del ser humano. De ahí también que estos protagonistas supuestamente gallegos se expresen unas veces con la sintaxis y la retórica de las *Cantigas*, otras con un acento más castizo, y aún otras con las peculiaridades sintagmáticas del habla pampera del Uruguay. El juego es consciente, y la ironía es palpable, como en «Un Adam sin compañera», cuento de un cuento donde la primera y la tercera personas narrativas son una y la misma voz del protagonista de ambos cuentos.

El teatro de Dieste es el tema del segundo capítulo, y el ejemplar que encontramos puede situarse a nivel anecdótico, dentro del teatro costumbrista finisecular; pero ésta es la única semejanza con un género o corriente literaria previos. Desde el título de este drama cuya anécdota nos sitúa en el Uruguay (*El viejo: Tragedia vulgar de las tres jornadas naturales, ida, vuelta y vencimiento de años*), queda anunciada la intención de su autor de querer hablarnos a través de imágenes, símbolos y arquetipos. La trama es intrínsecamente desdeñable, «vulgar», inconsecuente, excepto como vehículo o catapulta hacia la imagen. Gurméndez identifica la significación ética del componente anecdótico de *El viejo* como «el eterno conflicto entre padre e hijo que no pueden comprenderse» (p. 14), pero elude toda discusión del componente estético, cuya importancia en la obra radica precisamente fuera de lo anecdótico, pues el diálogo va dirigido a contextualizar la escena, y no a la inversa como en el teatro realista. Esto aparece de modo más contundente en el drama *Promesa del viejo y la doncella: comedia para el cine en tres actos* (que aparece en el tercer capítulo), donde la actividad de la cámara y sus diferentes perspectivas escénicas son el verdadero drama. Dieste comprende que, si la intuición folclórica ha de servir como base primordial del conocimiento, éste sólo puede darse empíricamente. De ahí que sus dramas sean esencialmente sensoriales, de una plasticidad visual capaz de producir la imagen, el símbolo o el arquetipo en una escena cotidiana o vulgar.

El tercer capítulo concierne la teoría estética de Dieste, según aparece en *Teseo. Los problemas literarios* (1925), y es posiblemente el nudo gordiano del libro. Dieste es primero y último un escritor, y cuando habla de sus teorías lo hace con la misma perspectiva que cuando escribe un cuento o un drama. En efecto, casi podríamos decir que dramatiza sus teorías. Esto hace que la lectura sea difícil, y aún más difícil cualquier síntesis de ella. Sus teorías tienen mucho de dadaísmo en la intención, y su estética puede aproximarse al cubismo en sus mejores momentos, pero mejor sería hablar de un creacionismo experimental, a lo Dieste. Sin ofender la inteligencia del lector, Dieste nos advierte esta dificultad: «Es que sólo puede explicar la ley de un arte quien la practica» (p. 120), y esta «ley» ha de ser necesariamente anti-teórica, anárquica, autodisolvente, pues «no se niega que la norma pueda inspirar la vida de un santo, sino que pueda regir la creación artística» (p. 121). Frente a tan contundente paradoja, la «teoría estética» de Dieste es más una proclama que un código, pues la aplicabilidad de esta teoría sólo puede existir en el momento mismo de la creación y nunca después. Por consiguiente, cada una de las obras de Dieste conlleva una ética y una estética diferente, y sólo relacionable de modo accidental, como costumbre o *modus vivendi* y no como premeditación artística.

El cuarto capítulo, titulado *Del drama de la pintura*, plasma de modo apoteósico lo que venimos diciendo de los tres anteriores capítulos. Se discute alegóricamente un drama en el cual la narración sustituye al diálogo, y los protagonistas son la luz, el color y la forma, y la trama se manifiesta en la interacción del primer «personaje» con el segundo, y de ambos con el tercero. En cierto modo, el cuarto capítulo hubiera sido un magnífico prólogo —lo cual es decir que los prólogos hubieran sido magníficos epílogos—, pues muchas de las observaciones prologales habrían decantado o convergido en las aplicaciones teóricas de la estética de Dieste en este «drama».

El libro no es para neófitos como tampoco lo es para aquellos que no viajen ligeros de equipaje crítico, pero es de indispensable lectura para todos los que buscan una aproximación al misterio (metafísica de lo cotidiano, diría Dieste) que representa el embrión literario abortado por la guerra española del 36. Dentro o fuera del contexto histórico/biográfico, Dieste tendrá que ser emplazado y su obra valorada desde una perspectiva más objetiva y más ecléc-

tica que la que hasta ahora se ha usado. Carlos Gurméndez ha acertado finamente al incluir la obra de Dieste en su importante colección, y lo que su edición y esta reseña no hayan logrado escudriñar, queda en espera de mejores.

Rollins College

FIDEL LÓPEZ CRIADO

Esperanza Ortega, ed. *Antología de la generación del 27*, Madrid, Anaya, 1987, 232 pp.

Se trata de una antología más de la generación de 1927 compuesta, especialmente, para beneficio de «los estudiantes de bachillerato, y de cualquier persona no especializada en el tema» (p. 27). De ahí que utilice un aparato crítico breve, de lenguaje bastante directo y conciso. Su introducción incluye un muy somero panorama histórico del período 1902-36 en España, así como un también apretado recuento del ambiente cultural, personalidades y movimientos de vanguardia más influyentes del período. A ello sigue un estudio de nueve páginas en el que se discuten los orígenes y acontecimientos significativos de la generación, su «nómina» de poetas y algunas características artísticas del grupo. La evolución literaria de éste es dividida en tres etapas: «Iniciación (1920-1928)», «Madurez (1928-1936)» y «Disgregación (a partir de 1936)» (pp. 22-24). Al final del libro se ha agregado un apéndice que incluye otro breve ensayo sobre la generación, esta vez con énfasis en lo temático y lo estilístico, así como una serie de escuetas notas biográficas sobre los trece autores incluidos en el volumen; éste se cierra con una bibliografía de sólo nueve títulos.

Este formato adolece, a nuestro juicio, de un par de defectos. En primer lugar, contiene un número quizás excesivo de cortas secciones con diversos tipos de información crítica, situadas, algunas, al principio del libro, y otras al final, de modo que al lector no se le ofrece un estudio preliminar clara y continuamente estructurado. La información que se ofrece, por otra parte, tiende a ser escasa en algunos aspectos vitales. La introducción, por ejemplo, dedica poco más de una página a los movimientos de vanguardia. Al surrealismo, en particular, le consagra sólo un párrafo de nueve líneas. Una segunda edición de esta antología podría brindar un es-