

la clase media, pintor neutral, pero moralizante, del «maravilloso drama» de la vida española durante la Restauración.

En este sentido debe repetirse que, para Galdós, hallar los caminos de una novela realmente operativa, fue en todo momento una operación libre y muy poco condicionada por los prejuicios, o, mejor, por los pre-conceptos. Así, trazó sus primeras obras obedeciendo a una estética abstracta que consideraba apropiada para resolver literalmente el «retrato del pasado» que su instinto didáctico le aconsejaba restaurar y ofrecer a un público sin memoria histórica. El estudio de la Historia, como se ha señalado, le facilitó el esquema plasmado en arquetipos o, si se prefiere, en tipos de significativo perfil. Luego, Galdós supo advertir las deficiencias de este procedimiento que difícilmente fraguaba en materia literaria. Su búsqueda en torno a la estética naturalista respondía a la sospecha de que era preciso reforzar el método con el trasplante en vivo de la realidad. Definitivamente, pues, la «cuestión palpitante» parece que a Galdós le resultaba secundaria. Lo prueba el hecho de la fundamental identidad temática que existe entre sus obras, desde «La Fontana de Oro», hasta «El caballero encantado»: es el «problema de España», o, dicho en términos regeneracionistas, la «decadencia del país», lo que constituye la preocupación del autor. Realismo o abstracción, cualquier medio es bueno para intentar la toma de conciencia. «Este hombre ha revelado España a los ojos de los españoles que la desconocían, ha contribuido a crear una conciencia nacional, ha trabajado porque España despierte y adquiera conciencia de sí misma», escribía

Azorín («Lecturas Españolas»). Cada novela de Galdós repite el intento bajo fórmulas distintas o complementarias, deslizando el objetivo en amplias panorámicas, reduciéndolo para agigantar el detalle. Y uno de esos ensayos, inmaduro tal vez, pero admirable de enjundia y pergeño, es el *León Roch*.

En torno a *León Roch* —escorzo demasiado traslúcido del sabio «materialista» y trasunto indudable de la psicología krausista como *Manso* o *Centeno*—, Galdós ensaya una vez más la vivisección de la sociedad española. Es el mundo de la clase dirigente el ofrecido esta vez a la conciencia del lector. Tal como planea en 1870, el autor se propone revelar el conflicto existente entre la moral «oficial» y el moralismo de la clase media, de la que él actúa como intérprete. Pero la descripción de ese conflicto no agota la novela, cuyo universo termina desbordando los temas previstos. El conflicto religioso, ya tratado en *Gloria*, funciona en ella como *leit motiv* bajo el que operan otras preocupaciones más amplias. Lo mismo puede decirse del adulterio de *Roch*, elemento dramático básico de la novela. El valor profundo de la obra reside, a nuestro entender, en la pintura de la sociedad, en el retrato de la clase rectora y en la figura del protagonista, como tipo de una nueva conciencia en conflicto con la moral convencional. El joven científico, heredero de una fortuna de reciente amasijo, representa esquemáticamente el drama insoluble de una clase asociada a los viejos cuadros estamentales, contemplado desde la perspectiva moralista de la clase media, que no alcanza a comprender la razón de tanto desorden. Todo está y to-

dos están perdidos en el mundillo dirigente: la nobleza tradicional (los *Tellería*), la aristocracia advenediza (los *Fúcar*), la burguesía asimilada (los *Roch*), los parásitos variados de la Administración (los *Cimarra*, los *Onésimo*), los santos y los perversos, los brutos y los sabios. Nótese el contraste entre el pesimismo de Galdós y el optimismo del país que por estas fechas ve abrirse uno de los períodos más esperanzadores de la Historia contemporánea: el que abre (1875-1885) la Restauración de la vieja sociedad, intentando liquidar, inútilmente, los esfuerzos del 68. Desde esta perspectiva es indudable que Galdós acertaba en el diagnóstico: *Roch*, que dice haber formado su vida «con la frialdad razonadora de un hombre práctico», poco puede hacer frente a un país en el que «todo es fórmula», en el que si «malos son los elegidos, son más malos los electores», en el que, en fin, «ni siquiera sabemos ya tener paño pardo». *Roch* acaba la novela vencido y resignado tras el naufragio colectivo. Sólo el *marqués de Fúcar*, cifra de una clase que ha logrado capear todas las tormentas, parece despedirse ileso y confiado, ajeno al drama al que asiste.

«La familia de León Roch» no resistirá, seguramente, la comparación con algunas de las grandes creaciones galdosianas posteriores. Pero es, sin duda, una novela honda y bien trazada que marca el tránsito definitivo al Galdós de la madurez. Y es, además, una lección todavía aprovechable en un país que, como decía Azorín, no se conoce a sí mismo y que sigue guardando un parecido emocional muy fuerte con el que Galdós pintó hace un siglo, a un que ahora, quién lo duda, tengamos paño pardo. ■

J. A. GOMEZ MARIN.

Navegantes españoles del siglo XVI

No es frecuente en la producción editorial de nuestro país la calidad del libro en cuanto tal. Las ediciones adolecen de defectos formales en muchos casos, y es raro el caso de la edición perfectamente terminada, cuidadosamente trabajada en todas sus fases. No tiene esto nada que ver con lo que ha sido calificado como «libro objeto». «El océano Pacífico» de Carlos Prieto, editado por «Revista de Occidente» de forma exquisita, no podría entrar en esa categoría, ya que el contenido venía exigiendo exactamente las características formales de esta edición. Mapas, grabados, documentos, estampas, apéndices arropan y completan las narraciones de las varias expediciones, las gestas de navegantes y exploradores que en el siglo XVI descubrieron el Pacífico o mar del Sur o Gran Golfo, la enorme masa de agua hasta entonces ignorada y que representa el tercio de la superficie del Globo terrestre.

La obra de Carlos Prieto viene a responder a una pregunta. ¿Quiénes descubrieron y exploraron en galeones de vela este océano? Fueron españoles, si bien se incluye también un capítulo relativo a la expedición de sir Francis Drake, «primero y el único navegante europeo, no oriundo de la Península Ibérica, que surcó aquellas aguas en el siglo XVI». Desde que el extremeño Vasco Núñez de Balboa avistó el Pacífico desde las tierras del istmo de Panamá, el 25 de septiembre de 1513, las posibles rutas fueron un imperativo para los Andrés Niño y Alvaro de Saavedra, Hernando de Grijalva y López de Villalobos. Carlos Prieto describe y hace balance de cada

una de estas aventuras maríneas y, en primer lugar, de la decisiva de Magallanes-Elcano por haber rodeado por primera vez el Globo y que abrió para siempre el camino de otros navegantes como Loaisa, Drake, Cook... A las órdenes de López de Legazpi navegó Andrés Urdaneta, a quien se dedica un capítulo. El monje-marino inició el día 1 de junio de 1565 —una de las fechas más trascendentales en los anales de la navegación trasoceánica— el viaje en el que pensaba encontrar la ruta de regreso a la Nueva España atravesando el Pacífico del Oeste al Este.

Como hemos dicho, el volumen se enriquece con una serie de elementos necesarios, como los mapas, apéndices (texto del Tratado de Tordesillas, palabras de Núñez de Balboa al tomar posesión del mar del Sur, cédulas, instrucciones, cartas), láminas y la bibliografía. Salvador de Madariaga abre el volumen con un breve prólogo. ■ A.

«Juan Palmieri», crónica tupamará

Antonio Larreta no es desconocido para nosotros. Como actor y director pudimos aplaudirle hace años, a raíz de participar con su Compañía de la Ciudad de Montevideo en una temporada del *María Guerrero*. Recuerdo que entre sus espectáculos figuraba uno de Lope de Vega, y que a la hora de conceder el entonces aún existente Premio Larra, el Jurado decidió, dado el número de montajes que con ocasión del Centenario se consagraron a nuestro clásico, crear un premio especial, que concedió a Larreta por entender que su Lope había sido el más riguroso.

Este Antonio Larre-

ta, gran actor y director, es, además, autor, y a la vista de su «Juan Palmieri», la quinta de sus obras dramáticas, Premio de Teatro 1972 de la Casa de las Américas, autor de gran interés. Añadir que Larreta es hombre que vive los problemas políticos del Uruguay y que su trabajo artístico está profundamente afectado por los mismos, no debe tomarse como un capítulo más de su personalidad, sino como la manifestación de algo sustancial en nuestro personaje. El hecho de que Antonio Larreta haya abandonado temporalmente Montevideo, siendo, como es, una de las más brillantes personalidades teatrales del país, y se encuentre pasando unos meses en España, donde escribe ahora su primera novela, es también un dato que sobrepasa el carácter de anécdota. La vida uruguaya se ha endurecido en términos que han obligado a Larreta a interrumpir los ensayos de su «Juan Palmieri» y ganar algo de tiempo en otra parte.

Pero hablemos ya de «Juan Palmieri», drama concebido como una sucesión de conversaciones a través de las cuales asistimos a la concienciación política de una madre uruguaya. La muerte de su hijo, enrolado en el Movimiento Tupamaro, es el hecho fundamental de la crónica, aunque el autor sobrepasa el caso concreto para hacer de las conversaciones de esta madre un sondeo general a la sociedad uruguaya. Casi inútil añadir que Larreta aprovecha la ocasión para enfrentar dos versiones de unos mismos hechos: lo que para ciertos medios es terrorismo, significa para los tupamaros sacrificio y lucha al servicio de los oprimidos y los pobres.

En la nota de la sobla, Alfonso Sastre habla de una estructu-

(Continúa en la página 51)

El encendedor del Maharajá.

Cómo nació el primer encendedor S.T. Dupont.

Hace tiempo los valores eran diferentes. Las cosas pequeñas tenían a veces más importancia que las grandes.

En París, S.T. Dupont realizaba precisamente alguna de estas cosas pequeñas: preciosas valijas de viaje destinadas a los ricos de este mundo. Trabajadas a mano en los cueros de mejor clase, dejaban al descubierto cuando se las abría, pastilleros en oro, frascos de perfume en cristal tallado, y peines y cepillos en nácar.

Hasta que un día el Maharajá de Patiala quiso también una para él. Pero la quiso más grande, más costosa y más completa aún que todas las que S.T. Dupont había hecho nunca. Y entre la lista de cosas que debía contener su valija figuraba un objeto en el que nunca había pensado S.T. Dupont: un encendedor.

Los orfebres de S.T. Dupont se pusieron a trabajar y realizaron un encendedor digno de la valija del Maharajá.

Pronto, los encendedores de S.T. Dupont se convirtieron en privilegio de una élite y se hablaba de S.T. Dupont como se hacía de su sastre o joyero.

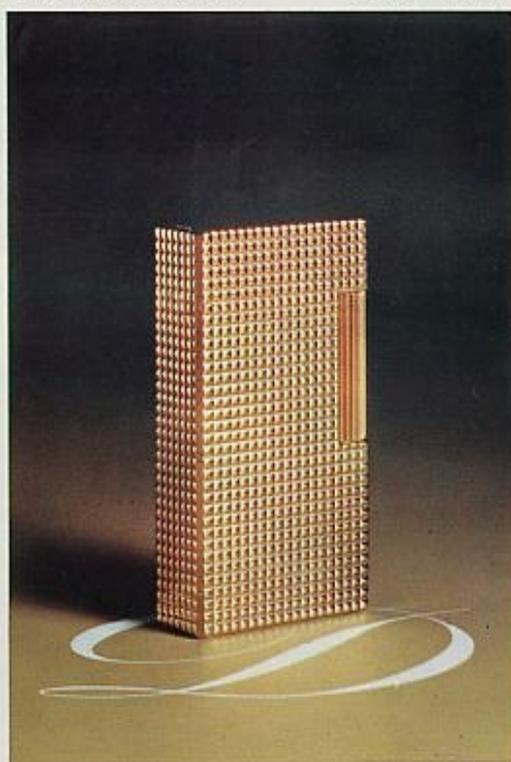
Más tarde los tiempos cambiaron y las valijas de viaje perdieron su importancia.

Pero el encendedor S.T. Dupont se siguió fabricando con el cuidado que sólo S.T. Dupont sabe consagrar a la realización de sus productos. Hasta el punto de ser necesarios por lo menos dos meses para llevar a cabo la fabricación de un solo encendedor. En oro de 18 quilates, revestidos en oro, plata o verdadera laca china. En modelos de mesa o de bolsillo.

Así, cada dueño de un encendedor S.T. Dupont comparte un secreto frecuentemente olvidado en nuestro mundo contemporáneo.

Hoy, estas cosas tienen aún más importancia.

S.T. Dupont
ORFÈVRES A PARIS



¿Cuáles son los últimos 27 pelos de su barba?



Los rebeldes...



Los que se esconden...



Los retorcidos...

Sólo BRAUN con la flexibilidad de su lámina SYNCHRON afeita esos últimos 27 pelos.

Sí. Son esos que deciden que un afeitado sea realmente perfecto. BRAUN SYNCHRON con su flexible lámina recubierta de platino y sus dos tipos de orificios -exagonales y

longitudinales- consigue coger todos los pelos cortos y largos de su barba. Por eso sólo BRAUN SYNCHRON afeita suave y profundamente hasta en los lugares más difíciles.

Braun 
Synchron

**hasta el último pelo
de su barba.**



BRAUN

ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

(Viene de la pág. 48)

ra visible, tomada del teatro burgués, tras la que se esconde una estructura invisible, pero activa, que corresponde al verdadero drama planteado. Sin entrar en más consideraciones, si conviene decir que estamos ante una obra que rehúye cualquier aroma experimental y que calcula muy prudentemente sus pasos, como si el autor, que es un hombre experto, sospechase que cierta seriedad formal habrá de ayudar a que el público acepte la violencia última del contenido. Es esta discrepancia la que lleva a Sastre a hablar de una estructura invisible, escondida y subtextual.

La obra, en todo caso, salva los riesgos clarísimos de esquematismo o de demagogia. Los personajes poseen siempre una humanidad que consigue ponerse de manifiesto. El tiempo pasa realmente por el drama, y la memoria del muchacho tupamaro muerto se alza no como una exaltación al heroísmo, sino como una demanda de solidaridad. Añadir que «Juan Palmieri» tiene algo de teatro de urgencia, de crónica dramatizada, incluso de pieza didáctica, no sé si estará de más. Era inevitable y lógico. Nunca llega a ser, como diría Aub, un «teatro de circunstancias», escrito con un fin concreto y sólo para una ocasión dada, pero sí forma parte de esa literatura aliñada con la cual el escritor quiere decididamente participar en la lucha política. Los planes frustrados de Larreta eran, ya digo, dirigir y estrenar la obra en la misma Montevideo, con lo que todo habría resultado aún más claro. ■ J. M.

Gimferrer en catalán

Me consta que cuando, en 1970, Gimferrer hizo pública su decisión de escribir en lo sucesivo su obra de

creación en lengua catalana hubo algunas rasgadas de vestiduras (y valga la cacofonía) por parte de quienes le habían erigido en portaestandarte de la nueva poesía española de lengua castellana. Algo parecido a la reacción de Juan Ramón Jiménez cuando sus discípulos de la generación del 27 se desmandaron. A nivel privado, por lo menos, se habló de «traición». En cualquier caso, la decisión no dejaba de ser sorprendente, por más que sin duda justificada. En diciembre de 1969 apareció lo que podría llamarse obra poética completa de Gimferrer en castellano. En enero de 1970, según propia confesión, inicia la escritura de su primer libro catalán, *Els miralls* (1) que apareció ese mismo año. Un libro breve, como todos los anteriores de su autor, compuesto por doce poemas de muy distinta factura, y que no permitían, a mi modo de ver, hablar de un progreso en relación con la obra anterior.

Por una parte, Gimferrer introduce la relativa novedad de reflexionar sobre la poesía (la propia y la poesía en general). Pero lo hace con escasa originalidad: «Este poema es una hilería de trampas», «La poesía es un sistema de espejos giratorios», «Nunca he vivido la distancia entre aquello que se quiere decir y aquello que realmente se dice, / la imposibilidad de penetrar la tensión del lenguaje, de establecer un sistema de actos y palabras, / un cuerpo de relaciones entre el poema escrito y su lectura». Por otra, el lenguaje ha perdido la extraña fascinación que tenía en *Arde el mar*, por ejemplo. Más adelante, Gimferrer se interna por terrenos más conocidos: plagios de sí

mismo («Interludi») que parecen plagios de alguno de sus epígonos (Ana María Moix), reflexiones pavesianas que se me antojan filtradas por José Elías («Trópic de Capricorn»), retorno a la rima, que no utilizaba desde *Mensaje del Tetrarca*, su primer y repudiado libro («Ara el poeta inicia una acción práctica», «Juny»). En conjunto, creo que no puede hablarse de *Els miralls* sino como de un tanteo de posibilidades. Gimferrer no se halla seguro aún de lo que puede, quiere y debe hacer. El nuevo instrumento lingüístico que tiene entre sus manos, le es parcialmente desconocido, y ello le obliga a veces a dudar; otras, a salvar los obstáculos por el simple procedimiento de desviarse de su camino. Su mundo, sin embargo, es el mismo: un mundo construido a base de referencias culturales, a cuyo través accede a una «realidad superior» que sólo en contados momentos acierta a transmitirnos.

El segundo libro catalán de Gimferrer, *Foc obert*, permanece inédito, y sólo conocemos de él algún poema suelto y las referencias que el propio autor, o alguno de sus críticos, nos han brindado. *Hora foscant* (2), aparecido este mismo año, supone un considerable paso adelante en relación con la anterior obra catalana de Gimferrer. Se trata de un libro aún más breve que el anterior —solamente siete poemas—, cuya construcción formal es muy similar a la de *Arde el mar*. Versos endecasílabos, por lo general, alternando el italiano con el provenzal y utilizando las rupturas de ritmo como pausa melódica para evitar la monotonía del sonsonante, a diferencia, en esto, de *Arde el mar*, donde las

rupturas tenían una pretensión irónica y distanciadora del poeta hacia su propia obra. De donde se desprende que *Hora foscant* es un libro más severo, escrito por el poeta con mayor concentración y autoconciencia, lo cual no debe querer decir que con mayor acierto. Atendiendo a una estructura más profunda, el libro se halla más cerca de *La muerte en Beverly Hills*, tanto por su densa brevedad como por su unidad temática, pudiéndose hablar antes de un poema en siete partes que de un libro



Pere Gimferrer.

compuesto por siete poemas.

¿En qué consiste esa unidad temática? Su prologuista, Joaquim Molas (y doy de lado, deliberadamente, las polémicas afirmaciones que Molas hace en su prólogo), nos dice que el libro «es una exploración... insólita y hasta convencional en el campo de la cultura, y más concretamente, de la cultura barroca», entendiéndose después en establecer una serie de paralelismos, que a mí se me antojan gratuitos, entre versos de poetas barrocos (y de algunos que no lo son) y versos de Gimferrer. A pesar de lo cual, la explicación me parece insuficiente en parte, porque toda obra de arte es, o debería ser, una explosión en el campo de la cultura. Por lo demás, no logro comprender cómo algo puede ser insólito y

convencional a la vez. Lo que en mi opinión lleva a término Gimferrer en *Hora foscant* es una interrogación sobre su propia existencia. Interrogación velada, desde luego, por la serena cadencia del lenguaje, solemne y distante en gracia al ritmo elegido. Veamos, si no, el principio de cada una de las siete partes o poemas del libro: «Con tanta luz, el cielo no lavaba / la oscuridad del mar...», «¿Aún más? No, ya basta», «Este cuerpo mío, tan acostumbrado a las nubes, / que toda esta luz se le convierte en ceniza...», «Cual el carbón, los espacios. Y no hay un árbol / que no sea su signo...», «Cual la luna que mueve desiertas olas...», «Solamente yo, solo, nocturno, y esta desazón...», «Una música ausente ha devorado / nuestro cuerpo». Enfrentado a una realidad transfigurada por la belleza que siglos de cultura le confieren, Gimferrer parece tener miedo de descubrir su impotencia. No se sumerge, pues, en esa realidad, sino que la describe, la limita, la empujea, en suma. Ya que el mundo le viene grande, el poeta se construye otro mundo a su propia medida. Como esos personajes desvalidos, incapaces, que nos retrata en sus relatos Mercè Rodoreda, Gimferrer se nos muestra no en una realidad más honda, sino simplemente en «otra» realidad. Poesía patética al cabo, porque si bien es verdad que las palabras nunca son capaces de decir todo cuanto vislumbramos, también lo es que siempre dicen de nosotros mismos más de cuanto quisiéramos mostrar. «No, los sentidos / no pueden resistir por mucho tiempo / la vista de la verdad», nos dice Gimferrer, y remacha: «No hablo, comprendedme, / de verdades intelectivas: ve / que

nosotros mismos somos la antigua / flauta de madera, más antigua aún / que esta luz, más fácil de comprender / que este hombre, o de no comprender jamás».

En este sentido, *Hora foscant* es seguramente el libro más genuino de Gimferrer, el primer libro donde el artificio formal y la sabiduría lírica del poeta quedan trascendidos por una problemática que va más allá de los triviales problemas técnicos que su poesía se había planteado y resuelto generalmente con tanta brillantez. Porque reducir el mundo es también una manera de explicarlo. Porque mostrarse desvalido ante la verdad es, desde luego, una forma más de atacarla y ensalzarla.

Gimferrer acaba de publicar cinco poemas en la revista «Camp de l'Arpa» (3), con versión castellana enfrentada de Juan Ramón Masoliver. Son poemas que abandonan las líneas señaladas en *Hora foscant* para retroceder, en cierta manera, a modos anteriores. Gimferrer acarrea sus materiales de los poetas medievales catalanes, de los renacentistas italianos y castellanos. Son en gran parte ejercicios de estilo. La severa lección que recibe de su traductor, el cual «reescribe» con mayor riqueza y soltura los poemas originales, debería servirle para reflexionar largamente sobre el sentido de su obra y continuarla del modo único e irreplicable que sus indudables dotes nos permiten esperar. Otra cosa sería desperdiciar sus posibilidades y defraudar a quienes, como el firmante, mantienen una firme fe en el futuro de su poesía. ■ MARTIN VILUMARA.

(3) Pere Gimferrer: *Cinc Poemes/Cinco Poemas*. Versión castellana de Juan Ramón Masoliver. «Camp de l'Arpa», número 3. Págs. 2-a a 6.

(1) *Els llibres de l'Escorpió*. Poesía, 3. Edicions 62. Barcelona, 1970.

(2) *Els llibres de l'Escorpió*. Poesía, 9. Edicions 62. Barcelona, 1972.