

Sumario

ENSAYO	3
<i>La novela española actual</i> , por José María Martínez Cachero	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	15
Arte	15
Presentación del catálogo de la Exposición de Murillo	15
Diego Angulo: «Murillo, creador de un estilo»	16
«Arte Español Contemporáneo», en Aragón	17
Balance de ocho años: 36 ciudades y 305.000 visitantes	17
La Exposición Schwitters, en Barcelona	21
Comentarios sobre la muestra en Madrid	22
Exposición de Becarios de Artes Plásticas	25
Desde el día 10, obras de 17 artistas españoles	25
Música	26
Ciclo «Goethe y la música»	26
Cuatro conciertos sobre textos de Goethe	26
Convocatoria de la Tribuna de Jóvenes Compositores	30
Cursos Universitarios	31
Román Gubern: «Introducción al lenguaje cinematográfico»	31
Publicaciones	36
Presentación del volumen <i>Castilla la Nueva I</i> , de la colección «Tierras de España», en Cuenca y Toledo	36
Estudios e investigaciones	37
La evolución del movimiento vanguardista, estudiada a través de «La Gaceta Literaria» (1927-1932)	37
Trabajos terminados	40
Indice general de 1982	42
Calendario de actividades en diciembre	47

LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL

Por José María Martínez Cachero

Catedrático de «Literatura Española» (Moderna y Contemporánea) en la Universidad de Oviedo. «Visiting Professor» en las Universidades norteamericanas de Nashville («Vanderbilt») y Albuquerque (Nuevo Méjico). Autor de libros como *Las novelas de «Azorín»* y *La novela española entre 1936 y 1975*.



¿Qué alcance ha de darse al término *actual* de nuestro título? No, desde luego, el que se basara en una rigurosa estimación crítica y ofreciera como fruto de ella un conjunto de obras, breve sin duda, que, cualquiera fuese su época y estilo, conserven hoy alguna importante actualidad —digamos, vgr., *El Quijote* o *La Regenta*—. Entiéndese, distintamente, que, con criterio cronológico, el término *actual* conviene a lo hecho en tiempo recientísimo, esto es: los años que van de 1975 (muerte de Francisco Franco e instauración de la Monarquía) a 1981**, período histórico con caracteres peculiares bastante nítidos que acaso no lo sean tanto en las letras y, más reducidamente, en el ámbito de la Novela. Y es que en esos seis años no fueron, a lo que creo, ni muchos ni muy relevantes los cambios habidos, si se consideran como tales la aparición de autores de veras nuevos, o de nuevos asuntos y nuevos modos de hacer o, finalmente, la presencia de obras decisivas u obras-hito (aquéllas en torno a las cuales se articula un grupo o corriente y que pueden servir de referencia en un intento de periodización). Hubo durante ese tiempo, lo que resulta

* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, y Europa. El tema desarrollado actualmente es el de la Literatura. En el número anterior se ha publicado *Literatura e ideología*, de Francisco Ynduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas, de la Universidad Complutense.

** Este trabajo fue escrito a principios de enero de 1982.

natural, cursos deficientes, ya que no en número de títulos publicados y de hechos ocurridos, sí en calidad e importancia de todo ello y hubo, igualmente, otros cursos que pueden reputarse de excelentes como ha sido, sin ir más lejos, 1981.

«Si el año pasado el panorama narrativo se cerraba bajo el signo de la discreción, este 1981 que termina lo hace señalado por la abundancia. Una abundancia que se muestra también en lo cualitativo. No sólo se han publicado muchas novelas, sino que, sobre todo, su calidad media ha resultado más que aceptable y hasta, en algunos casos, verdaderamente notable [...]. Buen año en el que hay para escoger y cuyos frutos alcanzan a todo el espectro cronológico de nuestros novelistas mejores» (1). Acaso la continuidad respecto de lo anterior inmediato sea la nota más destacable del período; con todo, es posible señalar diferencias, como el fin del exilio político y la supresión de la censura gubernativa, graves desgracias ambas, algo atenuadas ya en las postrimerías del régimen franquista.

Regresaron los narradores exiliados que aún no lo habían hecho (con la excepción de Sender) y así se facilitó e incrementó el conocimiento de su obra; pudo advertirse cómo en el conjunto de la misma, antaño magnificada por motivos extra-estéticos, no todo era novedad y excelencia según nos habían predicado algunos ocasionales propagandistas sino, como «hubiera sido lógico esperar», suma de «calidades muy diversas, desde lo excelente hasta lo deleznable, pues eran obras concretas, merecedoras de admiración, de estimación o de rechazo crítico, y no fulgurantes creaciones míticas» (2).

Puestas las cosas en claro o arrumbada tan necia mitología, lo que ahora cabe, frente al extinguido exilio, es su armónica integración en la historia crítica de la narrativa española posterior a la guerra civil, tal como lo ha intentado Ignacio Soldevila en su libro *La novela desde 1936* (aparecido en 1980); de otra parte, la necesidad casi imperiosa de que novelas tan estimables como *El diario de Hamlet García*, de Paulino Massip (fallecido en Méjico, 1963), publicada en 1945, sean editorialmente recuperadas para el público lector interesado. (La comparación entre lo que se hizo en el cultivo del género por la llamada España peregrina y lo hecho en la otra España se me antoja tarea menos aconsejable).

La supresión de la censura supone la práctica de la libertad, siempre beneficiosa si es inteligentemente utilizada. No existía ya razón legal alguna para perseguir la publicación de novelas, tal como sucedió con *Alrededor de un día de abril*, de Isaac Montero (libro secuestrado y proceso al autor), ni tampoco para tachar palabras y expresiones desenfadadas, situaciones escabrosas o digresiones políticamente heterodoxas; en cambio sería posible ya toda especie de asuntos y ahondar suficiente y satisfactoriamente en su desarrollo. Sea por falta de costumbre o, también, por incapacidad congénita, lo cierto es que semejante posibilidad liberadora apenas ha sido beneficiada; lo más frecuente parece ser la complacencia en lo trivial, en lo chabacano incluso, sin remontar apreciablemente el vuelo.

El erotismo extremado hasta la pornografía y la escatología constituyen para algunos escritores recurso temático o situacional dilecto, y así es dable encontrar textos como *La memoria cautiva*, de José Antonio Gabriel y Galán, habilidoso ejercicio de rememoración, obsesivamente presidida por el sexo, a cargo de un personaje masculino ejemplo de humana degradación, o como *La comunión de los atletas*, de Vicente Molina Foix, relato de una peripecia más bien anodina con varias atufadoras páginas dedicadas a la morosa presentación de lo que el autor denomina «imperio fecal». Lecturas no bien asimiladas —¿digamos Sade, Lawrence, Miller?— acaso sean el estímulo provocador de semejantes ocurrencias, a todas luces gratuitas o caprichosas.

El lector puede preguntarse acerca del efecto que de esta manera se pretende conseguir y, también, si estamos ante un empleo conveniente de la libertad lograda. Domingo García Sabell (3) ha precisado al respecto que «los relatos indígenas, al no poseer fondo filosófico o vital, o ambos a la vez, se nos aparecen como enrarecidos y sin densidad. La liviana textura muestra en filigrana el sedimento: ciertos vocablos fuertes y algunas escenas osadas. En definitiva, una noria que gira y no extrae agua. Todo es pequeño, aunque los dichos desmesurados proliferen. Cosa, por otra parte, bien hispánica ésta de quedarse en la desafortada exclamación y nada más que en la desafortada exclamación. En el fondo, pobreza. Se

aspira a grandes empresas y no se consigue apenas cosa alguna. A lo más, el imperio de lo sórdido.»

Dicha libertad permite ahora descubrir los entresijos de la pasada práctica censoria y añadir noticias curiosas, muy lamentables a menudo, a las ya conocidas. Mientras Manuel L. Abellán ofrece su trabajado libro *Censura y creación literaria en España (1939-1976)* al que, según creo, le sobra sectarismo político y le falta organización coherente y ahondamiento en el rico material informativo de que dispuso, el novelista Héctor Vázquez Azpíri publica en 1980 el texto completo de su novela corta *La navaja*, el cual ofrece tanto las páginas «que fueron arrebatadas por la censura» como aquéllas otras que el autor, víctima de la auto-censura, «desechó por miedo a que fuesen amputadas», en suma: unas ochenta páginas.

Desaparecida la censura con el régimen político que la imponía, **carece de sentido**, si es que en alguna ocasión lo tuvo, **el cultivo de la literatura (de la novela, en nuestro caso) como arma arrojadiza o de combate contra un estado de cosas que se reputa indeseable; es claro que semejante despolitización ha de resultar un hecho positivo para la estética tras unos muy confusos años de signo contrario.** Otra cosa puede ser la **aparición de un tema hasta ahora vedado: el régimen franquista** como sujeto narrativo, visto con talante crítico-irónico, posibilidad a que se acogen y torpemente desaprovechan obras como *Crónica y milagros* de Oscar Ferreiro, *Caudillo*, de Gabriel Plaza Molina, o *Fábula de la ciudad*, de Ramón Hernández. Tampoco resultaron muy felices otros dos libros que tienen como asunto peripecias reales o imaginadas de la guerra civil: *Sima Jinámar*, de José Luis Morales, novela-panfleto «insalvable» a juicio del crítico Darío Villanueva y *En el día de hoy*, de Jesús Torbado, muestra de historia ficción y premio «Planeta» correspondiente a 1976. Tal vez la proximidad temporal de los hechos y el prejuicio con el que arrancan los autores sean causa de tal fracaso estético. Tampoco las historias franquistas de Fernando Vizcaino Casas, no menos apasionadas y burdas, son un dechado aunque sí un producto, muy vendido, de circunstancias.

Tiempo antes de noviembre de 1975 ya los narradores más valiosos del social-realismo, integrantes de lo que alguien llamó «la generación de la berza», habían iniciado el abandono de unos supuestos más ideológicos que

literarios, y ocasionales, para cultivar el género con más libertad e independencia; Luis Goytisolo —que durante estos años continuó y puso remate a su interesante ciclo novelesco (de cuatro novelas) *Antagonía*— o José Manuel Caballero Bonald —depurador lento y exigente de su trabajo, con sólo un título, *Toda la noche oyeron pasar pájaros*, premio «Ateneo de Sevilla» 1981— son ejemplo de acierto en la **renovación**.

Es en autores tan conscientes y dedicados como ambos donde cabe situar la **confianza respecto al futuro próximo de nuestra novelística; en ellos y en quienes se asemejan a ellos en comportamiento claro y riguroso**. Desde luego que esa confianza no puede apoyarse en la patraña, esparcida por algunos y creída a pies juntillas por gentes ingenuas, relativa a la existencia de obras geniales o casi, y encerradas bajo siete llaves por mor del régimen vigente, cuando no simplemente pensadas en la fantasía creadora. Llegó el ansiado momento, se abrieron todas las fronteras y semejante patraña quedó al descubierto; quienes entonces la habían dado por buena, declaran ahora su decepción. Tal es el caso de Juan Carlos Onetti que, entrevistado en abril de 1981 (4), confesaba: «Ha habido en España, en materia de literatura, una gran equivocación. Se pensó que en estos cuarenta años [del franquismo] la gente no podía publicar por la censura, y todos creíamos, o yo al menos, que había en los cajones, esperando, más de una obra genial. Se levantó el telón y ¿qué? ¿Dónde estaban esas obras? En ningún sitio.»

¿Siguen siendo los **premios** tan decisivos como lo fueron en la década de los 40 y los 50, o tan abundantes y a veces confusionarios como en años posteriores? El paso del tiempo suele traer consigo la normalidad después de la desorbitación, y así ha sucedido en este capítulo. Desaparecieron algunos premios, apenas hubo creación de otros por algún motivo relevantes; los descubrimientos de autores noveles y de obras considerables no llegaron a producirse en el caso de galardones que, como el «Nadal» y el «Planeta», se convocan para originales inéditos, en tanto que el Nacional de Literatura (que no se denomina como antaño «Miguel de Cervantes») corroboró, convocatoria tras convocatoria, el prestigio de autores como Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos o Gonzalo Torrente Ballester.

La obtención de un premio ¿continúa siendo la única forma a la mano del narrador desconocido para dejar de serlo y merecer la atención de editores y lectores?; el riesgo que supone premiar a un desconocido, ¿es misión primordial de estos certámenes? Estas y otras cuestiones serían abordadas por un grupo de críticos literarios (Andrés Amorós, Rafael Conte, Florencio Martínez Ruiz) y novelistas (Angel maría de Lera, Jesús Torbado) en debate que con el título *Los premios de novela y la literatura de consumo* se celebró en el Club Urbis, de Madrid, en marzo de 1981 y del que se obtuvo como consecuencia última que, pese a sus defectos y errores, son todavía «un sistema de promoción de lectores» y, también, «una ayuda a escritores y libreros», por lo cual deben ser estimados como «un mal necesario», aunque la buena literatura (como declaró Lera) surge siempre en virtud de su peso específico.

Me inclino a pensar (aunque no dispongo de estadísticas al efecto), que las novelas galardonadas en los premios de mayor popularidad son por lo general, y salvo que posean algún mordiente de naturaleza extra-estética, menos atendidas que lo fueron en su día algunas compañeras antecesoras; como quiera que se produjeron a veces casos fraudulentos o decepcionantes, a lo que debe añadirse el cansancio que ocasiona la repetición periódica del rito consabido y la aparición de nuevos y jóvenes lectores, no debe extrañar que esa recepción no sea ya tan masiva y entusiasta como antaño.

Algunas editoriales utilizan como **estrategia de mercado el lanzamiento de nuevas colecciones** a base de núcleos de novelistas, harto revueltos a veces, donde unos nombres y unos títulos parecen apoyar a otros ante los lectores e incluso ante la crítica; suele tratarse de operaciones forzadas por las más diversas circunstancias. Así se produjo en el otoño de 1972 el lanzamiento «Planeta-Barral» (un conjunto de diez y siete autores), más espectacular que efectivo y que, por lo mismo, pasó con más pena que gloria sin que dejara de sí huella valiosa. A lo largo de 1981, dos editoriales madrileñas, «Cátedra» y «Alfaguara», presentaron sendas colecciones narrativas, dirigida una de ellas —«Nueva Ficción» (Alfaguara)— a los más jóvenes en edad y en obra, en tanto que su colega —«Novelas Cátedra»— ha ofrecido hasta el presente nombres más consagrados y maduros (Grosso, García Pavón,

Guerra Garrido, vgr.). En cualquier caso resulta encomiable la iniciativa estimuladora.

En el ámbito de la **crítica de actualidad** o inmediata se han producido con el paso de los años las naturales bajas e incorporaciones; es en los suplementos culturales y en las páginas literarias que ofrecen algunos periódicos y, también, en semanarios y en revistas de aparición más espaciada donde esos críticos firman sus comentarios valorativos. La situación general se parece sensiblemente, pese a tales cambios individuales, a la de años atrás, si acaso insistiéndose ahora en la dedicación del crítico a sólo un género literario, lo cual es un hecho positivo que no contrapesa, sin embargo, otros hechos más gravosos como la abundancia de novelas publicadas y la urgencia exigida a la crítica de actualidad.

Creo que, salvo excepciones, sigue haciéndose mucha literatura crítica de solapa, desde luego nada útil; salvo excepciones, igualmente, la crítica resulta benévola y concede sin empacho el *nihil obstat* a libros y autores que quizá no lo merezcan tanto. En lo que atañe a la llamada crítica universitaria, no urgida por la prisa que impone lo recién aparecido, tampoco limitada en la extensión de sus comentarios y jamás obligada a adoptar un carácter y tono divulgatorios, cabe decir que, dentro del período temporal acotado, continuó, tanto en España como en el hispanismo extranjero, ofreciendo muestras de atención hacia nuestra novelística más reciente, convertida en tema doctoral, a cuyo tratamiento son aplicadas en ocasiones metodologías novedosas y complejas, de uso no pertinente en el comentario periodístico.

Testimonios corroboradores de semejante atención fueron dos congresos acerca del tema, celebrados a lo largo de 1979: en la Universidad norteamericana de Yale (mes de abril) y en San Juan de Puerto Rico (mes de noviembre), con intervenciones extranjeras y españolas, de narradores y de críticos; la conclusión última de las ponencias y debates pudiera ser lo afirmado por el profesor Manuel Durán (en la primera de esas reuniones), según el cual «la novela en lengua española, uniendo la peninsular a la hispanoamericana, representa hoy, en número y calidad, una de las más destacadas del mundo».

¿Tiene el libro novelístico muchos lectores entre nosotros, actualmente? Difícil respuesta la de semejante pregun-

ta; para darla cabal habríamos de entrar en matizaciones como: edad y formación de los lectores, especies de novela, objetivo perseguido con la lectura, vgr. Creo indudable que, como ha sucedido siempre, nuestro lector más típico busca primordialmente su entretenimiento o diversión y por eso aquellos libros que ofrecen abundante peripecia externa y no demasiada complicación técnica, requintamiento expresivo y densidad conceptual suelen ser los mayoritariamente preferidos. Ciertas listas mensuales de libros más vendidos (ignoro hasta qué punto dignas de confianza) mostraban que, durante algunos de los años que nos ocupan, libros de asunto político, testimoniales y de memorias, nacidos casi siempre a favor de circunstancias efímeras y cargados de truculencia y sectarismo a veces, han primado en la atención de la masa lectora sobre el libro literario más o menos puro; pero semejante hecho, esperable por otra parte, creo que remite ya en frecuencia y aceptación.

* * * * *

Poco espacio de tiempo es el aquí considerado —sólo media docena de años, y no muy movidos literariamente— como para que sea posible determinar unas características literarias distintivas; nuestro repaso o balance se ha detenido hasta ahora en unos cuantos capítulos —premios, crítica, etc.— cuya realidad actual resulta bien semejante, globalmente hablando, a la pretérita. Tal vez ocurre otro tanto en los aspectos que siguen.

No cabe referirse ya al llamado «boom» de la narrativa hispanoamericana y a su influjo entre nosotros, sino como referencia a algo que fue, y bastante decisivo, a partir de 1962, año del premio «Biblioteca Breve» a *La ciudad y los perros*, del peruano Mario Vargas Llosa. El cuidado montaje editorial y también político de esta operación, junto a la excepcional valía de unos cuantos autores de diferentes promociones, fueron las causas de un éxito rotundo, pero al presente no existe ya el prurito de premiar novelas escritas por hispanoamericanos, de ponerlas por las nubes, hasta de imitarlas servilmente o, en indignada reacción, negarles el pan y la sal.

Han quedado los que merecían quedar y, simultáneamente, han hecho mutis por el foro aquellos otros que fueron sólo beneficiarios aprovechados del éxito ajeno. Algunos narradores de allá continúan residiendo en España

o publican aquí sus nuevos libros (caso de García Márquez: *Crónica de una muerte anunciada*, 1981, o de Vargas Llosa: *La guerra del fin del mundo*, 1981), o reciben el pingüe «Miguel de Cervantes» (como Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges y Juan Carlos Onetti). Mucho menos fueron y nada dejaron tras su extinción montajes tan increíbles como el de los «narraluces» y el de los «narraguanches», poco más que flor de un día en los primeros años 70.

Era por entonces, y aun tiempo después, cuando **daba señales de vida, ni numerosas ni muy brillantes, un experimentalismo** con pretensiones renovadoras en el uso del lenguaje y en el manejo de la estructura narrativa, ofreciendo como resultado unas novelas que en razón de la escasa peripecia externa, la índole borrosa de sus más que problemáticos personajes, las no siempre atractivas divagaciones, las frecuentes y tal vez arbitrarias rupturas temporales, aparte la ausencia de las más elementales convenciones tipográficas, resultaban de lectura áspera y aburrida. No significan estas palabras más un rechazo sistemático de la experimentación, necesaria y lícita siempre para evitar la anquilosis y procurar el enriquecimiento del género, pero este camino de riesgo y aventura debe conducir a cosa muy distinta de la inanidad caprichosa y sin relieve.

Aunque todavía continúa la labor de algunos experimentadores, lo cierto es que el **género parece regresar hoy a su carácter más genuino y consabido: la narración de hechos, la presentación de personajes, la creación de un universo peculiar**, de acuerdo quizás con el postulado delibeano que pide «un hombre, un paisaje, una pasión», admitido por gentes de generaciones más jóvenes como el novelista José María Vaz de Soto para quien (lo sostiene el protagonista de su obra *Fabián*, 1977) «la esencia de la novela sigue siendo la narración» o el ensayista Sánchez Dragó, partidario de la novela capaz de «divertir, cautivar y conmover».

De contar cosas reales e imaginadas fue muestra en 1972 *La saga/fuga de J.B.*, si no la mejor novela de su autor sí la que le sacó de la injusta situación que venía padeciendo para convertirle en uno de los nombres máximos y reconocidos de la novela española de post-guerra. Más o menos por ese camino ha seguido Torrente Ballester en obras posteriores —*Fragmentos de Apocalipsis*, 1977, que corrobora de modo excelente lo antes apuntado de

«regreso a la más diáfana narratividad, a la pureza del relato apasionante y atractivo, lleno de figuras y situaciones extraordinarias» (según Darío Villanueva) (5), y *La isla de los jacintos cortados*, 1981—, firmes credenciales ambas de su maestría y de su entendimiento lúdico del arte de novelar.

Camilo José Cela, otro de esos nombres máximos, ha cumplido fielmente hasta ahora su aviso de 1973, según el cual *Oficio de tinieblas 5* era «el acta de defunción de mi maestría [como novelista]», si bien por medio de alguna entrevista pudo saberse que piensa volver al género con una novela provisionalmente titulada *Penúltima esclusa*. En el mismo sigue, con segura y pausada insistencia, Miguel Delibes, reinstalado ahora en ese su costumbrismo-realismo castellano y rural de excelente ley —lo prueban *El disputado voto del señor Cayo* (1979) y *Los santos inocentes* (1981)—. El olvidado Juan Antonio de Zunzunegui hizo acto de presencia en 1979 con *El don más hermoso*, un original «machacado» por la censura años atrás (en 1968, cuando «creí que las cosas habían cambiado, pero no»), muy revisado y modificado en la versión hecha pública, con prólogo de José María de Areilza. En tanto que Ramón J. Sender desde su residencia californiana de San Diego es algo así como el narrador que no cesa (6) en la tarea de escribir, incontinente o torrencial, —nada menos que tres novelas en 1979: *El superviviente*, *Adela y yo*, *La mirada inmóvil*—. Francisco Ayala, entre U.S.A. y España, conferencia, ensaya, colabora en la prensa diaria, pero diríase desinteresado por la novela. Gentes más jóvenes que los anteriormente citados como Jesús Fernández Santos y Carmen Martín Gaité, autores de varios libros aparecidos en este período y ganadores de diversos premios, ratifican y amplían de este modo el renombre que ya poseían.

Ha vuelto a producirse, aunque con diferente apariencia, un fenómeno también ocurrido tiempo atrás cuando unas cuantas mujeres novelistas obtenían los premios más famosos; la actual e importante **presencia femenina en nuestra novela** no sigue ese camino exactamente, si bien entre las integrantes del conjunto haya quien como Marina Mayoral ha sido muy galardonada. No constituyen estas escritoras grupo deliberado, ni se distinguen por el cultivo de unos específicos asuntos o de una peculiar tendencia, tal como sucedía en los años 40 y 50 con ciertas colegas bastante

proclives al tremendismo entonces vigente. Algunos críticos siguen atentamente el hecho y Andrés Amorós, uno de ellos, ofrecía en su artículo *Penúltimas novelistas* (ABC, nº 43 del suplemento «Sábado cultural»: 19-IX-1981, p. II) la nómina siguiente: Esther Tusquets, Montserrat Roig, Rosa Montero, Cristina Fernández Cubas, Carmen Riera, Elena de Santiago, Marina Mayoral, Soledad Puértolas, Lourdes Ortiz y Ana María Navales.

Junto a la revelación de este conjunto, unitario sólo en manos críticas, a la hora de señalar incorporaciones efectuadas y mantenidas dentro del período actual debería nombrarse a Ramón Ayerra, acaso demasiado fecundo (seis libros desde 1977: *La España imperial*, hasta 1981: *Los terroristas*), que parece bien dotado y poseedor de una expresión brillante y, a las veces, desgarrada a lo C. J. Cela.

Puesto que andamos a vueltas con nombres de autores vivos y activos se hace obligado recordar (entre otros fallecidos) a Alvaro Cunqueiro (28-II-1981), mucho tiempo arrinconado en su condición de escritor en gallego, pero más todavía por paladín de la independencia del escritor, al margen de modas y modos ocasionales, y celoso de su libertad imaginativa, dotes reconocidas y celebradas a su muerte o poco tiempo antes y no, desde luego, cuando nuestra literatura narrativa era víctima de la reducción empobrecedora debida al compromiso, el testimonio, la denuncia y el realismo social a flor de piel. Marginado, excluido fue Cunqueiro durante aquellas calendas; en la que fue su última entrevista ilustraba implícitamente su propio caso refiriéndose a lo sucedido en Francia con Jean Giono: «Dicen que Giono es de derechas, no está en el pandemonio parisiense de intelectuales y, por eso, aunque saben que es el más grande, lo marginan. Ese pandillerismo literario-político tiene en Francia caracteres peligrosos, como, por ejemplo, cuando el pandillerismo margina a un Giono» (7). Como Giono, o como en España José Pla y Lorenzo Villalonga, Cunqueiro, fantástico y docto, lúdico y estilista, se mantuvo fiel a sí mismo, gustosamente complacido en sus personajes y fabulaciones (original materia céltica la suya) porque como alguna vez confesara: «busco en la gran peripecia humana, tantas veces mágica aventura, tantas veces sueños espléndidos y mitos trágicos, la razón de continuar.»

* * * * *

Acaba de verse por dónde y cómo anduvo, más o menos, la novela española en estos últimos seis años, la novela de algún modo actual cuyos avatares no resultan muy nuevos o distintos respecto del pasado inmediato. Ni el comienzo de una década —los ochenta—, ni el establecimiento de una situación política diferente —la democracia— son motivo bastante para cambios literarios sorprendentes; la continuidad advertida en el ámbito narrativo resulta compatible con ambos hechos y sería necio quejarse por ello. Lo que importa es que sean aprovechadas por los interesados esas posibilidades recientemente abiertas y que la obra mal hecha, la politización enturbiadora, el fraude editorial, la miopía o el compadrazgo críticos vayan, contrariamente, perdiendo voz y espacio entre nosotros. Acaso por algún tiempo siga manteniéndose sin variaciones ostensibles ese «tono medio de alta calidad, pero sin altas cumbres que se destaquen», advertido por Delibes cuando iba a comenzar 1980; acaso haya que hacer de cara al próximo futuro lo que Alfonso Grosso aconsejaba por esas mismas fechas: «superar, por un lado, la mera escritura, que es un camino estéril y sin salida» y, por otro, «la impotencia que significa en una auténtica literatura la pornografía utilizada como único vehículo conductor del relato, pretendiendo sustituir la imaginación creadora y eludiendo los grandes temas [...]». En la mano de nuestros novelistas queda la aventura.

NOTAS

(1) Luis Suñén, *Una excelente cosecha novelesca española*. («El País», nº 114 del suplemento «Libros»: 27-XII-1981, p. 5).

(2) Francisco Ayala, *La cuestionable literatura del exilio*. («Los Cuadernos del Norte», Oviedo, nº 8: VII-VIII-1981, p. 67).

(3) *La literatura del sexo*. (ABC, nº del 28-IX-1979, p. 3).

(4) Juan Carlos Onetti, *desapasionadamente*. (Entrevista de Blanca Berasátegui en ABC, nº 27 del suplemento «Sábado cultural»: 25-IV-1981, p. IX).

(5) *La Novela*, colaboración en «El año literario español 1977». (M., Castalia, 1977, p. 26).

(6) Zunzunegui y Sender han fallecido en el curso de 1982. El primero, en Madrid, el 31 de mayo; el segundo, en San Diego, a 16 de enero. El brevísimo relato titulado *Una declaración imprudente* (en «Nueva Estafeta», febrero de 1982) fue la última publicación de Zunzunegui, «domador del lenguaje», que «rumiaba sin cesar argumentos y datos» (según le recuerda Areilza). Sender, cuyas cenizas fueron aventadas en el océano Pacífico, escribió hasta última hora y tuvo así ocasión de novelar el «chandrijo» (desaguisado) del asalto al Congreso en Madrid el 23 de febrero de 1981.

(7) *Merlin, o el placer de ser Cunqueiro*, entrevista por Xavier Domingo. («Cambio 16». M., nº 484: 9-III-1981, p. 90).

Editado por la Fundación Juan March

PRESENTACION DEL CATALOGO DE LA EXPOSICION MURILLO

El pasado 5 de octubre se presentó, en la sede de la Fundación Juan March, el catálogo de la Exposición Murillo que hasta el próximo 12 de diciembre, se exhibe en el Museo del Prado, organizada por la Dirección General de Bellas Artes, del Ministerio de Cultura, el Museo del Prado y la Royal Academy of Arts, de Londres, y bajo el patrocinio de los Reyes de España. La Fundación Juan March ha realizado la edición del catálogo de esta gran exposición antológica del pintor sevillano, del que se cumple en este año el tercer centenario de su nacimiento. La muestra, que reúne 80 cuadros y 25 dibujos, será exhibida, tras su presentación en Madrid, en la citada Royal Academy of Arts, de Londres, del 15 de enero al 27 de marzo del próximo año. Gracias también a la colaboración de la Fundación Juan March, el horario de apertura de esta exposición en el Museo del Prado ha sido prolongado los viernes y sábados desde las 5 hasta las 8 de la tarde.

El catálogo de Murillo tiene un total de 320 páginas y ofrece una visión exhaustiva de la obra del pintor sevillano, en trabajos a cargo de los académicos Diego Angulo, Antonio Domínguez Ortiz, de la subdirectora del Museo del Prado, Manuela Mena, y de los profesores Enrique Valdivieso, de la Universidad de Sevilla; Sir Ellis Waterhouse y John Elliot, de la Universidad de Princeton (Estados Unidos); además de una introducción de Federico Sopeña, director del Museo del Prado.

El catálogo reproduce todas las obras de la exposición, la mayor parte de ellas en color, con un comentario, datos de procedencia, exposiciones en las que han sido exhibidas y bibliografía. Las fichas relativas a cada cuadro han sido elabo-



radas por Manuela Mena y Enrique Valdivieso.

El acto de presentación del mismo, en la Fundación Juan March, al que asistió la Ministra de Cultura, el director general de Bellas Artes y el director del Museo del Prado, se inició con unas palabras de salutación y bienvenida del director de la Fundación Juan March, José Luis Yuste. Seguidamente Soledad Becerril agradeció su colaboración a cuantos han intervenido en hacer posible esta exposición de Murillo y subrayó la importancia de «la colaboración entre la Administración del Estado y las Fundaciones o instituciones de carácter privado, para que haya más iniciativas culturales de este tipo».

Intervino a continuación Federico Sopeña, quien, además de destacar el valor y belleza del catálogo, elevó el acto a la categoría de homenaje al profesor Angulo.

Diego Angulo:

«CREADOR DE UN ESTILO»



Finalmente, cerró este acto el director de la Real Academia de la Historia y máximo especialista español en la obra de Murillo, don Diego Angulo, con una conferencia ilustrada con la proyección de diapositivas de obras del artista. Para el académico, Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) es uno de los grandes pintores del siglo XVII y una de las grandes figuras de nuestra pintura.

La valoración estética de Murillo —señaló— llegó a su cúspide a mediados del siglo XIX, para decrecer a lo largo de la segunda mitad de esa centuria y desembocar en una valoración injusta. «Porque Murillo no sólo es un buen dibujante y un extraordinario pintor colorista desde el punto de vista técnico, sino un gran artista, por haber sabido crear un estilo. No sólo pintó bien, sino que fue un creador. Murillo, a lo largo de su obra, recorre el camino de la luz, que es el más glorioso de los pintores del siglo XVII, de forma brillante. No se estacionó en un estilo, como fue el caso de otros grandes artistas, como Zurbarán o Ribera, sino que en toda su trayectoria artística se advierte un constante progreso».

En el aspecto de pintura de temas religiosos, señaló Angulo cómo «su gran mérito es ser el intérprete del sentimiento religioso de su época, que había evolucionado desde la Contrarreforma»; y destacó como uno de sus rasgos más salientes «el trasladar lo divino a la escena cotidiana: así el tema de los niños jugando y otros temas profanos intrascendentes, que son precisamente los cuadros que nutren los museos alemanes y de otros países extranjeros, ya preludiaban la sensibilidad dieciochesca del Rococó, triunfante ya en la España de entonces. Esos temas no volverían a la pintura española hasta el Goya de los tapices, para adornar los salones de los palacios de los Borbones».

Este presentimiento sobre lo que habría de ser el gusto estético des-

pues de él se advierte, sobre todo, en estos cuadros de niños. «Dos niños merendando» —afirma— «no se lo explica uno en el siglo XVII. Demuestra una capacidad creadora que no se da más que en los grandes artistas». Pero ese ir por delante le valió para que aquellos cuadros «salieran en seguida de España hacia Europa, que sí presentía el rococó. La salida al extranjero de los niños de Murillo dejaría su influencia en la pintura inglesa».

Con relación a las Inmaculadas —las célebres Concepciones de Murillo—, el profesor Angulo hizo un detenido estudio, refutando algunas acusaciones, como la hecha a la llamada «Concepción de los Venerables» (por el nombre del hospital sevillano de donde procede), y señaló que «no es inexpressiva, como se ha dicho; la manera de hablar de Murillo corresponde a su tiempo y al sentir religioso de su momento». Cree Angulo que Murillo no tiene nada que envidiar a Zurbarán en el tema de las Concepciones, sino que simplemente, «hablan un lenguaje diferente». El propio Murillo en la citada «Concepción de los Venerables» presenta varias características diferentes con respecto a otras Concepciones pintadas por él antes, tales como poblar el fondo del cuadro con ángeles, algo que «parece responder también a la sensibilidad que inspiraría el rococó del siglo XVIII».

La alegría, señala Angulo, en alguna ocasión con una ligera nube de pesimismo, es el tema de la mayor parte de los cuadros que constituyen el capítulo profano de la pintura de Murillo, alegría que prefiere contemplar en la época más optimista de la vida y, sobre todo, en torno a algo tan importante para el niño como el juego o el momento de su merienda.

OCHO AÑOS DE «ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO»

■ Desde noviembre se exhibe en Aragón

Hasta el 18 de diciembre permanecerá abierta en Zaragoza, en el Centro de Exposiciones y Congresos de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, la Exposición de Arte Español Contemporáneo (colección de la Fundación Juan March), que desde el 16 de noviembre ofrece en esta capital un total de 30 obras de otros tantos artistas españoles, organizada por la Fundación con la colaboración de la citada Caja de Ahorros. Tras su exhibición en Zaragoza, donde fue presentada con una conferencia de Pablo Serrano, la muestra se ofrecerá en Teruel y Huesca.

Antes de serlo en Zaragoza, la muestra fue exhibida en Albacete, desde el 8 de octubre hasta el 7 de noviembre, en el Museo de Bellas Artes. Organizada con la colaboración de la Caja de Ahorros de Albacete, fue presentada en esta capital con una conferencia del crítico de arte y profesor de Historia del Arte de la Universidad Complutense, Francisco Calvo Serraller, quien se refirió a la singularidad, valor objetivo y carácter de ruptura e investigación que supone la muestra que se inauguraba. El profesor Calvo Serraller estudió pormenorizadamente la obra y tendencias de los artistas representados, desde el testimonio de la vanguardia histórica, de Miró y Julio González, hasta las más recientes incorporaciones, pasando por la Escuela de París, los grupos Dau al Set y El Paso, la Escuela de Cuenca, el realismo o los independientes.



Arte Español Contemporáneo, en Zamora.

LA COLECCION: ORIGEN E ITINERARIO

La colección de Arte Español Contemporáneo de la Fundación Juan March se formó en 1974 con fondos propios de esta institución (entre 20 y 30 obras de escultura y pintura), con el propósito de ser exhibida de manera itinerante por toda la geografía española. Antecedente de la muestra fue la Exposición «Arte 73», así denominada por el año de su exhibición inicial, y que incluía 81 obras de 41 artistas españoles.

«Arte Español Contemporáneo» está concebida como un fondo vivo que se modifica mediante cambios y nuevas aportaciones de obras.

A lo largo de las 36 ciudades en las que se ha ofrecido «Arte Español Contemporáneo» en estos últimos ocho años (incluyendo Madrid), la han visitado 305.000 personas.

En total son 31 provincias, además de Madrid, las que han acogido la muestra desde su presentación en la capital española, en abril de 1975. En cada ocasión se organizó con la colaboración de entidades locales o provinciales y fue presentada con conferencias inaugurales a cargo de artistas, críticos y profesores, como Vicente Aguilera Cerni, Fernando Zóbel, Gustavo Torner, Domingo García Sabell, Julián Gállego, Eduardo Westerdahl, Santiago Amón, José Manuel Pita Andrade, Juan Cuello, José de Castro Arines, José Hierro, Alexandre Cirici Pellicer, Daniel

Giralt-Miracle, Leopoldo Rodríguez Alcalde, Juan Antonio Ramírez, Francisco Calvo Serraller y Pablo Serrano. Por orden cronológico, la primera capital que visitó «Arte Español Contemporáneo» fue **Alicante**, en el otoño de 1975. Integrada por 21 obras de otros tantos artistas españoles, fue organizada con la Caja de Ahorros del Sureste de España. En enero de 1976 la muestra pasó a **Pamplona**, con la colaboración de la Caja de Ahorros Municipal de dicha capital. Cuatro ciudades la aco-

Piedad y Caja General de Ahorros de la provincia. La muestra incluía nuevas incorporaciones —esculturas y óleos— de Martín Chirino, Pablo Serrano, Manuel Mompó y Luis Feito. En la primavera de ese mismo año se ofreció en **Zamora**, con la Casa de Cultura y la Caja de Ahorros Provincial; y de julio a octubre recorrió varias localidades catalanas, organizada con la colaboración de la «Caixa» de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Cataluña: **La Bisbal** (Gerona), **Salou** (Tarragona), **Gerona** y **Lérida**. En diciembre de 1979 y durante la primera semana de 1980 se exhibió en **Burgos**, con la Caja de Ahorros Municipal y con una nueva obra, *Sin título*, lienzo de técnica mixta de Josep Guinovart.

Logroño, **Valladolid**, **Palencia**, **Oviedo** y **León** fueron las siguientes etapas del itinerario seguido en la primera mitad de 1980. En la capital riojana se organizó con el Ayuntamiento de Logroño y los Colegios de Arquitectos y Aparejadores de La Rioja; en Valladolid se hizo con el Museo Nacional de Escultura (calle La Pasión) y con la Asociación de Amigos de los Museos de Valladolid, mostrándose por vez primera al público la escultura de Pablo Palazuelo, *Sueño de vuelo*, incorporada a la colección. En Palencia eran ya 27 las obras y artistas representados en la muestra y se montó con la colaboración de la Casa de Cultura de esa capital. En León y en Oviedo intervinieron en su organización, respectivamente, la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León y el Museo de Bellas Artes de Asturias (Palacio Velarde).

Tras exhibirse, durante la segunda quincena de julio y todo el mes de agosto de 1980 en **Santander**, en la sede de la Fundación Marcelino Botín y con su colaboración, la muestra inició —tras mostrarse, como en anteriores ocasiones, en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March—, un recorrido por cinco capitales andaluzas. En **Málaga** se ofreció en octubre-noviembre, en el Museo Provincial y con su colaboración y la de la Universidad de Málaga; en **Cádiz**, desde finales de noviembre de ese año hasta primeros de 1981, con la Universidad y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Cádiz; en **Córdoba** (enero-febrero) fue organizada con la Diputación, el Ayuntamiento y la Universidad cordobeses; y tras exhibirse en **Jaén**, en marzo de 1981, con la Casa de Cultura, se trasladó a **Almería**, en abril, donde

gieron en 1977, con 24 obras: **Santiago de Compostela** (La Coruña), **Murcia**, **Las Palmas de Gran Canaria** y **Santa Cruz de Tenerife**. En su organización colaboraron, respectivamente, el Ayuntamiento de Santiago, la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, el Cabildo Insular de Gran Canaria y el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz. En Las Palmas se ofreció, junto a las obras de la colección, la escultura de Julio González *Gran personaje de pie*, y en Santa Cruz de Tenerife, además de ésta, la última incorporación a la muestra, el lienzo de la pintora sevillana Carmen Laffón, *Sanlúcar de Barrameda*. Otras cuatro ciudades fueron recorridas por la colectiva en 1978. Con el Ayuntamiento de **Huelva** en febrero de ese año se exhibió en esa capital (con 20 obras); y dentro de los Cursos de Verano que organiza la Universidad de **Salamanca**, pasó a esa ciudad en julio-agosto, con la ayuda de dicha Universidad. En el otoño de 1978 pasó a **Granada**, con la Fundación Rodríguez-Acosta y el Banco de Granada. Finalmente se exhibió en **Gijón**, con la colaboración del Ayuntamiento.

A fines de enero de 1979 «Arte Español Contemporáneo» fue a **Badajoz**, organizada con el Monte de

Presentación de la Exposición en Burgos.

se ofreció con la Escuela de Artes Aplicadas y el Colegio Universitario de dicha capital.

En 1981 la muestra contaba ya con 28 obras, y las ciudades visitadas durante el resto de ese año fueron **Cáceres** (con la Institución Cultural «El Brocense», de la Diputación cacereña), **Toledo** y **Talavera de la Reina**, con los respectivos Ayuntamientos.

En el presente año de 1982 «Arte Español Contemporáneo», se ha ofrecido en **Palma de Mallorca** y **Valencia**, junto con otros fondos, además de los integrantes de la colección, así como en **Albacete**; actualmente está abierta en **Zaragoza**. En Palma se instaló en el Palau Sol·lèric, con la colaboración de la Fundación Bartolomé March y del Ayuntamiento de Palma, e incluía un total de 48 obras, 18 de ellas de la citada Fundación mallorquina. Se exhibía también la última incorporación a la colección, recientemente adquirida por la Fundación Juan March, *Las Meninas*, obra del Equipo Crónica. En Valencia, donde permaneció del 12 de marzo al 17 de abril, organizada con el Ayuntamiento de esta capital y en su sede,

se exhibían 43 obras (34 cuadros y 9 esculturas), de las cuales 13 procedían del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. En Albacete, han sido 31 obras las exhibidas en el Museo de Bellas Artes de esta capital, donde se montó la muestra con la Caja de Ahorros.

En **Madrid**, en la sede de la Fundación Juan March, «Arte Español Contemporáneo» se ha exhibido, en estos últimos ocho años, nueve veces, en periodos en los que no se ofrecen otras exposiciones.

Actualmente los 31 artistas representados en «Arte Español Contemporáneo» son los siguientes: Rafael Canogar, Antoni Clavé, Modesto Cuijart, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Equipo Crónica, Francisco Ferreras, Luis Feito, Amadeo Gabino, Juan Genovés, Julio González, José Guerrero, Josep Guinovart, Carmen Laffón, Antonio López García, Julio López Hernández, Manuel Millares, Joan Miró, Manuel Mompó, Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, Joan Ponç, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, Antoni Tàpies, Jordi Teixidor, Gustavo Torner y Fernando Zóbel.

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO», en ocho años



En los ocho años transcurridos, desde su presentación en Madrid, en abril de 1975, la Exposición Itinerante «Arte Español Contemporáneo» ha recorrido 31 provincias españolas, y ha sido visitada por 305.000 personas.

SOBRE «ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO»

*De los comentarios aparecidos en diversos medios
informativos españoles, con motivo de la
presentación de la Exposición
«Arte Español Contemporáneo» en las distintas
ciudades que ha recorrido hasta hoy,
ofrecemos algunos párrafos.*

AFAN CULTURAL ELOGIABLE

«Interesantísima la exposición, pues si bien es cierto que al no ser reflejo de nuestra sociedad hay un amplio sector del público que no la entiende, no es menos cierto también que las obras artísticas representan las búsquedas y la creatividad de los aristócratas del espíritu (...). La muestra está constituyendo un verdadero éxito, prueba clarísima de que cuando se ofrece al público calidad, éste lo capta y responde con su asistencia con un afán cultural ciertamente elogiabile.»

Maria Pemán Medina,
Diario de Cádiz», 4-XII-1980

ALECCIONADORA Y DIDACTICA

«La muestra, con sus incompleciones y desigualdades, es importante; es notable en su graduación estética y es aleccionadora, formativa, didáctica en relación con la contemporaneidad del arte español (...). Hay artistas que considero representados por obras francamente menores o lejanas en el tiempo (...). Con todo, la muestra se basta y se sobra para hacer alguna reflexión general sobre la situación del arte contemporáneo español...»

Antonio Gamoneda,
«Diario de León», 21-V-1980

UNO DE LOS MEJORES RESUMENES

«En esta exposición se nos ofrece la valiosa oportunidad de poder contemplar uno de los mejores resúmenes de lo que hoy es, pretende y significa el mundo creativo de la Pintura (...). El panorama creo que está ciertamente completo a través de los

artistas con obras de los años 60-70 (...). La distribución de las obras permite contemplar la unidad y coherencia de un panorama moderno, todo un conjunto de un talento excepcional (...).»

J. P. B.,
«Diario de Mallorca», 19-II-1982

PERDIDA DE TIEMPO

«Lo que allí se brinda al público no hay por donde cogerlo. Ni por donde mirarlo. Salvo un par de cuadros medianamente aceptables, que tienen algo de 'pies y cabeza', todo lo demás son verdaderas estupideces enmarcadas. Hay un 'cuadro' de Tapies, que debe ser un gran trozo de tablex, sin pintar, pero con unas 'geniales' rascadas, que a lo mejor las han hecho los ratones (...). No me parece aceptable que nuestro Ayuntamiento haya perdido el tiempo —y también dinero— organizando y divulgando esa horrible colección 'pictórica'.»

L. Martínez Richart,
*Carta a «Las Provincias», Valencia,
24-IV-1982*

INVESTIGACION Y NO RUTINA

«Si una de las peculiaridades del arte es la investigación, en estos artistas hay muestra evidente de la misma. Son las suyas como campanillazos a la sensibilidad ajena. Abandonan la rutina y se inmersan en invenciones, transgrediendo lo frecuente para fomentar lo insólito. Saturados de un 'realismo naturalista', estos artistas practican 'otro realismo' en el que el subjetivismo es lo básico (...).»

L. C.,
«El Comercio», Gijón, 24-XI-1980

Desde el 14 de diciembre

LA EXPOSICION SCHWITTERS EN BARCELONA

■ Comentarios sobre la muestra en Madrid

A partir del martes 14 de diciembre se ofrecerá en Barcelona, en la sede de la Fundación Joan Miró, la Exposición Schwitters organizada por la Fundación Juan March, la Generalidad de Cataluña y la citada Fundación Miró, en la cual permanecerá hasta el 23 de enero de 1983.

La Exposición Schwitters que se ha exhibido hasta el presente mes de diciembre en la sede de la Fundación Juan March y que fue inaugurada el 28 de septiembre en un acto en el que intervino el crítico de arte Eduardo Westerdahl y al que asistió el hijo del artista, Ernst Schwitters, incluye 200 obras del creador del movimiento dadaísta «Merz» —óleos, collages, ensamblajes, dibujos y acuarelas, relieves y esculturas y otras piezas— que abarcan treinta años de ininterrumpida labor creadora del artista, desde 1916 hasta 1947, un año antes de su muerte.

Han colaborado en la realización de esta muestra en España el citado Ernst Schwitters, las Galerías Marlborough de Londres y Gmurzynska de Colonia, el Kunstmuseum de Hanover, la Kunstsammlung de Düsseldorf, la Colección Thyssen-Bornemisza de Lugano, y otros coleccionistas particulares.

A continuación reproducimos extractos de distintos comentarios y críticas que se han publicado a propósito de esta Exposición.



CRITICAS Y COMENTARIOS SOBRE LA EXPOSICION

EXTREMA LIBERTAD DE UN GENIAL SINTETISTA

«Es posible encontrar padre y madre para cada una de las piezas de Schwitters, y así se puede comprobar en esta extraordinaria retrospectiva donde se exponen más de doscientas obras de todas las épocas del dadaísta alemán; pero, haciendo un recuento semejante, se nos perdería lo mejor: la extrema libertad de este genial sintetista, la modulación de un verbo torrencial, contagioso, fulgurantemente intuitivo.

Desde el día de su muerte su influencia no ha cesado, abarcando los dos lados del Atlántico, ya que afecta a Rauschenberg o al arte povera europeo. En este sentido, la muestra de la Fundación March es aleccionadora e imprescindible; pero, además, emocionante, de una hermosura en los collages que parece poco menos que un sacrilegio intentar tras él esta técnica moderna. Si quizá sea ésta la exposición individual más equilibrada y completa entre todas las organizadas hasta ahora por esta benemérita institución.»

F. Calvo Serraller,
«El País», 2-10-1982

LA PROVOCACION EN EL MUSEO

«Dentro de su sobresaliente política de exposiciones la Fundación Juan March inicia su calendario de la actual temporada con una bellísima, radiante y rica muestra de 200 obras de uno de los vanguardistas clásicos mayores, el alemán Kurt Schwitters.

Hay que felicitar a que llegue a Madrid esta exposición literalmente extraordinaria (aunque es verdad que lo mostrado pertenece ya a la 'prehistoria' de nuestra contemporaneidad), que pasará de la Fundación Juan March al Museo de Arte Moderno de Nueva York, iniciándose de esta suerte un recorrido inverso al de nuestros hábitos expositivos, según los cuales tantas veces hemos recibido solo 'restos' de magnas muestras internacionales.

Merece la pena realizar el intento de no quedar deslumbrados por el

encanto plástico que se desprende de la exposición y procurar entenderla desde su propia y originaria significación, partiendo de su voluntad expresa y capacidad provocadoras, que consiste fundamentalmente en su manera de hacer arte.»

José Marín-Medina,
«Informaciones», 30-9-1982

PINTOR DE LO COTIDIANO

«La obra de Schwitters es, también, revolucionaria. Es un pintor de lo cotidiano, restaurador del misterio y del azar en el seno de la cotidianidad misma. Su obra ha envejecido con el tiempo, que le ha dado una curiosa pátina gris de cosa pobre.

Su obra queda. Y, aunque no resulte, como se ha dicho, sorpresiva; aunque esté un poco avejentada y pasada de moda —lo que no ocurre con Ray, o con otros surrealistas y dadaístas— es cierto que no se puede concebir sin él el arte contemporáneo: Rauschenberg, que introduce en sus cuadros desechos de basuras, y hasta una cama entera con sus sábanas y su manta, o Dubuffet, con su concepto del «arte pobre», e incluso el mismo Antoni Tàpies, con sus cartones arenas y maderas viejas, no existirían sin la aportación de Kurt Schwitters.»

E. Haro Ibars,
«Diario 16», 30-10-1982

CREADOR DE UNA NUEVA BELLEZA

«La Fundación Juan March inaugura el nuevo curso de exposiciones con la primera muestra retrospectiva que se ofrece en España del artista alemán Kurt Schwitters (1887-1948) artífice del movimiento dadaísta Merz, basado en el ensamblaje de objetos y materiales de desecho. La muestra exhibe 200 obras entre óleos, acuarelas, ensamblajes, dibujos, «collages» (el género más representado) y múltiples piezas realizadas con diferentes materiales, recopilación fidedigna de treinta años de incansable y fructífera labor creadora.

Las palabras que el prestigioso crítico de arte Eduardo Westerdahl pronunció en su conferencia «Clima, vida y obra de Kurt Schwitters» han dejado las puertas abiertas al mundo mágico de este esteta, creador de una nueva belleza, que esculpió su nombre con letras de oro en la vanguardia europea de los años veinte.»

«ABC», 30-9-1982



PRIMERAS AUDACIAS DEL ARTE TOTAL

«La Fundación March inaugura la temporada con una completísima exposición de Kurt Schwitters. Doscientas obras de uno de los más característicos representantes del dadaísmo alemán que ofrecen una exacta panorámica de la variada actividad de este artista a lo largo de treinta años de ininterrumpida labor creadora.

En Schwitters, como en los mejores representantes de la vanguardia artística de los años 20, el espectador actual encuentra, uno a uno, todos los elementos que posteriormente nuclearon, de estilo en estilo, el desarrollo del arte actual. Realismo expresionista, «arte povera», informalismo, constructivismo racional, están acrisolados por una apasionada expresividad por toda su obra. Recorrerla en esta exposición es reencontrar las primeras audacias de los pioneros del arte total.»

Revista «Mayo», n.º 1, octubre 1982

CREADOR DE UN DADAISMO PERSONAL

«La cosecha de estilos, tendencias o ismos y la pléyade de artistas que la sembraron, labraron o recogieron en Europa durante las primeras décadas de este siglo fue tan ubérrima y continuada que ahogó en el olvido involuntario el nombre y el hacer de muchos. En este caso se hallaba Kurt Schwitters.

En este país sólo los estudiosos del arte contemporáneo, una minoría, conocieron, más o menos, la vida y obra de este vanguardista europeo, creador de una de las facetas del dadaísmo: el movimiento *Merz*.

Ahora, y por primera vez en España, la Fundación Juan March de Madrid ofrece al público el goce de contemplar una buena selección de su haber. Doscientas obras entre pinturas, dibujos, 'collages', ensamblajes, relieves y esculturas, cuyo dominante es la tonalidad y el ritmo musicales de las composiciones, tan evidente que puede ser captado por cualquier espectador con sensibilidad.»

Mercedes Lazo,

«Cambio 16», 18-10-1982

SUS MATERIALES, SIMBOLO DE UNA EPOCA

«Ignorado por coleccionistas y críticos, sólo después de la gran exposición de 1956 en su nativa Hannover se empieza a otorgarle a Schwitters el lugar que se merece en la gran aventura del arte contemporáneo.

Precursor del arte pobre, sus materiales son símbolo de una época, aunque no fuera nunca un revolucionario, como los Dadaístas que intentaban destruir el sistema. Schwitters quería mejorarlo, aumentando los medios expresivos al alcance del artista... Pero el 'collage' es siempre subversivo, porque ataca a nuestro sistema clasificativo, al orden tradicional del pensamiento. Por eso Schwitters, el apolítico, se encuentra tan cerca de los revolucionarios dadaístas.»

Nissa Torrents

«La Vanguardia», 23-10-1982

DESTRUCCION- CONSTRUCCION

«Kurt Schwitters, uno de los hombres más importantes surgido del movimiento dadaísta y uno de los artistas más valiosos de nuestra centuria, es objeto, ahora, de una espléndida exposición en Madrid, presentada en la sede de la Fundación Juan March.

Entre la dialéctica de la destrucción y la dialéctica de la construcción, entre el hielo, la ironía y un alto entendimiento de la plástica, en un universo conexionado y trabado estrechamente unido a una sensibilidad afinadísima, Schwitters se ofrece como una de las claves del arte del siglo XX.»

Josep Iglesias del Marquet
«Hoja del Lunes», de Barcelona,
11-10-1982

DISTINCION Y PERMANENCIA

«Ante la imposibilidad de un análisis pormenorizado tengo que destacar los acentos más destacados de la estética de Schwitters: un sentido riguroso del orden de cada elemento, trazo, forma, en el que juega expresión importante el color, la minuciosidad en el modo de recortar los papeles rotos: la manera limpia de colocar los planos y, sobre todo, una distinción que convierte la pobreza intrínseca de los materiales que utiliza en elementos dignos de figuras *per se* en el arte.

De ahí que el *Merz* de Schwitters se mantenga sin envejecer al paso del tiempo, cuando tantas obras coetáneas suyas nos parezcan decrépitas cuando apenas han cumplido el medio siglo. Muy importante exposición.»

Elena Flórez,
«El Alcázar», 21-10-1982

GESTO SINGULAR

«Kurt Schwitters, en la Fundación March. Otro regalo de esa diligente fundación, que con rostro par, como el dios Jano, sabe mirar a un tiempo el pasado y el porvenir del arte...»

Para aviso de lo que pueda venirle al arte en un futuro, que ya devora el presente, ha traído a Madrid uno de los gestos más singulares de la pintura contemporánea: la obra y milagros plásticos del alemán Kurt Schwitters. Vale la pena que vean ustedes la obra de Schwitters como un fenómeno consciente del arte que puede tener repercusiones en lo por venir.»

M. A. G. V.
«Pueblo», 27-10-1982

INNEGABLE ACTUALIDAD

«Más allá de la contemplación privilegiada de gran parte de su obra y de la posibilidad de admirar sus variadas y fecundas etapas creadoras, la exposición de Schwitters nos ofrece también la oportunidad de recordar una de las vanguardias artísticas del siglo XX, el Dadaísmo, cuyo talante, desarrollo e influencia siguen en parte vigorosamente actuales.

En Alemania, donde Dadá adquirió un sentido político pronunciado, destacaron tres grupos: el de Berlín, donde en abril de 1918 fue impreso el primer manifiesto dadaísta de Huelsenbeck; el de Colonia, con Max Ernst a la cabeza, que se diluyó al trasladarse el pintor a París en 1922; y el de Hannover, fundado por Kurt Schwitters, poeta y pintor.»

Luis Alonso Fernández,
«Reseña», sept.-octubre 1982

AL FIN, EN ESPAÑA

«Nos alegramos de que la obra de Schwitters haya llegado — al fin — a España gracias a la Fundación Juan March, que ha reunido un total de doscientas una obras, entre óleos, collages, ensamblajes, dibujos y acuarelas, relieves y esculturas.

La personalidad del alemán Kurt Schwitters (1887-1948) fue analizada en profundidad por Eduardo Westerdahl en una conferencia en la Fundación.»

«Guadalimar», octubre-nov. 1982

VII EXPOSICION DE BECARIOS DE ARTES PLASTICAS

El próximo 10 de diciembre se inaugura en la sede de la Fundación Juan March la VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas de esta institución, que estará integrada por un total de 29 obras pertenecientes a 17 artistas, cuyo trabajo —objeto de la beca— fue terminado a lo largo de los últimos cuatro años. Presentará esta exposición el crítico y profesor Francisco Calvo Serraller.

Esta muestra, que permanecerá abierta hasta el 10 de enero próximo, es la séptima ofrecida por la Fundación dentro de la modalidad de complementar, mediante la exposición de obras, la ayuda prestada a sus becarios en esta especialidad. Como en todas sus convocatorias de becas en cualquier materia, la Fundación no elige directamente a sus beneficiarios, sino que nombra un Jurado de especialistas, en colaboración con distintas entidades.

A excepción de Antonio Miralda Bou, Carlos Sevilla y Gerardo Aparicio, los artistas representados en esta muestra fueron seleccionados por un Jurado compuesto por la pintora Carmen Laffón, el crítico de arte Eduardo Westerdahl y el pintor y escultor Gustavo Torner, como Secretario. Los artistas citados lo fueron por Pablo Palazuelo y Alexandre Cirici Pellicer, actuando también Gustavo Torner como Secretario.

Los 17 artistas con obra en esta colectiva son los siguientes:

- **Gerardo Aparicio Yagüe** (Madrid, 1943). Pintor. Profesor de Dibujo y Grabado, titulado por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid.
- **Miguel Angel Campano Mendaza** (Madrid, 1948). Pintor. Estudios de Arquitectura y de Bellas Artes.
- **Marta Cárdenas Díaz de Espada** (San Sebastián, 1944). Pintora. Titulada por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid.
- **José Manuel Cobo Pérez** (Tarifa, Cádiz, 1952). Pintor autodidacta.
- **Guillermo García Ledó** (Madrid, 1946). Pintor. Estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid.
- **José Carlos León Escudero** (Ceuta, Cádiz, 1948). Pintor.

- **Domingo Martín Antoranz** (Madrid, 1955). De formación autodidacta, se ha dedicado a la fotografía.
- **Luis Martínez Muro** (Santa Cruz de la Zarza, Toledo, 1937). Pintor. Estudios de Dibujo y Grabado en las Escuelas de Bellas Artes y de la Casa de la Moneda, de Madrid.
- **Julio Mendoza Sánchez** (Manises, Valencia, 1959). Pintor. Estudios en la Universidad Complutense y en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, de Madrid.
- **Antonio Miralda Bou** (Tarrasa, Barcelona, 1942). Pintor. Estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Tarrasa y en el Centro de Estudios Pedagógicos de Sèvres (Francia).
- **Vicente Ortí Mateu** (Torrente, Valencia, 1947). Escultor. Estudios en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia, y de San Fernando, en Madrid.
- **Guillermo Pérez Villalta** (Tarifa, Cádiz, 1948). Pintor. Estudios de Arquitectura.
- **Manuel Quejido Villarejo** (Sevilla, 1946). Pintor autodidacta.
- **Carlos Sevilla Corella** (Valencia, 1946). Pintor y Arquitecto titulado por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
- **Soledad Sevilla Portillo** (Valencia, 1944). Pintora. Licenciada en Bellas Artes y profesora de Dibujo por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona.
- **Gonzalo Tena Brun** (Teruel, 1950). Pintor. Estudios en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Valencia y Barcelona.
- **Juan Ignacio Tovar Tovar** (Castilleja de la Cuesta, Sevilla, 1947). Pintor. Tiene obra en los Museos de Arte Abstracto de Cuenca y de Arte Contemporáneo de Sevilla.

CICLO «GOETHE Y LA MUSICA»

■ Conciertos sobre textos de Goethe

Con motivo del 150 aniversario de la muerte de Goethe, la Fundación Juan March ha organizado un ciclo musical sobre «Goethe y la música», además del curso universitario sobre «Goethe y España» desarrollado durante el pasado mes de noviembre.

Los cuatro conciertos que integran el ciclo —ofrecido los días 10, 17, 24 de noviembre y 1 de diciembre— incluyen únicamente músicas compuestas sobre textos de Goethe. Casi todas ellas son «Lieder», por lo que este ciclo viene a ser una segunda antología del «Lied» romántico, continuación de la realizada en 1977. Las excepciones son las piezas extraídas de Egmont y de Claudine von Villa Bella, con las que se ha querido insinuar, al menos, la importancia de Goethe en el teatro musical romántico.

El primero de los conciertos contiene obras fechadas entre 1785 (Mozart) y 1919 (Strauss): desde la misma época del compositor hasta nuestro siglo. El segundo y el cuarto se dedican monográficamente a dos compositores, Schubert y Wolf, tal vez los que con más intensidad y acierto eligieron textos de Goethe para sus músicas. En el tercero se ha intentado ofrecer el retrato psicológico de las principales heroínas de Goethe, que también aparecen en los otros recitales junto a personajes masculinos.

Han participado en este Ciclo musical los cantantes **Montserrat Alavedra**, **Manuel Cid**, **Ana Higuera** e **Isabel Rivas**, y los pianistas **Félix Lavilla** y **Miguel Zanetti**, quien es autor asimismo de las notas a los programas de los distintos conciertos.

Junto a dichas notas se ha publicado en el programa del ciclo una introducción general, escrita para esta ocasión por el musicólogo **Federico Sopena**, de la cual ofrecemos un amplio resumen.

MUSICA Y POESIA

La imagen musical de Goethe ha sido muchas veces monopolizada a



Goethe, por C. O. Kipinsk.

través de sus relaciones problemáticas ante Beethoven y su música y ante su silencio, que pudiera ser desdeñen, para los envíos de Schubert. El libro de un gran beethoviano, el de Romain Rolland —*Goethe y Beethoven*— se ha convertido, contra la misma intención del autor, en tópicos: el del Goethe olímpico e, inseparablemente, cortesano, desprecian-

do hasta cierto punto al Beethoven borrascoso. Algo hay de eso, pero es necesario puntualizar y más en España donde no abundan los goethianos.

Lo de «Goethe en el Olimpo», lo de «Su Excelencia», no sólo pertenece a la madurez sino que lleva dentro tensiones y desgarramientos; algunos, inseparables de su relación con la música. Su amancebamiento con la que, tardíamente, sería su mujer es todo un símbolo de su desafío a lo «cortesano»; el septuagenario de Marienbad es capaz de afrontar, por enamorado, lo más contrario a lo cortesano: el ridículo. Si la longevidad se logra no sólo por la asepsia, sino también y no menos por la pasión, por la rebeldía y por la lucha contra la enfermedad como tempestad repentina, el ejemplo está en Goethe. Mucho debió costarle ganar el respeto ejerciendo el desdén, la lejanía. Sin esta comprensión de sus «cuitas» es imposible comprender sus reacciones ante el arte.

Visualidad y música

Afirmemos primero que Goethe es, por encima de todo, un «visual». Se explica así, no ya el interés sino la entrega de Goethe a menester tan querido como el de director efectivo del teatro ducal de Weimar. Gustaba de imágenes visuales para expresar su admiración por Haendel y por Bach, y en ésto que Honour llama «música congelada», comparación de la arquitectura y de la música, ha tenido su parte el dúo Goethe-Schiller. Ahora bien: esa visualidad, unida al predominio de la intuición, hace que desde la biología hasta la visión de la Naturaleza, pasando por el cariño de pintores como Runge, aparezca un agudísimo sentido del misterio y de la fantasía.

Visualidad y sentido del misterio, visualidad y música forman la dialéctica que se hace dramática en el diálogo con Beethoven. Para mí, el punto de partida está en que Goethe vivió hasta el fondo, aunque defendiéndose, la influencia de Kant: La música, para Kant, habla por medio de simples sensaciones, sin conceptos y, por ello, no deja, como la poesía,



Silueta de Goethe ante el busto de una amiga muerta (hacia 1780).

materia alguna sobre la que reflexionar; y, aunque conmueva el espíritu de muy diversas maneras, esto es sólo transitoriamente.

Entre el «afecto» y la pasión

El cariño-manía de hoy por la música barroca, apoyándose en algo tan típico del barroco como es el afecto, prolonga un tipo de audición sentimental. En obras de Goethe como *Werther* o *Las afinidades electivas*, tan queridas por lo románticas, el talante «vivo» de la música barroca sirve como fondo y como forma de expresión amorosa. Ahí está el «afecto» de la música como emotivo y, a la vez, tranquilizante.

Lo anterior explica bastante bien la postura ante Beethoven y ante su música. En el fondo, hay en Goethe una mezcla, un como corazón partido entre admiración y miedo. Admiración, sí; pero miedo a la gran tempestad que Beethoven anunciaba: el cambio de salón por público, el público como referente de la Humanidad, la música como autobiografía de los grandes contrastes, la victoria de la pasión sobre el afecto, victoria que Goethe sentía, pero que sólo le

encontrará indefenso en Marienbad, cuando el septuagenario siente un fáustico renacer, un deseo de ser, otra vez, Werther, pero sin fracaso y sin suicidio. Goethe es para Beethoven —lector entusiasta, sobre todo, del *Fausto*— el gran fundador del romanticismo; es el «Goethe desde dentro» que el músico avizora. Goethe veía el nuevo mundo de la Revolución Francesa, no podía estar al margen de la grandeza de Napoleón, lector del *Werther*; pero, al mismo tiempo, veía la amenaza, la caída de las pequeñas cortes, el Olimpo desgarrado...

En este tema no se valora bien un dato esencial: que Goethe pensara, soñara a Mozart como música ideal para el *Fausto*. Me irritó siempre el tópico de ver en ese deseo frustrado una postura reaccionaria. Todo lo contrario. Hoy lo podemos comprender mejor y, ayer, un gran goethiano como Bruno Walter, lo señalaba: El equilibrio mozartiano se monta en *La flauta mágica*, en *Don Juan*, sobre una genial juntura de afecto, pasión y misterio. Sin llegar a la exageración de algunos mozartianos, sí hemos de reconocer que el Mozart último es el «angel caído» en la gran nostalgia y en el afán de religión muy «mística».

Pasarán años y Tolstoi en *La sonata a Kreutzer* arrancará de las barreras de Goethe ante Beethoven, para condenar la tempestad interior

de esa música; y en Goethe se basarán también los deseos de organizar la batalla al romanticismo.

Poesía y música

En una relación cronológica, todos los «Lieder» con textos de Goethe necesitarían mucho espacio. Basta con apuntar que, desde la aurora hasta el ocaso, la música del «Lied», como el *Fausto* —los grandes polos de atracción— constituyen clave y esencia del romanticismo. Desde la aurora: algo tan sencillo como el encuentro de Mozart con el poemita *Das Veilchen* se convierte en la gran victoria del «Lied» sobre el sucedáneo del aria. En el ocaso: el dúo Goethe-Wolf es la gran ternura hecha alucinación. Por esto mismo me duele que no aquí en España, donde la conmemoración ha sido tan parva, sino fuera se siga erre que erre insistiendo en lo de Beethoven. Porque entre aurora y ocaso están todas las grandes figuras, no sólo las alemanas, dialogando con Goethe.

He insistido mucho en cómo el intimismo, la música como autobiografía con genial capacidad de trans migración, es lo que hace de la música romántica novedad y constante a la vez. Pues bien: esto es inseparable de la goethiana «poesía de ocasión». En realidad, toda la dialéctica interior de la música romántica, la felicidad y perfección en la pequeña forma y la lógica ambición para

Algunas músicas inspiradas por Goethe

1. El «lied» romántico.
2. Beethoven: «Egmont» (1810).
3. Spohr: «Fausto» (1814).
4. Mendelssohn: «La noche de Walpurgis» (1832).
5. Adam: «Fausto», ballet (1833).
6. Wagner: «Fausto», obertura (1840).
7. Berlioz: «La condenación de Fausto» (1846).
8. Schumann: «Requiem para Mignon» (1849).
«Hermann y Dorotea», obertura (1851).
Escenas de «Fausto» (1853).
9. Liszt: Sinfonía «Fausto» (1859).
10. Gounod: «Fausto» (1859).
11. Boito: «Mefistófeles» (1862).
12. Weingartner: «Fausto» (1909).
13. Mahler: «Octava sinfonía» (1910).
14. Lili Boulanger: «Fausto», cantata, «Premio de Roma» (1913).
15. Busoni: «Doktor Faustus» (1916).



Portada original de la partitura del «Lied» Meeres Stille, de Goethe-Beethoven (1882).

ser heredera de lo grande, cruzan toda la vida de Goethe, capaz de elaborar ciencia partiendo del instante de la apertura de una flor. En la «poesía de ocasión», inserta incluso en las novelas y en los grandes poemas, está la captación y la transcendencia del instante. Ese instante que él podía retener se fija más, logra hacerse memoria del corazón, a través de la música: es lo que un músico no especialmente culto —Schubert— y otro singularmente crítico —Schumann— intuyeron con lectura como revelación en el primer caso, con lectura como sabiduría en el segundo.

Hay otro capítulo, mucho más que matiz, capaz de ser parte preferida de los lingüistas. Es una lástima que el gran Dilthey, en su espléndido trabajo sobre la poesía de Goethe, no haya sacado las consecuencias sobre el «Lied». Está claro que la inspiración poética de Goethe, especialmente en los poemas «vivididos» surge en trance; no es menos claro que esa inspiración se concibe como fantasía y no es menos indudable

que el quiebro del ritmo, las repeticiones, la riqueza de color en los objetivos, está pidiendo lo que sólo el «Lied» romántico podría darle. Algunas citas del mismo Goethe pueden corroborar esta tesis y en todas ellas hay una petición de principio: que sólo la música intensa, breve y muy acuñada podría crearse «más allá».

La música «fáustica»

El *Fausto* de Goethe fue ambición y tormento de los grandes músicos románticos; hay una cierta frustración en las auténticas cimas —Berlioz, Schumann, Gounod, Liszt— de la música que quiso ser fáustica. Porque en el *Fausto* se puede encontrar todo, desde la dulce premonición de Margarita hilando hasta el paso del Olimpo al cielo cristiano. En medio, ¡cuántas incitaciones que son constantes en el hombre europeo!

Musicalmente, el *Fausto* de Goethe camina muy paralelamente a la ambición romántica porque hay en el poema trozos de extraordinario lirismo junto a una ambición de totalidad. Schumann, que dejó sin terminar su *Fausto*, lo vivió, era lo suyo, como ternura y como alucinación a la vez; Liszt, a través de la sinfonía hecha poema (bueno es recordar que su vals *Mephisto* viene de Lenau y no de Goethe). Lo del teatro es otra cosa: Gounod edulcora y Boito hace tremendismo barato. Wagner quiso crear su propia mitología y su *Fausto* es sólo mediocre obertura. Es necesario recordar, sin embargo, que el *Fausto* como mito funciona como fuente constante de inspiración a través del inconsciente colectivo.

Es extraño que en la abundante bibliografía sobre la aventura musical de *Fausto* no se pare la atención en el último esfuerzo de la gran cadena romántica: la Octava sinfonía de Mahler. Imposible que Mahler no se hiciera problema de lo fáustico y, cuando en la segunda parte de dicha sinfonía se agudiza lo penitencial y el perdón, estaba empujando lo que muchos no quieren citar de Goethe: su nostalgia de la confesión auricular como doble experiencia de purificación y de perdón.

CONVOCADA LA «TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES»

■ La Fundación estrenará en concierto las obras seleccionadas

Hasta el 31 de diciembre estará abierto el plazo para concurrir a la segunda «Tribuna de Jóvenes Compositores», que ha convocado en el presente curso la Fundación Juan March. Esta manifestación musical, iniciada por dicha institución en 1981, consiste en la organización de conciertos con obras —no estrenadas ni editadas— de compositores españoles menores de 30 años. El primero de estos conciertos se celebró en el salón de actos de la Fundación el 26 de mayo pasado, con ocho obras de otros tantos compositores seleccionados. Recientemente la Fundación ha editado en cinta casete las obras interpretadas por el Grupo Koan en dicho concierto, para su difusión a Conservatorios y otros centros culturales, así como las partituras correspondientes.

Podrán optar a esta Tribuna todos los compositores españoles que no hayan cumplido treinta años al 31 de diciembre de 1982, cualquiera que sea su titulación académica, a excepción de los que fueron seleccionados en la convocatoria anterior. Cada compositor podrá presentar una sola obra. Las composiciones musicales deberán atenerse a una plantilla instrumental o vocal constituida como máximo por una voz, piano, violín, viola, violoncello, contrabajo, flauta, clarinete, óboe, fagot, trompa, percusión (un intérprete) y un instrumento (o voz) a elegir por el compositor.

Una vez seleccionada la obra, la Fundación encargará a sus expensas las correspondientes particellas, que serán donadas al compositor tras la celebración del concierto. Las partituras seleccionadas quedarán en poder de la Fundación, quien se reserva el derecho de mantenerlas en su Biblioteca a disposición del público. La partitura y documentación aneja deberán remitirse antes del 31 de diciembre de 1982 a las oficinas de la Fundación Juan March (calle Castelló, 77, Madrid-6).

CONCIERTO: MAYO 1983

La inclusión de la obra seleccionada en el concierto, que se celebrará en mayo de 1983, en la Fundación Juan March, conlleva la edición, con carácter no venal, de la partitura en

facsimil y su grabación en cinta o casete, hecha ésta última sobre la ejecución realizada en el concierto. Tanto la grabación como la partitura se pondrán a disposición de los propios compositores, así como de la crítica musical, medios de difusión e instituciones culturales. Los derechos de propiedad sobre las obras seleccionadas quedarán en poder de los autores.

COMITE DE LECTURA

La selección de las obras para esta segunda convocatoria de la Tribuna de Jóvenes Compositores correrá a cargo de un Comité de Lectura integrado por Joan Guinjoán, Tomás Marco y Luis de Pablo.

Los ocho compositores y obras seleccionadas en la Tribuna del pasado año fueron los siguientes: Alfredo Aracil (*Sonata n.º 2, «Los reflejos»*), Francisco Manuel Balboa (*Pequeña cantata profana sobre un fragmento de Leconte de Lisle*), Benet Casablanca (*Quartet sense nom*), Jorge Fernández Guerra (*Tres noches*), Pedro Guajardo (*Anaglyphos*), Adolfo Núñez (*Sexteto para siete*), Miguel Angel Roig-Francolí (*Concierto en Do*) y Manuel José Seco de Arpe (*Piezas musicales para la tarde*). Todos ellos fueron seleccionados por un Comité de Lectura integrado por Miguel Angel Coria, Tomás Marco y Antoni Ros Marbà.

«INTRODUCCION AL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO»

■ Conferencias del profesor Román Gubern

«El cine es la única tecnología de comunicación de masas que hereda del teatro, del circo y del estadio deportivo la fruición comunitaria del público en grandes recintos, a diferencia de otros medios como el libro, la radio o la televisión, de consumo privado. De ahí que cuando hoy se habla de la crisis del cine, hay que precisar que lo que realmente está en crisis es ese modo de consumo comunitario, el sector de las salas de proyección». Así ve la función social y comunitaria del cine Román Gubern, crítico de cine y catedrático de Teoría e Historia de la Imagen de la Universidad Autónoma de Barcelona, quien impartió del 19 al 28 de octubre pasado un curso universitario sobre «Introducción al lenguaje cinematográfico».

El profesor Gubern, a lo largo de cuatro lecciones, analizó el cine como modalidad de comunicación audiovisual, la importancia de la puesta en escena y de las articulaciones del montaje, para finalizar abordando las diversas tipologías y códigos del discurso cinematográfico.

Ofrecemos a continuación un resumen del curso.

EL CINE, UNA MODALIDAD DE COMUNICACION AUDIOVISUAL

El cine nace a fines del siglo pasado, en 1895, inventado por los Lumière, y su nacimiento es coetáneo de la invención de la radio y la formalización del cómic, que constituyen, con él, los tres pilares fundamentales de la cultura de masas del siglo XX. Nace el cine con una densísima herencia cultural a sus espaldas y su evolución va a ser sincrónica con la de los gustos, modas y rupturas de vanguardia de nuestra centuria.

En el cine se da una apropiación



ROMAN GUBERN nació en Barcelona en 1934. Doctor en Derecho, ha desarrollado una intensa labor en el ámbito de la industria y pedagogía de los medios audiovisuales. Ha trabajado como investigador, con beca de la Fundación Juan March, en el Massachusetts Institute of Technology y enseñado en Universidades e Institutos norteamericanos. Actualmente es catedrático de Teoría e Historia de la Imagen en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha publicado diversos libros en su especialidad y sobre el cine.

selectiva de experiencias culturales anteriores, procedentes de tres campos: la plástica, en su doble vertiente de pintura y fotografía; de las artes narrativas y de las artes del espectáculo.

El hecho de que el cine nazca como un espectáculo de masas le confiere un estatuto peculiar. «El teatro del proletariado», lo definió Jean Jaurès. A partir de 1918, aproximadamente, el público que va al cine será ya un público interclasista, al incorporarse a él la burguesía urbana, como había ocurrido, a mediados del siglo pasado con el folletín novelesco. El cine, como la ra-

dio, se convierte así en el lugar de encuentro psicológico de las masas, en un gran aparato de consenso o cohesión cultural.

Con la aparición del cine, además, se produce un hecho nuevo y revolucionario: nace el espacio narrativo basado en la iconización del tiempo. Hasta el cine, ninguna tecnología había sido capaz de dar respuesta a la necesidad del ojo de detectar los cambios de flujo luminoso a lo largo del tiempo. (Los *comics*, es cierto, se basaban en imágenes secuenciales, pero éstas eran imágenes fijas en un tiempo *simulado*, mientras que el tiempo del cine es *analógico*). Y la iconización del tiempo que realiza el cine adopta la estructura y las convenciones de la ficción narrativa elaborada por la literatura. Cuatro elementos fundamentales toma el cine de la matriz literaria: la ficcionalización del espacio, el cronologismo secuencial de la novela, la acción paralela (Dickens), el *flash-back*. Con todos esos artificios el cine crea una relación inédita entre el mensaje de la obra de arte y el público, relación basada en el flujo onírico, porque esa impresión de realidad que nos impone el cine se basa en un proceso de fruición muy semejante al producido en los sueños, que también percibimos como reales. En la contemplación de una película se producen unos mecanismos paralelos al sueño: el oscurecimiento paulatino de la sala nos induce a una distanciamiento de la realidad y de inmersión en el mundo onírico. Dejamos de estar en comunidad, enfrentados a la pantalla y, al iniciarse la proyección, somos víctimas de un bombardeo de estímulos audiovisuales, al tiempo que se nos produce una suerte de parálisis reflexiva. De ahí que tengamos conciencia del placer o displacer que nos produce la película, pero nos resulta difícil dar las razones de ese placer o displacer, y se precisa de un tiempo, después de terminar la proyección, para que aparezca el proceso crítico. Además, la película es un *continuum ubicuo* (en el espacio) y *pancrónico* (en el tiempo). Como en el sueño, hay una gran flexibilidad espacio-temporal. La película es perfectamente analizable con los métodos que propone Freud para los sueños.

Es cierto que mientras que en el sueño yo soy el protagonista, no ocurre lo mismo en la película, pero también lo es que sí existe una in-

tensa participación emocional, en la que actúan mecanismos de proyección e identificación. Vivimos, en cierto modo, una vida ajena. También en ambos casos se producen en el sujeto alteraciones fisiológicas, según el estado emocional, y un cuadro de respuestas semejante al observado en el sujeto que sueña. Y también hay un claro predominio de las respuestas emocionales sobre las cognitivas o intelectuales. Como afirma Eisenstein, el cine procede de la imagen al sentimiento y del sentimiento a la idea. Finalmente, cuando los umbrales de incomodidad o rechazo son insoportables (una escena de terror, una pesadilla), se produce la reacción defensiva: cerrar los ojos, bajar la cabeza, despertarse. Así pues, el cine es un mecanismo generador de sueños para personas perfectamente despiertas, y una variedad de forma de comunicación alucinógena, con efectos de adicción en algunas personas.

LA PUESTA EN ESCENA

Lo que la cámara registra no es una realidad en movimiento sino una ficción puesta en escena por el realizador, y la representación óptica de esa ficción puesta en escena está estructurada con un lenguaje sofisticado, convencional, que remite a códigos muy estereotipados. Por todo ello, la célebre ecuación falaz de que el film es una representación de la realidad en movimiento es falsa: es una representación manipulada de una ficción puesta en escena, por la voluntad del realizador.

En el caso del cine documental la no intervención del realizador o director en la organización de la realidad filmada no implica neutralidad ni ausencia de manipulación. Hay numerosas opciones de encuadre, de selección de espacios y tiempos; y en el segundo estadio, el montaje, la manipulación es evidente. Además, la banda sonora, la voz en *off* (voz oculta, *quasi* divina) que impulsa y orienta hacia una determinada lectura, con múltiples connotaciones, o la música transparente y casi imperceptible, son otros elementos orientadores y connotadores de una ideología. Es imposible el *grado cero* de la puesta en escena, la completa objetividad. Siempre hay un determinado grado de manipulación.

Con el espacio encuadrado (plano) el director va guiando el ojo del espectador. El primer plano, que ya era conocido desde hace mucho por la pintura, adquirió con el cine una especial relevancia, que radica en la ampliación de tamaño y consecuente magnificación de objetos o detalles que en un plano general pasarían inadvertidos a los ojos del espectador; en el protagonismo que adquiere ese objeto, al ser aislado de su contexto o entorno; y en el contraste de escala con respecto al plano anterior, que obliga a una reacomodación perceptiva de la visión. Tres

LAS ARTICULACIONES DEL MONTAJE

Hemos visto que la película está construida como una cadena de unidades expresivas (planos) que se articulan o ensamblan entre sí mediante el montaje. Pero el montaje no nació con la invención del cine (las películas de Lumière tenían un plano único), sino tras un proceso de elaboración. De hecho surge con el noticiario de actualidades, ante la necesidad de registrar lo más importante o significativo de un acontecimiento, al exigir una selección y jerarquización de momentos y encuadres. El montaje es una selección y yuxtaposición de planos diversos para articular la unidad del discurso fílmico. El concepto o término proviene de la Ingeniería (ensamblaje de piezas). Veamos cómo fue el proceso de elaboración y perfeccionamiento del montaje desde el cine primitivo, de Méliès, por ejemplo, quien entendía el cine como un teatro fotográfico. Edwin Porter, que introdujo en América el cine narrativo, usaba ya lo que hoy se denomina «acción paralela», es decir, la alternancia de dos escenas que suceden al mismo tiempo y que están alejadas en el espacio. Pero el que sistematizó todos estos hallazgos y formuló el lenguaje del montaje fue Griffith, el primero en fragmentar una película en escenas y éstas, a su vez, en planos, siguiendo al principio el cronologismo de la acción (articulación de planos haciendo progresar en el tiempo a la acción), y más tarde fragmentando el espacio escénico en planos de diferente valor (plano medio, general, tres cuartos, primer plano...). Su película *Intolerancia*, cima de sus esfuerzos, influiría de manera decisiva en la escuela soviética.

La segunda revolución de la estética del montaje la llevó a cabo la escuela soviética posterior a la Revolución de Octubre. Hay que tener en cuenta la importancia fundamental que tenía en los años veinte el cine, junto con la radio, únicos medios técnicos de comunicación de masas, en una Rusia con un 80 por 100 de analfabetismo. Pero la escasez de material para hacer cine era tan grande que obligó a los rusos a agudizar el ingenio en el máximo aprovechamiento de las cintas. Cuatro grandes figuras destacan entre los teóri-



funciones estéticas y lingüísticas posee el primer plano: agrandar detalles importantes de la acción, dramatizar los signos que representan esos objetos y servir de sinécdoque, haciendo que un simple detalle informe de un hecho (una vela que se apaga nos indica que el viejo moribundo ha expirado, por ejemplo).

La puesta en escena es así el conjunto de operaciones que sirven para producir el sentido de la película, y que abarcan desde la escritura del guión hasta el montaje final de los planos.

cos soviéticos en el campo del montaje: Kulechov introduce la fórmula mecanicista del director-ingeniero y el concepto de «geografía ideal», consistente en crear un espacio homogéneo y coherente a partir de espacios heterogéneos e incoherentes en sí mismos. Pudovkin dio un paso más allá. También tecnólogo, formuló la necesidad del guión-hierro, es decir, de una rígida previsión escrita de cómo ha de ser el montaje, descrito en todo detalle. Pudovkin inauguraría así la polémica entre la escuela que sostiene que el guión lo es todo, a la que se adscribirán Hitchcock, René Clair, Jacques Tati..., y la que lo considera tan sólo como una pauta a seguir, y considera que la película se hace cuando el director, en el escenario, entrevé la acción (propuesta del neorrealismo italiano, por ejemplo).

En oposición a estas concepciones mecanicistas del montaje se sitúa, dentro de la escuela soviética, la figura gigantesca de Eisenstein. Marcado también por el cientifismo, Eisenstein abordó en una primera etapa el montaje desde una perspectiva fisiológica («el montaje ha de ser un estimulante agresivo-emocional»), para después enriquecer su teoría inspirándose en los pictogramas de la escritura jeroglífica japonesa y sostener cómo de la interacción dialéctica de dos signos (planos), se genera un concepto simbólico, sin imágenes. Finalmente, Dziga Vertov introdujo la utopía del Cine-Verdad, que luego tomarían los franceses en 1961 (el *Cinéma Vérité*). Este mito, que pretendía la absoluta fidelidad a la realidad filmada, sigue siendo defendido todavía hoy por algunos teóricos que rechazan todo lo que es ficción o puesta en escena.

Cuando en 1927 llegó el cine sonoro, todos aquellos esfuerzos y aquella hermosa melodía visual del cine mudo, con su plena libertad en el montaje, se derrumbó. Las películas se convirtieron en bandas sonoras ilustradas y la imagen se hizo modesta sirvienta de la palabra hablada. Todo lo cual condujo, por un lado, a un mayor estatismo y condicionamiento de los planos, sacrificando la libre movilidad de las imágenes y, por otro, a la construcción de espacios más homogéneos y cohesivos en los que la cámara podía entrar y moverse. El cine-poesía se hizo cine-prosa y se entró en un nuevo capítulo de la historia de este arte.

IMPORTANCIA DE LOS GENEROS

Siguiendo a Umberto Eco, aceptamos la definición del cine como un complejo de fenómenos comunicativos en el que intervienen códigos diversos de lenguajes diversos, es decir, códigos verbales y no verbales. Hay así en el cine códigos gestuales, escenográficos, vestimentarios, fotográficos, etc., que remiten a matrices culturales diferentes. Es la pluricodicidad precisamente lo que define al cine.

Los diferentes códigos que regulan la expresión cinematográfica son de tres tipos: genéricos, específicos y particulares. Mientras los genéricos tienen validez más allá del cine (el verbal, común al usado en la novela o en el teatro, o vestimentario, el escenográfico), los específicos sí son peculiares del cine y constituyen el repertorio de normas, elaboradas por la práctica de una serie de convenciones, como son, por ejemplo, el encadenado, el fundido en negro, el *travelling*. Algunas de estas convenciones son imitativas de la Naturaleza (el *zoom* de acercamiento a un objeto); otras son arbitrarias (el fundido encadenado o el fundido en negro, para expresar el paso del tiempo).

Los códigos particulares están referidos a tres grandes «provincias» del cine: los géneros, las escuelas y el cine de autor. El género, concepto anterior y externo al cine, es un modelo cultural rígido basado en normas fijas y repetitivas. El cine sintió con mayor necesidad que otras artes la estructuración en géneros, por su gran incidencia en el aspecto comercial e industrial. En la industria del cine se hace patente la ley de cómo la oferta genera la demanda. El *western*, por ejemplo, se implantó en la historia del cine cuando la primera película de este género obtuvo un gran éxito comercial.

Al mismo tiempo, las fluctuaciones de la demanda reorientan las transformaciones o extinciones de determinados géneros. Asistimos hoy al letargo, si no muerte, del *western*, quizá debido a la erosión que de dicho género ha producido su excesivo uso por la televisión, o quizá también a que es un género que no puede despertar demasiado interés en

nuestro mundo actual, cada vez más urbanizado y alimentado de mitos futuristas. De hecho, los dos grandes pilares de la industria del cine en Hollywood son el llamado *star system* y la vertebración de una política de géneros.

En nuestros días está muy de moda el cine de ciencia ficción, cuya idea motriz es la glorificación de la ciencia y la tecnología en un momento de una difusa conciencia ecologista y de un sentimiento generalizado de que la Tierra está siendo envenenada y destruida por el modelo de sociedad avanzada. Para reforzar tal convicción se glorifica la tecnología en lo que ésta tiene de más rutilante y seductor y se nos venden signos de poder en forma de astronaves o rayos láser, revestidos escenográficamente con una estética de discoteca.

También se expande el cine catástrofica, complementario del anterior, en el que la Naturaleza se muestra maligna y amenazadora (terremotos, maremotos y grandes catástrofes) y se nos enseña cómo hay que dominarla con la técnica. En ambos géneros el protagonismo del ser humano cede su lugar al efecto especial de la máquina o al acontecimiento desastroso. Los personajes son secundarios. Lo importante es la espectacularidad. Junto a estos géneros está hoy también muy de moda el cine de terror, extendido cada vez con mayor perfidia desde que lo relanzó hace unos años *El exorcista*. Y es que el cine de terror no sólo refleja los fantasmas colectivos de la sociedad y ofrece un sensacionalismo de alto voltaje, no permitido en la televisión, sino que además el escalofrío producido por el terror funciona como un sucedáneo del escalofrío erótico. Las estadísticas demuestran que este género figura entre los preferidos por las mujeres. Y cuando salimos de ver una película de terror, la realidad recobra su aspecto confortable y agradable. Por contraste, se nos devuelve la seguridad de lo real.

También está de moda el género de la saga familiar, muy promovido hoy en Estados Unidos, bajo el cual subyace una ideología conservadora, que va dedicado a un público familiar, conformista y televisivo. Películas conocidas de este género son *Ordinary People*, *Kramer contra Kramer*, *En el estanque dorado...*, de

gran éxito comercial. Y en contradicción con el cine del establishment estaría el pornográfico, género atípico por excelencia, a caballo entre lo documental (fisiológico) y la ficción.

Otra «provincia» del cine es la del llamado cine de autor, que en rigor hay que considerar también como género: hablamos del cine de Fellini o de Bergman, por ejemplo. Se trata de un género que se consume principalmente en salas de arte y ensayo, por un público limitado y más minoritario (estudiantil, burguesía culta), lo que encañece su producción.

Vemos, pues, cómo cada género posee su propia iconografía, su capital semiótico y sus cánones narrativos. Así en una película de terror un muerto puede resucitar y convertirse en zombi, lo que no se admitiría en otro género.

Queda referirse muy brevemente a los códigos de escuela y a los códigos de autor. Una escuela es un conjunto o corriente de películas que aparece en un país y en un momento determinados: el neorrealismo en los años 1945-50, el expresionismo alemán, o la *Nouvelle Vague* en Francia, en el 59. En una escuela hay siempre una cierta coherencia temática y estilística que define a ese *corpus* de películas. La escuela suele nacer como reacción y negación de una tradición inmediata.

Aunque el sujeto de la producción cinematográfica es siempre un colectivo de personas que unen sus esfuerzos para hacer posible una película, ocurre, a veces, que la personalidad de un director es tan grande que imprime un sello muy peculiar a toda su producción. Así reconocemos, por ejemplo, una película de Orson Welles como reconocemos un cuadro de Picasso.

Finalmente, cabe concluir con que el cine no se acaba con el imperio de lo narrativo. Hay un cine a-narrativo, descriptivo, que no tiene por qué ser documental; e incluso hay un cine a-representativo, cuyas imágenes no representan una realidad verosímil, creíble (*El perro andaluz*, de Buñuel); o, en el caso extremo, el cine icónico (no figurativo, abstracto). El cine no es sólo ese mundo de fantasía que nos suele ofrecer la industria cinematográfica, sino un medio de comunicación que admite un amplísimo universo de formas.

PRESENTACION DE «CASTILLA LA NUEVA I»

En noviembre se ha presentado Castilla la Nueva I, nuevo volumen de la colección «Tierras de España», que edita la Fundación Juan March y Noguer, en la Casa de Cultura de Cuenca y en el Ayuntamiento de Toledo.

Castilla la Nueva I es el decimotercer volumen de esta colección iniciada en 1974 y dedicada fundamentalmente al estudio del arte de las distintas regiones españolas, con amplias introducciones literaria, histórica y geográfica.

Hasta la fecha se han publicado los siguientes volúmenes:

1. **Cataluña I.** Introducción Geográfica: J. Vilá Valenti. Introducción Histórica: Joan Reglá. Estudio de Arte: José Gudiol. Madrid 1974, 365 Páginas, 374 láminas.
2. **Baleares.** Introducción geográfica: V. M. Roselló. Introducción histórica: Alvaro Santamaría. Introducción literaria: Francesc de B. Moll. Estudio de Arte: Santiago Sebastián. Madrid 1974, 369 páginas, 217 láminas.
3. **Castilla La Vieja y León I.** Introducción geográfica: Angel Cabo Alonso. Estudio de arte: J. J. Martín González y J. Manuel Pita Andrade. Madrid 1975, 426 páginas, 323 láminas.
4. **Castilla La Vieja y León II.** Introducción histórica: Luis Suárez Fernández. Introducción literaria: José Fradejas Lebrero. Estudio de arte: J. J. Martín González. Madrid 1975, 368 páginas, 280 láminas.
5. **Galicia.** Introducción geográfica: Angel Cabo Alonso. Introducción histórica: José Filgueira Valverde. Introducción literaria: José Luis Varela Iglesias. Estudio de arte: Manuel Chamoso Lamas. Madrid 1976, 440 páginas, 428 láminas.
6. **Murcia.** Introducción geográfica: Antonio Gil Olcina. Introducción histórica: Juan Torres Fontes. Introducción literaria: Mariano Baquero Goyanes. Estudio de Arte: Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid 1976, 408 páginas, 400 láminas.
7. **Aragón.** Introducción geográfica: José Manuel Casas Torres. Introducción histórica: José María Lacarra. Introducción literaria: Manuel Alvar. Estudio de Arte: Federico Torralba Soriano. Madrid 1977, 380 páginas, 434 láminas.
8. **Cataluña II.** Introducción literaria: Martí de Riquer y Guillem Díaz-Plaja. Estudio de Arte: Joan Ainaud de Lasarte, Enric Jordi, Alexandre Cirici Pellicer, Francesc Fontbona y Daniel Giralt-Miracle. Madrid 1978, 380 páginas, 433 láminas.
9. **Asturias.** Introducción geográfica: Francisco Quirós Linares. Introducción histórica: Eloy Benito Ruano. Introducción literaria: Emilio Alarcos Llorach. Estudio de Arte: Carlos Cid Priego. Madrid 1978, 380 páginas, 379 láminas.
10. **Extremadura.** Introducción geográfica: Angel Cabo Alonso. Introducción histórica: Julio González. Introducción literaria: Cristóbal Cuevas García. Estudio de Arte: Julián Álvarez Villar. Madrid 1979, 380 páginas, 422 láminas.
11. **Andalucía I.** Introducción literaria: Nicolás Marín. Introducción histórica: Darío Cabanelas Rodríguez. Introducción geográfica: Joaquín Bosque Maurer. Estudio de Arte: José Guerrero Lovillo. Madrid, 1980, 384 páginas, 415 láminas.
12. **Andalucía II.** Introducción Literaria: Emilio Orozco y Antonio Sánchez Trigueros. Introducción histórica: Antonio Domínguez Ortiz. Estudio de arte: José Hernández Díaz. Madrid, 1981, 394 páginas, 354 láminas.
13. **Castilla la Nueva I.** Introducción geográfica: Antonio López Gómez. Introducción histórica: Manuel Fernández Alvarez. Estudio de arte: José María de Azcárate. Madrid, 1982, 352 páginas, 402 láminas.

EVOLUCION DEL MOVIMIENTO VANGUARDISTA

■ Estudio de Rosario Rojo basado en «La Gaceta Literaria» (1927-1932)

María del Rosario Martín, licenciada en Filología Románica, ha llevado a cabo una investigación sobre la evolución del movimiento vanguardista basada en el estudio de «La Gaceta Literaria», revista que se ha considerado como el órgano fundamental de expresión y difusión de las ideas vanguardistas. Este hecho y la escasez de trabajos sobre ella han llevado a la autora a estudiar la evolución de la estética vanguardista a través de la citada revista. De este trabajo ofrecemos seguidamente un amplio resumen.

«La Gaceta Literaria»

Las revistas literarias han sido consideradas por un buen número de críticos una de las manifestaciones más interesantes de la actividad literaria. Ellas, al acercarnos mucho más directamente a una época determinada, se vuelven imprescindibles para el estudio de cualquier movimiento literario. De ahí el interés por «La Gaceta Literaria» que apareció por primera vez el 1 de enero de 1927, siendo director Ernesto Giménez Caballero. A finales de 1929 la revista, que había sido independiente económicamente, fue traspasada a la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (C.I.A.P.) y se nombró codirector a Pedro Sáinz Rodríguez. Por diversas dificultades la revista dejó de publicarse a partir de mayo de 1932.

Distintos estudiosos han puesto de manifiesto la importancia de esta revista que, en opinión de Torrente Ballester, es «indispensable para la comprensión de la vida literaria española en los años inmediatamente anteriores a la República».

El contexto social y político

«La Gaceta Literaria» da testimonio, en primer lugar, del contexto sociológico en el que se observan los factores sociales y políticos que influyen de alguna manera en la actitud cultural y literaria de la juventud vanguardista: la Primera Guerra Mundial, la crisis en el sistema político desde 1923 y el carácter gene-

ral de la vida en los años veinte, de ritmo acelerado, cambio rápido en los gustos y orientaciones, evasión, despreocupación política y triunfo del vanguardismo; años de la dictadura en los que nacen las revistas poéticas de provincias y la Generación del Veintisiete, sin intereses ideológicos, pero de un alto nivel artístico.

Dentro de una sociedad en acelerada fermentación política los vanguardistas no pueden mantenerse aislados e indiferentes alimentándose de belleza pura: una oleada de politización se abre paso en publicaciones literarias que alardeaban de distanciamiento con respecto a las turbulencias políticas y sociales.

Por otra parte, «La Gaceta Literaria» se hace eco también del cambio operado con la depresión de 1929: la formación de un clima de descontento e impopularidad del régimen en determinadas clases sociales, la mayor participación política y la extensión del movimiento antimonárquico y del entusiasmo republicano, dentro del cual se desenterrarían figuras de las letras y se desagravaría a intelectuales postergados por la Dictadura, muchos de los cuales entraron a participar en la dirección del país o fueron nombrados embajadores o representantes de España en el extranjero.

El vanguardismo como movimiento literario

«La Gaceta Literaria» da testimonio del carácter de novedad con que

se entendía el vanguardismo y del acento particular con que éste se coloreaba en cada país y en cada literatura, hasta el punto de llegar a hablar incluso de la ausencia de postulados comunes. De todas formas aparece como rasgo general característico el hecho de que, ante un tipo de literatura basado en esquemas tradicionales, los vanguardistas surgen como reacción, con un espíritu combativo, contra todo lo pasado y a favor de lo nuevo.

El ultraísmo

En España el movimiento literario que representa este nuevo sentir es el ultraísmo, que apareció tras la Primera Guerra Mundial y en cuyo nacimiento influyeron factores no literarios —la nueva época, con el jazz, el cine, el deporte, el psicoanálisis, las máquinas, etc.— y factores literarios, en concreto la reacción al modernismo postrubeniano, como consecuencia del creciente irracionalismo e individualismo que condicionaban la lírica de entonces, y como reflejo de otros movimientos literarios de vanguardia que se desarrollaban fuera de España.

El ultraísmo, a pesar de que decayó pronto (hacia 1922-23, junto con la desaparición de revistas ultraístas, su casi único medio de expresión) y aunque un considerable número de críticos lo haya tachado de «movimiento fracasado», al haber producido tan escasas obras de calidad, según la opinión de otros especialistas en el tema sobrevivió de alguna manera en la obra de los grandes poetas de la generación siguiente. Dámaso Alonso participa de esta opinión al afirmar que «alimenta, aunque sea en pequeña parte, una de las más intensas generaciones poéticas de nuestra historia. No hay continuidad; pero que del movimiento anterior o del ambiente que lo produjo llegan sutiles impregnaciones, no cabe duda».

Por otro lado, los escritores que dieron obras de calidad en el ultraísmo (Gerardo Diego, *Imágenes*, y Guillermo de Torre, *Hélices*), continúan escribiendo en «La Gaceta Literaria», así como colaboradores de las desaparecidas revistas ultraístas: «Grecia», «Ultra» y «Cervantes», entre ellos Eugenio Montes, Mauricio Bacarisse, Cansinos Assens...

La estética ultraísta llega a constituir la fuente más inmediata de los hombres del Veintisiete, en cuanto que aporta ciertos conceptos básicos

sobre el papel y la función del arte: autonomía artística, carácter evasivo, signo ahistórico y apolítico, estética purista, primacía de la metáfora, temas deshumanizados... Pero los post-ultraístas, si bien recogieron la herencia del ultraísmo, llegaron a contradecir alguna de sus teorías. Estos vanguardistas, desencantados de los «ismos» al sentirlos como una moda pasajera, quisieron no ser víctimas de las innovaciones y en una mirada de comprensión hacia el pasado reivindicaban los valores tradicionales, los que no mueren. El clima creador de estos años resultaría incomprensible sin la recuperación de ese gran pasado cultural. En este sentido se revaloriza la figura de Góngora, que venía a encajar perfectamente en el ambiente purista que se respiraba.

Para diferenciar esta estética vanguardista, mucho más constructiva que la anterior, los vanguardistas de 1927 buscan un nuevo término, el calificativo «nuevo»: arte nuevo, nueva literatura, poetas nuevos...

Junto a este grupo de la «nueva literatura» está viviendo otro, que escribe y expone sus ideas igualmente en revistas literarias, ideas no compartidas por la juventud vanguardista, porque sus estéticas eran totalmente opuestas: sentido lúdico del arte por parte de los vanguardistas y sentido ético-existencial por parte de la Generación del Noventa y Ocho. Sin embargo, más tarde, tras un cambio de estética, serán los propios vanguardistas los que se aproximen a los del Noventa y Ocho.

Una estética en transformación

En el plano literario operan una serie de síntomas, reflejo de una estética en transformación. La estética vanguardista, denominada anti-romántica en cuanto al rechazo del sentimiento, antipolítica por la ausencia de preocupaciones de tipo social, antiplebeya por dirigirse a una minoría culta, que llega a suprimir la anécdota para —en un enorme deseo de evasión— desligarse totalmente de la realidad, que ve la creación artística como un juego donde la razón y la inteligencia tienen un papel especial, que busca un arte puro sin preocupaciones de ningún otro tipo, y que ve en el arte deshumanizado la meta de sus creaciones, queda totalmente transformada.

Dicha estética evoluciona hacia un neorromanticismo y con él se retorna a la anécdota, el arte adquiere un carácter fundamentalmente ético,

surge la impureza como ideal poético y la emoción humana ocupa el primer lugar. En este sentido recorran a la Generación del Noventa y Ocho, con la que comparten ideas, y olvidan las figuras de Góngora y Juan Ramón Jiménez, porque la estética purista, de la que se les consideraba maestros indiscutibles, aparece llena de limitaciones sin posibilidad de dar expresión a nuevos estados de espíritu.

De este modo, si en un principio los vanguardistas en sus manifestaciones artísticas, libros y revistas, alardeaban de un distanciamiento respecto de los temas políticos y sociales, pronto observamos una actitud contraria: propaganda cada vez mayor de libros transmisores de una u otra ideología y gran éxito de obras de contenido social. Por otro lado, las revistas de literatura pura, órganos de difusión de las ideas vanguardistas, decaen hasta el punto de transformarse o desaparecer.

Ejemplo de la evolución vanguardista

La propia «Gaceta Literaria» es un claro ejemplo de la evolución de la estética vanguardista, al nacer con un fin eminentemente literario y politizarse posteriormente.

Nació con una preocupación eminentemente literaria y apolítica en la que la juventud vanguardista se encontraba totalmente representada. Pero ya desde su primer número se encuentran en ella los primeros chispazos de una mayor relación entre política y literatura: una serie de encuestas a escritores dejaban traslucir toda una problemática social; una sección, «Los obreros y la literatura» descubría miras socialistas... Pero pronto desaparece dicha sección, aumenta la colaboración de personas de reconocida ideología fascista, se crea como nueva sección «Gaceta política y diplomática» y el propio director se hace cargo del «Cuaderno quincenal de noticias», sección dedicada a comentario de libros generalmente de tipo social.

Estos y otros datos hicieron que «La Gaceta Literaria» tomara un aire decididamente partidista ya desde 1929, y aunque su propio director hiciera constantemente aclaraciones ya nadie creía en la apoliticidad de la revista. Por otro lado, la pasión política de ideología contraria a la del director invadía cada vez más a los escritores y a aquellos que un día

pertenecieron a la juventud vanguardista, y algunos de ellos dejaron de colaborar.

En 1930 «La Gaceta Literaria» toma un aire distinto al ser traspasada a la C.I.A.P. (Compañía Ibero-Americana de Publicaciones) que, según Giménez Caballero, «prepara la otra revolución, la del berenguerismo y la República»; sin embargo, el número de colaboradores era cada vez más reducido porque había dejado de ser el órgano representativo de aquella generación.

El surrealismo

El cambio de rumbo poético coincide con la creciente conmoción política, económica y social de la vida española. En 1930 se hablaba de la estética vanguardista como de algo acabado. Las preocupaciones sociales necesitaban otro tipo de estética. La estética purista, sin embargo, no se resignaba a morir; tenemos noticias de sus pocos seguidores hasta los últimos números de la revista.

Otra nueva estética lograba cada vez mayor difusión entre el círculo de la «nueva literatura», la surrealista. Ya desde el primer año de la revista se observa el conocimiento del surrealismo por parte de los vanguardistas españoles; aparecía formando parte del ambiente cultural. Sin embargo, en España la estética vanguardista estaba en pleno predominio y no interesaba una doctrina cuyos principios ponían en tela de juicio los del purismo. Solamente cuando dicha estética comienza a tambalearse se acogen, a su manera, al surrealismo.

En «La Gaceta Literaria» se observa una atmósfera cultural en la que se refleja la confusión y casi imposibilidad de establecer límites nítidos entre unos y otros «ismos». Por otro lado, la gran convivencia entre los movimientos vanguardistas hace pensar que, más que de estéticas distintas, se trataría de un espíritu común a todos ellos, el de renovación, y de una sola estética con pequeñas diferencias: la estética vanguardista.

María del Rosario Rojo Martín, *Evolución del movimiento vanguardista. Estudio basado en «La Gaceta Literaria» (1927-1932)*. Beca España 1980. Literatura. Memoria aprobada el 10-X-81.

TRABAJOS TERMINADOS

SE HAN APROBADO por los distintos Departamentos los siguientes trabajos finales realizados por becarios de la Fundación cuyas memorias pueden consultarse en la Biblioteca de la misma.

BIOLOGIA Y CIENCIAS AGRARIAS

EN ESPAÑA:

Juan Aguilar-Amat Fernández.

Ecología de las lagunas situadas en la periferia del parque nacional de Doñana.
Centro de trabajo: Estación Biológica de Doñana, Sevilla.

José Luis Caballero Repullo.

Acción de la hidroxurea sobre el complejo de replicación de «Escherichia coli».
Centro de trabajo: Facultad de Ciencias de la Universidad de Córdoba.

José Manuel Moreno Rodríguez.

Los jarales (Cistion laurifolii) de la provincia de Madrid: entorno y manifestaciones fenológicas.
Centro de trabajo: Facultad de Farmacia de la Universidad Complutense.

José Carlos Pena Alvarez.

La ictiofauna y su contaminación en el Delta del Ebro.
Centro de trabajo: Facultad de Biología de la Universidad de Barcelona.

Lucía del Río Gutiérrez.

El virus de la gripe humana como sistema de estudio de las bases moleculares de la variabilidad genética.

Centro de trabajo: Instituto de Virología y Genética Molecular del Centro de Biología Molecular. Universidad Autónoma de Madrid.

EN EL EXTRAJERO:

Amando Garrido Per tierra.

La regulación genética y bioquímica del metabolismo del propionato de «Escherichia coli».

Centro de trabajo: Universidad de Leicester (Inglaterra).

Fernando Pliego Alfaro.

A Morphogenetic Study of the Avocado (Persea americana, Will), «in vitro».
Centro de trabajo: Universidad de California en Riverside (Estados Unidos).

José Antonio Salas Fernández.

Estudio del mecanismo iniciador de la germinación de las esporas de Bacillus fastidiosus: papel del enzima uricasa.

Centro de trabajo: Universidad de Cambridge (Inglaterra).

Pedro Sánchez Lazo.

Acción de la toxina colérica sobre la adenilato ciclasa de células intestinales.

Centro de trabajo: Tufts University de Boston (Estados Unidos).

QUIMICA

EN ESPAÑA:

Victor José Herrero Ruiz de Loizaga.

Estudio de reacciones químicas por haces moleculares. Aplicación a la reacción: $C_2H_5Br + K \rightarrow BrK + C_2H_5$.

Centro de trabajo: Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Complutense.

EN EL EXTRANJERO:

Miquel Pons Vallés.

Estudios espectroscópicos de fosfolípidos polimerizables. Aplicaciones de la resonancia magnética nuclear al estudio de problemas de interés biológico.

Centro de trabajo: Royal Free Hospital de la Universidad de Londres (Inglaterra).

MUSICA

EN EL EXTRANJERO:

Ignacio Alcover García-Tornel.

Ampliación de estudios de violoncello.

Centro de trabajo:
Universidad de Boston (Estados Unidos).

Pere Ros Vilanova.

Estudio de la viola de gamba.

Centro de trabajo:
Academia de la Música, de Basilea (Suiza).

MATEMATICAS

EN ESPAÑA:

Domingo García Rodríguez.

Compacidad débil en espacios localmente convexos.

Centro de trabajo:
Facultad de Ciencias de la Universidad de Valencia.

Gerardo Sanz Saiz.

Estudio sobre el problema de parada óptima en procesos estocásticos generales en tiempo continuo.

Centro de trabajo:
Facultad de Ciencias de la Universidad de Zaragoza.

GEOLOGIA

EN ESPAÑA:

María Sala Sanjaume.

Estudio y medición de los procesos de erosión actuales en una cuenca mediterránea representativa, la del Tordera.

Centro de trabajo:
Facultad de Geografía e Historia, de la Universidad de Barcelona.

CREACION LITERARIA

EN ESPAÑA:

Alberto Miralles Grancha.

Una noche de Walpurgis cualquiera (teatro).

Lugar de trabajo:
Madrid.

LITERATURA Y FILOLOGIA

EN ESPAÑA:

Alfonso Rey Alvarez.

Francisco de Quevedo, «Virtud militante contra las cuatro partes del mundo».
Edición crítica.

Centro de trabajo:
Diversas bibliotecas españolas y extranjeras.

CREACION ARTISTICA

EN ESPAÑA:

Guillermo Pérez Villalta.

Viaje a Andalucía (obra pictórica).

Lugar de trabajo:
Madrid.

EN EL EXTRANJERO:

Miguel Angel Campano Mendaza.

Ampliación de estudios de la nueva abstracción francesa.

Lugar de trabajo:
Paris (Francia).

AUTONOMIAS TERRITORIALES

EN EL EXTRANJERO:

Jaime Oliver Jaume.
El sistema educativo suizo y sus posibles aportaciones a la organización de la administración educativa autonómica en España.

Centro de trabajo:
Centro Suizo de Documentación en Enseñanza y Educación, Ginebra (Suiza).

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

ULTIMAMENTE se han dictaminado por los asesores de los distintos Departamentos 18 informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios de la Fundación. De ellos 12 corresponden a becas en España y 6 a becas en el extranjero.

MIÉRCOLES, 1

19,30 horas

CICLO GOETHE Y LA MUSICA (y IV).

Intérpretes: **Montserrat Alavedra** (soprano) y **Miguel Zanetti** (piano).

Programa: Obras de H. Wolf.

JUEVES, 2

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital para orquesta de cámara.

Intérprete: **Orquesta de Cámara «Ars Nova».**

Director: **Sabas Calvillo.**

Comentarios: **Alfredo Aracil.**

Programa: Obras de Purcell, Rossini, Grieg y Bartok.

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO», EN ZARAGOZA Y TERUEL

El 18 de diciembre se clausura en Zaragoza la Exposición de Arte Español Contemporáneo (Colección de la Fundación Juan March). La muestra se exhibe en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, de dicha capital, organizada con su colaboración.

El 22 de diciembre la muestra se inaugurará en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, de Teruel.

(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Sociedad y literatura picaresca en el barroco español» (II).

José Antonio Maravall: «La desvinculación del pícaro: familia, comunidad política, Iglesia».

VIERNES, 3

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Fernando Puchol.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

Programa: Obras de Beethoven, Chopin, Scriabin, E. Halffter y Albéniz.

(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

LUNES, 6

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de canto y piano.

Intérpretes: **M.^a Luisa Castellanos** (soprano) y **María Acebes** (piano).

Programa: Obras de Scarlatti, Händel, Beethoven, Berlioz y Strauss.

MARTES, 7

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

LA EXPOSICION SCHWITTERS, EN BARCELONA

La Exposición de Kurt Schwitters, que se clausura el día 1 de diciembre en Madrid, se inaugurará el 14 de diciembre en Barcelona, en la Fundación Joan Miró, organizada por la Fundación Juan March, la Fundación Miró y la Generalidad de Cataluña.

La muestra ofrece 200 obras, entre óleos, collages, ensamblajes, dibujos y acuarelas, relieves y esculturas y otras piezas, realizadas por el artista alemán de 1916 a 1947, un año antes de su muerte.

Recital de violoncello y piano.

Intérpretes: **María Macedo** (violoncello) y **Encarnación Fernández** (piano).

Comentarios: **A. Ruiz Tarazona**.

Programa: Obras de Beethoven, Mendelssohn, Fauré y Njón.

(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Sociedad y literatura picaresca en el barroco español» (III).

José Antonio Maravall: «Desviación social y libertad picaresca».

JUEVES, 9

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital para orquesta de cámara.

Intérpretes: Orquesta de cámara «Ars Nova».

Director: **Sabas Calvillo**.

Comentarios: **Alfredo Aracil**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 2.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Sociedad y literatura picaresca en el barroco español» (y IV).

José Antonio Maravall: «La respuesta social: el refuerzo de los frenos ideológicos».

EXPOSICION DE GRABADOS DE GOYA, EN AVILES

Del 3 al 19 de diciembre la Exposición de los Grabados de Goya se exhibirá en la Iglesia de Sabugo, de Avilés. Esta exposición ha sido organizada con la colaboración de la Casa Municipal de Cultura y del Ayuntamiento de la ciudad.

VIERNES, 10

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Fernando Puchol**.

Comentarios: **A. Fernández-Cid**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 3).

19,30 horas

INAUGURACION DE LA VII EXPOSICION DE BECARIOS DE ARTES PLASTICAS.

Conferencia del crítico **Francisco Calvo Serraller**.

LUNES, 13

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de óboe y piano.

Intérpretes: **Miguel Quirós** (óboe) y **Esteban Sánchez** (piano).

Programa: Obras de Sammartini, Mozart, Saint-Saëns y Hindemith.

RECITALES PARA JOVENES EN CASTELLON

Continúan en Castellón los Recitales para Jóvenes, organizados en colaboración con el Conservatorio Provincial de Música, en el Instituto «Francisco Ribalta», de dicha localidad. Los días 7 y 14 de diciembre actuará el pianista **Perfecto García Chornet**, con obras de Chopin, Liszt, Granados, I. Albéniz y M. Albéniz. Estos recitales son comentados por el Director del Conservatorio de Castellón, **Juan Ramón Herrero**.

El presente Calendario está sujeto a posibles variaciones. Salvo las excepciones expresas, la entrada a los actos es libre.

**Información: FUNDACION JUAN MARCH, Castelló, 77
Teléfono: 435 42 40 - Madrid-6**