

Sumario

ENSAYO	3
<i>La poesía española actual</i> , por Víctor García de la Concha	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	23
Arte	23
Exposición de Bonnard	23
— Abierta en Madrid hasta el 27 de noviembre	23
— «Toda la pintura de Bonnard es una larga espera». Conferencia inaugural del profesor Angel González	24
Música	29
«La Escuela de Viena»	29
— Ciclo de conciertos dedicados a «La Escuela de Viena»	29
— «Wagner y Webern: dos centenarios y cien años de música», extracto del estudio de Eduardo Pérez Maseda	30
Tercera convocatoria de la Tribuna de Jóvenes Compositores	35
«Conciertos de Mediodía», en noviembre	36
Publicaciones	37
Nuevo volumen de «Tierras de España»: «Castilla la Nueva II»	37
Literatura: Introducción de Antonio Prieto Martín	38
Arte: Ensayo de José María Azcárate	40
Colección Crítica Literaria	42
— «La cara oscura del siglo de las luces», de Guillermo Carnero	42
Estudios e investigaciones	44
Trabajos realizados con la ayuda de la Fundación, publicados por otras instituciones	44
Calendario de actividades en noviembre	45

LA POESIA ESPAÑOLA ACTUAL

— Por Víctor García de la Concha —

Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca. Su tarea investigadora se centra en la poesía española del siglo XX y en la literatura hispánica del Renacimiento. Entre sus obras figuran «Nueva lectura del Lazarillo» y «La poesía española de postguerra». Fue Secretario del Departamento de Creación Literaria de la Fundación Juan March.



El enunciado no puede ser, en su facilidad, más equívoco. Porque ¿de qué se trata? Fijar la atención, pongo por caso, en la poesía publicada desde 1975, equivaldría a suponer —y no hay base para ello— que el cambio de régimen político en España ha comportado otro en la dialéctica del proceso poético. ¿Qué puede ser lo actual? ¿Acaso lo que publican las promociones más jóvenes? Tampoco, exactamente. Cualquier observador normal de ese proceso sabe que la poesía escrita por Carlos Edmundo de Ory o Pablo García Baena en los años cuarenta ha constituido en los últimos años *actualidad* de lectura e influencia. Para orientarnos hacia la actualidad debemos, por tanto, superar las convenciones cronológicas y esa manía entomologista rebrotada con virulencia en el empeño de bautismo generacional.

* 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 números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Ynduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; *Tres modelos de supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Compa-

En 1952 Francisco Ribes consultó a más de cincuenta escritores y críticos quiénes eran a su juicio «los diez mejores poetas vivos dados a conocer en la década de los cuarenta». Si este particular criterio selectivo justificaba la no inclusión de Miguel Hernández o José Luis Hidalgo, que tanta presencia habían tenido en aquellos años, hay otras ausencias inexplicadas y, desde nuestra perspectiva de hoy, inexplicables. Pienso, en concreto, en los promotores del *Postismo*, el ya citado Ory y Eduardo Chicharro, quienes en 1945 introducían en la lírica española un surrealismo expresionista; o, en la misma línea, en los cultivadores de la veta surrealista, J. E. Cirlot, Miguel Labordeta y los continuadores canarios de *La Gaceta del Arte*. Faltaban también los representantes del grupo cordobés de *Cántico*, Ricardo Molina, Juan Bernier y Pablo García Baena. Todos estos silencios y ausencias revelan un hecho muy claro de la sociología de la lectura de aquella época. Y es que, a la altura crítica de 1952, la mayoría estaba ofuscada por la perspectiva realista que en la *Antología consultada* representaban Blas de Otero, Celaya, Crémer, Hierro y Nora, preocupados por el compromiso social de la poesía y escasamente compensados en ella por Bousoño, Gaos, Rafael Morales y Valverde, los cuales, dentro de una gran variedad de enfoques temáticos y formales, coincidían en privilegiar el principio subjetivo de la creación.

En la primera etapa de *Cántico*, 1947-1949, los poetas cordobeses se habían enfrentado de manera decidida al avance realista: «La joven poesía española —denunciaban

▷ rada en la Universidad de Harvard; *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista, ensayista y crítico literario; *Espacio y espacialidad en la novela*, por Ricardo Gullón, Profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago; *Literatura e Historia Contemporánea*, por José-Carlos Mainer, Profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza; *España-extranjero: un matrimonio de conveniencia*, por Domingo Pérez-Minik, escritor y crítico literario; *Literatura e Historia de la Literatura*, por Francisco Rico, Catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales de la Universidad Autónoma de Barcelona; *Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil*, por Guillermo Carnero, escritor y director del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante; *Lengua coloquial y literatura*, por Manuel Seco Reymundo, miembro de la Real Academia Española y director de su Seminario de Lexicografía; y *La literatura infantil en la actualidad*, por Carmen Bravo Villasante, escritora y crítica literaria.

en el primer editorial— parece atacada de una pasmosa esterilidad. Este empobrecimiento repercute a su vez en el verbo, en el tema y, sobre todo, en el metro». Por eso, en sucesivas tomas de posición, se mofan del neorromanticismo imperante, despliegan la bandera de lo mágico, reivindican al proscrito Juan Ramón y se atreven a sentar la tesis de que la poesía no tiene que demostrar ni afirmar nada, ya que «es un simple manifestarse como el sol y la música». Casi al mismo tiempo que terminaba la primera etapa de *Cántico*, se producía una nueva propuesta de superación del realismo totalizador. Rosales, Panero y Vivanco, acompañados por Valverde, «ascendido de generación», y por Aranguren como teórico del grupo, tratan de desembarcar con un manifiesto de «poesía total» en *Espadaña*, la revista leonesa que desde 1943 venía abriendo camino a una poesía comprometida: «el simple cuento de lo que a uno le pasa no ha sido nunca poesía. Dejemos el tiempo a la novela, que es su sitio, y hagamos una poesía viva, humana, total, hecha de tiempo y eternidad, subjetiva como todo lo humano, lírica. Con poco cuento y mucho canto».

Pero había sonado la hora de la poesía social. Las poéticas redactadas para la *Antología Consultada* por los que he calificado como comprometidos con el realismo, no dejan lugar a duda. Era un acto de alucinación general, que afectaba no sólo, ni principalmente, a los creadores: eran los lectores —por lo demás, sólo concienciados grupos minoritarios—, los que en aquella difícil etapa española seleccionaban un tipo de poesía, la de temática social, y los que reducían toda lectura poética al hilo enjuto de su valor de eficacia denunciadora. Castellet dirá más tarde: «la literatura se había salido de madre y se presentaba como una vanguardia... Fueron unos bellos momentos de euforia que, en un momento dado, se vinieron abajo». En efecto, se equivocó el propósito. En la *Antología de la poesía social* preparada por Leopoldo de Luis (1965), que vino a constituir como una gran confesión general de los protagonistas de aquella fervorosa aventura, se recoge un texto programático de Celaya: «lo importante no es hablar del pueblo sino hablar con el pueblo. Hay que agarrar bien sus raíces y sentir hasta la muerte del yo el 'nadie es nadie', para

después seducir y levantar a ese pueblo, con ayuda de la retórica, del prosaísmo o de lo que se tercié». Pero en ese mismo mirador, José Hierro reconoce que la poesía social de la posguerra adolecía de un grave defecto: que nunca fue popular... «Los poetas hablaron *del* pueblo, pero no hablaron *al* pueblo, porque, salvo raras excepciones, lo desconocían»; y, como si pensara en esa voluntad de sacrificio del valor literario postulada por Celaya, termina: «El poeta, en un raptó de generosa renuncia, hablaba para débiles mentales».

Fallaba el propio planteamiento formal del discurso poético. Dámaso Alonso había abierto en 1944, con *Hijos de la ira*, un surco fecundísimo de comunicación al elevar a rango de arte literario el lenguaje cotidiano. Ahora, sin embargo, se prosaicizaba, incurriendo en aquel realismo deficiente, ya impugnado por Lukacs en 1936, que se produce cuando una idea histórica y socialmente justa no alcanza una expresión literaria convincente. Es lo que en la misma *Antología* denuncia Gabino Alejandro Carriedo, lamentando que no se hubieran aprovechado las fuerzas de contestación experimentadas por los vanguardismos europeos. Recojo su testimonio porque, avanzando en esa dimensión, logrará él, junto con Miguel Labordeta, algunas de las mejores páginas de poesía social.

Pero es el caso que, al tiempo, prácticamente, de aparecer la *Antología Consultada*, iniciaban su andadura una serie de jóvenes poetas con preocupaciones estéticas que, aún moviéndose dentro del ámbito del compromiso social, iban a comportar nuevos modos de escritura. En 1951 Alfonso Costafreda acababa de publicar *Ocho poemas*; en 1952 publica José M. Caballero Bonald *Las adivinaciones*; Claudio Rodríguez, en 1953, *Don de la ebriedad*, y en 1958 *Conjurios*; en 1955 publican José Agustín Goytisolo *El retorno* y José Angel Valente *A modo de esperanza* (uno y otro añadirán, al poco, respectivamente, *Salmos al viento*, 1958, y *Poemas a Lázaro*, 1960); Angel González, en 1956, *Aspero mundo*; Carlos Barral, en 1957, *Metropolitano*; Carlos Sahagún, *Profecías del agua*, en 1958, el mismo año en que Eladio Caballero publica *Una señal de amor*; Jaime Gil de Biedma, en 1959, *Compañeros de viaje*; Francisco Brines, en 1960 *Las brasas*...

Sobre la base de esos libros, en febrero de 1959 y en Collioure, adonde habían acudido casi todos ellos —y algún otro, como Blas de Otero— a rendir homenaje a don Antonio Machado en el veinte aniversario de su muerte, brota la idea de autopromocionarse como una nueva generación poética. Se contaba para ello con el soporte editorial de Barral y con un crítico, José María Castellet, encargado de redactar los presupuestos teóricos. Así surgió la antología de mayor difusión, *Veinte años de poesía española* (1960), que, desde una perspectiva unilateral, sentenciaba la rendición de la tradición simbolista a los pies del realismo social. En el fondo, por lo menos en el núcleo catalán del grupo —Barral, Goytisolo, Gil de Biedma, Costafreda—, latía «una consciente voluntad de reanudar con la poética del 27, es decir, de saltar una generación que por unas razones u otras —no sólo políticas, porque también comprendía a los poetas inconformistas— nos repugnaba». Esta explícita confesión de Carlos Barral, que coincide con el planteamiento de Castellet y con el de Ribes en otra antología, *Poesía última* (1963), en la que intenta presentar el nuevo tiempo poético, aclara bastante la posición que el grupo adoptaba en relación con la poesía española en curso: se juzgaban de manera negativa las corrientes y formas poéticas de la inmediata preguerra y de los años cuarenta, recuperando, sin embargo, algunos de sus valores individuales.

En su libro *Moralidades* (1966) define Gil de Biedma al núcleo del grupo como «compañeros de viaje/.../... pecadores/como yo, que me avergüenzo/de los palos que no me han dado,/señoritos de nacimiento,/por mala conciencia escritores/de poesía social». El apretado boceto descubre rasgos caracterizadores bien marcados. Se mantiene, en concreto, la conciencia del compromiso de la producción literaria —más específicamente, de un frente poético— con el frente social progresista, y no se descarta una etiqueta, la de «poesía social», que en 1966, a causa, en gran parte, de las críticas de los mismos jóvenes poetas, aparecía confusamente desprestigiada. Debemos, con todo, guardarnos de convertir esta marca de contraste, que ciertamente conviene a los «compañeros de viaje», en signo de identidad de un nuevo tiempo, que se manifestaba no sólo en la poesía sino, también, en la

novela. En respuesta al cuestionario de José Batlló, base de configuración de su *Antología de la nueva poesía española* (1968), el mismo Carlos Barral declara que «resulta muy difícil identificar esos elementos comunes, que además sólo son comunes relativamente, porque no convienen todos ellos a la mayoría de los poetas de mi generación. Se trata más bien, añade, de rasgos que nos agrupan dos a dos o tres a tres y nos encadenan grupo a grupo. Desde luego, la 'voluntad de realismo' de que han hablado algunos críticos, o la temática social, de la que hablan más bien los periodistas..., no sirven en absoluto para clasificar literariamente a una generación de escritores de poesía».

Hemos de buscar, en consecuencia, un elemento que se sitúe en la clave de un específica literariedad. En orden a ello puede facilitarnos una pista segura la controversia teórica mantenida a lo largo de los años cincuenta sobre la esencia de la poesía. Desarrollando la tesis de Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, en su *Teoría de la expresión poética* (1952), sentaba el principio de que «la poesía es comunicación». Apoyado en un principio ideológico de nuestra época, el de la síntesis de conocimiento estético y expresión, Carlos Barral contraponen, en 1953, una tajante negativa, «la poesía no es comunicación», que privilegia al conocimiento como factor esencial de aquélla. Por más que las posiciones de fondo no estuvieran tan distantes como podía parecer, la polémica, en la que las Conversaciones poéticas de Formentor sobre «El conocimiento poético» desempeñaron un papel activador, sirvió para perfilar las posiciones teóricas del nuevo tiempo poético, haciéndolas gravitar hacia una concepción y un cultivo de la poesía entendida como exploración de la realidad oculta en el hombre y en las cosas.

Así, Gil de Biedma aceptará que «la comunicación es un elemento de la poesía», para aclarar de inmediato: «pero no define la poesía. Un poema puede consistir simplemente en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras». Por su lado, José Angel Valente, tras afirmar que «el lema de escribir para la mayoría —vale decir, el énfasis en la dimensión comunicativa de la poesía— cuando no se ha traducido en la degradación y consiguiente ineficacia de los medios expresivos...,

ha resultado puramente metafórico y gratuito», desarrolla la tesis de que la poesía es sustancialmente conocimiento: «Escribo poesía porque el acto poético me ofrece una vía de acceso, para mí insustituible, a la realidad... Todo movimiento creador es, en principio, un tanteo vacilante en lo oscuro. Porque la poesía opera sobre el inmenso campo de la realidad experimentada, pero no conocida. El poeta no dispone de antemano de un contenido de realidad conocida que él se proponga transmitir, ya que ese contenido no es conocido más que en la medida en que llega a existir el poema... En la medida en que la poesía conoce la realidad, la ordena, y en la medida en que la ordena, la justifica. En esos tres estados se inserta, a mi modo de ver, el triple compromiso intelectual, estético y moral de la poesía con la realidad».

Se deducen de aquí dos consecuencias que en el orden práctico de la escritura condicionan el papel del autor en el proceso creador y su elección de forma expresiva. Supuesta la voluntad de compromiso con su tiempo, los poetas de que hablamos, a la hora de presentarse ante sus lectores, no se descargan de su particular historia, antes bien se revisten de ella. Se comprende, así, la común insistencia en el tema de la niñez dolorida y de su desamparada juventud. Hijos de familia, de la burguesía media o pequeña, crecieron entre las ruinas de la guerra civil y maduraron precozmente en el escándalo patrio. A más de precoces —y tomo prestados los términos de García Hortelano en su antología *El grupo poético de los años cincuenta* (1978)—, en medio del desierto cultural español de la posguerra hubieron de ser, por fuerza, autodidactas a la par que rebeldes ante el depauperado y sectario sistema de enseñanza. Pero tales actitudes, resortes de un mecanismo de defensa, serán las que, al tiempo que establecen vínculos de afinidades electivas de tipo existencial cultural, configuran una nueva actitud poética. Empresas comunes, como el Congreso Universitario de Escritores jóvenes, de 1956, o la ya citada peregrinación a Collioure, en 1959, resultarán a este propósito muy importantes.

Pero en este punto incide de manera decisiva la segunda de las consecuencias apuntadas. Comparto plenamente el juicio de García Hortelano según el cual todos

estos poetas «rompen la tradición romántica» para adoptar el método de la racionalidad y la universalización. Y esto es, a mi entender, lo más radicalmente revolucionario y nuevo de su obra. Dice Gil de Biedma que el lector de esa época buscaba —en un línea romántica, añado yo— la comunión con la experiencia subjetiva del poeta. Y aclara: «Pues bien, es esa comunión... lo que la poesía que a mí me interesa se esfuerza muchas veces por evitar. Para ello, el poeta debe situarse a una cierta distancia de sí mismo». He ahí la razón última de esa «concepción irónica que relativiza el mundo poético de todo el grupo» (García Hortelano). Si nos fijamos, por ejemplo, en el tema de España, comprobaremos que, por más que la mayor parte de estos poetas acepten la etiqueta de sociales y se declaren machadianos, están muy lejos de la denuncia testimonial o del *pathos* romántico y el retoricismo de *Campos de Castilla*. Resulta sintomático a este propósito, por ejemplo, que Valente no hable de 'patria' o de 'España' sino que enfoque su objetivo —*Sobre el lugar del canto* (1963)— hacia esa realidad inmediata, el *lugar*, donde se desenvuelve la vida cotidiana. Porque es ésta, en su dimensión más concreta, la que se convierte en objeto de la contemplación: la exploración poética discurre en ese campo a través de una épica de tono menor que, respaldada en la propia experiencia, recoge trozos de vida, costumbres, canciones, tópicos de la cultura del momento, no para hacer crónica descriptiva, costumbrismo de la historia reciente, sino para desvelar en las palabras mismas de la época, lo más propio y lo más falaz de ella, su realidad y las ideas que la sustentan.

Apoyándose en referencias de los propios poetas —«intento un realismo crítico» (L. Goytisolo), «mi poesía es al fin un intento de interpretación crítica de la realidad» (A. González)— se ha acuñado la etiqueta de «Realismo crítico». Puede o no aceptarse, pero, en cualquier caso, sería erróneo identificar lo que es un método de construcción poética, la investigación de una realidad dada, con su específica aplicación a un campo concreto de los muchos observables, el de la realidad social. Basta repasar la *Antología de la nueva poesía española* (1968), de Batlló, para comprender la variedad temática a que el quehacer poético de estos autores de la promoción del 60 se aplica. Tras el hastío de miles de versos convencional-

mente amorosos con los que la poesía de los años cuarenta nos había empalagado, descubren ellos una poesía amorosa y escriben lo que, en conjunto, García Hortelano valora acertadamente como «un tratado de sensibilidad sentimental contemporánea». A las series, literalmente anodinas, de bellos paisajes garcilasistas y de las paralelas sórdidas estampas del realismo social prosaico, sucede ahora el *descubrimiento* de la *verdad* de las cosas. Subrayo dos términos que me parecen claves en la práctica poética de estos autores. Ante todo, la *verdad*. Se parte de la convicción de que en todos los órdenes de la vida padecemos un «engaño a los ojos», que genera una universal inmoralidad del vivir. Por la vía del «realismo crítico» y mediante el análisis lingüístico, la poesía busca desvelar la verdad, Pero nos equivocariamos si contrajéramos esa búsqueda a un método de realismo que terminara en los límites de lo verificable.

En *Alianza y condena* (1965) denuncia Claudio Rodríguez a los «... ciegos para el misterio/ y, por tanto, tuertos/para lo real». Entra aquí en acción el otro elemento poético subrayado, el *descubrimiento*. Como señaló certeramente Bousoño a propósito del propio Claudio, el realismo «se aposenta en la primera capa del estilo, la más superficial, pues no es sino un medio para hablarnos de otra cosa que está detrás... Todo ese realismo y costumbrismo quedan como trascendidos, transfigurándose en su opuesto: una concreción universal, sobrepasadora de cualquier concreción». Me atrevo a asegurar que, en mayor o menor grado, toda la poesía de la numerosa promoción de los años 50/60 gravita hacia ese «realismo metafísico» en el que Bousoño encuadra la poesía de Brines. Una crítica miope se ha empeñado en encarcelar a estos poetas en un compromiso histórico tan estrecho, que lleva a interpretar su obsesiva preocupación por el *tiempo* en un sentido elegíaco de esa infancia perdida. Pero ésta cumple una función significativa trascendente y a esa luz, que nos hace ver el tiempo como vector complejo, histórico y metafísico a la vez, y que establece una tensión polivalente entre presente y pasado, verdad y mentira, lo real y lo misterioso, hay que leer esta poesía. Todos los poetas del grupo apuntan hacia una región suprarreal y numinosa a la que conjuran por medio del mito y el símbolo. Ahí se sitúan

el interés de Valente por lo surreal y la presencia de lo irreal en la poesía de Jaime Gil de Biedma, cuyo único tema, según Juan Ferraté, es «su propio personaje espectral»; el uso que uno y otro hacen del mito; o el empleo constante del simbolismo disémico por parte de Claudio Rodríguez y Francisco Brines. Conviene, sin embargo, aludir a la coincidencia de estos planteamientos con los de poetas de promociones anteriores. Pienso, en concreto, en el Bousoño autor de *Invasión de la realidad* (1962), libro en el que lo presente irrumpe aureolado de irrealidad, o en el José Hierro del *Libro de las alucinaciones* (1964), título bien cercano en connotación a los de Claudio Rodríguez.

A estas alturas no creo que sea necesario insistir mucho en la atención primordial que todos estos autores prestan a la palabra poética. Por ella avanzan en el conocimiento de la realidad en todas sus dimensiones de verdad. Quiero decir, en la línea de pensamiento de Carlos Barral, que el lenguaje no es el revestimiento de una idea previamente elaborada: la crítica realista y la metafísica realista *consisten* en la contextura lingüística. La ruptura con la actitud romántica desprovee a la escritura de espectacularidad en todos los niveles de la lengua y la ordena en una línea de narración amistosa —épica menor, he dicho, al fondo de la cual puede verse la influencia de César Vallejo— o de reflexión en voz baja, cuyo modelo puede ser el Cernuda de posguerra.

En la *Antología* de Batlló, sin duda la más significativa del momento, hacen su aparición tres poetas que por entonces, 1968, acaban de publicar sus primeros libros. Son Pedro Gimferrer, n. 1945, que, tras un libro, *Mensaje del Tetrarca* (1963), posteriormente excluido por él mismo de su nómina bibliográfica, en 1966 había alcanzado el Premio Nacional de Poesía con *Arde el mar* y a comienzos del mismo año 1968 editaba *La muerte en Beverly Hills*; José Miguel Ullán, n. 1944, que contaba con tres libros muy seguidos: *El jornal*, *Amor peninsular* (1965), y *Un humano poder* (1966); y Manuel Vázquez Montalbán, n. 1939, autor de *Una educación sentimental* (1967). Mientras Ullán, anticipando lo que iba a ser una actitud permanente de posición marginal, rehúsa pronunciarse sobre cualquier clasificación generacional,

Gimferrer se declara consciente de pertenecer a una generación distinta y posterior a la que es motivo central del libro; una generación nueva que, aunque literariamente no está enteramente perfilada, «vuelve los ojos a temas y procedimientos que preocupaciones éticas más urgentes hicieron desoír» y a los que, por cierto, algunos, los mejores poetas de la generación anterior, «empezaban ya a ser sensibles». Desde una perspectiva de «outsider», Vázquez Montalbán viene a reconocer que, en efecto, hay una «promoción recién estrenada» de la que le interesa sobre todo «lo que pueda hacer Gimferrer con el extraordinario lenguaje poético que posee»; y añade un dato que debemos anotar: la revalorización, junto a la estima preferente de Cernuda, Gil de Biedma y Gabriel Ferrater, de algunas promociones injustamente olvidadas, como la de «Panero, Valverde, Vivanco o ese extraordinario autor de un libro magistral, *La casa encendida*, que es Luis Rosales». Enseguida veremos cómo a este concreto ejemplo de 'retorno', lógico en un momento de alto aprecio vallejiiano, se unen otros. Algo estaba, desde luego, cambiando.

De hecho, un año antes, en 1967 Enrique Martín Pardo ya presentaba en una *Antología de la joven poesía española* una larga lista heterogénea de poetas hasta entonces no consagrados en compilación alguna, y que, inmersos en un ambiente poético que el antólogo juzgaba «en estado de coma», tendrían ante sí, como un desafío, la exploración del «fabuloso mundo de las palabras». Reconociendo que su agorero presagio sobre el fin del simbolismo había resultado fallido, Castellet publica en 1970 una nueva antología, *Nueve novísimos poetas españoles*, en la que, con calificativo tomado en préstamo de «I novissimi» italianos, categoriza dos nuevas promociones, una de «seniors» —Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez— y otra a la que moteja de «La coqueluche», compuesta por Félix de Azúa, Pedro Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo Panero. Nacidos después de la guerra, se inscribirían todos, según Castellet, en el amplio frente de la «revolución de los jóvenes». En su formación no habría influido tanto el esquema del humanismo tradicional cuanto el complejo de los *mass media*, configurador de una nueva sensibili-

dad, predominantemente «camp», en la línea del concepto definida por Susan Sontag como «un modo de deleitarse, de apreciar, pero no de enjuiciar». Esto, siempre según Castellet, comportaría un «derecho inalienable, el de vivir en libertad y sentimentalmente las contradicciones de su tiempo histórico». Superado así el eticismo de los poetas de la promoción de los años 50/60, los «novísimos» vendrían a «proclamar el valor absoluto de la poesía por sí misma y a considerar el poema como objeto independiente, autosuficiente: el poema sería, pues, antes un signo o un símbolo, según los casos, que un material transmisor de ideas o sentimientos». Reconociendo la validez de algunos poetas inmediatamente anteriores, como Gil de Biedma o Valente, los «novísimos» siguen, dice Castellet, a Cernuda, Aleixandre y a los del 27 en general, pero se abren, además, a las influencias de Octavio Paz y Gironde, de T. S. Eliot, Ezra Pound, Saint-John Perse y Wallace Stevens. Conscientes de que la fórmula 'el medio es el mensaje' puede traducirse en literatura por 'la forma es el mensaje', los «novísimos» trabajan aquélla en direcciones abiertas a la libertad del verso y de la composición: aprovechan técnicas de elipsis narrativa y de sincopación, recurren al *collage*, tan del gusto del vanguardismo surrealista... Parten algunos de la cultura popular (Vázquez Montalbán, Moix) y aprovechan como cañamazo sus mitos contemporáneos, desmitificando el lenguaje cotidiano; demuestran otros (Gimferrer, Carnero) marcada predilección por elementos imaginativos exóticos, que arropan en formas de gran riqueza musical; y no faltan, en fin, quienes, como Martínez Sarrión, Azúa o Molina Foix, se aventuran por los caminos de la experimentación en la estructura del lenguaje.

La Antología de Castellet, que más que presentar una 'generación' en sentido propio, avisaba de una nueva tendencia en la escritura, levantó de inmediato una gran polémica. En sus *Apuntes sobre poesía española de posguerra* (1970) escribe Félix Grande: «Un fantasma recorre la poesía española. Para unos, el fantasma es un libro: *Nueve novísimos*. Para otros, el fantasma es el cerco de desprecio o de ira que ese mismo libro solivianta en muchos de sus abundantes lectores». En Barcelona comienza a circular un panfleto cuyo contenido conocemos ahora gracias al *Contra Ti*, de Ignacio Prat. Desde la me-

seta, la revista *Claraboya* cree resumir un estado general de opinión al denunciar, ya en 1971, la inexistencia de ese «bloque» de «novísimos», cuyos pretendidos integrantes —añaden— no suponen ruptura alguna: su mitología «debe ser sólo de minorías muy exquisitas y bien situadas económicamente». Por todas partes empieza a hablarse de «escuela veneciana» o venecianistas en atención a la predilección que varios de esos poetas demuestran por la decoración barroca de tapices y cortinajes, o, con referencia de oposición implícita a la social «poesía de la berza», se acuña el término de poetas «del sándalo». En cualquier caso, la bola de nieve crecía imparable. No lo digo sólo pensando en los «novísimos» madrileños —Javier Lostalé, Eudardo Calvo, Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, Ramón Mayrata— que hacen su presentación, también en 1971, en *Espejo del amor y de la muerte*, bendecidos por el patriarca Alexandre y armados poetas por la crítica de Antonio Prieto. Tal como indica Félix Grande, frente a la crítica negativa se alzaba el entusiasmo. En una formidable página de *La página negra* satiriza Ignacio Prat lo que fue la proliferación de «los puestos de venta de una estética reducida a reproducciones rebajadas de la misma, kitsch del kitsch»: «legiones de nuevos novísimos poetas [... infestan el ámbito literario]... la letra pinta fiestas galantes en nocturnos jardines dieciochescos, describe partidas de caza desde la perspectiva angular patentada por Stendhal; nos hace asistir, también ladeados, a barrocas naumaquias en los bordes del Adriático; nos ofrece, en fotos fijas, estampas de la vida cotidiana de Luis Cernuda y Konstantin Cavafis...».

Un acto más, se dirá, de la vieja historia de las «voces» y los «ecos». Sí. Lo que ocurre es que en este caso se estaba —y se sigue, hoy sobre todo— cuestionando la autenticidad de las voces y su propio conjunto armónico coral. Recuerda a este propósito Ignacio Prat un hecho sintomático: a fines de 1969 Pedro Gimferrer, indiscutible paradigma primero de los «novísimos», deja de escribir en castellano y, convertido en Pere Gimferrer, inicia su etapa de expresión catalana. No es un hecho baladí; él mismo declara: «para mí el castellano ha sido un instrumento de trabajo con el cual he podido trabajar una determinada obra poética, concibiéndola como algo

ajeno a mi persona». Sería erróneo, desde luego, interpretar estas palabras en el sentido de que la expresión castellana de Gimferrer fuera únicamente una máscara convencional, *eco* tan sólo de sí misma, fastuosa pirotecnia verbal. Tal vez quepa sospechar, con Jenaro Talens e Ignacio Prat, que en la decisión de cambio de Pedro Gimferrer, a las básicas motivaciones personales profundas se haya añadido el deseo de despegarse de un lenguaje que «legiones» de imitadores «neonovísimos» se apresuraban a calcar y que a él mismo podría amenazarle con convertirse en su propia «manera». Pero estimo muy discutible la afirmación que hoy se difunde, de que «la crisis de la estética novísima coincide con su puesta de largo en la antología de Castellet» (I. Prat). Ante todo, porque no conviene mezclar los avatares anecdóticos, amistades y rencillas del grupo barcelonés, con la evolución de unas trayectorias poéticas que están objetivadas en libros y que son las que nos importan. Y sobre todo, porque ¿de qué estética novísima se habla?

La esbozada por Castellet en la Introducción a su Antología refleja fundamentalmente ese estadio primerizo en que todo movimiento literario que se inicia, con el afán de configurar unas señas propias de identidad que le contradistingan, incide una y otra vez en temas y lugares que quiere acotar como «topoi» propios, y enfatiza determinadas formas léxicas y figuras poéticas. Pero resulta engañoso identificar ese nivel de superficie con la estética de los poetas en cuya obra ese material se ha espigado, al servicio, no lo olvidemos, de la comprobación de una hipótesis de trabajo preestablecida. Pasados los años, el mismo Castellet aprehenderá, clarividente, el nivel real de la estética de Gimferrer en el análisis introductorio a la antología de su producción poética catalana. Y anticipo ya aquí que no me parece de menor momento que los resultados de su análisis resulten convergentes con lo que Carlos Bousoño deduce del estudio de Carnero. Desde luego, no es casual. A pocos meses de redactar su *Poética* con destino a *Nueve novísimos*, Gimferrer la completaba en una segunda antología de Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970), de indispensable consulta para conocer el sentido de los nuevos rumbos: «Toda poesía, dice, que no persiga la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la socie-

dad, debe ser considerada cómplice de este sistema... La mayoría de los poetas españoles han hecho un arte de no decir absolutamente nada ni respecto de la realidad ni respecto del lenguaje... Urge un planteamiento poético de la realidad». Allí mismo conjuga Carnero el principio de que el poema es un objeto con la afirmación básica de que «la poesía es un humanismo» y, mientras José Luis Jover hace suyo el *desatino* de Gide según el cual «la moral es una rama de la estética», Jaime Siles confiesa que «la experimentación lingüística o la comediografía poemática son al tiempo reflejo y salvación de la realidad».

No hace falta insistir en las conexiones que estos planteamientos revelan con los de la promoción anterior y que se manifiestan, también, en la preferencia por determinados temas y formas de expresión; valgan como ejemplo la contemplación de la adolescencia perdida en *Arde el mar* o la sátira lingüística de costumbres de la burguesía que realizan Vázquez Montalbán, Ana María Moix o Leopoldo María Panero. Apoyándose en esas analogías, proponía Florencio Martínez Ruiz, en 1971, considerarlos a todos englobados en una «segunda generación de posguerra: 1955-1970». Y aún cabría añadir que las semejanzas se tornan cercanía inmediata en casos puntuales: Gil de Biedma y Valente, ya citados, en concreto. Pero no es eso lo que ahora importa destacar sino el hecho de que, por más que los protagonistas blasonaran en ocasiones de una actitud «nonchalante» (Gimferrer) y distante de cualquier compromiso —«no me importa gran cosa de qué modo dejar mi verso, aunque tengo bien claro que no será como deja el capitán su espada» (Carnero)—, la «novísima» tendencia, que entre 1965 y 1970 hace falta ser ciego para no percibir, arrancaba de una lúcida conciencia de la opresividad de los sistemas reales que el sistema literario traduce y ayuda a configurar, y de la necesidad de contestarlos. Lo que ocurre es que, ahondando el alejamiento que la promoción de los años 50/60 había iniciado respecto de las posiciones románticas sobre la trascendente misión del poeta, estos poetas, que no recibieron otra flecha que la que les asignó Jakobson, plantean el cuestionamiento del discurso cultural total desde el terreno específico que es la literatura (Carnero). Asistimos, pues, desde luego, a

una tarea de continuidad de propósitos. Pero ello no impide sostener que la decidida insistencia en lograr un discurso cada vez más autónomo, por esa triple vía ya apuntada de manipulación de mitos contemporáneos y del lenguaje cotidiano, de la experimentación vanguardista, o de un extrañamiento en el mundo de la cultura histórica y el cultivo del «trobar clus», haya constituido un cambio apreciable en el proceso dialéctico de la poesía española.

Diríase que todos ellos, jóvenes en 1965, irrumpen con una idea clara de lo que pretenden. De hecho, la obra de cada uno de ellos, por encima de las normales modulaciones de etapas, presenta una sorprendente unidad. Yo no creo que la etapa catalana de Gimferrer rompa la unidad del discurso iniciado en ese delicioso y riquísimo libro que es *Arde el mar*. Allí está ya la conciencia de que «la realidad es fugaz, evanescente, incierta y, en definitiva, imposible de alcanzar»; bajo una triste mirada de regusto «camp», allí cabe también adivinar esa «visión trágica» con la que Gimferrer «percibe el mundo desde la soledad y el desaliento como el escenario de la frustración del hombre» (Castellet). De la misma manera que, a la inversa, la visión del recuerdo infantil en *L'espai desert* (1976) nos lleva al mismo mundo de «Invocación en Ginebra» de *Arde el mar*. No es muy distinto el punto de partida de Guillermo Carnero. Bousño ha evidenciado cómo su continuo recurso a ciudades del tipo de Venecia y Pisa, a lugares y personajes de la mitología cultural, no persigue otra cosa que «correlatos objetivos» de las propias vivencias. Pero notemos —añade— «que esos personajes-estetas no aparecen positivamente mencionados y utilizados (lo que equivaldría al 'asentimiento' admirativo ante su esteticismo), sino, al contrario, presentados en la soledad (Wateau), o en la decadencia, la persecución y el exilio (Wilde) o en la frustración (Brummel)». En consecuencia, hay que descartar en la lectura toda connotación de triunfalismo y adivinar lo que hay de elegía y añoranza de posibilidades de realización en libertad. La misma conciencia básica motiva a cada uno de estos poetas en direcciones muy distintas. Si Luis Antonio de Villena, después de viajar a Bizancio, prefiere huir del invierno-muerte y refugiarse, tras las huellas de Cavafis, en el goce clásico pagano

de la mediterraneidad, Marcos Ricardo Barnatán proyecta su tema sobre un molde enriquecido con la tradición de la cábala judía y Jaime Siles se esfuerza en aislar las cosas de cualquier vinculación con el tiempo y la forma perecedera, depurando su esencia en un espacio, el del poema, que flota en el aire de la palabra desnuda. Quiero decir que la nueva estética no se contrae a una forma fija y que, por el contrario, se ensancha en la diversidad.

Desde nuestra perspectiva de hoy, nos resulta lógico que el proceso de teorización sobre la poesía como conocimiento desembocara en la consideración del poema como discurso que «inventa su referente, del cual se constituye entonces en mero reflejo» (Bousoño). Esto es, que la poesía se convirtiera en «metapoesía». Y me interesa mucho subrayar en este punto el carácter subversivo que el planteamiento de la poesía como metalenguaje implica frente a los mecanismos uniformadores, porque ahí vienen a enlazar, por debajo de superficies discursivas en apariencia dispares, poetas como Gimferrer y Carnero de un lado, y de otro, o de otros, Talens o Azúa.

Llegados a este punto y sin posibilidad de continuar agavillando la significación y peculiaridad de cada poeta en una lista más bien larga, hay que afirmar que del estudio de la producción realizada por la promoción de poetas que inician su andadura en la segunda parte de los años sesenta, se deduce el planteamiento de un nuevo tiempo dialéctico en la escritura poética española. Vinculada a muy precisas líneas de trayectorias precedentes —de los poetas de *Cántico* a algunos de la promoción de los años 50/60—, la nueva estética, que rebasa con mucho el ámbito definido por la etiqueta de «novísimos» y la teorización y la nómima castelletianas, consiste, básicamente, en una decidida voluntad de «rescatar los libérrimos derechos de la imaginación en el juego de la poesía y en la más decidida conciencia lingüística en el trabajo del poema». No pensemos en una función lúdica de evasión hacia el esteticismo, porque ese amplio movimiento se configura como frente de contestación a los sistemas represivos que en literatura se manifiestan en el estrechamiento del cauce poético.

Y acabo de aducir unas palabras de José Olivio Ji-

ménez, porque él las sitúa como base para la comprensión de un magnífico poeta cuyo caso resulta aquí esclarecedor. Hablo de Antonio Colinas. No figuraba entre los *Nueve novísimos* y, en realidad, su producción de entonces no encajaba en el angosto marco definido por Castellet. Pero Martín Pardo lo incluyó en seguida en su lista y, por más que algunos hayan intentado alzarlo como bandera de un supuesto frente antinovísimos, su poesía no se entiende cabalmente al margen de esa estética que vengo esbozando. Ceñido a su obra, pienso en un libro, *Truenos y flautas en un templo* (1972), que nace de una revisión crítica del lenguaje, con incursiones hacia el irracionalismo; por no citar ya su más conocida obra, *Sepulcro en Tarquinia* (1975), donde el gran tema de belleza-muerte se proyecta sobre un cañamazo cultural de riquísima factura: Giacomo Casanova y Simonetta Vespucci, símbolos, en su espléndida evocación, de la vejez y la juventud. En el plano teórico, Colinas, que hace suya la confesión de Pessoa «eu non tenho filosofia, tenho sentidos», piensa que, con referencia relativamente inmediata al Romanticismo, los descubrimientos aportados por las vanguardias y la muerte de la razón en Occidente han producido en nuestro tiempo condiciones muy favorables para el resurgimiento de una poética esencial: la que ha venido a ejemplificar su *Astrolabio* (1980).

Por alejado que pueda parecer de este propósito, halla aquí lugar propio, en convergencia, un creciente movimiento de contrafactura de la forma tradicional del discurso, ensayada por poetas de promociones anteriores como Francisco Pino, J. E. Cirlot o Gabino Alejandro Carriedo, todos ellos convertidos en gozoso descubrimiento actual, y por José Miguel Ullán, Alegre Cudós y otros. En su búsqueda incesante, a partir de *Frases* (1975) Ullán ha desplazado la experimentación al campo del grafismo y el 'collage' que cultivan, entre otros, Fernando Millán y López Gradolí.

Sé muy bien que no toda la poesía actual cabe dentro de este marco ensanchado. Sin referirme ya a grupos positivamente situados al margen —pongo por caso, el equipo leonés de *Claraboya*, que postula una renovada insistencia en la línea de la dialéctica del realismo social—, sucesivas antologías, como las de Batlló (*Poetas*

españoles poscontemporáneos, 1974), Pozanco (*Nueve poetas del resurgimiento*, 1976) Concha G. Moral y Rosa María Pereda (*Joven poesía española*, 1979); el estudio más completo de Fanny Rubio y José Luis Falcó (*Poesía española contemporánea*, 1981), o las antologías más recientes de G. L. Solner (*Poesía española contemporánea*, 1982) y Elena de Jongh Rosel (*Florilegium*, 1982), testimonian la existencia de otras voces y otros ecos. Pero aquí se trata de esbozar la dinámica de la poesía actual sobre la base de un corpus de cierta entidad y, en tal sentido, la propia insistencia de los antólogos en nombres bien precisos y en una bien precisa selección de poemas, confirma la categorización crítica. Debo, con todo, a la exactitud algunas precisiones. En exculpación inmediata la primera, para advertir que azares extraliterarios —léase mayor o menor fortuna editorial, mayor o menor conexión con focos difusores de cultura— otorgan aparentes primacías, mientras dejan en la penumbra nombres realmente valiosos: baste como muestra única, entre las posibles, Antonio López Luna, clave en la configuración de la nueva estética y raras veces mencionado. Quedan, además, a un lado otros grupos regionales que, sin configurar una línea dialéctica propiamente dicha, constituyen, en su conjunto, aportaciones muy significativas al proceso poético español. Es el caso, por ejemplo, de Andalucía, donde, aparte de nombres ya destacados en la nueva estética —valga Antonio Carvajal con su deslumbrante perfección clásica—, cinco colectivos, al menos, los recogidos en la antología del *Colectivo 77* (Málaga, 1976), *Nueva poesía* de Cádiz y Sevilla (1976 y 1977), *Degeneración del 70* (Córdoba, 1979) y *Qadish* (Cádiz, 1980), confraternizan y rivalizan entre la fidelidad a una conciencia social regional que aprovecha los temas y modos del cante, y la fidelidad a la no menos antigua tradición estética arábigo-andaluza.

Señalaré, en fin, que el marco estético definido no sólo permite sino que positivamente estimula la progresiva diferenciación individual de cada poeta. Una cómoda inercia ha llevado a la crítica a aplicar a la poesía contemporánea modelos de categorización —método de generaciones o escuelas— que, si pueden resultar válidos para etapas en que la literatura se planteaba como mimesis, son inadecuados para afrontar una producción literaria

que en su raíz de modernidad conlleva el énfasis en la más absoluta autonomía individual. Lo que no impide, claro, que, estimulados por la realidad de un mismo tiempo histórico y comulgando en la preferencia de unas mismas lecturas, los poetas españoles de hoy desarrollen su escritura en líneas convergentes, justo las que definen el marco de que hablamos. Cuando comprobamos que no son sólo las promociones jóvenes quienes activan la búsqueda sino poetas de promociones muy diversas —Guillén en su *Final*, Rosales en su *Diario de una resurrección*; Pablo García Baena y José Hierro— nos damos cuenta de que acaso el logro mayor del último tiempo dialéctico en el proceso poético español sea, como pedía Colinas, el de creer no en la poesía con calificativos sino, pura y simplemente, en la poesía.

La difusión de la poesía continúa siendo en nuestro país, en gran medida, empresa de devotos. Merecen por ello mención, siquiera sea de apretada posdata, algunas colecciones puestas al servicio de la dinámica aquí esbozada. Ante todo, *Adonais*, que ahora cumple cuarenta años de vida y que, tras haber sido protagonista en la configuración de las primeras promociones de posguerra y de la de los años 50/60, ha prestado voz a bastantes poetas de nuevo tiempo. Puede afirmarse, sin embargo, que en éste han marchado en cabeza *El Bardo* y *Ocnos*, colecciones promovidas, respectivamente, por José Batlló y Joaquín Marco. A ellas han venido a sumarse *Visor* e *Hiperion* que en nóminas bibliográficas muy ricas conjugan la publicación de nuevos libros de estos poetas con la recopilación de su obra y traducciones que han influido decisivamente en la configuración de la nueva estética. La limitación de tirada no resta interés a colecciones como *Ambito*, *Bezoar*, la leonesa *Provincia* y un largo etcétera en el que destacan algunas especialmente cuidadas en su forma, como las *Entregas de la ventura* o los *Cuadernillos de Madrid*. Parejo primor tuvo una revista de corta pero riquísima existencia, *Trece de nieve*, que, promovida por Mario Hernández y Gonzalo Armero, ha encontrado sucesión en *Poesía*.

Pero debo poner punto final y quiero hacerlo, precisamente, rindiendo tributo a tantos poetas, promotores de colecciones y revistas, que no he citado pero que son quienes verdaderamente hacen avanzar nuestra poesía.

Angel González:

«TODA LA PINTURA DE BONNARD ES UNA LARGA ESPERA»

Abierta la exposición hasta el día 27 de noviembre

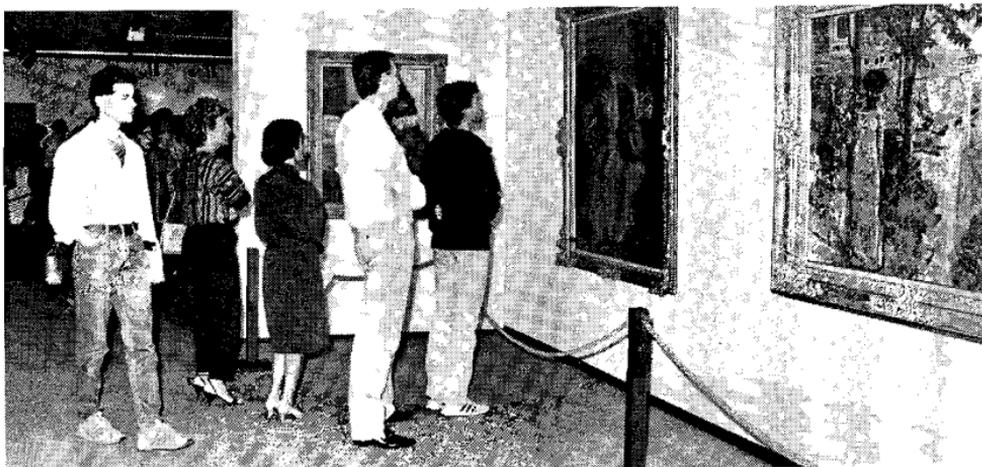
El pasado 29 de septiembre se inauguró la exposición compuesta por 62 óleos del pintor francés Pierre Bonnard (1867-1947), que cubre 45 años de su actividad artística. El acto contó con la presencia de Daniel Wildenstein, miembro de la Academia de Bellas Artes de París, cuyos «buenos oficios», en palabras del director gerente de la Fundación Juan March, «apadrinaron esta primera exposición de Bonnard en España». También estuvo en el acto el profesor y miembro de la Academia de Bellas Artes de París, François Daulte.



Pierre Bonnard.

Tras las palabras del señor Yuste destacando, entre otras, la colaboración recibida del Museo de Arte e Historia de Ginebra, el Museo del Petit-Palais, de París, del Barón Thyssen Bornemisza, de Lugano, además del señor Wildenstein, pronunció una conferencia inaugural **Angel González**, crítico de arte y profesor adjunto de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo, de la universidad Complutense de Madrid.

La muestra estará abierta al público, en la sede de la Fundación Juan March, hasta el 27 de noviembre. El horario de visitas es, de lunes a sábado, de 10 a 14 horas, y de 17.30 a 21 horas. Domingos y festivos de 10 a 14 horas. La entrada es libre.



«LO QUE NO SABIA BONNARD»



El profesor González, tras lamentarse de la insuficiente información biográfica del pintor, explicó al público que el título de la conferencia, «Lo que no sabía Bonnard», era una broma que gastaba —también a sí mismo— «porque en todo caso», dijo, «el que no sabe soy yo». Seguidamente entró a analizar el panorama artístico de la época de Bonnard, pintor de transición entre dos siglos, al que incluyó en la escuela de la «espera», y «toda su pintura», añadió, «es una larga espera».

A continuación ofrecemos un extracto de la misma.

Cada vez que la pintura declina, alguien emprende ese viaje en que ella despierta y crece. En 1888, Paul Sérusier volvió de Pont-Aven con un poderoso talismán: la tapa de una caja de cigarros pintada al óleo bajo la dirección de Gauguin. Cuando sus efectos benéficos parecían haberse ya disipado, Maurice Denis reveló el

más bonito de su paleta. ¿Esa sombra es un poco azul? No tema pintarla tan azul como sea posible. Como cualquier otro secreto digno de tal nombre, éste que Sérusier compartió con sus camaradas de la Academia Julián es un prodigio de obvedad; porque sólo lo obvio se calla. Víctor Segalen encontró en los cuadernos de Gauguin este otro secreto a voces: un kilo de verde es más verde que medio kilo.

Al recordar en 1903 el regreso de Sérusier a París con un precioso talismán, Denis destacó el hecho de que los colores depositados sobre la tablilla eran puros, tal como habían salido del tubo, sin mezcla apenas de blanco. En realidad, más que un paisaje del Bois d'Amour, el talismán era una réplica de la paleta de Gauguin; un muestrario de los colores puros y sin mezcla que él empleaba; un diagrama de cantidades de colores. Poco antes de partir para Tahití, Gauguin legaba al grupo de jóvenes pintores de la Ademia Julián, esos que luego se reunirían con el título de *nabis* en una pequeña taberna del pasaje Bredy, un nuevo modo de entender y practicar la pintura. Su novedad no sólo consiste, como decía, en depositar sobre la superficie del cuadro distintas cantidades de colores, sino también, en asignar a cada una de esas cantidades



«Mujer con perro o naturaleza muerta» (1925).

secreto: ¿Cómo ve este árbol?, le había preguntado Gauguin a Sérusier en el Bois d'Amour. ¿Es realmente verde? Entonces ponga verde; el verde

un lugar específico dentro de una tabla, arbitraria sin duda, de correspondencias entre lo que Matisse llamaría los medios propios del pintor y sus estados de ánimo.

La certidumbre de esas cantidades, y la presunción de esas correspondencias mecanizaban la pintura, que se convertía así en una operación manual de quitar y poner, cuyo control, aunque no necesariamente su ejercicio, correspondía al artista. Por eso, precisamente, Matisse, que fue, como él mismo reconocía, un discípulo de Gauguin, pudo en sus últimos años, cuando ya los achaques le impedían el ejercicio manual, dirigir desde la cama la construcción mecánica de algunos de sus papeles recortados; y por eso también, Pierre Bonnard, muy pocos días antes de su muerte, pudo pedirle a su sobrino Charles que le ayudara a quitar cierta cantidad de verde de su último cuadro, *L'amandier*, y poner allí cierta cantidad de amarillo.

Nabis: profetas de la pintura mecánica

Gauguin y Cézanne habían entendido claramente que el impresionismo no es moderno, aunque lo sean sus temas, porque corrompe ingenuamente, la compacidad mecánica del espacio con su pretensión de pintar apariencias perturbadas y cambiantes. Se fía del ojo y por él calcula.

Y sin embargo, algo hay de moderno en los impresionistas; algo que Bonnard deberá apropiarse y aprender sin traicionar por ello la lección mecánica de Gauguin o de Cézanne: la historicidad de la belleza. Baudelaire lo había afirmado en su ensayo sobre «El pintor de la vida moderna», y Apollinaire lo repitió luego, con muy distintas intenciones, en su libro sobre «Los pintores cubistas: la belleza, ese monstruo, no es eterna. Monstruosidad y fugacidad» como caracteres de la modernidad; jirones del arruinado paradigma clá-

sico. La conjunción de la pintura de Gauguin y de la modernidad monstruosa y fugaz de los impresionistas ha desencadenado la pintura de Bonnard, doblemente moderna, porque se rige



«Desnudo sobre fondo azul» (1914-15).

por el principio mecánico de quitar y poner cantidades de colores.

Lo que los japoneses ven

«Imágenes de un mundo flotante» es el subtítulo de un libro de Richard Lane sobre las estampas japonesas y conviene perfectamente a las del estilo *ukiyo-e* que coleccionaron o apreciaron Whistler, Monet, Degas, Van Gogh, Bracquemond, Toulouse-Lautrec y Bonnard. Entre los *nabis*, más efectos al arte medieval o popular que al *ukiyo-e*, por una mal entendida

influencia de Gauguin, Bonnard sería, sin embargo, llamado el «japonesoide»; es decir: el que flota, el profeta de las imágenes flotantes.

No creo que Bonnard haya descubierto a los japoneses en la exposición de *l'Ecole des Beaux-Arts* de 1890, como insinúa Antoine Terrasse. Su célebre cartel de 1889 para France-Champagne, cuyo pago le anima a dedicarse exclusivamente a la pintura, ese mismo cartel que sería para Toulouse-Lautrec una prodigiosa revelación, ha sido dibujado por Bonnard al modo de Utamaro Kitagawa, uno de los más grandes maestros del *ukiyo-e*. Durante cerca de diez años, Bonnard será fiel a su sobrenombre de *nabi* japonés. De hecho, seguirá siendo *nabi* mientras pinte y dibuje a la japonesa; mientras sea pintor de imágenes flotantes.

Bonnard fue japonés por sus maneras de pintor, por sus biombos y por sus estampas, pero a medida que vaya olvidándose de esa ligereza flotante aprendida de los maestros del *ukiyo-e* y reintegrándose a los valores de peso y medida que Gauguin le había enseñado, el recuerdo de los japoneses permanecerá, sin embargo, como un hábito de curiosidad indiscreta: peripecias callejeras, mesas volcadas hacia el primer plano, escenas de toilette.

Algunos aspectos de la vida de París

«Los gatos de Bonnard se hacen la raya como los caballeros chic,» escribió Apollinaire en 1910. La pintura de Bonnard es, como se ha repetido una y otra vez, burguesa de punta a cabo o, propiamente, pintura para una burguesía que no se avergüenza de ello. Burguesa, en primer lugar, por la índole de sus temas; pero en segundo lugar, y sobre todo, por ese aire pintoresco que le traía a Apollinaire la memoria de Saint-Pierre y su famosa novela.

A pesar de su sorprendente y precoz facilidad para la ilustración y la

decoración, Bonnard permaneció durante años a la sombra de Vuillard. Bonnard lo ha seguido muy de cerca, compartiendo alguno de sus caprichos, como el gusto por la pintura galante del siglo XVIII, acentuando incluso lo destemplado de su paleta. Paradójicamente, la pintura de Bonnard era entonces más oscura y opaca que la de Vuillard.

«El fracaso de Mediterráneo», que



«Plato de cerezas» (1931).

es el más estrepitoso de los cuadros de esa misma época comprados por Morozov: «Automne o Premier printemps au village», se explica, en primer lugar, por la precipitación con que Bonnard, agobiado por la influencia de Vuillard, pretendió refundar su pintura sobre una paleta más clara y heterogénea, desdeñando las dificultades que entrañaba el servirse de ella sin caer en las convenciones impresionistas que a su vez la habían fundado. Y ya, en segundo lugar, por la brusca extensión del campo visual en sus paisajes de esos años, tan desmesurado en ocasiones, que le resultaba prácticamente impo-

sible conservar la tensión del color sin el arbitrio de la perspectiva aérea o del sistema tradicional de valores y fundidos. De ahí la existencia de zonas inertes donde los colores, parafraseando a Matisse, se anulan en vez de exaltarse.

En 1912 Bonnard decide comprar una casa en Vernon, junto a Giverny, donde Monet residía de modo permanente desde 1890. Serán vecinos durante doce años; aquellos precisamente en que Bonnard logra al fin lo que se había propuesto: sacar mayor partido del color como medio de expresión, sobrepasando sus impresiones naturalistas. Monet, olvidado ya de los jóvenes pintores de vanguardia, pintará sin embargo, durante esos mismos años, la pasmosa serie de «Nymphéas de la Orangerie», en un supremo esfuerzo por corregir la debilidad estructural de su pintura: el amorfismo que se le reprochó durante más de medio siglo. Por muy distintos caminos, Monet y Bonnard venían a encontrarse así frente a un problema equivalente: controlar la expansión del color; formalizar su pujanza.

Durante sus años en Vernon, Bonnard vuelve una y otra vez sobre el tema del desnudo en un interior, magistralmente planteado en los de la antigua colección Hahnloser. Los somete a la acción vigorosa del guante de crin; los abrasa, hasta arrancarles cualquier sombra de morbidez impresionista. Según cuentan Antoine Terrasse y Annette Vaillant, aplastaba frecuentemente el color con el dedo, para amortiguar su brillo, y anotó en su agenda lo que un pintor de brocha gorda le había dicho en cierta ocasión: «Mire, señor, en pintura la primera mano siempre queda bien; en la segunda le espero...».

pacio y que muchos de sus cuadros lo entretienen durante dos o tres años. Pero, ¿a qué espera para dar la segunda mano? A que seque la primera impresión del motivo; a que el color pierda su crudeza; a que germine un principio de discriminación.

La espera le es particularmente necesaria a quien siempre tuvo prisa y se dejó arrastrar por su facilidad para la ilustración instantánea. En realidad, es el cuadro el que espera; las frutas maduran en los platos; las flores se laciaan ligeramente; los bizcochos se resecan; el té se enfría... en la pintura de Bonnard pasa el tiempo y todo sigue esperando y marchitándose: enfermado. (Por esperar, Bonnard ni siquiera decide el formato definitivo de sus cuadros. Pinta sin bastidor, dejando un margen de tela en blanco).



«Muchachas con gaviota» (1917).

Escuela de la espera

¿Qué es lo que le ha llevado a registrar semejante comentario? Sin duda, esa afirmación paremiológica de las virtudes de la espera. Sabemos que Bonnard comienza a pintar muy des-

La pintura duerme

Quando el motivo ya apenas cuenta nada, cuando puede Bonnard permanecer mirando hacia la aurora desde

una ventana, perdida la mirada sin los lentes, tenso, tal y como se lo encontró una madrugada Alexandre Natanson, ha llegado el momento de volver al Sur. En 1925 compra una villa en Cannet, departamento de los Alpes Marítimos, muy cerca de Niza, donde Matisse pasa largas temporadas. De la vecindad de Monet, que muere en 1925, a la de Matisse. Si en Vernon su tarea más urgente fue dominar el color, aquí, en Cannet, se desvela en conservar su imposible dominio o en evitar al menos que dibujo y color se escindan de nuevo.

Al cabo de treinta años, aquellos dos pintores, cuyos cuadros le parecían a Apollinaire ausentes por completo de formas, libran una misma batalla: «Mi dibujo y mi pintura se están separando», le escribe desmoralizado Matisse a Bonnard el 13 de enero de 1940. Y en otra carta del 1 de abril de 1941 añade: decía Rodin que era necesaria la concurrencia de una serie de circunstancias excepcionales para que un hombre pudiera vivir hasta los 70 años y conservar el placer de perseguir apasionadamente lo que ama. Con una exaltada y dolorosa ambición de perpetuar, de realizar, Bonnard pinta en 1925 dos o tres cuadros estupendos. Unos de ellos, «Femme assise dans una bibliothéque regardant une revue».

Entre las poquísimas observaciones técnicas sobre pintura que hemos conservado de Bonnard hay una, tal vez la más divulgada, que recomienda dejar un espacio vacío en el centro del cuadro. Esto parece dar la razón a quienes estiman que no consiguió librarse nunca de la influencia de los impresionistas. Así, por ejemplo, en los paisajes de Monet podemos ver a la altura del horizonte una especie de excavación que cumple vagamente la misma función que el punto de fuga en la perspectiva tradicional. La débil y esponjosa red óptica de los cuadros impresionistas se rompe por ahí y el desgarrón se convierte en un sumidero por el que el cuadro se escapa, sugiriendo una ilusión de profundidad.

No creo, sin embargo, que el vacío central recomendado por Bonnard tenga función ilusionista alguna. Parece, más bien, una receta propia para resolver las grandes dificultades que le planteaba el encuadre. Bonnard prefería cortar tela de más, o incluso, y esto ya es más extraordinario, pintar varios cuadros en una misma tela de gran tamaño, se debe a su costumbre de meter la nariz en el lienzo, lo cual no sólo le impedía encuadrar el tema, sino que le exigía además dejar un vacío en el centro. Ese vacío, donde Bonnard apoyaría la nariz, era el lugar desde el cual vigilaba y controlaba el crecimiento concéntrico del cuadro; constituye, pues, su punto de mira más que su punto de vista.

Bonnard ha sido un pintor precoz y su precocidad ha coincidido, milagrosamente, con la revelación instantánea y cegadora de la modernidad. Otros se han precipitado por la decoración o el misticismo; él ha conservado la calma.

«Bonnard, hay que embellecer», le había dicho Tenoir. ¡Qué más dá! El propio Bonnard lo dirá a su manera: hay que mentir. Realizar, embellecer o mentir, pero sorteando siempre la presunción de ser un artista, el deseo de lograr el éxito, el peligro de confundir la vista con lo visto o la tentación de abandonar la pintura por las obras propias.

El cuadro no lo sabe

Blanchot decía: «El pintor sabe la pintura, pero su cuadro no la sabe; sabe, más bien, que la pintura es imposible, irreal, irrealizable. El saber del pintor, ese saber de la pintura, viene, pues, del no saberla de todos y cada uno de sus cuadros. Si ellos la supieran, no tendría que andar Bonnard retocándolo a escondidas en el Museo de Luxemburgo o en casa de sus amigos, ni tendría tampoco por qué abandonarlos a su suerte: 'No veo qué más podría hacer yo aquí'».

En el centenario de Wagner y Webern

CICLO DE CONCIERTOS DEDICADO A «LA ESCUELA DE VIENA»

Coincidiendo con el centenario de la muerte de Wagner y del nacimiento de Webern, la Fundación Juan March ha organizado un ciclo de 8 conciertos dedicado a «La Escuela de Viena». Arnold Schönberg, el fundador y maestro, y los discípulos Alban Berg y Anton von Webern, fueron el núcleo fundamental de la escuela que revolucionó la música y condicionó el futuro, aunque en ciertos aspectos mantuvieron muchos puntos de contacto con sus antecesores.

Fueron, lúcidos e implacables, la consecuencia lógica de la evolución del lenguaje musical de la segunda mitad del siglo XX. Se consideraron herederos de la tradición «germánica» a la que con su sistema dodecafónico auguraron otro siglo, al menos, de supremacía.

Desde esta perspectiva, la Fundación ha incluido en el ciclo tres recitales en los que sea posible estudiar la evolución musical de Wagner a Webern, y otros con obras puente entre la tradición y la vanguardia, de compositores como Liszt, Wolf, Reger, Mahler, Scriabin y Richard Strauss

Cierra el ciclo un concierto dedicado a autores españoles influidos por los vieneses, como Gerhard, Rodolfo Hallffter, Homs, Josep Soler, Hidalgo y Mestres-Quadreny. También se desarrolló un programa paralelo de conferencias, en las que se analizaron las obras de los tres compositores vieneses —Schönberg, Berg y Webern— y su entorno cultural, a cargo de Federico Sopeña, musicólogo, y de los compositores Ramón Barce, Josep Soler y Tomás Marco.

El ciclo de conciertos, que se inició el pasado mes de octubre, continúa a

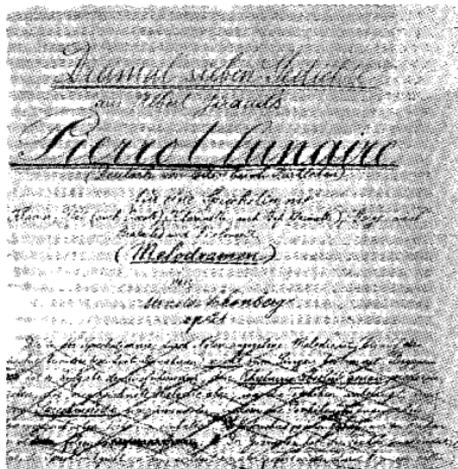
lo largo de noviembre y se prolonga hasta el 7 de diciembre, en la sede de la Fundación Juan March a las 19,30 horas (excepto el día 9, que será a las 13 horas) y según el siguiente programa:

El próximo día 2, selección de obras de Liszt, Strauss, Wolf, Mahler

y Berg, interpretadas por la soprano y catedrático numerario de canto de la Escuela Superior de Canto de Madrid, Ana Higuera, y por el pianista Félix Lavilla, catedrático de repertorio estilístico vocal de la Escuela Superior de Canto, de Madrid.

Continúa el miércoles, día 9, por la mañana, con obras

de Webern y Schönberg interpretadas por el conjunto alemán «die reihe», fundado, en 1958, por Schwertsik y Friedrich Cerha, profesor de la Escuela Superior de Música de Viena, que dirigirá el concierto, Actúa como solista la soprano Adrienne Csengery.



Manuscrito de la primera página de «Pierrot Lunaire» op. 21, de Schönberg (1912).

Los programas de «die reihe» recogen especialmente obras de música de cámara desde principios de siglo, y en él ocupa lugar preferente la escuela vienesa.

El concierto del día 16 estará dedicado íntegramente a Arnold Schönberg y, el del miércoles 23, a Berg y a Webern. Ambos interpretados por el pianista canario **Pedro Espinosa** quien actuó con la integral de la obra pianística de la nueva Escuela de Viena.

Alban Berg, Webern y Schönberg son los autores interpretados en el último concierto del mes, el día 30, por

la soprano gallega **Josefina Cubeiro** y por el profesor de Repertorio en la Escuela Superior de Canto, de Madrid, **Fernando Turina**.

A continuación ofrecemos un extracto del estudio recogido en el folleto-programa editado con motivo de estos conciertos, y del que es autor **Fernando Pérez Maseda**, compositor madrileño, licenciado en ciencias políticas y sociología, que estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y autor de diversos estudios sobre la sociología de la música.

Eduardo Pérez Maseda

«WAGNER Y WEBERN: DOS CENTENARIOS Y CIEN AÑOS DE MÚSICA»

La aparición de Wagner en la música occidental y la impronta que este otorga a una nueva forma de estructurar el sonido en su momento, van a ser decisivas hasta bien entrado el siglo XX. Es, por tanto, una feliz casualidad que se celebren en 1983 el primer centenario de la muerte de Wagner y el del nacimiento de Webern, dado que ambos, desde sus periplos vitales, abarcan una de las líneas de fuerza dominantes de la música europea.

Wagner, el genuino hijo de su siglo, enorme devorador de música y cultura, se manifestó en contenidos de todo tipo, y sin el conocimiento de estas otras facetas suyas no podría comprenderse plenamente la producción del que se constituyó a sí mismo como profeta de la «Obra total». Wagner revolucionó la estética musical y la técnica compositiva vigente durante años, y la mayoría de los compositores contemporáneos más jóvenes que él, van a ser wagnerianos acérrimos. Un salto demasiado grande se había dado con *Tristán e Isolda*, infringiendo en él por expresión, por lirismo y por belleza, las leyes armónicas constitutivas del consagrado

principio de tonalidad. Por acción de intenso cromatismo armónico, y de un procedimiento diferente de construcción melódica que se ha despojado de los puntos referenciales tradicionales, se ha llegado ya, a mediados del XIX, a una situación de ambigüedad tonal. Esta dialéctica de continuismo o renovación, es la que a través de individualidades y nuevas aportaciones estéticas, va a configurar toda la música moderna.



Wagner por Franz von Lenbach.

De Wagner a la Escuela de Viena

Después de la aventura wagneriana, en la música europea hay que destacar un hecho notorio que dibuja con una cierta premonición las posturas, originales y posteriores, de los compositores de la Escuela de Viena y, sobre todo, de Arnold Schönberg. Los compositores impactados y los primitivos adoradores de Wagner, al llegar al período de madurez creativa, arrojan el lastre de «Wagner» tan lejos como pueden, sobreviniendo así la negación. Una vez liberados del yugo no serán parcos en su crítica. En este sentido, el ejemplo de Debussy es perfecto. Y no es Debussy el nexo de unión más apropiado para la estética de la Escuela de Viena, pero es un caso único desde la claridad de su acontecer y desde ese paralelismo que marca el nexo de unión perfecto con otra estética tan dominante en la música moderna como pudo serlo la de los vieneses. «Admiré a Wagner en mi juventud hasta el olvido de los principios más simples de la civilización», escribirá teniendo *Tristán e Isolda* como estudio ferviente. De esta forma se ha podido hablar de tantas obras debussyanas con la influencia de Wagner. Desde *Printemps* hasta la discutidísima órbita de *Pelleas*.

Que lo que hemos denominado «tránsito» desde Wagner hasta Webern y la Escuela de Viena, no pretende ser un enfoque wagneriano-evolutivo del devenir de la música europea del XIX y primera mitad del XX, es algo que debe quedar patente ya desde la extensión sumaria de esta introducción general, pero al margen del caso de Debussy, creo que el contenido de estos ocho programas que se plantean como próximo futuro musical, nos da una idea de los puntos por donde, inexcusablemente, hemos de comprender la convergencia hacia la música de nuestro tiempo. Que existen ecos específicamente wagnerianos en toda la Europa fin de siglo y de comienzos del XX, es algo irrefutable de la misma manera que, escuelas que surgen como reacción al wagnerismo

dominante, se tiñen de éste, en alguna medida, en determinadas obras o autores individuales; es el caso, en Francia, de un Gounod impregnado de *Parsifal* en su música religiosa; de Chabrier, «convertido» también en Wagner desde su conocimiento de «Tristán» y, en la venerable «Schola Cantorum», es la posición de un Vin-



Fotografía de Arnold Schönberg, realizada por Man Ray en 1925.

cent d'Indy, desgarrado entre dos siglos y con un talante señorial y conservador, que le invalida ante los jóvenes impresionistas, pero que le liga a Wagner, ante todo, desde la concepción de óperas como *Fervaal*. Es también el caso de Chausson, wagneriano entusiasta, y —éste sí—, puente de unión tendido de la «Schola Cantorum» a Debussy y al Impresionismo. Ambos, D'Indy y Chausson, llevarán a Duparc a Bayreuth.

Incluso en la alejada Rusia, no todo es el nacionalismo que propaga a ultranza Balakireff; está también la postura más cosmopolita, desde una posición institucional y escolástica, la de Anton Rubinstein, por no referirnos a la intrasingerentemente wagneriana de Alexander Sierov.

En la ópera, la situación es similar: tras la desaparición de Wagner y de Verdi, el panorama operístico pierde dos bastiones tan aparentemente en-



Dibujo de Alban Berg, realizado, en 1935, por Dolbin.

frentados como necesarios. Como en los casos que hemos citado, algo hay también en la escena de una semilla wagneriana que pervive en el tiempo y en el espacio.

En toda la Europa de fin de siglo y de comienzos del XX existen ecos específicamente wagnerianos y escuelas que surgen como reacción. Incluso en la alejada Rusia no todo es el nacionalismo que propaga a ultranza Balakireff, está, también, la postura cosmopolita de Anton Rubinstein por no referirnos a la intransigentemente wagneriana de Alexander Sierov. Todo un mundo, pues, pleno de «tics» a lo Wagner. Inevitables, pero que no consiguieron llegar a desvelar el arcano y poner de manifiesto que la única solución posible y coherente al wagnerianismo era la eliminación progresiva, y después total, del sistema tonal. Esto será lo que nos sitúe, ya en ámbito centroeuropeo, en lo que podríamos considerar la línea de atecisión directa y el nexo unívoco entre Wagner y la Escuela de Viena. Que Wagner y Brahms son, por diferentes medios, los padres musicales de los tres vieneses (Schönberg, Berg y Webern), aunque lógicamente con distinta intensidad en cada uno de ellos, es notorio.

El que la síntesis y el reconocimiento de ambas paternidades, en una integración nueva, no tenga lugar hasta la aparición de Schönberg, no es del todo extraño. Hay que considerar, por otra parte, que en su momento y hasta bien entrado el siglo XX, Wagner es para los compositores europeos la vanguardia, mientras que Brahms es la reacción.

Entre las posturas más o menos afines a Wagner de compositores acordes con la dinámica de fin de siglo se encuentra Bruckner, menos wagneriano de lo que él, a su pesar, podría pensar; Strauss, que explotará lo wagneriano, pero buscará siempre un afianzamiento, un apuntalamiento en lo tonal. En Strauss la Escuela de Viena pudo ver la profesionalidad, el virtuosismo y el excelente oficio, pero no la entrega vehemente y con fe a una vanguardia aún desconocida.

Reger, Wolf y Scriabin figuran como antecedentes. El último como renovador aislado que no participará musicalmente de Wagner, sino del pianismo chopiniano. En Reger y Wolf nos encontramos con dos mundos diferenciados: ambos son hijos de Wagner. El primero es armonista sabio y el segundo vive el fin trágico de la demencia. Y un poco en esta línea podríamos constatar la existencia de Busoni, también conocedor de Mahler, que presenta una de las primeras manifestaciones de vanguardismo libre, original, y antirromántico. Busoni cuestiona definitivamente (aunque siempre sobre el papel) a la vieja tonalidad, y sus planteamientos generales son tan sugestivos como revolucionarios, pero nunca pasaron de ser para él, un intelectualismo tan teórico como necesario.

Buscando la nueva integración

El compositor y musicólogo representante de la reacción centroeuropea a la música moderna, Hans Pfitzner, observa en su más importante obra teórica, *El peligro futurista*, que tras Wagner y con la escuela vienesa

estaba sobreviniendo la más espantosa profanación de Euterpe que pudiera imaginar en la historia de la música. No pudo dejar de ver en la nueva integración sonora, ya necesaria, otra cosa que la falta de espontaneidad y, después, un conjunto de reglas artificiosas y arbitrarias. Posteriormente, la creación del método serial dodecafónico por parte de Schönberg, a partir de 1923, no haría sino aumentar este sentimiento hostil. Sin embargo era manifiesta la lógica evolutiva de un proceso que se había iniciado con Wagner. La vieja sintaxis había perdido ya su validez estética. La Escuela de Viena ofrecerá por consiguiente su alternativa a una «necesidad» preexistente.

No fue fácil el camino para los compositores vieneses. Su procedencia es la de un romanticismo agonizante que obedece no sólo a unos criterios técnicos y constructivos caducos, sino a una sensibilidad estética e intelectual de alguna forma en crisis, ante todo, tras la Primera Guerra Mundial. No se trata tan solo de que compositores de excelente oficio como Pfitzner escriban música con una retórica y morfología retrógradas, sino que su mentalidad nutrida de conceptos programáticos, expresivos y extramusicales típicos del romanticismo, piense que el arte procede del inconsciente y que el esfuerzo intelectual en la composición es vacío.

Que la comprensión del método serial de Schönberg, tantas veces tachado de cerebralismo, habría de repugnar y verse únicamente como un rompecabezas musical a construir, es tan cierto, dada la mentalidad dominante, como el hecho consecuente de que quien hizo tanto por disolver un lenguaje, habría de tener la voluntad constructiva de crear otro.

No obstante, el Schönberg que aún en 1906 se inclina «ante la grandeza» de la Sexta Sinfonía de Mahler aún vivo, ha de pasar, durante varios años, por las huellas de lo que, podríamos llamar período de tránsito. Paralelamente, los dos discípulos, Berg y Webern, se ven pronto impelidos a la

composición por Schönberg. Berg pasará pronto también a su período atonal, y él será el único de los tres que, aún en este período, conozca el éxito que para Schönberg fue solo atisbo y para Webern absoluta negación.

Lenguaje

No será hasta la segunda década del siglo cuando el nuevo lenguaje pretenda una cohesión y unas leyes nue-



Dibujo de Anton von Webern, realizado por Dolbin.

vas, tras la fecundísima aventura del atonalismo libre. Schönberg sintió de alguna manera la necesidad de la autocoherción, de un control riguroso ante el proceso creador, que antes no había estado limitado mas que por su propia evolución lógica e interna. La aparición del «Método» de composición con doce tonos relacionados únicamente entre sí (el autor siempre prefirió el término 'método' a 'sistema') forma parte necesaria e indefectible de la más elemental lógica de la historia. No sin fricciones internas, y tras varios años de reflexión y silencio, aparecerá Schönberg con las primeras obras concebidas según el método serial dodecafónico, método del que diría —no exento de cierto

sentido mesiánico: «será capaz de asegurar la primacía de la música alemana durante los próximos cien años», y que obedece a sólo a la propia evolución del lenguaje atonal, sino también y sociológicamente a toda una concepción constructivista que aparece en la Europa de los veinte, y que se manifiesta, ante todo, en las artes plásticas y en la arquitectura. Las *Cinco piezas para piano op. 23*, la *Suite op. 25* y el *Quinteto de viento*, serán en Schönberg las primeras obras punteras de la nueva escuela, la «nueva sonoridad que personificaba una nueva personalidad».

Pero el revolucionario y patriarcal compositor nunca olvidó sus orígenes: más roto entre dos siglos que Berg y Webern sintió siempre una vieja llamada añorante del pasado. Llevado de una inquebrantable voluntad que se perfila en clarividencia y renuncia fundamentada en la vanguardia, pero, a la vez, siempre será consciente de lo positivo que yacía en lo que iba quedando atrás.

Una de las características de la pluralidad de la Escuela de Viena y también de las distintas variantes que presenta el método serial en una asunción personal, es la diferente concepción de aquél, en los casos de Schönberg, Berg o Webern. Berg es, sin duda alguna, quien menos compromiso formal encuentra con el nuevo lenguaje serial. Sus primeros trabajos con la técnica dodecafónica son dos años posteriores a los de Schönberg, (1925), pero su mayor acierto es la *Suite Lírica* un año después.

En Berg, desde su naturaleza lírica y tendente a la vez a un sentido constructivo de gran coherencia, el planteamiento serial no es en modo alguno coercitivo o determinante, sino un recurso más a utilizar.

He querido dejar para el final la recensión obligada de Webern por varias razones, de las que el aniversario de su centenario no es la más importante. Avivar la idea de la actualidad y del «pasado reciente» que todos los músicos hemos sentido ante la obra weberiana es, de por sí, un buen

motivo para rescatarle de ese incierto aire de necrología cultural que se desprende de otras conmemoraciones similares.

En Webern, aún situándose dentro de la misma Escuela de Viena, el lenguaje, la nueva integración sonora derivada del ocaso de la tonalidad, se emancipa incluso de sus propias premisas directas para converger en otra visión de la música, que no es sólo una técnica diferente, sino una nueva sensibilidad estética. También en este autor aparecen, ante de su *opus 1* —el *Passacaglia*—, varias obras orquestales desechadas de su catálogo por el propio compositor, en las que las huellas wagnerianas y brahmsianas a través de Mahler están presentes. También tendrá las influencias directas de Schönberg, el maestro, en su período atonal, e, igualmente, hacia 1924, con el *opus 7* (los tres «*liéders*» populares) asumirá el serialismo hasta su última obra, la *Segunda Cantata op. 31*. Pero en todas y cada una de las fases, su impronta se diferencia de las de Schönberg y Berg, y anuncia una trayectoria de consecuencias futuras nuevas. La diferencia fundamental radica, en Webern, en una ruptura mucho mayor que la que sus compañeros de generación con la tradición cultural y musical anterior. No hay en Webern planteamientos formales como en Schönberg y Berg, en su caso la evolución parte más de una evolución sin ataduras que recoge la tradición en sí.

Finalmente, una distinta noción del tiempo de desarrollo musical a partir del principio de la no repetición, y de la variación continua desde la estructuración de un contrapunto esencial y llevado al límite de sus posibilidades, nos conducirá indefectiblemente a otra necesidad estética que se hace ya incompatible, incluso, con los medios musicales tradicionales. Una nueva integración, a partir de la muerte de Webern, se hizo otra vez necesaria: el serialismo integral y la música electroacústica podrán ser ya realidades fundadas, de nuevo, en una enorme y magistral tradición.

TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES

La Fundación Juan March estrenará las obras seleccionadas

Todos los compositores españoles que no hayan cumplido 30 años el 31 de diciembre de 1983, cualquiera que sea su titulación académica, podrán presentarse a la tercera convocatoria de la *Tribuna de jóvenes compositores*, consistente en la organización de un concierto, por la Fundación Juan March, de las obras seleccionadas, la edición en facsímil de la partitura y su grabación. Dicha grabación, en cinta o casete, será hecha sobre la ejecución realizada en el concierto del mes de mayo, de 1984, por el equipo técnico que la Fundación designe. Se hará una edición privada —no venal— de 100 ejemplares. Una copia de ésta será entregada al compositor y las restantes enviadas a la crítica musical, medios de difusión e instituciones culturales.

Los derechos de propiedad sobre las obras seleccionadas quedarán en poder de los autores, y la Fundación mantendrá las partituras elegidas a disposición del público, en su Centro de Documentación de Música Española Contemporánea.

Cada autor podrá enviar una sólo obra, no estrenada ni editada, y que se atenga a una plantilla instrumental o vocal constituida, como máximo, por una voz, piano, dos violines, viola, violoncello, contrabajo, flauta, clarinete, óboe, fagot, trompa, percusión (un intérprete) y un instrumento o voz a elegir por el compositor.

La selección de las obras, que se incluirán en el concierto, a celebrar en mayo de 1984, en la Fundación Juan March, estará a cargo del Comité de Lectura, compuesto en esta tercera edición por **Tomás Marco, Carmelo A. Bernaola y Josep Soler.**

Datos personales del candidato, titulación y actividades profesionales, deberán hacerse constar en el impreso de solicitud que se facilita en la Fundación Juan March. Partitura y documentación se remitirán, antes del 31 de diciembre de 1983, a las oficinas de la Fundación Juan March. Las obras no seleccionadas serán puestas a disposición de los autores.

Los candidatos deberán remitir aparte del formulario de solicitud, un «curriculum vitae», con indicación de estudios realizados, actividades profesionales, premios obtenidos y memoria de unas 150 palabras, sobre las circunstancias en que fue compuesta la obra.



Decimocuarto volumen de Tierras de España

PROXIMA EDICION DE CASTILLA LA NUEVA II

Son autores José María Azcárate y
Antonio Prieto Martín

CASTILLA LA NUEVA



Dentro de la colección «Tierras de España», que coeditan la Fundación Juan March y la editorial Noguer, se publicará próximamente el segundo volumen de Castilla la Nueva, del que son autores los profesores José María Azcárate y Antonio Prieto Martín.

La colección, iniciada en 1974 con la idea de recoger el arte de los pueblos de España, estudiado en bloques regionales y enmarcado con introducciones de la historia, literatura y geografía respectivas, llega así a su decimocuarto volumen. Andalucía, Aragón, Asturias, Baleares, Castilla la Vieja y León, Cataluña, Extremadura, Galicia y Murcia fueron anterior objeto de estudio.

La colección constará de un total de 16 volúmenes, con textos redactados por más de sesenta especialistas y alrededor de 8.000 ilustraciones en color y blanco y negro.

El segundo volumen de Castilla la Nueva, aparece dividido en dos bloques, respectivamente, dedicados a la literatura y al arte, que comienza donde se quedó el autor en el primer volumen; concretamente en el siglo XVII.

La comisión coordinadora de esta colección está integrada por: José María Azcárate, José Cepeda Adán, José Gudiol, Antonio López Gómez, Juan Maluquer de Motes, Gratiano Nieto

Gallo y Francisco Ynduráin Hernández.

El primer volumen de Castilla la Nueva, editado a finales de 1982, estaba compuesto por un cuerpo de arte, escrito por el catedrático de Historia del Arte Medieval, Árabe y Cristiano de la Universidad Complutense de Madrid, José María Azcárate. Lo completan la introducción histórica de Manuel Fernández Álvarez, catedrático de Historia Moderna de la univer-

sidad de Salamanca, y la geográfica del catedrático de Geografía de la Universidad Autónoma de Madrid. *Castilla la Nueva II* contiene 236 páginas sobre arte redactadas por el profesor Azcárate, y 40 de literatura, de las que es autor Antonio Prieto Martín, profesor de filología en la Universidad Com-



plutense de Madrid. Los textos se acompañan de ilustraciones en color y blanco y negro además de mapas y gráficos. A continuación ofrecemos un resumen del contenido del mismo.

Literatura

La Castilla medieval y concretamente Toledo con su escuela de traductores, es un foco de atracción cultural para Europa. Es el siglo XII, cuando nace el intelectual románico en el mundo medieval. Bajo el impulso de don Raimundo, la escuela de traductores imparte un saber a Occidente, y la unión cultural de cristianos, moros y judíos, va dando a Europa las traducciones de los filósofos griegos, de sus comendadores árabes y de los especialistas en matemáticas, astronomía, geografía, medicina, etcétera. Y en Toledo (junto a Sevilla

y Murcia), Alfonso X forja su ingente obra cultural. Alfonso X, además, con su personal sincretismo, crea e impulsa una extraordinaria cultura que arranca el elogio del autor del *Tosorretto*, Bruneto Latini, y se presenta como el auténtico creador e inspirador de la prosa literaria romance que adquirirá ya en don Juan Manuel valores de estilo.

Don Juan Manuel clava su testimonio literario en un mundo medieval, en cambio Boccaccio salva su cronología en un riesgo de vida que recogerá el Renacimiento. Son dos estructuras, dos estilos de prosa que explican la aceptación, como modelo de cuentos, que tendrá inmediatamente el *Decamerón* en el renacimiento, mientras que el *Lucanor* queda anclado en el medievo a la espera de Mateo Alemán o Gracián.

Ya entrado el renacimiento, la lengua, como el manifiesto de nación, impulsa a Carlos V a sustituir el latín por el castellano en un discurso ante Paolo III y en el que, en perfecta adecuación, el conquisador Juan de Valdés (1499?-1541) escribirá el *Diálogo de la lengua* como primera investigación en forma sistemática del origen de la lengua castellana.

La literatura de la región va a contar con la figura de Miguel de Cervantes, nacido en 1547, y con él, Don Quijote, hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Don Quijote es el personaje que sale a combatir la discreta actualidad. Sale desde el más íntimo defraudamiento e ilusión cervantinos en contraste. Este contraste por el que diversas formas narrativas se hacen novedad novelística se unifica en estructura por la densa humanidad de Don Quijote viviendo la locura porque no puede vivir la cordura de la realidad discreta.

Pero contra el Renacimiento, en el siglo XVI había brotado la fórmula barroca de la picaresca con *Lazarillo*. Nutriéndose en las aristas más desamparadas, se extenderá por la geografía española. A ella acude, desengañado y desengañante, el madrileño Francisco

de Quevedo (1580-1645), que opondrá al sueño en ilusión de Cervantes el mundo grotesco, de profunda y compleja burla, de *Los Sueños*.

Naturalmente, ante la acomodación que supuso Lope de Vega (1562-1635) a las exigencias del público, era lógico que naufragaran los aciertos teatrales de Cervantes. Porque Cervantes, que ha vivido la Italia del Humanismo, del Arte, y se ha edificado en la España del Impero y la Contrarreforma, crea un teatro que era una oposición interna a la «nueva» sociedad cortesana que Madrid simboliza.

Lope es el hombre que comprende el barroco y lo representa, creando una escuela teatral (que será el teatro nacional), que atrae centralísimamente a los dramaturgos españoles no nacidos en tierra castellana. La cercana Toledo y Madrid son escenario de gran parte de la vida de Lope (lo serán también de Tirso, el «humilde pastor de Manzanares» que se enamoró de la Ciudad Imperial).

Realidad vivida y realidad añorada es el juego escénico del que sabe Tirso de Molina. Pero en él, esa dicotomía que, dimanada de una sociedad, se encerrará (tan barrocamente) en el hombre mismo. Su comedia no es, probablemente, España. Pero sí es el hombre barroco situado en el tiempo.

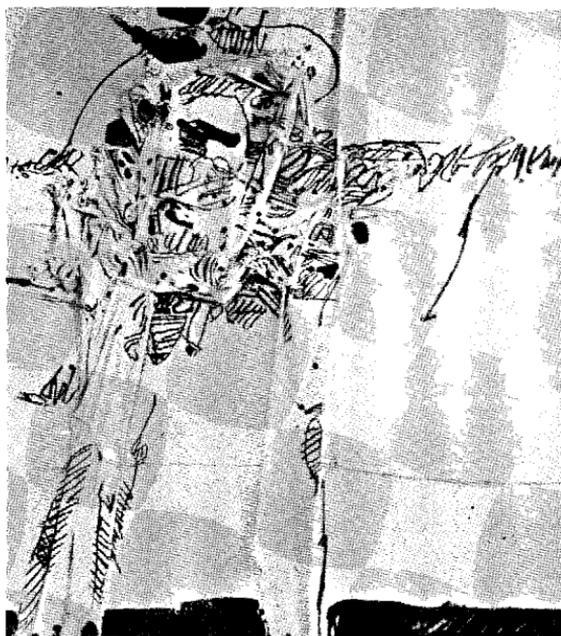
Actualización del anacronismo

El barroco se «representó» tanto que cuando cerró las cortinas del escenario se llevó el más profundo aliento de vida. Cuando una vida (en complejidad) llevó intensamente los nombres de Cervantes, Lope, Quevedo o Calderón es difícil volver a nombrarse vida. Entonces, ya adentrándose en el siglo XVIII, toda una serie de escritores, con elogiada racionalidad, sentirán que estamos en otro tiempo sin entusiasmos y que es necesario podar barrocos, someter a corrección y disciplina una lengua y una vida. Con el amplió período de la Ilustración no sólo, pues, se actualiza una vida, que era ya anacrónica, sino

que se recuperaban grandes valores del pasado a través de importantes ediciones. Una serie de poetas continuarán en la primera mitad del siglo las formas o los temas de los poetas del siglo XVII, como Góngora o Quevedo, la más característica poesía ilustrada, desde la propugnación de Jovellanos especialmente, se cultivará en una noble imitación de los poetas del siglo XVI, especialmente de fray Luis de León, que conciliarán con sus preocupaciones cívicas.

La individualidad romántica

1885, los más jóvenes se proclaman contra el academicismo ilustrado en las páginas madrileñas de «El Artista». Con la individualidad romántica retorna la novela, recostándose fre-



cuentemente en las armas, princesas, destierros y castillos medievales, en cuyo tiempo se hace acción y biografía los novelistas. Con todo, la novela romántica, que tiene aciertos parciales, que sale al encuentro de la vida fundiéndose con un pasado histórico, simboliza el romanticismo español como expresión de un movimiento que fue tardío, intenso y breve.

Por su parte, el drama romántico tuvo un éxito (y también una calidad) que no alcanza la novela, sin embargo, no expresa, como ésta, una plenitud romántica. Quizá el hecho de que el romanticismo español no tuviese una destacada producción narrativa sea también índice de su no excesivo valor. Pero con sus defectos y sus excesos, el romanticismo fue un movimiento oportuno, vitalizando con su ímpetu la mortecina pradera neoclásica y recuperando del pasado a autores como Quevedo.

El costumbrismo se erige en determinante de una prosa realista que evoluciona desde el romanticismo. Madrid es el escenario desde el que se manifiestan autores como Valle Inclán, Baroja, Azorín o Unamuno, haciendo de sus calles y gentes expresión de un realismo desheredado o levantando a Castilla (Azorín) en símbolo de un andaluz castellanizado. El arte y la literatura habían descubierto al hombre castellano. Ahora un grupo de escritores (no castellanos) descubre la difícil belleza de su paisaje, que eleva a símbolo y mito.

Junto a aquella fecha de 1898, que sirvió para denominar a un grupo de

sía que salvaba por el hombre mismo en palabra un realismo tipificado que no pudo salvar tanto una narrativa y un teatro.

Arte

La fijación definitiva de la corte en Madrid, después del fallido intento de establecerla en Valladolid durante los años 1601 al 1606, supone de una parte la paulatina renovación de la ciudad, que se puebla de palacios y conventos y, de otra parte, la centralización del arte en torno a la corte madrileña.

Por sus características, se ha considerado como primera obra importante del barroco madrileño la construcción de la iglesia del monasterio de la Encarnación de Madrid, y el arquitecto de mayor prestigio en la corte, durante la primera mitad del siglo, a Juan Gómez de Mora (1586-1648).

En la segunda fase del barroco (1665-1725) se va imponiendo lentamente el llamado orden universal o salomónico, al que le sigue un aire de renovación, en buena parte motivado por la dinastía borbónica, que se produce en la tercera fase o rococó, entre 1725 y 1752. En este período se crea en torno a las obras oficiales un estilo que será el fundamento del neoclasicismo y cuyos criterios obligaron a la reforma de numerosas iglesias barrocas.

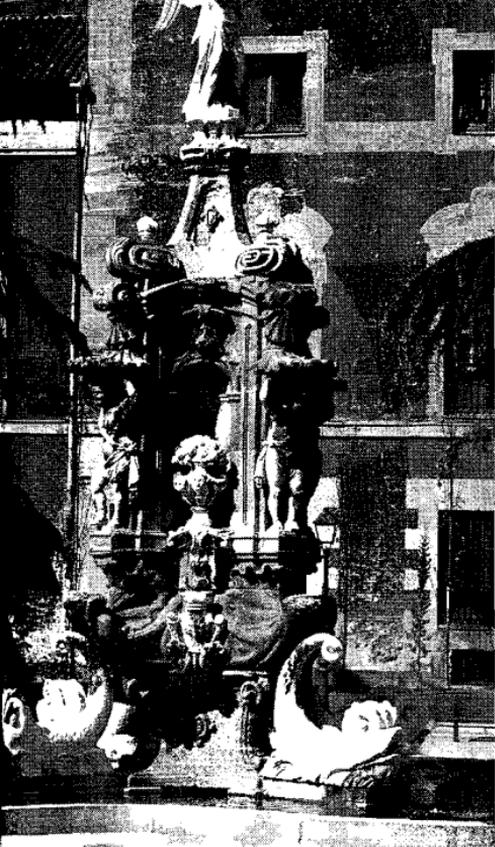
Respecto a la escultura, son numerosas las noticias referentes a la importancia que tuvo en Castilla la Nueva, aunque siempre a un nivel inferior respecto a la pintura, que adquiere un extraordinario desarrollo que ha de mantener a lo largo del siglo XVIII. Iglesias, conventos, palacios y casas particulares se llenan de pinturas como principal ornato, formando verdaderas colecciones. En ellas predominan los temas religiosos, en cuya interpretación se tienen en cuenta las normas emanadas del Concilio de Trento.

Durante el primer tercio del siglo XVII, el grupo más representativo es el integrado por aquellos pintores que



escritores, llegaron también unas nuevas formas, a las que se llamó modernismo.

El siglo XX, con una larga nómina de autores, alimentados en una guerra, un exilio, ese humanismo que se desgaja de la espléndida forma poética de la generación del 27, creaba una poe-



universal, fundamentándose así el papel director de la arquitectura madrileña, sede de la Real Academia.

Con el triunfo del Romanticismo, durante el reinado de Isabel II, en el que se propugna la libertad, el neoclasicismo entra en crisis como fórmula única de expresión. Y en el último tercio del siglo XX se perciben tres tendencias: la ecléptica, la neomedievalista, y la que introduce nuevas técnicas y que, por otra parte, ha de servir de fundamento técnico a la arquitectura del siglo XX. La escultura romántica adquiere un sentido más femenino y delicado de los temas mitológicos y en pintura domina el academicismo, roto por Goya. Coteáneamente a la última producción de Goya triunfa plenamente el neoclasicismo caracterizado por el predominio del dibujo de carácter clásico, conforme a los criterios académicos, y la valoración del color en función de las suaves y matizadas tonalidades.

se relacionan con el estilo de los manieristas romanistas, en íntima conexión con el eclecticismo bolonés. Precisamente es en esta época cuando Velázquez, a través del canónigo sevillano don Juan de Fonseca, que se introduce en los medios cortesanos. A partir de mediados de siglo se percibe la influencia de Velázquez y de los pintores flamencos, fundamentalmente de Rubens y Van Dyck, que se caracteriza por la tendencia hacia un realismo idealizado.

Neoclasicismo: fórmula en crisis

El siglo XVIII es motivo de cambio de gusto. La ilustración de la Casa de Borbón se hace más evidente que en otras artes, en el desarrollo del siglo XVIII. Los ejemplos de la pintura francesa, particularmente en el arte del retrato, así como el trabajo en la corte de artistas franceses e italianos, son factores determinantes.

Pero frente a la libertad y las artificiosidades decorativas y efectistas del barroco se impone el racionalismo de unas normas, que han de tener alcance

La evolución de la arquitectura en el siglo XX se produce con la distinción de una primera etapa en la que se advierte de una parte el mantenimiento de las tendencias eclécticas del último tercio del siglo, junto al tímido desarrollo del modernismo y la utilización en ambas tendencias de las nuevas técnicas y materiales, al mismo tiempo que se inician los grandes proyectos urbanísticos. En la escultura se percibe de una parte la influencia de Maillol que se manifiesta tanto en las formas como en la preferencia por la idealización de los desnudos femeninos, la valoración de las superficies y una cierta inclinación hacia la abstracción. En otros casos es evidente el deseo de creación de un realismo trascendente otorgando a la escultura un señalado carácter simbólico.

En este siglo, confluyen y desarrollan su actividad en Madrid numerosos pintores de todas las regiones. Esta vitalización de la vida artística madrileña, y en especial de la pintura, se ve favorecida por la extraordinaria popularidad que alcanza la obra pictórica.

«LA CARA OSCURA DEL SIGLO DE LAS LUCES»

Razón y emoción en la estética y la Perceptiva literaria del siglo XVIII, vistas a través de la poesía, la narrativa y el drama, es el tema que desarrolla el director del departamento de literatura de la universidad de Alicante, **Guillermo Carnero**, en el libro que acaba de publicar, en coedición, la Fundación Juan March y la editorial Cátedra, con el título *La cara oscura del siglo de las luces*.

El libro recoge las conferencias que el profesor Carnero dictó el pasado mes de febrero en la sede de la Fundación Juan March, y se compone de cuatro capítulos: *La dualidad razón-emoción en la Estética y la Perceptiva literaria del siglo XVIII*; *Una nueva fórmula dramática: la comedia sentimental*; *Erotismo, didactismo y melancolía en la poesía del siglo XVIII* y *Sensibilidad, terror y medievalismo en la narrativa del siglo XVIII*.

Guillermo Carnero, Doctor en Filología Hispánica y Licenciado en Ciencias Económicas, hace aquí un análisis de las ideas estéticas y literarias del siglo de las Luces, al que considera, sin duda, la época más apasionante de la historia de Occidente. Y Añade: «es el resultado y la culminación de la cultura de Occidente».

Desde la perspectiva del neoclasicismo, los límites del siglo que estudia el autor, estarían acuñados en la Francia del XVII, y atendiendo a la «otra cara» —que es desde la que acerca

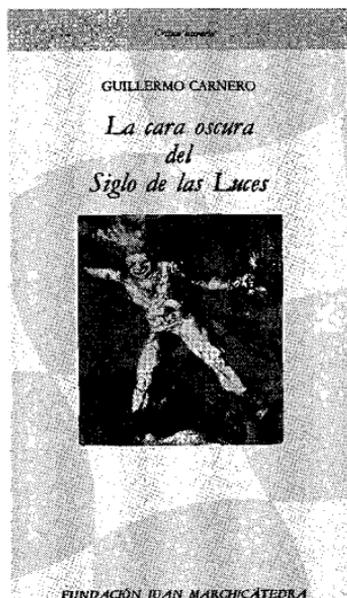
Carnero al tema— habría que remontarse a la antigüedad clásica, con Longino, o también al XVII con ejemplos como Madame de La Fayette. Terminaría en el primer tercio del XIX.

Como una prolongación respetuosa de la Antigüedad, sin negar el genio, la inspiración o el entusiasmo, pero considerando necesario el arte literario y las ciencias humanas, el neoclasicismo se presentaba con el principio fundamental del didactismo. Por medio de la Literatura y especialmente por medio del teatro, se propusieron poner en práctica el didactismo con un sistema de preceptos, con una idea muy primitiva de la psicología del autor teatral a una

voluntad de difundir y mitificar por medio del teatro la ideología sustentadora de la organización social del Antiguo Régimen.

Para el autor, después del didactismo, la «Imitación de la Naturaleza» sería el segundo principio neoclásico, denominado Naturaleza a lo universal y a lo comprensible para todos.

Pero frente a un entramado de preceptos racionalmente justificados y aplicados, el siglo XVIII va a reivindicar otro tipo de valores que se podrían resumir en la elevación de la emoción y la sensibilidad a principios supremos de carácter ético y estético, que se verán actuar en dos conceptos fundamentales: el de «Gusto», frente a la razón y las reglas, y el de «Sublimi-



dad», frente a Belleza. La oposición la entre reglas y Gusto es un síntoma de la dualidad del siglo XVIII en lo que podría llamarse la filosofía del arte. Pero hay otra oposición que pone de manifiesto la existencia de una cosmovisión dieciochesca fundada en principios emocionales: Belleza y Sublimidad (lo sublime sería lo que emociona por su magnitud y energía superior a las facultades humanas).

«Tragedia burguesa», nueva modalidad dramática

Guillermo Carnero analiza el teatro del siglo XVIII, en el nuevo género, denominado «comedia sentimental», «tragedia doméstica» o «burguesa». «La burguesía», dice, «protagonista ascendente de la vida económica y cultural del siglo XVIII, no podía aceptar las convenciones de un teatro que, como el clásico, obedecía a una visión aristocrática del mundo, y en el que el género elevado y digno, la Tragedia, estaba dedicado a personajes aristocráticos, siendo los de otras clases sociales objeto de un tratamiento degradado de acuerdo con el modelo cómico. La marginación de la clase media como objeto de un teatro serio era incompatible con un protagonismo social-contemporáneo y con su demanda cultural y teatral». Así, lo que la Comedia sentimental pretende, es esencial, según el autor, es ser un género con arraigo en la vida real.

La poesía de la época fue un fenómeno en el que cupieron numerosas tendencias. Concretamente la Post-barroca, Rococó, Ilustrada, Neoclásica y Prerromántica. Desde la perspectiva dual del autor y dejando a un lado el post-barroquismo, la poesía se manifiesta

entre el Rococó y la ilustración, por una parte, y el Prerromanticismo o *primer Romanticismo*, por otra.

La poesía Rococó es una excelente manifestación de la aspiración dieciochesca al hedonismo. Por poesía ilustrada se ha de entender, ante todo, una actitud ante el hecho literario que privilegia tres de sus dimensiones: el destinatario colectivo, la transparencia del lenguaje al servicio de la recepción del mensaje, y el carácter positivo y constructivo del mismo. Pero en ocasiones, las fronteras entre la Poesía Ilustrada y la Prerromántica no se

puede trazar con precisión, cuando se trata de los poemas encuadrables en lo que Jovellanos llamaba «la moral filosofía».

En todo caso, los poetas del XVIII no sentían como con tradición la dualidad entre una razón que los llevaba a la construcción de una ética positiva, y unas emociones desde las cuales no cabía otra esperanza que la que pudiera ofrecer la religión.



Terror y medievalismo en la narrativa

El neoclasicismo no sentía por los oscuros tiempos medievales ningún respeto, y el adjetivo «gótico» se usaba así en sentido peyorativo. El siglo XVIII redescubrió la Edad Media, y la «novela gótica» surge en Inglaterra tras el agotamiento de la narrativa de aventuras de raigambre picaresca. «No quiero decir», añade Carnero, «que la 'novela gótica' sea el único género narrativo en esta cara oscura del Siglo de las Luces», el siglo XVIII inglés dispuso de dos conceptos alternativos para expresar las posibilidades novelescas innovadoras que la época ofrecía: «romance» y «novel».

TRABAJOS REALIZADOS CON AYUDA DE LA FUNDACION, PUBLICADOS POR OTRAS INSTITUCIONES

Se han recibido las siguientes publicaciones de trabajos realizados con ayuda de la Fundación y editados por otras instituciones. Estas publicaciones se encuentran en la Biblioteca de la Fundación a disposición del público, junto con todos los trabajos finales llevados a cabo por los becarios.

José Luis Giménez-Frontín.

Las voces de Laye.

Madrid, Hiperión, 1980. 54 páginas.

(Beca España 1978. Creación Literaria).

María Teresa Alberdi (coordinadora).

Geología y paleontología del yacimiento neógeno continental de los valles de Fuentidueña, Segovia (España).

«Estudios Geológicos», 1981, vol. 37, núms. 5-6, págs. 337-516.

(Beca de Estudios de Especies y Medios Biológicos en España, 1977).

M. Pérez de la Vega (y otros).

*Isozymatic polymorphism and mating system in rye (*Secale cereale* L.).*

«Tagungsbericht, Akademie der Landwirtschaftswissenschaften», DDR, Berlín (1982), n.º 198, págs. 571-579.

(Beca extranjero 1978. Ciencias Agrarias).

Pilar Fernández, Julieta U. Correa y Enrico Cabib.

Activation of Chitin Synthetase in Permeabilized Cells of a «Saccharomyces cerevisiae» Mutant Lacking Proteinase B.

«Journal of Bacteriology», Dic. 1982, págs. 1255-1264.

(Beca extranjero 1980. Biología y Ciencias Agrarias).

Enrique Cerdá-Olmedo (y otros).

— *Substrate Transfer in Carotene Biosynthesis in «Phycomyces».*

«Eur. J. Biochem.», 1981, vol. 119, págs. 511-516.

— *Genetics of Carotene Biosynthesis in «Phycomyces».* (En colaboración con M. I. G. Roncero).

«Current Genetics», 1982, vol. 5, págs. 5-8.

(Plan Especial de Biología. Estudios de Genética, 1975).

Rosa María Capel Martínez.

El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930).

Madrid, Ministerio de Cultura, 1982. 608 páginas.

(Beca España 1978. Historia).

Jesús Ortea Rato y Eva María Llera González.

Una nueva especie de «Eubranhus» (Mollusca: Nudibranchiata) del Norte de España.

«Bolletino Malacológico», Milano, 1981, nov.-dic., vol. 17, núms. 11-12, páginas 265-270.

(Plan Especial de Biología. Estudio de Especies y Medios Biológicos Españoles, 1977).

MIÉRCOLES, 2 ════════════**19,30 horas****CICLO DE CONCIERTOS SOBRE LA ESCUELA DE VIENA (III).**Intérpretes: **Ana Higuera**, soprano y **Félix Lavilla**, piano.

Programa: Obras de Liszt, Strauss, Wolf, Mahler y Berg.

Programa: Obras de Soler, Chopin y Liszt.

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

JUEVES, 3 ════════════**11,30 horas****RECITALES PARA JOVENES.****Recital de clarinete y piano.**Intérpretes: **Adolfo Garcés**, clarinete y **Josep Colom**, piano.Comentarios: **Eduardo Pérez Maseda**.

Programa: Obras de Rossini, Schumann, Wagner y Brahms.

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

LUNES, 7 ════════════**12,00 horas****CONCIERTOS DE MEDIODIA.****Recital de guitarra.**Intérprete: **Pablo de la Cruz**.

Programa: Obras de S. de Murcia, J. S. Bach, J. Turina, J. Raso del Molino y J. Rodrigo.

VIERNES, 4 ════════════**11,30 horas****RECITALES PARA JOVENES.****Recital de piano.**Intérprete: **Isidro Barrio**.Comentarios: **A. Fernández-Cid**.**MARTES, 8** ════════════**11,30 horas****RECITALES PARA JOVENES.****Recital de canto y piano.**Intérpretes: **Manuel Cid**, tenor y **Miguel Zanetti**, piano.Comentarios: **Federico Sopena**.

Programa: Obras de Scarlatti, Schubert, Fauré y Falla.

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

PROGRAMA CULTURAL EN ALBACETE

A lo largo del mes de noviembre continuará abierta la exposición de grabados de Goya que se exhibe desde el pasado 27 de octubre en el Museo de Albacete. Con esta muestra se inició el programa de acción cultural en Albacete que han acordado llevar a cabo a lo largo de dos años el Ministerio de Cultura, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Diputación, Ayuntamiento de Albacete y Fundación Juan March.

Dentro de este programa el jueves día 3, por la mañana, comienzan en la capital de Albacete una serie de conciertos para jóvenes, con la actuación del pianista Isidro Barrio con obras de Antonio Soler, Chopin y Liszt. Este tipo de conciertos se ofrecerán en sucesivos jueves.

A partir del día 15 de noviembre, y en martes sucesivos, se celebrarán por la tarde conciertos para todo el público, que se ofrecerán en el salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura.

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

En colaboración con la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Ciclo sobre «La ingeniería española en el siglo XX» (I).

Gregorio Millán Barbany: «Un siglo de ingeniería española: Esteban Terradas».

Presentación: **Carlos Sánchez del Río.**

MIÉRCOLES, 9

13,00 horas

CICLO DE CONCIERTOS SOBRE LA ESCUELA DE VIENA (IV).

Intérpretes: **Ensemble «Die reihe».**

Director: **Friedrich Cerha.**

Programa: Obras de Webern y Schönberg (Pierrot Lunaire).

JUEVES, 10

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de clarinete y piano.

Intérpretes: **Adolfo Garcés,** clarinete y **Josep Colom,** piano.

Comentarios: **Eduardo Pérez Maseda.** (Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 3.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

En colaboración con la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Ciclo sobre «La ingeniería española en el siglo XX» (II).

Enrique Sánchez-Monge: «La ingeniería agronómica: Miguel Odriozola».

Presentación: **Carlos Sánchez del Río.**

VIERNES, 11

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Isidro Barrio.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4.)

LUNES, 14

12,00 horas

CONCIERTO DE MEDIODÍA.

Recital de canto y piano.

Intérpretes: **Mariana You-Chi,** soprano y **Josep G. de Udaeta,** piano.

Programa: Obras de Purcell, Wolf, Mompou, C. S. Lu, T. Huan, C. S. Lau.

MARTES, 15

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de canto y piano.

Intérpretes: **Manuel Cid,** tenor y **Fernando Turina,** piano.

Comentarios: **Federico Sopena.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 8.)

PIERRE BONNARD, EN LA FUNDACION JUAN MARCH

El 27 de noviembre se clausurará, en la sede de la Fundación Juan March, la exposición del pintor francés Pierre Bonnard (1867-1947). La muestra, compuesta por 62 óleos, ha sido realizada con la colaboración del Museo de Arte e Historia de Ginebra, el Museo del Petit-Palais de París; las colecciones Thyssen Bornemisza, de Lugano (Suiza) y Wildenstein (París), entre otras. La selección de obras realizadas para esta exposición fueron pintadas por Bonnard entre los años 1892 y 1947.

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

En colaboración con la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Ciclo sobre «La ingeniería española en el siglo XX» (III).

Carlos Benito: «La ingeniería de la construcción civil: Eduardo Torroja». Presentación: **Carlos Sánchez del Río.**

MIÉRCOLES, 16

19,30 horas

CICLO DE CONCIERTOS SOBRE LA ESCUELA DE VIENA (V).

Intérprete: **Pedro Espinosa**, piano. Programa: Integral de Schönberg.

JUEVES, 17

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de clarinete y piano.

Intérpretes: **Adolfo Garcés**, clarinete y **Josep Colom**, piano.

Comentarios: **Eduardo Pérez Maseda.** (Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 3.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

En colaboración con la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Ciclo sobre «La ingeniería española en el siglo XX» (IV).

José Warleta: «La ingeniería aeronáutica: Juan de la Cierva». Presentación: **Carlos Sánchez del Río.**

VIERNES, 18

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Isidro Barrio.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4.)

LUNES, 21

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA.

Dúo de trompeta y piano.

Intérpretes: **Vicente Gasca**, trompeta y **Francisca Gasca**, piano.

Programa: Obras de A. Corelli, J. S. Bach, J. Molina, F. Chopin, J. Hubeau y Clark.

MARTES, 22

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de canto y piano.

Intérpretes: **Manuel Cid**, tenor y **Fernando Turina**, piano.

Comentarios: **Federico Sopena.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 8.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

En colaboración con la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Ciclo sobre «La ingeniería española en el siglo XX» (V).

Eduardo Alastrue: «La ingeniería minera y geológica: Lucas Mallada». Presentación: **Carlos Sánchez del Río.**

**ARTE ESPAÑOL
CONTEMPORANEO EN,
CIUDAD REAL**

El día 22 de noviembre será clausurada, en el Museo de Ciudad Real, la exposición de Arte Español Contemporáneo, compuesta por la Colección de la Fundación Juan March, que se exhibe en aquella capital desde el pasado 21 de octubre, con la colaboración del Museo de Ciudad Real.

MIÉRCOLES, 23

19,30 horas

CICLO DE CONCIERTOS SOBRE LA ESCUELA DE VIENA (VI).

Intérprete: **Pedro Espinosa**, piano.
Programa: Integral de Berg y Webern.

JUEVES, 24

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de clarinete y piano.

Intérpretes: **Adolfo Garcés**, clarinete y **Josep Colom**, piano.

Comentarios: **Eduardo Pérez Maseda**.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

En colaboración con la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Ciclo sobre «La ingeniería española en el siglo XX» (VI).

Rodolfo Urbistondo: «La ingeniería hidráulica: Manuel Lorenzo Pardo». Presentación: **Carlos Sánchez del Río**.

VIERNES, 25

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Isidro Barrio**.

Comentarios: **A. Fernández-Cid**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4.).

LUNES, 28

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de piano.

Intérprete: **María Luisa Villalba**.

Programa: Obras de Mozart, Mendelssohn, Chopin y Debussy.

MARTES, 29

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de canto y piano.

Intérpretes: **Manuel Cid**, tenor y **Fernando Turina**, piano.

Comentarios: **Federico Sopena**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 8.).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

En colaboración con la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Ciclo sobre «La ingeniería española en el siglo XX» (y VII).

Gregorio Millán: «Las tecnologías del futuro: Leonardo Torres Quevedo». Presentación: **Carlos Sánchez del Río**.

MIÉRCOLES, 30

19,30 horas

CICLO DE CONCIERTOS SOBRE LA ESCUELA DE VIENA (VII).

Intérpretes: **Josefina Cubeiro**, soprano y **Fernando Turina**, piano.

Programa: Obras de Berg, Schonberg y Webern.

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