

Marzo 1984

Sumario

ENSAYO	3
<i>La encrucijada de la novela latinoamericana actual</i> , por Rafael Conte	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	21
Arte	21
Inaugurada la exposición sobre el Museo holandés de Eindhoven	21
— Director gerente: «Doble interés cultural»	22
— Rudi Fuchs: «Que el arte viaje»	23
— Arte del siglo XX: 70 obras de Picasso, Kandinsky, Mondrian, Miró y otros	24
Música	27
Ciclo de sonatas de Mozart	27
— Cinco conciertos para violín y piano	27
— Intérpretes: Wladimiro Martín y Juan A. Alvarez Parejo, Manuel Villuendas y Josep Colom, Polina Katliarskaia y María Manuela Caro, Gonçal Comellas y Antonio Besses, y Pedro León y Julián López Gimeno.	30
Nuevos programas en «Recitales para jóvenes»	33
— Conciertos de órgano, piano y metales	33
— Actuación de Felipe López, Joaquín Soriano y el Grupo de Metales de R.T.V.E.	34
Cursos Universitarios	35
Juan Bautista Avalué-Arce: «El Amadís y la novelística medieval»	35
Programa «Cultural-Albacete»: comienza el ciclo sobre «Literatura Española Actual»	41
— Conferencia, seminario y coloquio de José Hierro, presentado por Juan Bravo y Andrés Amorós	41
— Prosiguen los conciertos, exposiciones, teatro y conferencias	41
Estudios e investigaciones	44
Trabajos terminados	44
Calendario de actividades en marzo	45

LA ENCRUCIJADA DE LA NOVELA LATINOAMERICANA ACTUAL

— Por Rafael Conte —

RAFAEL CONTE, nació en 1935. Estudió Derecho y Periodismo. Crítico literario, en el diario INFORMACIONES y EL PAIS, en los que fundó los suplementos «Informaciones de las Artes y las Letras», «El Pais-Arte y Pensamiento» y «El Pais-Libros». Autor de «Valle-Inclán» (1966) y de «Narraciones de la España desterrada» (1970), entre otros.



La concesión del premio Nobel de literatura al narrador colombiano Gabriel García Márquez el año 1982, vino a confirmar el alto grado de prestigio obtenido en todo el mundo civilizado por la narrativa latinoamericana actual. Este galardón no fue una sorpresa. Por el contrario, la penetración de la novela en lengua española surgida a partir de mediados del siglo XX en el sur y centro del continente americano en todos los mercados del mundo desarrollado era ya un hecho evidente, y saludado por todos, con mayor o menor sorpresa, y hasta con mayores o menores reticencias según los casos.

De hecho, este fenómeno —a alguna de cuyas manifestaciones se llegó a calificar de «boom»— venía a coincidir con una especie de agotamiento por el que pasaba la novela en la mayoría de los países desarrollados, y pienso concretamente en Europa y

* 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 Comparada en la Universidad de Harvard; *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista,

Estados Unidos, sobre todo. La segunda guerra mundial había partido en dos la evolución literaria en el mundo entero. Las urgencias sociales y políticas sembraron la preguerra de obras comprometidas, dañaron gravemente los movimientos formalistas, experimentales o de vanguardia, e impelieron a grandes escritores a abandonar sus torres de marfil y acercarse a los apremiantes problemas del momento. Al terminar la guerra, se pensó que estos caminos abiertos con la premura y urgencia descritas, se iban a consolidar y afirmar. Y, en efecto, los primeros años así parecieron indicarlo: el neorrealismo italiano, el existencialismo francés y la más tardía, pero no menos significativa generación británica de los jóvenes airados circulaban por aquellos caminos sociales y comprometidos abiertos en los años inmediatamente anteriores a la gran catástrofe. La segunda postguerra no se parecía en nada desde luego a la que se dio tras la primera guerra mundial, con los felices años veinte. Pero ya se sabe que aquella década feliz y en gran medida irresponsable, desembocó en el «crack» del 29 y en los horrores de la segunda gran guerra. Hasta entonces, las letras latinoamericanas, que con el modernismo encontraban su propia definición, conocían un gran desarrollo en el terreno de la poesía, pero circunscrito a la tarea de personalidades individuales.

Es preciso repetirlo a pesar de todo. No ha sido la novela el género en el que América Latina se encontró a sí misma en materia literaria. Sí ha sido, sin embargo, el género que le ha concedido repercusión universal; pero hay que recordar que antes fue la poesía. Cuando estalla la segunda guerra mundial, la narrativa está todavía en germen. La poesía cuenta enfrente con una

▷ 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 Camero, 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; *La literatura infantil en la actualidad*, por Carmen Bravo Villante, escritora y crítica literaria; *La poesía española actual*, por Víctor García de la Concha, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca; *Literatura y periodismo*, por Lorenzo Gomis, Doctor en Derecho y profesor de Ciencias de la Información; *El romancero, hoy*, por Diego Catalán, Director del Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal», y *Enseñar literatura*, por Andrés Amorós, profesor de Literatura en la Universidad Complutense y crítico literario y teatral.

serie de personalidades de primera magnitud: Rubén Darío, el fundador, y en sucesión espléndida y dispersa, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, el poeta Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Octavio Paz y el más alto tal vez, la cumbre de la literatura continental, el peruano César Vallejo. No nos deben cegar, por lo tanto, los logros de la gran novela latinoamericana actual. Primero fue la poesía, de manera más dispersa e individual, acaso, pero con cumbres artísticas inalcanzadas.

Pero hay que volver al agotamiento de la gran novela occidental de después de la guerra. En los Estados Unidos, no ha habido sucesores de la misma envergadura de aquellos autores de la llamada generación perdida. En Gran Bretaña, los «jóvenes airados» tampoco alcanzaron los niveles de los grandes autores del pasado. En Francia, cuyo estallido existencialista sí pareció por su parte poder suplantar y rellenar el hueco de los grandes maestros idos, pronto se vio, acaso en un simple lustro o pocos más, que la literatura tomaba rumbos inesperados, y que las ciencias humanas, la historia, la lingüística, el estructuralismo y la semiótica lanzaban un asalto a la literatura con desconcertantes resultados. Pero el existencialismo se agotó y la noción del «compromiso» pronto pasó a los más polvorientos rincones del olvido. En Italia, el neorrealismo pasó también, tras dejar una estela en la que las obras maestras se habían producido casi al principio de su corta historia. Alemania, dividida, producía una narrativa que se buscaba a sí misma en medio de la división del país, el terrible complejo de culpa por la tragedia reciente, y la desolación y la ruina. Los resultados tardarían más de cuatro lustros en llegar. Y cuando la guerra fría sucedió a la caliente, el interés del mercado occidental por las literaturas del Este cambió de objetivos. Del Este ya no podrían llegar más que los productos de la disidencia, de Pasternak a Solshenitsyn. El resto era dogma, monolito, y una rigidez doctrinal que desde entonces aherroja la producción literaria. En la misma España, por último, tras las primeras individualidades surgidas en la postguerra, la intentona realista, legítima en sus principios, degeneró en una operación política. Operación que fue convenientemente lanzada en el exterior, pero que no alcanzó los resultados imaginados. La larga travesía del franquismo, que España tuvo que atravesar durante ocho lustros, perjudicó notablemente la exportación de su literatura, y de alguna manera el perjuicio continúa. No en balde el mercado internacional sólo se

interesaba por los productos politizados, que luego mostraban a las claras su escasa entidad estética y su incapacidad para atraer lectores.

UNA OPERACION POLITICA Y EDITORIAL

Así las cosas, la gran industria cultural occidental se desarrollaba sobre el vacío. Por una parte, los medios empleados eran cada vez más modernos y sofisticados, se restablecían con mayor potencia que nunca las grandes multinacionales de la edición, y el «marketing» y la distribución iban cobrando cada vez mayor peso en la determinación de esta industria, de sus comportamientos internos, y hasta de los productos que lanzaba. Careciendo de una gran producción narrativa propia, o al menos de una que pudiera rivalizar con las grandes obras maestras del pasado inmediato, prevaleció el modelo anglosajón que se ha ido exacerbando al correr de los años. La búsqueda del «best-seller», de la novela que tras un conveniente lanzamiento comercial —que incluye las correspondientes dosis de publicidad y penetración a través de los medios de comunicación— sea consumida en un período de tiempo sumamente breve y en la máxima cantidad de ejemplares posibles, constituye hoy en día el objetivo fundamental de la industria cultural de Occidente. Naturalmente, este proceso no es teóricamente incompatible con la producción de buena literatura; pero, de hecho, cuando se impone desde el principio mismo de la operación de escribir, y el escritor se ve condicionado —y hasta determinado— a elaborar obras que se adapten a las necesidades industriales descritas, los efectos suelen ser desastrosos. Y hay más. Cuando los medios de comunicación descubren que sus intereses son paralelos a los de las multinacionales de la industria cultural, su adaptación a estos procedimientos hace que desaparezcan de las páginas de la gran prensa, o de la radio y la televisión cualquier referencia a la «otra» literatura más independiente y en principio más limpia y despojada de toda adherencia comercial. La teoría —la que dice que el «best-seller» no está reñido con la buena literatura— se convierte en la práctica en un instrumento de alienación universal, que impide el surgimiento y el florecimiento normal de la literatura de calidad.

Pero hay algo más: la industria cultural occidental, en su bús-

queda de nuevos productos capaces de saturar instantáneamente el mercado —mercado muy disímil según los países, claro está, y éste es otro problema de «marketing» a resolver por los gabinetes de estudio de las grandes editoriales— recurre a todas las posibilidades. Y al lado de la explotación de los temas habituales del momento —entre los que cabe contar, fundamentalmente, el sexo y la violencia, aunque hay otros menores, como el juego, el hedonismo, el turismo de calidad, las circunstancias políticas más destacadas, el terrorismo y otros similares— no se olvidan otros como los de la búsqueda y explotación de nuevos espacios, de realidades más o menos desconocidas, de autores pertenecientes a zonas del mundo todavía escasamente explotadas. Es la búsqueda de lo exótico, en esta especie de turismo internacional que muestra a los ojos de un público cada vez menos heterogéneo y más alienado, las correspondientes dosis de diferencia y pintoresquismo que puedan determinar mejores negocios.

La literatura latinoamericana, su poesía también, y desde luego su novela con mayor razón por lo que anteriormente hemos señalado, ha sido a lo largo de tres siglos un largo, disperso y duro camino hacia una liberación que sólo individualmente se consigue. A la época colonial sucedió en pleno romanticismo la explosión de independencia. Pero los modelos culturales eran, y lo siguen siendo aún ahora en buena medida, los del occidente desarrollado, por razones de lengua, cultura impuesta para acceder a la civilización, y últimamente por la dura y cruda realidad que la geopolítica impone. Hubo escritores que lograron romper las barreras continentales; pero por lo general se veían obligados a verse proyectados desde otra realidad que no era la suya, sobre todo, la europea, y más frecuentemente la española. Desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta Rubén Darío, éste fue el camino seguido, y de alguna manera aún se sigue recorriendo en el mismo sentido, aunque con mayor flexibilidad. Inclusive escritores que alcanzaron cierta reputación universal —como la chilena Gabriela Mistral, el primer premio Nobel de literatura del continente— tuvieron que cumplir las citadas etapas. Y otros grandes nombres como los de Rómulo Gallegos o hasta Miguel Angel Asturias, fueron lanzados desde bases españolas y europeas, y aún así sólo eran reconocidos por círculos más bien minoritarios, fuera de su ámbito lingüístico, por lo general universitarios y de hispanistas. Alguna excepción, como el caso de Jorge Luis

Borges, descubierto por círculos de especialistas, sobre todo en Francia en los años anteriores a la segunda guerra mundial, no logró traspasar la barrera hacia el gran público hasta mucho tiempo después, cuando ya el «boom» campaba por sus respetos en todo el mundo desarrollado. En realidad, aunque su descubrimiento fue francés, tuvo que esperar largos lustros para ser reconocido a través de España, una vez más.

De hecho, lo que se llamó el «boom» fue una operación política y cultural, nucleada en torno a una realidad en aquel entonces nueva —el triunfo de la revolución castrista en Cuba— y al éxito de una serie de obras y de autores que irrumpieron en tromba en el mercado editorial occidental. De un lado, la revolución cubana perforó dialécticamente todo el centro y sur del continente latinoamericano, mostrando una vía de liberación que se mostró válida durante dos lustros más o menos, antes de que el bloqueo norteamericano y la exportación de la violencia guerrillera hacia otros países mostraran la esterilidad y rigidez de todos aquellos intentos. La posición norteamericana obligó progresivamente, a la triunfante revolución castrista a refugiarse en los modelos soviéticos, endureciendo sus posiciones políticas que alcanzaron con desolada rapidez un grado de dogmatismo y rigidez que esterilizaban sus productos artísticos y expulsaban de su seno otros considerados como más heterodoxos. La rigidez castrista, en un principio, no llegaba a las cotas actuales. En sus comienzos la revolución integraba nombres de toda suerte de tendencias, desde los grandes autores consagrados, como José Lezama Lima, Nicolás Guillén y Alejo Carpentier, hasta otras generaciones más jóvenes que en un principio llegaron a colaborar con la revolución, como Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Calvert Casey o Reynaldo Arenas, expulsados posteriormente de su seno.

Por otro lado, la exportación de la revolución cubana hacia otros lugares de Latinoamérica fue dura y férreamente contrarrestada por las acciones de otros gobiernos dictatoriales y de los servicios de los Estados Unidos, sensibilizados al máximo por el fracaso de la abortada invasión de Bahía Cochinos. Cuba mantuvo su independencia al precio de someterla en otras latitudes: las grandes operaciones culturales iniciadas desde los comienzos de la revolución —como las invitaciones a congresos a los que asistían los grandes intelectuales del subcontinente, los premios Casa de

las Américas, las acciones editoriales lanzadas en otras latitudes— fueron parcial e inexorablemente clausuradas. Y al mismo tiempo, si Cuba ganaba su batalla interior a costa de un endurecimiento evidente, la perdía en el exterior, en el propio continente latinoamericano, con el fracaso de las acciones guerrilleras, que fueron necesariamente clausuradas tras la derrota y muerte en Bolivia de su máximo líder, Ernesto Che Guevara. La acción directa fue un fracaso para la revolución; aunque la semilla cultural e intelectual — pese a otros fracasos puntuales, espectaculares y convenientemente coreados por la gran prensa internacional, como el del «caso Padilla»— se ha mantenido como una potente propaganda interna hasta nuestros días en todo el centro y sur del continente.

Al mismo tiempo, una serie de escritores relativamente jóvenes perforaban grandes capas de lectores entre el público joven de Occidente. En la década de los sesenta, las revelaciones fueron espectaculares. Títulos y nombres se sucedían en una avalancha excepcional: *Rayuela*, de Julio Cortázar. *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa y las primeras novelas de Carlos Fuentes revelaban una eficacia sin igual para llegar a grandes masas de lectores en los mercados europeos y norteamericanos. En realidad, el llamado «boom» puede circunscribir a estos cuatro nombres punteros, aunque a su alrededor se operaron diversas maniobras de rescate y recuperación notorias. La más espectacular fue sin duda la de la obra del guatemalteco Miguel Angel Asturias —que venía de lejos, ya que su carrera de escritor comenzó con los años finales del primer surrealismo —que hasta llegó a resucitar, volvió a ponerse de moda y alcanzó el premio Nobel de literatura en 1967. Pero a su lado resucitarían escritores como los argentinos Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato, el uruguayo Juan Carlos Onetti, el mexicano Juan Rulfo y los cubanos José Lezama Lima —de quien la publicación de *Paradiso* reveló un narrador insólito y excepcional— y Alejo Carpentier. Es curioso observar que muchos de estos autores fueron explícitamente puestos en circulación por los jóvenes escritores que entonces triunfaban, como por ejemplo en el caso del paraguayo Augusto Rosa Bastos, uno de Juan Carlos Onetti, pero en modo alguno cabe deducir que se trataba de una operación excesivamente calculada. Otros casos hubo en los que la penetración se hizo mucho más costosa, como

por ejemplo en el caso del Paraguay Augusto Rosa Bastos, uno de los grandes creadores del continente, o fue casi inexistente como las reclamaciones de Julio Cortázar en torno a la obra de Roberto Arlt, que, tras ser un escritor «a la fuerza» en vida, se hizo relativamente célebre como periodista y hombre de combate, cayó en el olvido y en el desprestigio después de su muerte —las grandes historias literarias de mediados de siglo ni siquiera lo citaban— y que si ya es hoy objeto de estudio y de análisis de los especialistas, no ha llegado al gran público pese a todos los esfuerzos. Otros casos hay de escritores más o menos olvidados, a pesar de tratarse de verdaderos precursores del «boom». Se aceptan algunos nombres, como los de los peruanos Ciro Alegría y José María Arguedas, el del venezolano Rómulo Gallegos, la novela de la revolución mexicana con Mariano Azuela a la cabeza, el propio Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, o el uruguayo Horacio Quiroga. Pero otros, que asimismo anunciaron con su obra la inminencia del reconocimiento universal, han quedado por completo olvidados, siendo el caso más injusto el del argentino Eduardo Mallea.

El «boom» fue por lo tanto una operación cultural teñida de intencionalidad política, desde luego. Pero en su torno surgieron los grandes precedentes y pronto florecieron las ramas más jóvenes, que de alguna manera intentaron colgarse del carro de los vencedores. Sin embargo, la fortuna fue muy varia y caprichosa, y la uniformidad política pronto se revelaría mucho más aparente que real. El progresivo endurecimiento de la revolución cubana provocó pronto enfrentamientos y conflictos que se revelarían inexorables. Algunos de los triunfadores siguieron fieles a los compromisos iniciales —fundamentalmente Cortázar y García Márquez— mientras Carlos Fuentes derivaba hacia una socialdemocracia moralizadora y Vargas Llosa, en una defensa denodada de los valores democráticos y liberales se alineaba en una posición más prooccidentalista. Pero todo esto son anécdotas; de hecho, lo que hay que señalar es que el «boom» se extinguió como tal, que duró apenas un lustro, y que a partir de él todo parecía haber cambiado. De ahí que caigan por su base las acusaciones —tan politizadas como lo acusado— que lo tildaban de operación política pura y simple, de movimiento «mafioso» y arbitrario, o de simple manipulación mercantil y comercial que mezclaba calidades estéticas por encima de toda valoración artís-

tica y del más mínimo rigor científico. Ganas de hablar, e intencionalidades políticas al fin y al cabo, tanto o más que las que impulsaron el tan cacareado «boom». Al fin y al cabo, cuando surge la literatura, sea como sea, al socaire de cualquier género de operaciones, de manipulaciones de todo tipo, se impone por encima de toda circunstancia, y hasta se revuelve contra sus propios inventores echando a correr irremediabilmente por sus propios caminos.

PROBLEMAS PENDIENTES

El «boom» fue algo literariamente benéfico y políticamente confuso al final. Pero en resumidas cuentas colocó a la literatura latinoamericana en la primera fila en el mercado cultural occidental, que hoy por hoy es el único existente en el mundo. No cabe deducir de él posiciones concretas, tendencias monolíticas, ni dogmas de cualquier clase, tanto artísticos como ideológicos. Hoy, un escritor latinoamericano es leído en occidente con la misma atención que si se tratara de otro francés, británico o alemán, y tal vez con mayor que la prestada a un español. La «caja de resonancia» que constituye el conjunto de los grandes medios de comunicación, la gran prensa escrita, la radio o la televisión, recoge sin problemas cualquier nuevo producto latinoamericano, en la espera tal vez de poder repetir los grandes éxitos del pasado inmediato. Los últimos acontecimientos de este tipo, por ejemplo, han sido la recepción tributada en Europa a las novelas de Manuel Scorza —trágicamente desaparecido, por desgracia— y Alfredo Bryce Echenique. No importa la acogida posterior del lector o, al menos, si es importante, la previsión será al final, en la cuenta de resultados cuando se aprecie. La apuesta inicial está asegurada. Y esa ha sido la consecuencia más destacada del «boom», ante la cual los hispanoparlantes no tienen más remedio que sentirse agradecidos, pues el idioma común se encuentra de esta manera en el lugar debido, que le corresponde por desarrollo, historia y por su propia tradición, ahora felizmente renovada y situada al nivel que estos tiempos finales del siglo XX parecen exigir.

Pero existen algunos problemas artísticos sin resolver todavía. En primer lugar, el de la existencia como tal de una literatura

latinoamericana propiamente dicha, que englobe a obras y autores procedentes de países diferentes, con diversas situaciones sociales, políticas y económicas y con un idioma común. ¿Existe una literatura peruana, otra argentina y otra mexicana, por ejemplo, o constituyen una literatura latinoamericana sin otros adjetivos? Hace medio siglo, la pregunta tal vez ni se hubiera planteado, y ello contando con los grandes logros poéticos a los que ya se ha hecho referencia. Es evidente que para el gran público occidental apenas se plantea la pregunta, ya que sería muy complejo responderla. Scorza y Bryce Echenique, por ejemplo, pertenecen a la literatura peruana, pero son tan dispares —comprometido e indigenista el primero, lúdico y urbano el segundo— que un lector francés podría situarlos en orígenes nacionales muy distintos. La literatura cubana se distingue por su capacidad experimental por encima de disidencias y dogmas. La mexicana por la búsqueda de su propia identidad. La argentina por su europeísmo y su apelación a lo fantástico o lo intelectual. La peruana por su compromiso, más existencial que social, tal vez. Y así sucesivamente.

La verdad, como siempre, se acerca a un término medio que no lo es si se piensa en profundidad. Hoy, a estas alturas y cuando finaliza el siglo XX, existen ya literaturas nacionales en varios de estos países del subcontinente, aunque no en todos. Argentina, México, Colombia, Perú, Cuba (y Chile en menor medida), pueden ostentar ya una literatura nacional granada, con estirpe y tradición, con sus etapas y capítulos, con sus escuelas y tendencias que integran las grandes figuras en una corriente definida. Con el tiempo, esto mismo sucederá en otros países, aunque, como es claro, las grandes figuras puedan surgir en los lugares más insólitos, en los márgenes más insospechados. Rubén Darío nació en Nicaragua —donde se prefigura ya una potente literatura nacional— y Augusto Roa Bastos en el Paraguay, la margen perdida y aniquilada del tristemente célebre Cono Sur.

Pero esto no quiere decir que no exista como tal una literatura latinoamericana en su conjunto. Hay una literatura belga, pero no una quebequesa, ni posiblemente, a pesar de los grandes nombres, una literatura suiza en lengua francesa, u otra en la alemana. La hay, claro está, pero también se integran en las literaturas francesa o alemana. Coexisten por lo tanto una literatura latinoamericana y las literaturas nacionales que la integran, y que

están cobrando una mayor potencia nacional precisamente conforme más se desarrolla una literatura continental.

Otro de los temas que han surgido y se han resuelto al mismo tiempo es la de la unión entre compromiso y poesía. Tal vez haya sido el premio Nobel de literatura alemán Heinrich Böll quien con mayor claridad y contundencia lo ha expresado, al estudiar la figura y la obra de Gabriel García Márquez. El autor de *Cien años de soledad* es, en su opinión, el más alto y noble ejemplo que ostenta la actual literatura universal en el que se integran con mayor profundidad, equilibrio y calidad artística la poesía y el compromiso. Hay que recordar esto, sobre todo en Europa, donde se suelen observar las obras de arte llegadas del otro lado del Atlántico como si fueran productos exóticos, casi de otro planeta, como si nada tuvieran que ver con la realidad actual del hombre en el contexto del mundo contemporáneo. El exotismo, esa seductora excusa, esa lejanía que puede constituir al mismo tiempo la más hermosa y arrebatadora coartada, está desapareciendo del globo terráqueo. No hay exotismo, el mundo está ya al alcance de la mano y el proceso de conocimiento universal ha dejado sin fuerza cualquier pretexto de lejanía. Mientras la bomba pueda caer en el punto más minúsculo y perdido del globo, poniendo en peligro el corazón de nuestro hogar, ya no podrá jamás haber ni extraños, ni distancias, y el átomo ha hecho esfumarse la lejanía. De ahí que ahora podamos comprender mejor que nunca la realidad trágica y esperanzada de ese gran subcontinente, reto y sucesión del mundo occidental herencia futura y dramática de una civilización que a su vez transformará con una profundidad insospechada para sus exangües causahabientes. No hay separación, la salvación será total —o la derrota— y las más trágicas y fantásticas pesadillas descritas por estos escritores no son más que la proyección casi inmediata y apenas disfrazada —o sólo disfrazada en virtud de las necesidades artísticas— de la dura y alucinante realidad de la martirizada y fecunda América Latina. El descubrimiento de la realidad que la historia y su circunstancia colombiana han prestado a la obra de Gabriel García Márquez apenas puede sorprender, y hay que repetir una vez más que el grado de realidad existente en *Cien años de soledad* —por poner un ejemplo paradigmático— es mucho más potente que el de su en apariencia explosiva y alucinada fantasía. Ya no hay sorpresas, y la lectura de esta gran pro-

ducción literaria nos ha vuelto del revés los esquemas escolares y las acepciones de las etiquetas caducas. No hay mayor realismo, hoy, que esta imaginación latinoamericana, que muchos europeos quisieron contraponer al viejo realismo para inutilizar sus premisas éticas en su propio provecho. El nuevo realismo latinoamericano no se opone al viejo realismo europeo, porque su intencionalidad ética, política y moral es la misma. No se contrapone; lo supera recorriendo el mismo camino como si fuera nuevo.

De ahí entonces que todas las batallas parezcan perdidas y ganadas al mismo tiempo. En todas las universidades del mundo se estudia con atención y detenimiento toda esta gran producción narrativa; vuelven los viejos sistemas, las tradicionales metodologías para ser aplicados a estas novelas, nunca mejor que ahora calificadas de nuevas. Es un fenómeno universal, pero que sin embargo da lugar a conquistas parciales, a nuevas soluciones para los viejos problemas. Puede decirse que las novelas latinoamericanas contemporáneas han sido capaces de renovar en gran medida la tradicional crítica literaria, tanto en lengua española como en los otros idiomas cultos. Los estudios sobre el realismo incluyen ya desenfadadamente categorías hasta ahora empleadas para la literatura fantástica, para la narrativa de aventuras y así sucesivamente. La descripción, un elemento que casi ha desaparecido de la narrativa occidental en los países más desarrollados, campa por sus respetos en la nueva novela latinoamericana. Los más manoseados procedimientos de la novela de aventuras, del folletín o del melodrama, y hasta del erotismo, son utilizados paladinamente y sin ningún respeto, por estos escritores. Una prosa por lo general superelaborada, explosiva, desmesurada, se vuelca a borbotes en estos libros, hasta tal medida que se vuelve la vista otra vez hacia los modos y maneras del barroco. De la tragedia al humor, todos los tonos, todos los procedimientos, desde los más criminales hasta los más poéticos, reflejan e inspiran todas estas novelas. El «boom» parece haber estallado en mil pedazos, pero brilla con fulgores inéditos en cada uno de esos pedazos, hasta en los más minúsculos. Y los viejos compromisos más prosaicos o politizados o hasta los más manipulados, surgen con voz nueva, sin falsos pudores, sin coartadas, por el simple peso de esta narrativa torrencial, múltiple y aparentemente caótica que se vierte estos años sobre el mundo.

Hasta ahora, dos parecen ser las categorías estéticas que han

surgido para dar cuenta del fenómeno. Se trata de ese doble realismo, caracterizado por algunos de estos escritores —pienso claramente en Alejo Carpentier, que fue el primero o en los estudios posteriores de Carlos Fuentes— y que se han convertido ya en un doble tópico: el realismo mágico y el realismo fantástico. Ambos conceptos engloban las primeras especulaciones sobre «lo real maravilloso» que lanzó Carpentier en los primeros tiempos del «boom». De hecho, la crítica ya ha comenzado a afinar estos instrumentos, dando pasos más allá de la simple caracteriología descriptiva o impresionista. El realismo mágico será el basado en la tierra, la historia, la naturaleza y en el desbordamiento religioso y folklórico. Miguel Angel Asturias fue el pionero de esta tendencia, en la que llegó a publicar obras maestras, como *Hombres de maíz*, su obra más hermética y magistral al mismo tiempo. No hay que olvidar que Asturias empezó en la poesía, en el folklore de *Leyendas de Guatemala*, antes de verter su sorprendente barroquismo en la política y en lo social en ese gran canto precursor que fuera *El señor Presidente*. Cuando después intentó una vez más su acercamiento a la política y al compromiso, empezó más a ras de tierra pero enseguida remontó el vuelo en la tercera parte de la trilogía bananera, *Los ojos de los enterrados*.

El realismo fantástico, por su parte, viene ejemplificado sobre todo por la obra de Jorge Luis Borges: una obra muy sólida, de indiscutible calidad —la carencia del premio Nobel para Borges es un escándalo permanente— descubierta por los especialistas hace ya muchos lustros y con relativa celeridad. Pero una obra cuyo barroquismo es interior, mientras que la forma suele ser precisa y más o menos calculada, de raigambre sobre todo intelectual y «libresco». Esta corriente del realismo fantástico es más específicamente literaria, parece en un principio más artificial, y es de herencia más culta. Sin embargo, permite más juegos de fantasía, más ejercicios de imaginación, en los que esta narrativa se muestra especialmente brillante y evidentemente bien dotada.

Pero de hecho estos dos caminos no están tan separados como parece, se trata de dos polos teóricos, y aunque sea posible encontrar escritores que los ejemplifican claramente, como Asturias por un lado y Borges —o Cortázar— por otro, en verdad ambas tendencias pueden mezclarse en el interior de un mismo autor o de una misma obra. Alejo Carpentier es precisamente un ejemplo evidente de mezcla de lo mágico y lo fantástico, de lo

natural y de lo culto, en un difícil equilibrio que cuando acierta provoca obras verdaderamente maestras como en *El siglo de las luces*.

Naturalmente, todo este panorama de la actual narrativa latinoamericana es muy variado, disperso e integrador. En él caben todas las tendencias, todas las escuelas, y lo que más la caracteriza es precisamente su gran libertad estética. Podemos observar en muchos de estos escritores un alto grado de compromiso político y social con la trágica realidad de gran parte del centro y sur del continente americano. Los problemas del hambre, de la educación, de la explotación más arcaica o más brutalmente actuales, los de la dictadura, la guerrilla, la represión y la tortura, se reflejan en ellos con toda intensidad; pero es muy curioso observar cómo este compromiso que antiguamente pertenecía a los escritores de tendencia realista, está en la base ahora de obras francamente barrocas, complejas, «irrealistas» en gran medida, hasta fantásticas o imaginativas, pero nunca idealistas ni moralizantes al viejo estilo. Así, entre los escritores más comprometidos de Latinoamérica nos encontramos con los excesos imaginativos de un Gabriel García Márquez, al que alguno de sus personajes llega a escapársele hacia el cielo, o con los laberintos intelectuales y humorísticos de Julio Cortázar, que hace surgir poblados en medio de las autopistas, o con la historia explosivamente exagerada y verbalmente atirantada de *Yo, el Supremo*, de Augusto Roa Bastos. O con el silencio fantasmagórico de los personajes muertos de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

Todo esto podía muy bien haberse deducido de los propios orígenes del «boom». En efecto, aquellos jóvenes que desde mediados de los años sesenta se pusieron a deslumbrar al mundo eran los herederos de un largo camino, que si ellos personalmente habían tenido apenas el tiempo de empezar a recorrer, recogía la herencia universal de toda su historia pasada, la suya personal y la de sus pueblos, la de los artistas e intelectuales que les precedieron, y hasta en gran medida la de los grandes hallazgos de la narrativa universal del siglo XX en el mundo entero, puestas en sus manos en estos tiempos de comunicación universal sin fronteras. Estas fronteras habían desaparecido para ellos progresivamente, después de siglos de historia, de luchas, de progreso duramente conseguido. Pero es que además, la suya fue la generación que se benefició por una parte del gran exilio español que llegó a tierras latinoamericanas como consecuencia del resultado de la

guerra civil de 1936-39. Este exilio fue en gran medida el de los intelectuales, el de los maestros, profesores, editores, periodistas y escritores que llegaron al otro lado del Atlántico para trabajar con la más hermosa de las armas que tenían en común con los hombres de aquellas tierras: con la misma lengua. La herencia de estos españoles de la diáspora ha sido reconocida por muchos de estos jóvenes escritores, al tiempo que empezaban a publicar en periódicos, revistas o editoriales bien fundadas, bien dirigidas, por aquellos exiliados. La guerra al mismo tiempo provocaba un fenómeno complementario. La censura férrea de los primeros años del régimen franquista —la censura existió hasta el final, dio coletazos en todo tiempo, pero en los primeros años fue el mal absoluto, de una cerrazón y virulencia totales— impidió que se publicaran en España muchos libros y obras de arte que en aquellos años se producían en el mundo entero. Naturalmente, las traducciones al castellano de aquellos escritores y de aquellas obras aparecieron en los países de lengua española que gozaban de la libertad de que en España se carecía. Y así, las obras de William Faulkner, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Henry Miller y tantos otros, se publicaron por vez primera en castellano en México, en Argentina o en otros países latinoamericanos. El empobrecimiento español, valga la paradoja, enriqueció de esta manera indirecta al idioma español. España nunca perdió, gracias a América Latina. Y, por último, estos escritores hicieron en gran medida lo mismo que sus mayores: viajar a Europa, en primer lugar, pero tal vez ya no a España para empezar. De hecho casi todos han vivido en España, en mayores o menores períodos de tiempo, pero también han recorrido todo Occidente en sus años de formación y aprendizaje. Todo esto les hizo más cosmopolitas, más sabios, más astutos en alguna medida, tomando como base el enriquecimiento inicial del que partieron, al que se le añadieron sus experiencias personales, que atravesaron en mayor o menor medida gran parte del mundo civilizado. García Márquez estudió cine en Roma, Cortázar se radicó en París, Vargas Llosa estudió en Francia y en España. Pero su herencia abarcaba desde los clásicos tradicionales hasta las principales experiencias de la más radical vanguardia contemporánea, de la narrativa de Proust y Joyce hasta Faulkner, Kafka o los surrealistas. Con este bagaje, estos jóvenes escritores pudieron iniciar con más sencillez y facilidades que sus predecesores su radical y nueva tarea.

DESPUES DEL TRIUNFO

Tras el «boom» no llegó la calma, sino todo lo contrario. Los novelistas se multiplican en América Latina, y las nuevas generaciones se agolpan a la puerta del mercado literario internacional intentando penetrar una vez más en el santuario de los elegidos, ocupado por sus jóvenes antecesores. La inquietud es enorme, la efervescencia literaria en el subcontinente apenas puede contener la marejada de narradores que cada año se asoman a la poblada playa, cumplidamente saturada ya. Sin embargo, se hacen oír, se les lee, nutren las revistas y periódicos, sobre todo en España y América Latina. Las tendencias siguen siendo múltiples, pero nunca son olvidadas las lecciones de sus mayores. Los juegos de parricidio y de lucha generacional se desarrollan como es debido, aunque tal vez con una mayor convulsión, que no hace sino reflejar los grandes traumas a los que se ve sometido el subcontinente en los últimos años. Las dictaduras más crueles de la historia latinoamericana, que ahora florecen y se repliegan según las circunstancias, siguen lanzando a las orillas del exilio grandes grupos de población juvenil, y por lo general intelectual.

Hay una tendencia que se respira en estos escritores. Hay modas, también, aunque no todas sirven para todos, ni mucho menos. Recuérdese lo que sucedió entre sus mayores con el tema de la novela del dictador. El primero fue Asturias, claro está, con *El señor Presidente*, en la que siguió claramente las huellas del *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, quien puede decirse que fue el verdadero fundador de este género específicamente latinoamericano. Después de Asturias fue Alejo Carpentier quien alcanzó otra gran cota con *El recurso del método*, mientras García Márquez no lograba —a pesar de sus excelencias— con *El otoño del patriarca* repetir el éxito de *Cien años de soledad*. Y fue finalmente Augusto Roa Bastos quien le puso el broche de oro con *Yo, el Supremo*.

Pues bien, entre estos escritores existe la gran tentación de querer decirlo todo. Novelas «totales» y totalizadoras como *Paradiso*, *Cien años de soledad*, *Rayuela*, *Cambio de piel* o *La casa verde*, se presentaban a sus autores —y se presentan para las nuevas generaciones— como «summas», como Obras con mayúscula, omni-comprendivas, pequeñas biblias que intentaban abarcarlo todo.

Naturalmente, éste ha sido siempre uno de los deseos inexorables de todo gran narrador, y la mayoría caen en la trampa. Pero en América Latina esto parece haberse convertido en una obligación hasta para los artistas recién estrenados. José Donoso lo intentó con *El obsceno pájaro de la noche*, Cabrera Infante con *Tres tristes tigres*, Alfredo Bryce Echenique con *Un mundo para Julius*, que repite en otras dimensiones con *La vida exagerada de Martín Romaña*, y hasta Fernando del Paso no hace más que golpear una y dos veces —y parece que llega la tercera— en el mismo yunque de su proyecto total, primero con *José Trigo* y ahora con *Palinuro de México*, mientras esperamos a Maximiliano en las «Noticias del Imperio». Sin contar con el otro intento de Carlos Fuentes, *Terra Nostra*.

Prosigue la búsqueda del compromiso en Vicente Leñero, David Viñas y Adriano González León; la del testimonio tradicional en Jorge Edwards y José Donoso; el experimento en Néstor Sánchez, Severo Sarduy y un Salvador Elizondo cada vez más perdido en sus meandros, Juan García Ponce en su *Crónica de la intervención* llama a la puerta de la novela total con insistencia. Reynaldo Arenas tiene dificultades en integrar su fuerza poética en el compromiso anticastrista esta vez. Mientras Manuel Puig sigue dando el testimonio de su variopinto deambular inficionando los «comics» y hasta el teatro. Julio Ramón Ribeyro renueva la novela urbana. En verdad, sigue habiendo simiente, el panorama sigue estando caótico y floreciente, como se debe. Será muy difícil contener el torrente narrativo; pero la búsqueda del público continúa.

Sin embargo, la lección final es bastante estremecedora. En los mejores tiempos del «boom» el optimismo era ciego. La casi totalidad de aquellos escritores eran conscientes de su triunfo, y se proponían con los efectos de su obra granada, reconocida y conquistadora, mejorar las condiciones sociales y políticas y hasta económicas de vida en los pueblos sometidos y explotados de sus países de origen. Hubo un momento en el que se creyó a pies juntillas en los poderes milagrosos de la literatura. Pero conforme el triunfo se consolidaba, se hacía más claro y sostenido, casi todos los pueblos de América Latina iban cayendo uno tras otro bajo crueles y sanguinarias dictaduras. Unas dictaduras que rompieron todos los esquemas de brutalidad, que atentaron como

nunca contra los más elementales derechos humanos, que instalaron la injusticia, el hambre, la miseria, la alienación, la represión y la tortura —hasta llegar al siniestro invento de los «desaparecidos», la cumbre de la hipocresía asesina y genocida— tiñendo de sangre y de rabia las tierras americanas desde Río Grande hasta la Patagonia, con pequeñas excepciones. Salvo México y Venezuela, todos los países han pasado, están pasando y tal vez seguirán atravesando los más alucinantes laberintos del terror. Conforme triunfaban Cortázar, Borges, Vargas Llosa o García Márquez, el terror aplastaba implacablemente todos los países del Cono Sur; Chile, en la más brutal, Argentina, en la pesadilla militar de la que ahora mismo parece querer —y poder— salir, Uruguay, para no hablar del eterno Paraguay sometido por siempre jamás, a quien no parece llegarle la hora de la liberación. Perú, Bolivia, Colombia en parte también, pues su democracia siempre está amenazada por la corrupción y el militarismo, cuando no por la necesaria guerrilla que nunca termina. Y ahora le ha tocado el turno una vez más a Centroamérica, donde Nicaragua pide socorro en vano, mientras El Salvador y Guatemala no levantan el yugo de una violencia terrible. El mayor de los gendarmes, mientras tanto, se luce en la operación de Granada, un chiste para después del desayuno. El mundo sigue, no hay verdad, no hay justicia, ni derecho, porque sólo hay una cosa que todos saben que es mentira: la política. Cuba sobrevive a duras penas, pero con arterioesclerosis revolucionaria. Poco más puede.

En estas condiciones ¿qué puede la literatura? No hay correspondencia entre el incremento de belleza y de sentido ético que el triunfo de la narrativa latinoamericana ha enseñado al mundo, y la miseria moral y política en la que se somete al centro y sur del continente. Los más avispados aprenden la lección, y luchan en silencio, o con un especial disimulo. Otros gritan y pronto se ven enmudecidos. Y no quisiera terminar estas páginas sin la memoria de los escritores asesinados y desaparecidos en estos últimos años en estas tierras hermanas. Pronunciar los nombres de Rodolfo Walsh, de Francisco Urondo, de Haroldo Conti, y de tantos otros resulta estremecedor. Recordarles no es solamente un homenaje deliberado. Es una lección de exigencia permanente, el recuerdo de la justicia y de la necesaria liberación. Toda la literatura de un continente clama por ellos. De un continente que además tendrá el futuro entre sus manos.

La exposición se clausura el 25 de marzo

EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDES: EINDHOVEN

La exposición que bajo el título «El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven» alberga 70 obras de 60 pintores entre los que se encuentran Karel Appel, Bacon, Braque, Delaunay, Dubuffet, Kandinsky, Miró, Picasso y Tàpies, se clausura el 25 de marzo.

Esta colección del Museo Van Abbe, en la que hay obras de tan reciente factura que están fechadas en el año que acaba de terminar, es una muestra de lo que pueda ser un museo municipal de una ciudad pequeña de Holanda. Colección que para el actual director de aquel centro de arte, Rudi H. Fuchs, «no puede consistir en un tesoro de objetos bellos elegidos al azar y expuestos en conjunto. Tiene que estar bien estructurada y ser históricamente responsable. Debe presentar un programa comprensivo y serio del arte de nuestra cultura».

El actual director del museo, partiendo de un concepto trascendente y de utilidad del arte —«mediante él descubrimos también lo desconocido, lo no visto»—, destaca que el papel más importante que desempeña el museo radica en «ampliar su visibilidad, de ahí nuestro propósito: que esta colección viaje. En mi opinión, estas obras son tesoros, pero no queremos guardarlos bajo llave en una caja fuerte».

La exposición ha sido realizada con la colaboración del Ministerio de Cultura de los Países Bajos y la inestimable ayuda del director del Museo, Rudi H. Fuchs, de cuya conferencia inaugural pronunciada el pasado 30 de enero, y de los textos firmados por él e incluidos en el catálogo, editado para esta muestra, se incluye un extracto a continuación. Previamente publicamos las palabras de presentación pronunciadas por José Luis Yuste, director gerente de la Fundación Juan March.



Director gerente:

«DOBLE INTERES CULTURAL»

Hace ahora dos años, Rudi Fuchs ocupaba esta misma tribuna cuando, con ocasión de la exposición Mondrian que habíamos organizado en la Fundación Juan March, vino desde Holanda para hablarnos de la linealidad de la pintura Mondrian, correlativa a la del paisaje holandés.

Fuchs dirigía entonces y dirige ahora el Museo de Eindhoven, un Museo local holandés dedicado al arte del siglo XX que no duda en vaciar sus espacios de las obras maestras de los grandes autores contemporáneos para ocuparlos con exposiciones temporales de los pintores y escultores de nuestros días, tanto holandeses como europeos y americanos. En la Fundación Juan March habíamos conocido a Rudi Fuchs, pero no conocíamos su Museo, el Museo Municipal Van Abbe, que así se llama el Museo de Eindhoven, y decidimos ir a visitarlo.

Estábamos entonces en la Fundación Juan March dando los toques finales, junto con el Ministerio de Cultura, a un proyecto de animación cultural en la provincia de Albacete que, en colaboración con las entidades regionales y locales hemos puesto finalmente en marcha el pasado mes de octubre, y se nos ocurrió que podría revestir un doble interés traer a España una selección de los fondos del Museo de Eindhoven, para ser exhibida primero en Madrid, en la sede de la Fundación, y después en Albacete, en el bello

Museo de aquella ciudad. Y digo doble interés porque la magnífica calidad de estos fondos ofrecía justificación suficiente para ser exhibidos en España, dentro de la política de exposiciones de arte del siglo XX que desde hace ya diez años está siguiendo la Fundación, y porque, además, la condición de Museo Municipal del Museo Van Abbe podría también servirnos de referencia para nuestro trabajo cultural en Albacete.

Comentamos todo esto a Rudi Fuchs y encontramos en él desde el primer momento una entusiasta respuesta positiva: el Museo de Eindhoven viajaría a España, tal y como le pedimos, primero a Madrid y después a Albacete. Todo el equipo directivo del Museo holandés participó enseguida de la misma idea y demostró el mismo entusiasmo. La Embajada de los Países Bajos en Madrid y el propio Ministerio de Cultura de Holanda apoyaron también nuestra propuesta. Y he aquí el resultado: hoy podemos inaugurar esta preciosa exposición, en la que el visitante puede hacer un recorrido verdaderamente estimulante a través de obras destacadas de una circumentena larga de creadores, exponentes del arte de nuestro siglo.

Creemos que el esfuerzo organizativo de esta exposición ha valido la pena de ser efectuado. Fuchs ha querido estar presente en esta inauguración para hablarnos a todos desde su condición de director del Museo de su villa natal, y desde su experiencia como crítico y profesor de arte.

En nombre de la Fundación Juan March quiero agradecerle su ayuda generosa y su viva curiosidad por la Historia de la cultura española, que he podido comprobar personalmente en nuestras conversaciones.

Rudi Fuchs:

«EL MUSEO VIAJA»



Las razones históricas que han motivado los viajes humanos han sido muchas y muy diversas: el comercio, la guerra, la ciencia o la simple aventura. Aparte del principal motivo en sí, viajar ha ofrecido siempre al hombre experiencias y conocimientos nuevos, haciéndole cambiar su visión de las cosas según llegaba a conocer condiciones y situaciones distintas a las existentes en los lugares conocidos. Al viajar desapareció el miedo a lo desconocido y la comprensión fomentó ideas nuevas.

Viajar es imprescindible para nuestra cultura especulativa, y lo mismo sucede con el arte, que, tal como yo lo veo, puede ser también considerado como una forma de viajar. Imaginemos a Marco Polo cuando después de su largo y penoso recorrido, divisó el magnífico pa-

lacio del Gran Chan con sus colores granate y oro. Imaginemos su estupefacción. Pensemos en Mondrian, en el instante en que llegó a crear esa pintura blanca, tan serena y sencilla, con rayas negras que se cruzan: ¡qué descubrimiento! En el arte, se descubre también lo desconocido, lo no visto. Igual que el viajar, el arte es también una aventura que nos encanta con sus irregularidades de itinerario y sus vistas inesperadas y asombrosas. Quizá el arte moderno nos ponga un poco nerviosos, pero no hay nada malo en ello.

Una colección es la documentación de otro tipo de viaje, igualmente emocionante, y con idéntico propósito. No es que el artista dé vueltas sin rumbo, como Don Quijote. El sabe de dónde procede y a partir de ahí se orienta hacia una dirección. Por lo tanto, una colección, sobre todo si es pública, no puede consistir en un tesoro de objetos bellos históricamente responsable. Debe presentar un panorama comprensivo y serio del arte de nuestra cultura y en muchos casos tiene que presentar aspectos de esa cultura a quienes nunca la han contemplado (como ocurre con el itinerario ibérico de esta colección). Y esto es importante porque las funciones y los valores del arte como fuerza de la civilización, van mucho más allá de la idea convencional de la belleza. Sobre todo el arte



Wassily Kandinsky: «Vista de Murnau con iglesia».



Joan Miró: «Composición con cuerdas».

contemporáneo, caracterizado por su vitalidad y tendencia especulativa.

Sin embargo, un museo nunca debería renunciar a su responsabilidad de ofrecer alojamiento al arte a fin de que el público y los demás forasteros, lo puedan contemplar. Este es el papel más importante que desempeña un museo: ampliar la visibilidad del arte, y de ahí nuestro propósito que esta colección viaje. En mi opinión, estas obras son tesoros, pero no queremos guardarlos bajo llave en una caja fuerte.

El Museo van Abbe, de Eindhoven

La idea de este museo de Eindhoven surgió de forma repentina (o así parece). Su

fundador, Henri van Abbe, era un industrial y coleccionista de arte. El edificio, diseñado por Alexander Kropholler con un estilo antiguo, ha resultado ser una colección de galerías tranquilas y modestas consideradas como lugares ideales para exposiciones, inauguradas el 18 de abril de 1936, por el Ministro de Educación, Arte y Ciencia de entonces, el Profesor Dr. J. R. Slodemaker de Bruïne.

Al inaugurarse el museo, Henri van Abbe había donado ya veintiséis obras de su colección personal, pintadas por artistas holandeses de la época. Entre estas obras figuraban tres cuadros de Jan Sluijters, uno de Carel Willink, tres de Wim Schuhmacher, y dos de Dirk Nijland. En este mismo año fueron compradas catorce obras más de la colección del fundador. Las autoridades encargadas de dirigir el nuevo museo decidieron nombrar un director, eligiendo al Dr. W. J. A. Visser, el cual no sentía especial interés por el arte moderno; sin embargo, bajo su dirección se montaron varias exposiciones. Entre los problemas sufridos por la colección, en un inicio, figuraron la depresión económica y la guerra, que impidieron la adquisición de nuevas obras. El resultado fue que entre los años 1936 y 1938 no se pudo comprar ninguna. El Municipio mostraba poco interés por el arte, pero sí por el importante edificio que servía de salón de actos, ya que su Ayuntamiento no lo tenía.

En 1946 se nombró un nuevo director, Edy de Wilde, de menos de treinta años. Tal hecho, en una nueva época en que la madurez de un hombre no se asociaba a la responsabilidad, indicaba que la junta directiva esperaba que su juventud revitalizara el museo.

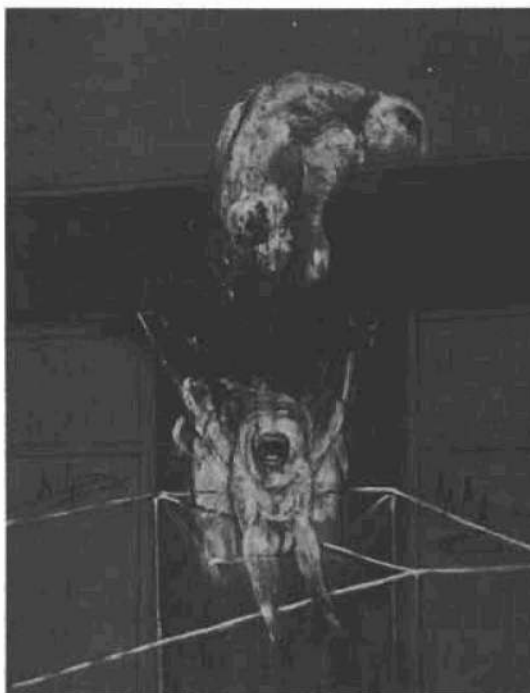
Del Siglo XX

Los años posteriores a la guerra se caracterizaron por la escasez de fondos, pero en cuanto el Municipio pudo proveerse de suficiente dinero, De Wilde aprovechó cada oportunidad para adquirir nuevas obras. Fue en esta época cuando se decidió cuál sería la línea artística a seguir en el museo: el arte internacional del siglo XX. Para crear los cimientos de dicho propósito, De Wilde adquirió varias obras de los pioneros del arte contemporáneo, con lo cual el museo definiría su posición, concentrándose así en las nuevas corrientes. En 1950, fueron adquiridos dos cuadros de Bart van der Leek (1918 y 1921), y esa obra tan extraordinaria, *Composición* (1930) de Mondrian. *Homenaje a Apollinaire* (1912) de Chagall y *Vista de Murnau con iglesia* (1910) de Kandinsky fueron comprados en 1951; *El Equipo del Cardiff* (1913) en 1952; *La roca Guyon* (1909) de Braque y el primero de Léger, en 1953. Un año después fueron adquiridos: *Invierno* (1930) de Beckmann, *El poder de la música* (1918) de Kokoschka y *Mujer en verde* (1909) de Picasso. Todas estas adquisiciones importaban no tanto por su valor sino porque determinaban el nivel artístico de la colección y la línea que seguiría el museo en el futuro. Adquisiciones igualmente importantes y quizá aún más audaces fueron las obras de Bazaine, Poliakoff y Appel, entre otros.

De Wilde puso en marcha también un programa de exposiciones en serie para describir la evolución histórica del arte contemporáneo, complementando así de forma visual su proceso de adquisiciones y dando al mismo tiempo, la oportunidad

de presentar sus obras a nuevos artistas jóvenes, con lo cual el museo atrajo la atención del público al enfrentarle con las novedades más recientes del arte plástico y, al mismo tiempo, conectarle con aquellos artistas sin los cuales no podría existir un museo de arte contemporáneo.

En 1964, después de dirigir durante muchos años el Van Abbe Museum, durante los cuales se confirmó la buena trayectoria del mismo, De Wilde pasó a dirigir el Stedelijk Museum, en Amsterdam. Su sucesor en Eindhoven fue Jean Leering que, como De Wilde, era joven y pertenecía a la generación de



Francis Bacon: «Fragmento para una crucifixión».

los artistas interesados por este tipo de obras. «Estoy convencido de que mi propia condición de joven influyó mucho cuando me nombraron en 1974».

Cambio de orientación

Bajo la dirección de Jean Leering, el museo experimentó un cambio de orientación artística. De Wilde, en sus últimos años como director del Van Abbe, había orientado su interés hacia París como centro de toda actividad artística personificada en artistas como Dubuffet, Tàpies y Saura. A Leering le pareció sumamente importante la aparición del Grupo «Zero» y decidió la adquisición de nuevas obras según este criterio, incluyendo así obras de Yves Klein, Manzoni, Mack, Vecker, Piene y Schoonhoven. El interés que sentía Leering por la tradición constructivista motivó la captación de obras de jóvenes constructivistas como Struycken y Dekkers (1966/67), y, también en 1966, algunas de los viejos maestros de esa tradición, Theo van Doesburg y Lászlo Moholy-Nagy. En 1968, la colección de Leering culminaba con la compra de un grupo grande de obras de El Lissitzky.

Mientras tanto, el centro de la actividad artística se había trasladado de París a Nueva York, donde ya habían estado Barnett Newman, De Kooning, Pollock y Franz Kline. Aunque sus obras todavía no tenían mucho mercado, se exponían frecuentemente en museos europeos. La razón del interés por América a partir de 1965 no se explica bien, pero, desafortunadamente, para el Van Abbe Museum ya era demasiado tarde para poder comprar algún cuadro de Pollock o Newman. Leering montó exposiciones de arte Pop y compró algunas obras de Jin Dine y Robert Indiana, pero su interés se inclinaba sobre todo por los artistas abstractos. En 1965 compró un cuadro de Morris Louis; en 1966, el pri-

mero, negro, de Stella; en 1968, el segundo de Stella, uno de Flavin y otro de Poons; en 1969, la obra grande de Morris; la pintura de Kelly y, en 1970, una escultura de Donald Judd.

Dos líneas de trabajo

El arte conceptual (término inadecuado) que apareció sobre 1970, después del arte «minimal», le interesaba poco a Leering. Sin embargo, en 1972, se compró una obra de Joseph Beuys después de haber adquirido, en 1971, obras de Jan Dibbets y Gilberto Zorio. Esta parte de la colección, si me permiten continuar de una manera más personal, me correspondió ya a mí. Así que en 1975, el Museo, después de una sucesión de directores jóvenes, empezó a adquirir obras de artistas de su generación (Lawrence Weiner, Daniel Buren, Stanley Brown, Dan Graham, Joseph Kosuth, Jan Dibbets, Richard Long, Ulrich Rückriem, Barry Flanagan y Bruce Nauman), mientras se aumentaba y completaba la colección de arte «minimal» comenzada por Leering.

En el museo se han seguido dos líneas de trabajo paralelas. La primera se basa en el intento de adquirir obra de los maestros modernos clásicos. La otra consistía en el fomento de las exposiciones, siempre de artistas importantes, a los que se les iba comprando obras para el museo. Resulta bastante sorprendente lo poco que tuvimos que pagar por algunas de estas obras. El equilibrio entre las dos líneas nos dió como resultado, la colección de la que se puede ver una muestra en la sala de exposiciones de esta institución.

Ciclo de conciertos en enero y febrero

SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO DE MOZART



El 11 de enero comenzó un ciclo de cinco conciertos dedicado a las Sonatas para violín y piano de Mozart, en la sede de la Fundación Juan March. Este ciclo, que se desarrolló todos los miércoles hasta el 8 de febrero, constituyó una oportunidad de dar un repaso sistemático a la obra camerística de Mozart, objetivo que se marcó esta institución cuando en abril de 1982 se programó la serie completa de las sonatas.

Las 18 sonatas de madurez constituyeron un guión para acompañar a Mozart en la década de 1778-1788, considerada como la más crucial de su vida, y que fueron interpretadas por Wladimiro Martín Díaz y Juan Antonio Álvarez Parejo, el primer concierto; Manuel Villuendas y Josep Colom, el segundo; Polina Katliarskaya y María Manuela Caro, el tercero; Gonçal Comellas y Antoni Besses el cuarto; y el quinto y último por Pedro León y Julián López Gimeno.

En la introducción general que el crítico José Luis García del Busto realizó para el catálogo de este ciclo se decía sobre la obra de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) que «consta de 32 sonatas para piano y violín. Si numeramos también, como hiciera Köchel, algunas de paternidad más dudosa, otras incompletas e incluso algún fragmento, llegaríamos a contabilizar más de cuarenta, repartidas homogéneamente a lo largo de la carrera de nuestro compositor, excepto un vacío que

separa la época de exhibiciones del niño prodigio, de la etapa de madurez, una madurez también precoz».

A continuación, García del Busto se refiere al ciclo en cuestión, del que dice ante la extensión del mismo: «el tópico tiente: he aquí un resumen de todo Mozart... Pues no. Si hubiéramos de valorar al compositor salzburgoés exclusivamente a través de este «corpus», encontraríamos a un músico extraordinariamente dotado y fácil para escribir música, a un músico investigador de la forma y que colabora a establecer el modelo de sonata, a un músico de singular inspiración melódica, a un músico que se encontró cómodo en su tiempo y tuvo talento para, sin salirse de sus esquemas, dar con un lenguaje personal. Encontraríamos mucho, ciertamente, pero no todo. Sería imposible ausbar en esta colección de sonatas la grandeza y trascendencia que reside en algunas otras obras de cámara, de piano solo, sinfonías, conciertos, música reli-

giosa, óperas... Sin embargo, es de celebrar que ese ciclo de conciertos nos posibilite trabar mejor conocimiento de esta música tan llena de bellezas y sugestión, y nos brinde la oportunidad de escuchar obras raramente programadas en recitales y que incluso pueden ser reveladoras para quien se acerque a ellas por primera vez.

Lo que sí se encuentra siempre, en una producción muy extendida a lo largo de la carrera de un compositor, son las claves para detectar la evolución que siempre se da en los grandes creadores. Aquí partimos del Mozart que, a sus siete años, sale de Salzburgo acompañado por su hermana y su padre, muy dispuesto éste a que sus niños «conquistaran» Europa, y llegamos hasta el Mozart de la *Sonata K. 547* que nace entre la composición de las *Sinfonías 39 y 40*.

Entorno biográfico de la Sonatas

El tercer viaje que emprendió el grupo familiar era más ambicioso que los anteriores: duró más de tres años, desde junio de 1763 hasta noviembre de 1766, y tuvo escalas principales en Munich, Augsburg, Francfort, Stuttgart, Mannheim, Heidelberg, Colonia, Bonn, Bruselas, Versalles, París, Londres —donde la estancia se prolongó quince meses— y regresó con un alto significativo en La Haya.

Fue en Bruselas donde el pequeño Mozart compuso la *Sonata K. 6* que inicia el capítulo que aquí nos interesa. El primer grupo, de cuatro sonatas, se completaría y editaría en París con el título de *Sonatas pour le clavecin, que peuvent se jouer avec l'accompagnement de*

violon y dedicatoria a Mme. Victoire de France, segunda hija de Luis XV. Título similar proponen las Sonatas K. 10 al 15, de Londres, con la indicación de violín o flauta travesera en cuanto al instrumento «acompañante», y las Sonatas K. 26 al 31 de La Haya. Dieciséis sonatas en total, como puede imaginarse muy elementales —Leopoldo tenía bien en cuenta en sus retoques que las obras irían firmadas por el niño— y con modelo en Johann Schobert y, sobre todo, en Johann Christian Bach, compositor al que Wolfgang tuvo enorme satisfacción de conocer durante su temporada londinense.

Marzo de 1778, París. En los Concert Spirituels se tocan dos sinfonías del joven salzburgués, entre ellas la llamada *Sinfonía París, K. 297*, pero tampoco cuaja allí el posible establecimiento. En esta etapa muere su madre y Mozart, a regañadientes, emprende poco después el regreso al hogar. Cierta ansia de independencia colorea ya su relación amorosa y sumisa con el padre.

Este es el entorno biográfico en que surgen las primeras sonatas violinísticas de madurez, las K. 301 al 306, escritas en Mannheim y París y fechadas en 1778. Tres considerables obras dramáticas preceden a esta composición —*Lucio Silla, La finta giardiniera e Il Re pastore*— así como los Cuartetos con flauta y el bellissimo concierto en Sol mayor para el mismo instrumento.

Mozart aspiraba a una independencia con respecto al padre y a un afianzamiento de su propia personalidad. Repárese en este detalle: el grupo de sonatas que comentamos aparece firmada en la portada «por Wolfgang Amadeo Mozart fils». Añadamos, como curiosidad,

que tras varios intentos de venderlas mejor, Mozart dio a la edición estas seis sonatas por 15 luises de oro.

Liberación y vínculo matrimonial

El siguiente grupo de Sonatas no gozó de una gestación tan homogénea. La *K. 296* fue escrita en Mannheim inmediatamente después de la *K. 305* —tan sólo cuatro arias entre una y otra sonata— e incluso unos meses antes que las catalogadas como *K. 304* y *306*. La *Sonata K. 378* fue escrita en Salzburgo en los comienzos de 1779, prácticamente a la vez que el *Concierto en Mi bemol mayor* para dos pianos y orquesta. Las otras cuatro de este grupo de seis editado por Artaria, corresponden a un mismo período vienés —entre abril y julio de 1781— inmediatamente posterior al estreno en Munich de *Idomeneo*.

Estas Sonatas Artaria se estructuran ya en tres movimientos, pero la forma, si bien revela fantasía, variedad y sentido unitario, todavía no parece fijada con la solidez de criterios que el mismo Mozart mostraba en el género sinfónico.

En los días en que componía las Sonatas *K. 376*, *377*, *379* y *380* —concretamente el 13 de junio de 1781— Mozart quedaba liberado definitivamente de su penosa dependencia del arzobispo Colloredo. Cierta facilidad para obtener alumnado esporádico le hizo pensar que, al menos, la supervivencia estaba asegurada. Más tarde, siempre con algo de niño frágil, una vez liberado del amo y relajadas las ataduras paterno-filiales, creyó necesario procurarse otra vinculación: el matrimonio. Su amada Aloisia se

había casado. Una hermana de ésta, Konstance, empezó a ser vista como dechado de virtudes y atractivos que seguramente no respondían por completo a la realidad. Se casaron el 4 de agosto de 1782. El matrimonio no pasó de ser una superficial relación, insuficiente para enriquecer la personalidad de nuestro músico. Inmediatamente surgen las *Sonatas K. 402*, *403* y *404*, que no participan del esplendor de la *Sinfonía Haffner* escrita inmediatamente antes.

Dos hechos biográficos notables coinciden con la aparición de la *Sonata K. 454* de 1784, escrita por Mozart «para dar satisfacción a los amateurs»: el nacimiento del segundo hijo del matrimonio y el ingreso de Wolfgang como miembro de la logia masónica «Zur Wohltätigkeit».

El entorno de la *Sonata 481* es el del nacimiento y muerte, a las cuatro semanas, de su tercer hijo. Su penúltima Sonata de violín es una obra admirable aunque parezca como modesta vecina de una obra trascendental como la ópera *Don Giovanni*. Poco antes de escribirla —mayo de 1787— había muerto el padre, Leopoldo, a quien no cupo la felicidad que hubiera supuesto el que su hijo hubiera gozado, en vida, siquiera de una mínima parte de gloria que la posteridad le tenía reservada. Otra sonata violinística, la última, se sitúa, desbordada, entre la grandeza de las postres sinfonías.

La belleza, el equilibrio, el interés del ciclo violinístico de Wolfgang Amadeus Mozart representa una categoría intermedia entre la precariedad y hasta la vulgaridad de su biografía, y la elevada transcendencia artística de sus mejores obras. En todo caso, es Mozart».



PROGRAMA E INTERPRETES

Primer concierto

En el primer concierto se interpretó la *Sonata en Do mayor, K. 296*, que fue publicada por Artaria en Viena, en 1781, junto con las sonatas catalogadas por Köchel con los números 376 a 380, mientras que las sonatas numeradas del 301 al 306 —de las cuales las 301, 302 y 303 se incluyeron en este concierto— se publicaron en París en 1778. La cronología de unas y otras, en cuanto se refiere a la composición, es muy próxima: las 301 al 306 hay que fecharlas en los comienzos de 1778, antes de concluir el mes de febrero; la K. 296 aparece datada con precisión el 11 de marzo. Las cuatro que se interpretaron en este primer recital fueron escritas en Mannheim.

Los intérpretes de estas fueron **Wladimiro Martín Díaz**, violinista, y **Juan Antonio Alvarez Parejo**. El primero nació en Madrid donde estudió solfeo y violín con su padre y en el Real Conservatorio. En 1957 ingresó en la Orquesta Nacional de España y, en 1964, fue contratado por la S.A.B.C. (South African Broadcasting Corporation). En 1978 obtuvo, con el número uno, la Cátedra de Violín del Real Conservatorio de Madrid, centro del que era profesor numerario desde 1961.

Juan Antonio Alvarez Parejo nació en Madrid, donde realizó estudios musicales. Ha actuado en las principales salas de conciertos del

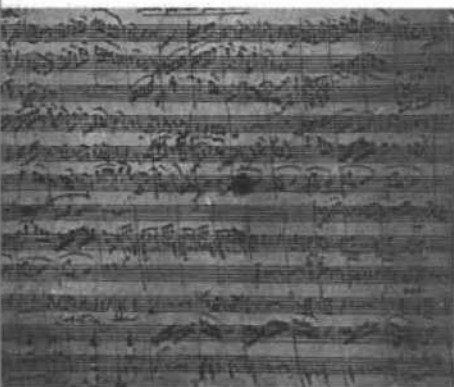
mundo con Teresa Berganza y Angeles Chamorro. Es profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Segundo concierto

El segundo concierto estuvo compuesto por las Sonatas de Mannheim, París y Salzburgo (1778-79), K. 304, 305, 306 y 378. Esta última marca un punto de inflexión en la producción mozartiana dentro del género, ya que se tomaría tras ella un descanso de algo más de dos años.

Manuel Villuendas al violín, y **Josep Colom**, al piano, fueron los intérpretes del mismo. Villuendas nació en Barcelona. Estudió bajo la dirección de Sainz de la Maza y Francisco Costa. En 1959 ingresó en el Real Conservatorio de Bruselas donde fue galardonado con el Primer Premio de violín. En la actualidad es el Primer Concertino en la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Por su parte, el pianista Josep Colom, nacido en Barcelona, cursó estudios en el Conservatorio Superior Municipal de su ciudad natal y en la Ecole Normale de Musique de París. Ha sido galardonado con el Primer Premio en los concursos conmemorativos de los centenarios de Beethoven y Scriabin organizados por Radio Nacional de España en 1970 y 72 respectivamente, así como en los concursos internacionales de



Comienzo del primer movimiento de la Sonata en La mayor, K. 526 (manuscrito de Mozart).

Jaén, Epinal (Francia) y Santander.

Tercer concierto

Las Sonatas en Fa mayor, K. 376, en Sol mayor, K. 379 y en Fa mayor, K. 377 compusieron el programa del tercer concierto.

Escritas en Viena (1781) fueron dedicadas a Josephine von Aurnhammer. Es interesante y sumamente significativo constatar que estas Sonatas fueron objeto de la (quizá) única crítica realmente buena que Mozart pudo leer en su vida, referida a la edición de una partitura suya.

Este concierto estuvo interpretado por **Polina Katliarskaya**, al violín. Nacida en la URSS, inició sus estudios musicales en Kiev, su ciudad natal. Más tarde ingresó en el Conservatorio de Moscú, donde estudió

bajo la dirección de Dimitri Tsiganov, graduándose en 1973 con los máximos honores. Ha dado conciertos en la URSS, Bulgaria y España. Forma parte como primer violín del Cuarteto Hispánico Numen.

Con Polina Katliarskaya intervino en este concierto **María Manuela Caro**. Nacida en Villafranca del Bierzo, estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde consiguió los máximos galardones. Se ha dedicado de manera preferente al estudio de la música actual, habiendo participado en los Festivales de la SIMC de Londres, Berlín, Varsovia, Baden-Baden, Madrid (UER), México y Ciudad de Barcelona.

Cuarto concierto

El cuarto concierto corrió a cargo de **Gonçal Comellas** y **Antonio Besses**. Comellas nació en Avinyonet (Gerona) en 1945. Estudió en Barcelona con Juan Massiá. Como concertista ha tocado en toda Europa, Israel y América, colaborando con importantes directores y orquestas, como la Royal Philharmonic, New Philharmonia, Menuhin Festival Orchestra, Sinfónica de Hamburgo, Scottish National, Israel Broadcasting Symphony, ORTF de París y Nacional de Bélgica.

Antoni Besses nació en Barcelona y estudió en el Conservatorio de esta ciudad con J. Gilbert Camins. Ha actuado por toda Europa



ofreciendo recitales y colaborando como solista con importantes orquestas. En el terreno de la música de Cámara actúa a menudo con la violinista Gonçal Comellas y el violoncellista Radu Aldulescu.

En este concierto se interpretaron las Sonatas en Mi bemol mayor, K. 380, en La mayor, K. 402, en Do mayor, K. 403 y en Si bemol mayor, K. 454. Inmediatamente después de componer su *Sinfonía Haffner*, Mozart abordó otras tres sonatas para violín y piano. Fue en Viena, en el verano de 1782, y las tres quedaron inconclusas. De la K. 402 está incompleta la Fuga del Allegro moderato (segundo tiempo); la K. 403 presenta incompleto su segundo movimiento (Allegretto).

Quinto concierto

El quinto concierto, con el que concluyó el ciclo, estuvo compuesto por las Sonatas escritas en Viena (1785-88), en Fa mayor, K. 547, en Mi bemol mayor, K. 481 y en La mayor, K. 526.

La segunda de las que componen este concierto fue publicada en Viena por Hoffmeister y ha motivado opiniones aparentemente contradictorias entre los comentaristas de Mozart. Por un lado, algunos juzgan esta obra como música «galante» o «salonesca», con matiz peyorativo aunque se reconozca que no es música superficial; otros críticos,

en cambio, la ven como el primer avance del primer romanticismo, calificándola de «pre-beethoveniana». Por otra parte, la Sonata en La mayor, K. 526, fechada en Viena el 24 de agosto de 1787 es la joya del ciclo. Casi un año después, Mozart data en Viena la que sería su última sonata violinística. Ninguna gloria añade al autor de la sonata antes comentada, esta en Fa mayor K. 547.

Este concierto que cerró el ciclo corrió a cargo del violinista **Pedro León**, que nació en Madrid y realizó estudios en su ciudad natal con el profesor Luis Antón, obteniendo Premio Fin de Carrera y Primer Premio de Música de Cámara. En 1962 obtuvo por unanimidad la plaza de concertino de la Orquesta de Cámara Gulbenkian en Lisboa. En la actualidad es concertino de la Orquesta de la RTVE, puesto que comparte con la cátedra de violín en el Real Conservatorio de Madrid.

Julián López Gimeno, intérprete asimismo de este concierto, nació en Madrid y realizó sus estudios con José Cubiles en el Conservatorio de esta capital. Es Premio Final de Carrera y Primer Premio Extraordinario de Virtuosisimo del piano en Madrid. Desde 1963 ha venido desarrollando una importante labor concertista en toda España y en el extranjero. Es, desde 1968, catedrático de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

MODALIDADES DE ORGANO, PIANO Y METALES

El deseo de la Fundación Juan March de realizar una actividad cultural continuada con la juventud-escolar, se concretó en 1975 a través de los «Recitales para jóvenes». Desde entonces estos conciertos se vienen celebrando, en Madrid y otras provincias españolas, para jóvenes de 15 a 17 años que asisten en grupos escolares previa concertación con sus centros de enseñanza. Sólo en el curso 1982-83 asistieron a estos Recitales 30.646 jóvenes.

Con la reanudación del curso escolar 1983-84, comenzó en Madrid el programa de conciertos para el primer trimestre, que estuvo compuesto por la modalidad de canto y piano, los martes, que tuvo como intérpretes al tenor Manuel Cid y al pianista Miguel Zanetti. Los jueves estuvieron cubiertos por la modalidad de dúo de clarinete y piano, a cargo de Adolfo Garcés y Josep Colom; y los viernes, piano, por Isidro Barrio.

La introducción oral a cada uno de los conciertos, realizada

para mayor comprensión y apreciación de la música clásica por este público juvenil, en general poco habituado a asistir a conciertos, la realizaron, por este orden, Federico Sopena, Eduardo Pérez Maseda y Antonio Fernández-Cid.

Las modalidades introducidas en el segundo trimestre del curso, que comenzó tras la pausa de vacaciones de Navidad, son: los martes, recital de órgano a cargo de **Felipe López** con presentación e introducción de **Federico Sopena**; los jueves, recital de piano, por **Joaquín**



Soriano y con comentarios de **Antonio Fernández-Cid**, y, los viernes, el **Grupo de Metales de RTVE**, con las explicaciones de **Eduardo Pérez Maseda**.

Fundado en 1973, en la V Decena de Música de Sevilla, con componentes de la Orquesta Sinfónica de RTVE, este Grupo de Metales obtuvo el Primer Premio del Concurso Yamaha-Hazen de España en la modalidad de Grupos de Cámara. Como tal, tiene un amplio repertorio que abarca desde la Edad Media hasta autores contemporáneos. Concretamente en estos recitales el programa que viene interpretando está formado por obras de T. Susato, G. Farnaby, H. Purcell-J. Clarke, S. Scheidt, G. Stefani, W. A. Mozart y E. Howarth.

Los jueves, el pianista Joaquín Soriano, que estudió en los Conservatorios de Valencia, y París, y que obtuvo el Primer Premio absoluto en el Concurso Internacional de Vercelli (Italia), interpreta obras de Wolfgang Amadeus Mozart, Frédéric Chopin y Bela Bartok.

Joaquín Soriano ha actuado en las principales capitales de América y Europa, además de realizar giras por la URSS y el lejano Oriente. Catedrático de piano del Conservatorio de Madrid, ha actuado como solista en orquestas como la Nacional y RTVE, ORTF de París, RAI italiana, Halle de Manchester, Sinfónica Brasileña y London Symphony, entre otras.

Por último, los martes, el programa compuesto por Antonio Cabezón, Girolamo Frescobaldi, Louis Claude Daquin, Johann Pachelbel, Johann Sebastián Bach, César A. Franck y Louis Vierne, corre a cargo del organista Felipe López. Nació en Madrid, en cuyo Conservato-

rio estudió piano, clave y música, desde donde pasó al Conservatorio de Barcelona. Allí estudió órgano.

Ha dado recitales en órganos históricos de toda España. Fue segundo organista de la Basílica de San Miguel y, desde 1981, es titular de la Iglesia de Santa Cruz, ambas de Madrid.

Los comentaristas

El Catedrático de Estética e Historia de la Música del Real Conservatorio Superior de Madrid, Federico Sopena Ibáñez, es el comentarista de los recitales de órgano. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Academia de Artes, Ciencias y Letras de París, ha sido Director del Conservatorio de Madrid, Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma y Director del Museo del Prado.

Antonio Fernández-Cid es, por su parte, el autor de las explicaciones que transmite a los jóvenes asistentes a los conciertos de Joaquín Soriano. Fernández-Cid es Académico numerario de Bellas Artes de San Fernando, crítico musical de «ABC», colaborador de los principales diarios y emisoras de España y comentarista musical de TVE durante muchos años. Premio Nacional de Literatura, Nacional de Televisión, y Manuel de Falla.

Eduardo Pérez Maseda es, asimismo, el comentarista de los conciertos del Grupo de Metales de RTVE. Nació en Madrid y estudió en el Conservatorio de esta capital. Es, además, licenciado en Ciencias Políticas y Sociología, miembro de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

«EL AMADIS Y LA NOVELISTICA MEDIEVAL»

Cuatro conferencias del profesor Avalor-Arce

El profesor Juan Bautista Avalor-Arce viajó a España el pasado mes de enero para dar un Curso Universitario en la sede de la Fundación Juan March, los días 17, 19, 24 y 26 de este mismo mes sobre «El Amadís y la novelística medieval».

Compuesto por cuatro conferencias, que repondieron a los títulos «El Amadís primitivo», «El Amadís primitivo y el de Montalvo», «El Amadís de Montalvo» y «El Amadís y la novelística medieval», el ciclo reanudó la actividad denominada Cursos Universitarios, en la Fundación Juan March, después del paréntesis navideño.

A continuación ofrecemos un extracto de cada una de las conferencias.

Algo de nomenclatura y de historia literaria

Parto del alegre supuesto de que sólo podemos poseer aquellas partículas de la realidad que podemos designar con un nombre. Todo lo demás queda hacinado en el enorme saco de la Nada. Al menos así lo creían nuestros abuelos. Y que todos los problemas parten del nombre ya lo sabía Platón, cuando en su diálogo *Cratilo* afirmó que las primeras personas en poner nombres a las cosas fueron filósofos. Al menos el problema que me he planteado hoy parte del nombre, o,



JUAN BAUTISTA AVALOR-ARCE nació en Buenos Aires aunque tiene la doble nacionalidad argentino-española. Escritor, ensayista y profesor de español en la universidad de Carolina del Norte, cátedra William Rand Kenan Jr., es miembro de la Academia de Letras Argentina, de la Academy of Literary Studies en Estados Unidos y miembro de número de la Hispanic Society of America. Además es autor de casi una veintena de libros, entre ellos, una edición anotada de «Don Quijote de la Mancha», de Cervantes, y el auto sacramental inédito «Las hazañas del segundo David», de Lope de Vega.

en forma más precisa, quizás, de la falta de nombre. Porque es bien sabido que durante la Edad Media las literaturas nacionales de la Europa occidental conocen una riquísima floración de literatura caballeresca, en prosa y en verso, que los franceses denominan *roman*

chevaleresque y los ingleses *romance of chivalry*. Esta denominación tradicional a menudo queda reducida a *roman* y *romance*, cuando se ha eliminado toda posibilidad de error, equivocación o engaño.

Para nosotros, en español, el caso ha sido históricamente distinto. Debemos partir del hecho evidente de que la voz *romance* ha designado desde muy temprano en nuestra lengua o bien el idioma románico, o bien una variedad poética épico-lírica que resuena todavía hoy en día en todos los rincones del mundo donde se oyen los hermosos acentos del idioma español.

La nomenclatura ha dejado de ser crítica y se disfuma en tal serie de imprecisiones que la llegan a convertir en un verdadero escollo para la pronta intelección del fenómeno caballeresco. Porque la más somera ojeada debe revelarnos el sorprendente hecho de que con el nombre de novela (o libro) de caballerías, queremos recubrir al parigual obras tan radicalmente disímiles como lo son, en efecto, *Amadís de Gaula* y *Tirant lo Blanc*. El *Amadís*, con su orbe novelístico repleto de encantadores buenos y malos y de gigantes malos y buenos, y el mundo del *Tirant*, tan firmemente inscrito en la realidad diaria. La supra-realidad literaria desapareció con la caballeresca, para ser reemplazada por los módulos cervantinos de una realidad literaria atomizada, cuya vigencia reorientó a la novelística europea.

En su contexto ibérico, propongo designar como *roman* a ese género literario de ambiente caballeresco, en prosa o en verso, y que se desarrolla en la Península a partir del siglo XIII y que muere de hastío

general en los albores de la Edad Moderna. Se trata de un reconocido galicismo que buena falta hace importar para rellenar una laguna terminológica de nuestra lengua. Riquer propuso denominar al *Amadís* un *libro* de caballerías y al *Tirant* una *novela* caballeresca. Característica sustancial del *libro de caballerías* es un desenfrenado ilusionismo que puebla el mundo del *roman* con maravillas por el estilo de encantadores y sus apabullantes encantamientos, de gigantes y de enamos, de endriagos y de dragones.

El *Amadís de Gaula* no nace por generación espontánea, con lo que me empino a la perogrullada. Está arraigado con firmeza en la tradición del *roman* artúrico, anglo-francés, bretón o como se le quiera llamar. O sea que la semilla que hará germinar al *Amadís* hay que ir a buscarla a lejanas tierras y hay que remontarse varios centenares de años por las avenidas del tiempo desde la época en que la obra salió en letras de molde, que fue en 1508. El *Amadís de Gaula* es la más original y la de más subido valor artístico de todas las nacionalizaciones de la leyenda arturiana.

El Amadís primitivo

Hoy en día conocemos el *Amadís de Gaula* por la edición de la imprenta zaragozana de Jorge Coci estampada en 1508. En los preliminares de esta edición se nos informa que el texto «fue corregido y enmendado por el honrado y virtuoso caballero Garci Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo». Ahora sabemos que Garci Ro-

dríguez de Montalvo había muerto para 1505, y como Medina del Campo está en tierras de la corona de Castilla y Zaragoza en las de la corona de Aragón podemos dar por sentada la seguridad filológica de que la edición aragonesa de 1508 no fue la primera.

Además, en esos mismos preliminares se nos declara que Montalvo entró por el texto primitivo (mejor dicho, por la refundición que le llegó a las manos), «corrigiendo estos tres libros de *Amadís*, que por falta de los malos escriptores o componedores, muy corruptos y viciosos...» El cuarto libro y las *Sergas de Esplandián*, primera continuación del *Amadís* que salió en 1510, son, declaradamente obra de Montalvo. Quiero subrayar que este *Amadís de Gaula*, reconocidamente alterado, es el único texto que innúmeras generaciones de lectores han conocido. La dramática intervención de Montalvo familiarizó a dichos lectores con un texto del *Amadís* muy distinto del de la refundición del original primitivo que llegó a manos de nuestro regidor y novelista.

Esa refundición estaba dividida en tres libros. El *Amadís* que conocemos lo está en cuatro.

El filólogo Rafael Lapesa y el paleógrafo Augusto Millares Carló opinaron conjuntamente que la fecha de redacción de ese manuscrito era hacia 1420, de procedencia castellano-leonesa, que el nombre de Esplandián figuraba en los fragmentos, y esto declaraba, como verdad inconcusa, que dicho personaje no había sido creación de Montalvo. Por lo demás, un agudo examen de los fragmentos y su longitud comparada con el

texto de Montalvo llevó a Rodríguez-Moñino a la conclusión de que el regidor de Medina del Campo no había ampliado la versión primitiva, como siempre se había supuesto, sino que al contrario, la había reducido en una tercera parte, aproximadamente. Hoy en día también podemos declarar que en la factura del *Amadís* primitivo entraron buenas dosis de la leyenda troyana medieval, la ubicua *matière de Troie*. Pero nada de lo dicho nos acerca a la posible forma que pudo haber tenido ese primitivo *Amadís*, antes que el bisturí del cirujano Montalvo cambiase su aspecto para siempre.

Mis aproximaciones a ese elusivo *Amadís* primitivo son: dentro del esquema de Lord Raglan sobre el héroe tradicional, y si mis cálculos andan bien, la vida de Amadís tiene exactamente los mismos puntos que la del rey Arturo, o sea, dieciseis. Uno: su madre es una virgen de sangre real; la madre es la princesa Elisena, hija del rey de la pequeña Bretaña. Dos: su padre es un rey, el rey Perión de Gaula. Cuatro: las circunstancias de su concepción son insólitas en la novela. Seis: al momento de nacer se efectúa un atentado contra su vida. Siete: alguien se lleva al niño misteriosamente; claro está que Amadís es puesto en una caja que se bota al río. Ocho: es criado por padres adoptivos en un país lejano. Nueve: Nada se nos dice de su niñez; sólo a los doce años se planta Amadís en la escena, que ya no abandonará, para enamorarse de Oriana. Diez: al llegar a la mayor edad, el héroe viaja a su futuro reino. Once: hay una sonada victoria sobre una gran bestia. Doce: casamiento con una

princesa; son las bodas de Amadís con Oriana. Trece: llega a ser rey; Amadís llega a ser rey de la Gran Bretaña, pero en las *Sergas de Esplandián*, aunque el *Amadís* de Montalvo termina con profecía al respecto. Quince: tiene brillante carrera de legislador. Dieciséis: como rey, más tarde pierde el favor de sus súbditos. Dieciocho: la muerte del héroe es misteriosa. Veinte: sus hijos no le suceden en el trono. Veintidós: tiene una santa sepultura.

El Amadís primitivo y el de Montalvo

La asociación de libros y ciencia se da por primera vez aquí, desde los propios inicios del episodio de la Insola Firme. Este episodio, en consecuencia, actúa como una muralla que aísla el concepto del amor en el *Amadís* primitivo, pernicioso, brutal, salvaje, del de la obra que empieza a poner en marcha Montalvo, un amor benéfico y cristiano, y al mismo tiempo la nueva ideología se empieza a vislumbrar como puesta bajo la protección de la cultura y los libros, y no defendida a punta de lanza y golpe de espada. El elemento libresco, cultural, letrado, aumentará considerablemente de dimensiones y adquirirá mucha importancia desde el momento en que aparece en la escena el maestro Elisabad, en el libro III.

La Insula Firme crea la muralla necesaria para separar nítidamente el concepto del amor en el *Amadís* primitivo del concepto del amor cristiano que enarbola Montalvo. El texto de la carta de Oriana recorre los tópicos de la novela sentimental, y esto se puede comprobar

si se compara la misiva de Oriana con las epístolas intercambiadas entre Leriano y Laureola, los amantes de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (1492).

La «autopenitencia sin culpa» cundió en la literatura caballeresca del siglo XVI y halló su culminación en el episodio central del *Quijote* de 1605, la penitencia de don Quijote en Sierra Morena. La idea de penitencia está íntimamente relacionada con ciertas expresiones de religiosidad y de la vida religiosa. O sea que todo el episodio de la penitencia de la Peña Pobre tiene un marco doblemente nítido, desde un punto de vista formal (las dos cartas de Oriana a Amadís) y desde un punto de vista ideológico (el amor divino).

El episodio de la batalla aplazada del rey Cildadán Montalvo ha practicado un escamoteo colosal de la materia novelesca. La tradición conocía un *Amadís* cuyo concepto del amor llevaba vertiginosamente el desastre y que por ello terminaba con una verdadera hecatombe final, y que esa catástrofe se ponía en marcha con la muerte del rey Lisuarte (regicidio), y la de Galaor (fratricidio). Por motivos ideológicos propios de su momento histórico.

Montalvo quiere evitar cuidadosamente la larga lista de crímenes que ennegrecían al final del *Amadís* primitivo. Los motivos artísticos e ideológicos que llevaron a Montalvo a tan fenomenal embrollo narrativo, como el que practicó con el *Amadís* primitivo, lo que nos debe aproximar a los principios rectores de la conducta del regidor medinés al dismantelar el edificio argumental del primer *Amadís*. El motivo fundamen-



tal, y sobre el cual se monta todo este tinglado, es que el regidor de Medina del Campo Garci Rodríguez de Montalvo tenía muy distintas y muy bien definidas ideas acerca de la caballería, el amor cortés y la institución monárquica, de las que escandalosamente relucían en el texto primitivo.

El Amadís de Montalvo

En sentido estricto todo el *Amadís* que salió en Zaragoza en 1508 es de Montalvo, por él refundido, retocado, añadido y recortado. Pero en la conferencia sobre «El *Amadís* primitivo» hice ver que el texto de 1508 permite extraer amplios trozos que permiten inferir el razonable diseño de la primera versión del *Amadís*, aquella que se compuso hacia 1285. Y de la misma manera el texto de 1508

nos brinda trozos aun más amplios que sólo pueden haber salido de la pluma del regidor de Medina del Campo Rodríguez de Montalvo.

En el *exordium* de la más espantosa ventura que emprenderá Amadís, el sabio retórico Montalvo destaca aun más la actitud de heroísmo inenarrable del protagonista al proyectarla contra el telón de fondo del terror pánico que invade al maestro Elisabad.

Amadís mismo considera que la aventura del Endriago será la culminación y epítome de su vida de empresas aventureras. La aventura del Endriago sumará en sí, sobrepasará y sobrepujará a todas las demás juntas. Además, esta aventura constituirá la auto-definición del héroe, lo que se encarga de destacar el propio Montalvo al insertar el detalle narrativo de que el escudero Gandalín se arma para ayudar a su amo. En esta aventura, Amadís, el caballero cristiano por excelencia (como no lo había sido antes), quiere, decididamente, quedarse a solas con su destino y nueva vocación de caballerescas cristiana.

El sentido de la nueva caballerescas no puede quedar más claro. La individualidad artística que vuelca Montalvo en este episodio lo destaca, con recato, el hecho de que el autor interviene en primera persona: «Quiero que sepays».

En el pórtico de la corte renacentista de Amadís, que ésta es la función que cumple la *Insula Firme* en el libro IV, se encuentra el lector, como es propio y debido, con la hipérbole sagrada, que se puede definir como una de las más preciadas galas del estilo de la pesía cancioneril del siglo XV.

En los pocos capítulos que quedan antes del final de nuestro *roman*, Montalvo quiere, debe y cumple con sus intenciones novelísticas, que le lleven a maquiavélicas maniobras narrativas destinadas todas al más sutil, progresivo y definitivo empequeñecimiento de la talla heroica de Amadís. Se trata de una perentoria necesidad narrativa para Montalvo, el autor de las *Sergas de Esplandián*.

La programación de estos últimos capítulos es la de disminuir, achicar, envilecer, la figura de Amadís, para que, por contraste, en la continuación que se escribe al mismo tiempo, las *Sergas de Esplandián*, resalte tanto más la figura descollante de Esplandián. Al leer los últimos capítulos del libro IV y compararlos, con la memoria centrada, con los primeros capítulos del libro I, la caída de la figura del héroe es vertiginosa. En sus líneas generales el proceso de achicamiento de Amadís es sencillo. El y Oriana han quedado en relativa soledad en la Insula Firme. Solicita ahinchadamente el permiso de Oriana para salir a buscar aventuras, pero ella «nunca otorgárgelo quiso». En este mismo momento inicia Montalvo sus tareas de zapador de la fama de Amadís. Lo inimaginable ha ocurrido: Amadís ha desobedecido a Oriana, él ha quebrantado un estricto, directo y concreto mandamiento de ella.

La sutileza admirable del arte narrativo de Montalvo se debe hacer bien patente en este episodio porque con el mismo plumazo con que deshonra a Amadís al hacerle desobedecer a Oriana, le ofrece una, al parecer, inquebrantable coartada. Amadís desobedece a Oriana a

pedidos de Darioleta, una dueña asociada emotivamente a su nacimiento. En apariencia Amadís está abocado al dilema de la Y pitagórica: desobedecer a Oriana o a Darioleta. Pero esto es en la superficie, nada más; si se escarba un poquitín, si con la memoria al público vuelve a repasar I, 1, se verá que cuando el nacimiento de Amadís lo que aconseja Darioleta es matar al recién nacido.

La precisión temporal es ajena a la narrativa tradicional, a la que perteneció el *Amadís* primitivo. Después de ese preciso número de días y noches llegan a la Insula del Infante, donde reciben más información acerca del gigante Balán, cuyas fuerzas son tan fabulosas que él solo podría vencer a Amadís y a sus dos hermanos, a los tres juntos.

La información genealógica que se da sobre el gigante Balán (IV, cxxviii) presenta varios puntos de interés. Balán no es, por lo pronto, un gigante típico. Asimismo le enlaza con otros personajes que no son gigantes, como don Galuanes y Madasima. O sea que este engendro genealógico sirve los efectos de una panorámica recapitulación. Es una suerte de balance narrativo: todos los caballeros se han reunido en la Insula Firme con motivo de las bodas generales; ahora, todos los gigantes que han aparecido en la novela, sueltos o en compañía, se reúnen en la Insula de la Torre Bermeja. Pero esta última reunión no es física, sino simbólica, a través de sus genealogías y actuaciones. O sea que hacia finales de la novela hay dos polos de reunión: caballeros a la Insula Firme, gigantes a la Insula de la Torre Bermeja.

CICLO SOBRE «LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL»



Prosiguen los conciertos, exposiciones, teatro y conferencias

El poeta José Hierro, premio nacional de Literatura, inició el ciclo sobre «Literatura española actual» que se desarrollará dentro del programa «Cultural-Albacete», que llevan a cabo el Ministerio de Cultura, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Diputación Provincial, Ayuntamiento de Albacete y Fundación Juan March, según un convenio de colaboración firmado en Albacete el pasado 3 de diciembre, con asistencia del ministro de Cultura.

Este ciclo contará con la participación de primeras figuras de la novela, la poesía, el teatro y el pensamiento. Durante la estancia de cada autor en Albacete pronunciará una conferencia y al día siguiente tendrá una reunión en un centro docente, donde leerá y explicará pasajes de su obra. En las dos intervenciones será presentado por el director de la revista literaria «Barcarola», Juan Bravo Castillo, profesor y escritor. La tercera intervención consistirá en un coloquio abierto que el autor invitado mantendrá con el también profesor de Literatura, de la Universidad Complutense, Andrés Amorós.

José Hierro, madrileño de 61 años, obtuvo el premio Adonáis de 1947 por su libro *Alegría*, el Nacional de Poesía en 1953, el Premio de la Crítica en 1958 y 1965 y el Premio del Principado de Asturias a las Letras en 1981. Esta considerado como uno de los poetas más destacados de la lírica española contemporánea.

Exposiciones

La muestra de grabados de Goya se exhibió en Almansa hasta el 15 de enero. Desde el 20 de ese mes se ofreció en Hellín, en el centro de educación especial, en colaboración con el Ayuntamiento de Hellín. Los 222 grabados, pertenecientes a las cuatro series del pintor —*Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*—, en ediciones de 1868 a 1937, van acompañados de diversas ampliaciones de los mismos y explicaciones, todo ello instalado en 66 paneles contruidos expresamente para esta muestra. La exposición, de marcado sentido didáctico, se acompaña también de un audiovisual de 16 minutos de duración.

Integran la colección 80 grabados de los *Caprichos* (3.ª edición de 1868); 80 de los *Desastres de la Guerra* (4.ª edición, de 1906); 40 de la *Tauromaquia* (7.ª edición, de 1937); y 22 de

los *Proverbios* o *Disparates* (18 de ellos de la 6.^a edición, de 1916, y 4 adicionales de la 1.^a edición, de 1877).

Respecto a la muestra de Grabado Abstracto Español se ofreció en el Museo de Albacete hasta el 12 de febrero, para después —del 17 de febrero al 4 de marzo— ser exhibida en La Roda.

Esta integrada por 85 obras de los 12 artistas contemporáneos siguientes: Chillida, Guerrero, Hernández Pijuán, Millares, Mompó, Palazuelo, Rueda, Saura, Sempere, Tàpies, Torner y Zóbel.

Música

Después de los ciclos sobre la integral de Beethoven y Brahms, y el de «Los instrumentos de viento: la madera», el 9 de

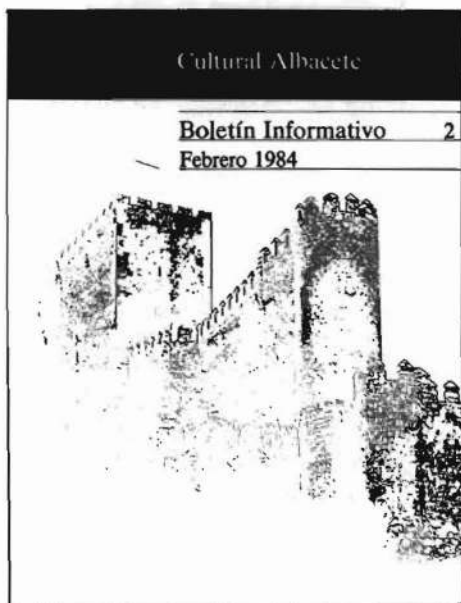
enero comenzó otro sobre sonatas de Mozart para piano y violín. En sucesivos lunes y hasta el 6 de febrero se programaron cinco conciertos.

Este ciclo sobre Mozart se desarrolla con el mismo programa e intérpretes que el ofrecido en Madrid, dos días después de que se celebre cada concierto en Albacete. En la capital de España se ofrece en la sede de la Fundación Juan March. En cuanto a los Conciertos para jóvenes, han prosseguido celebrándose los jueves por la mañana con recitales de guitarra a cargo de **Pablo de la Cruz**, con presentación y comentarios de **José María Parra**. Con anterioridad se ofrecieron conciertos de piano a cargo de **Isidro Barrio**, e introducción de **Ramón Sanz Vadillo**.

BOLETIN INFORMATIVO DE «CULTURAL-ALBACETE»

En el mes de febrero apareció el segundo número del «Boletín Informativo Cultural-Albacete», de 36 páginas. Se abría con un ensayo del secretario de la Real Academia de la Lengua, **Alonso Zamora Vicente**, sobre «**Tomás Navarro Tomás**, albaceteño ilustre», dentro de la sección de ensayos donde cada mes se publicará la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto relacionado con Albacete. El citado «Boletín

Informativo» recogía en las páginas restantes información sobre las diferentes actividades desarrolladas o futuras del Programa Cultural-Albacete, referidas a las áreas de exposiciones, música, conferencias y coloquios y teatro.



MOLIERE Y EL TEATRO DE CAMARA



Los días 10 y 11 de enero se ofrecieron en el Teatro Circo de Albacete sendas representaciones de la obra «Las picardías de Scapin» de Molière, dentro del Programa Cultural Albacete, prosiguiendo las actividades teatrales iniciadas en diciembre con el montaje de «Casa de Muñecas» de Ibsen.

«Las picardías de Scapin» fue representada por el Teatro de Cámara de Madrid, con dirección, escenografía y vestuario a cargo de Angel Gutiérrez.

«Poner en escena a Molière, es una gran enseñanza por la riqueza de sus ideas, por el arte de sus diálogos, y tratar de recrearlo en las tablas supone a la vez que una gran responsabilidad, seguir el ritmo, vertiginoso a veces, de Molière-Scapin por los vericuetos de la vida y aprender con él a vivir», señaló Angel Gutiérrez, director escénico de la obra.

El Teatro de Cámara de Madrid realizó su primer montaje en 1978, con «El viaje de Pedro el afortunado» de Strindberg. Con «Los escándalos de un pueblo» de Goldoni obtuvo en 1980 el premio Lazarillo, que volvió a conseguir en 1982 precisamente con «Las picardías de Scapin». Angel Gutiérrez, catedrático de Dirección e Interpretación en el Instituto de Teatro de Moscú, dirigió varios Teatros de la URSS en los que montó más de cuarenta espectáculos, además de hacer cine y televisión. Volvió a España en 1975 y, ya como profesor de la Escuela de Arte Dramático de Madrid, creó grupos como Teatro-estudio 80, o el Teatro de Cámara de Madrid.

BOLETIN INFORMATIVO DE «CULTURAL-ALBACETE»

Las personas o centros relacionados con el mundo cultural que estén interesados en recibir cada mes, el «Boletín Informativo. Cultural Albacete», pueden dirigirse a «CULTURAL-ALBACETE», Avenida de la Estación, 2, Albacete.

TRABAJOS TERMINADOS

Recientemente se han aprobado por los distintos Departamentos los siguientes trabajos finales realizados por becarios de la Fundación, cuyas memorias pueden consultarse en la Biblioteca de la misma.

BIOLOGIA MOLECULAR Y SUS APLICACIONES

EN ESPAÑA:

Juan Alfonso Ayala Serrano.

Estudios topográficos de la membrana citoplásmica bacteriana mediante fotomarcage de afinidad y fotocrosslinking con derivados fotoactivos de antibióticos.

Centro de trabajo: Instituto de Bioquímica de Macromoléculas del Centro de Biología Molecular de Madrid.

María Luisa Moreno Barranco

Aislamiento de histonas de Allium cepa L. Su comparación con histonas de animales y otras plantas.

Centro de trabajo: Unidad Estructural de Investigación de Biofísica y Biología Molecular. Instituto de Biología de Barcelona.

EN EL EXTRANJERO:

Ricardo Amils Pibernat.

Aplicación del fotomarcage con psoraleno al estudio de la estructura del 23S rRNA de E. Coli.

Centro de trabajo: Universidad de Columbia en Nueva York (Estados Unidos).

Tomás Ruiz Argüeso.
Aislamiento, caracterización y movilización de los genes del sistema de oxidación de hidrógeno (Genes «Hup») de Rhizobium y nódulos de leguminosas.

Centro de trabajo: Universidad de California en San Diego, California (Estados Unidos).

HISTORIA

EN ESPAÑA:

Arminda Lozano Vellilla.

La influencia griega en España. La antropología griega en la Península Ibérica.

Centro de trabajo: Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro» del C.S.I.C. de Madrid.

EN EXTRANJERO:

Martín Aurell Cardona.

La famille Porcelet et l'aristocratie provençale

(972-1320). Parenté et pouvoir au Moyen-Age. Centro de trabajo: Universidad de Provence y Centro Nacional de Investigación Científica de Aix-en-Provence, Francia.

ARTES PLASTICAS

EN ESPAÑA:

María Angela Franco Mata.

Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista.

Centro de trabajo: Diversas Facultades, Bibliotecas y Archivos de España.

CREACION ARTISTICA

José Manuel Cobo Pérez.

Las metamorfosis.
Lugar de trabajo: Tarrifa (Cádiz).

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

ULTIMAMENTE se han dictaminado por los asesores de los distintos Departamentos 13 informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios de la Fundación. De ellos 10 corresponden a becas en España y 3 a becas en el extranjero.

JUEVES, 1

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: Joaquín Soriano.

Comentarios: A. Fernández-Cid.

Programa: Obras de Mozart, Chopin y Bela Bartok.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«El Socialismo, ayer y hoy» (II).

Elías Díaz: «Marx y los marxistas».

VIERNES, 2

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Intérpretes: Grupo de Metales de RTVE.

Comentarios: Eduardo Pérez Maseda.

Programa: Obras de Susato, Clarke, Farnaby, Stefani, Schiedt, Mozart y Howarth.

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

LUNES, 5

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de flauta y clave.

Intérpretes: Pedro Bonet, flauta, Tony Millán, clave.

**EL ARTE DEL SIGLO XX
EN UN MUSEO HOLANDES:
EINDHOVEN**

El día 25 de marzo será clausurada la Exposición «El Arte del Siglo XX en un Museo Holandés: Eindhoven», en la sede de la Fundación.

Programa: Obras de Hotteterre, Dieupart, Bononcini, Haendel y Telemann.

MARTES, 6

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de órgano.

Intérprete: Felipe López.

Comentarios: Federico Sopena.

Programa: Obras de Cabezón, Frecobaldi, Daquin, Pachelbel, Bach, Franck y Vierne.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«El Socialismo ayer y hoy» (III).

Elías Díaz: «Socialismo en España: pasado y presente».

MIÉRCOLES, 7

19,30 horas

CICLO MONTEVERDI (y IV).

Intérpretes: Albicastro-Ensemble-Suisse.

Director: Jorge Fresno.

Programa: *Concerto spirituale e da camera.*

JUEVES, 8

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: Joaquín Soriano.

Comentarios: A. Fernández-Cid.

(Programa y condiciones de asistencia, como los del día 1.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«El Socialismo ayer y hoy» (y IV).

Elías Díaz: «¿Postsocialismo? Críticas y autocríticas del socialismo democrático».

VIERNES, 9

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Intérprete: Grupo de Metales de RTVE.

Comentarios: Eduardo Pérez Maseda.

(Programa y condiciones de asistencia, como los del día 2.)

LUNES, 12

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de canto y piano.

Intérpretes: Ruth v. Kotschubey, canto; y Dorothea Baumann, piano.

Programa: Obras de Tschai-kowsky, Brahms, Liszt y Rachmaninoff.

MARTES, 13

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de órgano.

Intérprete: Felipe López.

Comentarios: Federico Sopena. (Programa y condiciones de asistencia, como los del día 6.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La encrucijada de la economía española» (I).

Luis Angel Rojo Duque: «La economía ante dos crisis: 1929-1938 y 1974-1984».

MIÉRCOLES, 14

19,30 horas

CICLO MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII (I).

Intérpretes: Angeles Chamorro, soprano y Carmen Sopena, piano.

Programa: Obras de Martín y Soler, Literes, García y Sors.

JUEVES, 15

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

PROGRAMA CULTURAL ALBACETE

En ARTE el Programa Cultural Albacete ofrece la Exposición de Grabado Abstracto Español en la Caja Rural de La Roda hasta el día 4 de marzo. A partir del viernes 9, la muestra se ofrece en el Hogar del Pensionista de Hellín, tras la inauguración a cargo de Godofredo Giménez Esparcia. En Hellín estará hasta el día 25.

La exposición de los 222 grabados de Goya se inaugura, en la Caja Rural de La Roda, el miércoles 7 con una conferencia de Luis Guillermo García-Sauco.

En cuanto a la muestra «Bodegones y Floreros en el Museo del Prado» estará abierta en el Museo de Albacete hasta el 25 de marzo.

Dentro del área de MUSICA los jueves 1, 8, 15, 22 y 29 de marzo, a las 11,30, se celebrarán los Conciertos para jóvenes, con un recital de clarinete y piano a cargo de Adolfo Garcés y Josep Colom y Julia Días Yuste, con comentarios de Juan Bravo Castillo.

En el *Ciclo de Piano Romántico*, el lunes 5 Rogelio R. Gavilanes ofrece el tercer concierto, dedicado a Mendelssohn.

Intérprete: **Joaquín Soriano**.
Comentarios: **A. Fernández-Cid**.
(Programa y condiciones de asistencia, como los del día 1.)

Intérprete: **Felipe López**.
Comentarios: **Federico Sopena**.
(Programa y condiciones de asistencia, como los del día 6.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.
«La encrucijada de la economía española» (I).

Luis Angel Rojo Duque:
«Los problemas económicos en la transición política».

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.
«La encrucijada de la economía española» (III).

Luis Angel Rojo Duque:
«Los déficits públicos: sus causas y efectos».

VIERNES, 16

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Intérprete: **Grupo de Metales de RTVE**.

Comentarios: **Eduardo Pérez Maseda**.
(Programa y condiciones de asistencia, como los del día 2.)

MARTES, 20

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Recital de órgano.

MIÉRCOLES, 21

19,30 horas

CICLO MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII (II).

Intérprete: **José Luis González Uriol**, órgano y clave.
Programa: Obras de Casanoves, Durón, Soler y otros.

JUEVES, 22

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Recital de piano.

El lunes 12 **Joaquín Soriano** realizará el cuarto dedicado a Chopin; el lunes 19, **Agustín Serran** ofrecerá el quinto con obras de Schumann; y el lunes 26, **Fernando Puchol** interpretará a Liszt.

En **LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL** el tercer invitado de la temporada será el académico y reciente Premio Nacional de Literatura **Francisco Ayala**, los días 6 y 7.

Dentro de la Serie de intervenciones del ciclo **EL ESTADO DE LA CUESTION**, inaugurado en febrero por el científico Manuel Perucho, en el mes de marzo, el crítico de arte y profesor Julián Gállego hablará sobre «El teatro contemporáneo».

En el área del **TEATRO** proseguirán las representaciones iniciadas regularmente el mes de diciembre del pasado año con «Casa de Muñeca», de Ibsen y proseguidas con «Las pica-días de Scapin», de Molière.

En cuanto al **BOLETIN INFORMATIVO Cultural Albacete**, publicará en marzo, entre otros originales, un ensayo original del director de «Al-Basit» **Francisco Fúster Ruíz** sobre «Aportación a la historia del regionalismo manchego».

Intérprete: Joaquín Soriano.
Comentarios: A. Fernández-Cid.
(Programa y condiciones de asistencia, como los del día 1.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.
«La encrucijada de la economía española» (y IV).

Luis Angel Rojo Duque:
«Desequilibrios financieros y reales de la economía española».

VIERNES, 23

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Intérprete: Grupo de Metales de RTVE.

Comentarios: Eduardo Pérez Maseda.

(Programa y condiciones de asistencia, como los del día 2.)

LUNES, 26

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA.
Recital de piano.

Intérprete: Ana María Labad.
Programa: Obras de Bach, Soler, Schubert, Shostakovich y Liszt.

MARTES, 27

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Recital de órgano.

Intérprete: Felipe López.
Comentarios: Federico Sopena.
(Programa y condiciones de asistencia, como los del día 6.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.
«Cuatro novelas españolas contemporáneas» (I).

Gonzalo Sobejano: «La familia de Pascual Duarte, de Camilo José Cela».

MIÉRCOLES, 28

19,30 horas

CICLO LA MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII
(III).

Intérprete: Cuarteto Hispánico-Numen.

Programa: Obras de Canales, Ordóñez y Almeyda.

JUEVES, 29

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Recital de piano.

Intérprete: Joaquín Soriano.
Comentarios: Antonio Fernández-Cid.

(Programa y condiciones de asistencia, como los del día 1.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.
«Cuatro novelas españolas contemporáneas» (II).

Gonzalo Sobejano: «El Jarama, de Rafael Sánchez Ferlosio».

VIERNES, 30

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Intérprete: Grupo de Metales de RTVE.

Comentarios: Eduardo Pérez Maseda.

(Programa y condiciones de asistencia, como los del día 2.)

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

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