

Sumario

ENSAYO	3
<i>Las Islas Canarias: una litigiosa identidad cultural</i> , por Domingo Pérez Minik	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	15
Arte	15
Exposición de Robert Rauschenberg, desde el 8 de febrero	17
— Lawrence Alloway: «La evolución de Rauschenberg»	18
— Biografía del artista	20
Clausurada la muestra de Margaret Cameron	21
— Mike Weaver: «Cameron, fotógrafa de lo sublime»	22
La Exposición Zóbel, en Albacete y Valencia	26
— La crítica ante la muestra	26
Música	29
Ciclo sobre la Guitarra Española del siglo XIX	29
— Actuarán José Luis Rodrigo, García-Huidobro, Arriaga —con María Aragón—, y Ruiz Berjano	29
Finalizó el Ciclo de Piano a Cuatro Manos	30
«Conciertos de Mediodía» en febrero	32
Cursos universitarios	34
Geoffrey Ribbans: «La literatura de España: 1900»	34
Reuniones científicas	40
XIV Simposio de la Sociedad Española de Lingüística	40
— Se presentaron cinco ponencias y 54 comunicaciones sobre «Lingüística Diacrónica»	40
Programa «Cultural Albacete»: <i>Fuenteovejuna</i> , de Lope de Vega, se representó en diciembre. La muestra de aguafuertes de Joan Miró inició su recorrido por la provincia. Finalizaron el Ciclo de Estudios para Piano y los «Recitales para Jóvenes» de cello y piano. Rosa Chacel, en el ciclo «Literatura Española Actual». Federico Sopeña habló sobre «La música contemporánea» en «El estado de la cuestión».	41
Una muestra fotográfica sobre «Artesanías de los pueblos de España» se presentó en la Asunción	43
— Gonzalo Torrente Ballester: «Un escritor habla de su obra»	44
— Rosa Chacel: «Mi obra, apenas empezada»	44
Calendario de actividades en febrero	45

LAS ISLAS CANARIAS: UNA LITIGIOSA IDENTIDAD CULTURAL

— Por Domingo Pérez Minik —

Escritor, crítico literario y ensayista. Diplomado en lenguas extranjeras por la Universidad de La Laguna. Uno de los fundadores de la revista «Gaceta de Arte». Premio Nacional de Teatro. Miembro del Premio de la Crítica Española. Ha publicado nueve libros sobre la investigación contemporánea de la novela, el teatro y la poesía.



Lo primero que debemos hacer es consultar el diccionario de nuestra lengua y distinguir bien esa palabra «canario», lo mismo como nombre que como adjetivo, hasta aclarar todos sus usos, acepciones y valores significativos. Un trabajo bastante fácil. Nos basta coger el libro. Allí encontraremos todo lo deseado. Esa palabra no solamente nos sirve para designar al habitante de estas islas, sino que por extensión podemos lograr otras representaciones, bien apreciadas por todo el mundo, las que están en el ánimo de la gente. Con esta palabra somos capaces de expresar asimismo la existencia de un baile de compás binario, con su zapateado y todo, que adquirió una gran estimación en las cortes

* 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, Europa y la Literatura. El tema desarrollado actualmente es «Cultura en las autonomías».

En números anteriores se han publicado *La cultura de Andalucía*, por Antonio Domínguez Ortiz, académico de la Historia y catedrático jubilado de Instituto; *Panorama cultural de Castilla-La Mancha*, por Juan Bravo Castillo, profesor de Filología Inglesa en la Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B., de Albacete; *La cultura murciana en la España de las Autonomías*, por María Teresa Pérez Picazo, catedrática de Historia en Murcia; *La cultura riojana: pasado, presente y futuro*, por Manuel de las Rivas, profesor de Enseñanza Media y crítico literario; y *La cultura en Aragón*, por José Carlos Mainer, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

de Europa durante el siglo XVIII, también el aparejo latino de una embarcación que surcaba con frecuencia el Mar Mediterráneo y el Océano Atlántico, sin olvidar la voz de una planta burserácea de escandalosa belleza y hasta el famoso pájaro de muy bello cantar tan difícil de mantenerlo aprisionado, sin libertad perece, y que para encerrarlo en una jaula con tranquilidad necesitamos cruzarlo de mala manera, hasta llegar a la interjección tan castiza «¡canario!» que aparece en los sainetes madrileños de Carlos Arniches y que siempre nos ha sorprendido tanto porque no sabemos los motivos de estar allí. Una estructura que se corona con el nombre del propio habitante de este archipiélago, hombres y mujeres, que les basta hablar para indicar con aplomo que pertenecen a un mundo tribal, familiar y social completamente diferente del resto de sus compatriotas oficiales, los castellanos, los andaluces o los cántabros, esos pueblos de la Península Ibérica.

Todo esto quiere decir que los canarios poseen unos elementos, valores o realidades humanas, desde su lenguaje a la conducta, desde su geografía a la historia, desde su religión a sus formas de urbanidad, que los hacen completamente distintos de sus prójimos los españoles peninsulares. Unas veces más y otras veces menos, es bien cierto que estos insulares se mueven por el ancho mundo con una singular manera de estar, todos los que los trataron lo admiten así, empezando por sus propios compatriotas. A pesar de todas estas descripciones que apuntamos, que no son de hoy sino que se arrastran ya a partir de siglos anteriores, muy especialmente en sus relaciones con Europa e Hispanoamérica, no resulta fácil definir el hecho de una cultura canaria debido a tantas dependencias, mestizajes y colonizaciones. Esta cultura no podemos desentrañarla así como así. La identificación nos resulta un trabajo muy complejo, casi de espionaje o como si abordáramos un navío de piratas, por exagerar un poco. Bueno, es que eso que se llama cultura no se puede reconocer mediante unas teorías más o menos urdidas, la confrontación de imágenes o el establecimiento de relaciones peligrosas con otros continentes enredados. Casi se debe afirmar de entrada que en la cultura de las Islas Canarias, tan bien separada de las otras que la circundan, oprimen o apresan, por ahora no nos atrevemos a exhibir ninguna tabla de valores, el código definitivo de su representación o la palabra final que lo esclarece todo con su amén definitivo.

Sentimos verdadero miedo cuando escribimos esta palabra

«cultura». De una forma abstracta somos capaces de aseverar su contenido interior, esencial o exterior, sin mayores complicaciones. Este orbe teórico está a nuestro alcance con la consulta de tantos libros bien aceptados, con las polémicas organizadas a lo largo de tantos tiempos variados, con las manipulaciones de unas fórmulas matemáticas o no. Los hechos se complican cuando llegamos a una cultura concreta, bien si mantenemos el principio de las nacionalidades o el de unas historias determinadas o, como en este caso de las Islas Canarias, si tratamos de escudriñar sus matrimonios, convivencias o simbiosis de las más extrañas procedencias, el aborígen guanche, bereber o libio, la española en sus sucesivas oleadas conquistadoras, o la inglesa, italiana o francesa de épocas tan diferentes, con sus trueques oportunistas del comercio, una industria o las morales tan contradictorias, sin olvidar el reto y la respuesta de tantas civilizaciones enfrentadas que los habitantes de este archipiélago hemos tenido que aguantar durante tantos siglos. El caso de estas Islas Canarias, con relación a la cultura, poco tiene que ver con el resto de los países españoles más definidos, asentados y seguros, a pesar de todos nuestros crueles conflictos internos que siempre nos hemos gozado como una aventura lejana, sin desdeñar tantos indiscutibles compromisos.

Ninguna nación europea ha discutido con más ardor que España la identidad de una cultura. En los últimos tiempos, este terrible debate ha alcanzado techos insoportables. Qué es España, cómo se ha comportado la historia de España, dónde está España han sido preguntas reiteradas, inquisidoras y hasta trágicas que se han venido haciendo desde siempre. Como si nuestra condición humana hubiera estado insistentemente al borde del precipicio, la ignorancia o cualquier soberbia. Las disputas entre los máximos investigadores de este siglo, Ramón Menéndez Pidal, Claudio Sánchez Albornoz y Américo Castro, han logrado la categoría de sucesos muy escandalosos porque a esas alturas no sabíamos qué era España. No nos atrevemos a decir que en estas circunstancias aún seguimos ignorándolo. Una desgracia que no han sufrido así ni la Gran Bretaña, Francia o Italia, ni Suecia o Alemania. Y cuando se pone en duda la propia cultura, lo que resulta una desdicha, ya que ésta se refiere con seguridad a la de nuestra crónica viva, la pasada, la presente e, inclusive, la futura, los habitantes de esta monarquía sentimos un dolor muy grande. Porque de

hecho existe una cultura muy independiente, original y autónoma de España. Eso nadie lo duda y mucho menos los extranjeros, los enemigos o los «hinchas». Con todo lo expresado pretendemos repetir que también los canarios hemos sido afectados por las mismas inquietudes, zozobras y preguntas sin respuestas definitivas. Desvanecidos los mitos, leyendas y premoniciones de griegos, romanos y europeos medievales, cuando ya vivían en las islas sus primeros pobladores cuya naturaleza aún parece que no se ha descubierto totalmente identificada, en este archipiélago que todavía no sabemos si posee una cultura singular, autónoma y propia, nos hemos pasado el tiempo, entre extranjeros y nativos, buscando la clave, esencia o llave de una cultura distinta, diferenciada y excepcional.

Una cultura que seguramente atesoramos, pero que aún no fue, de una manera terminante, reconocida. Y que nosotros no nos atrevemos a definir. Más que por otra cosa, ante la imposibilidad de expresar una palabra decisoria. Qué es la cultura. Dios nos valga. Tenemos muchos textos que han ido variando a lo largo de los siglos, que se contradicen, oponen o satisfacen múltiples apetitos, creencias o tropismos. Una voz que acaso no tenga sino doscientos años de existencia. Desde Giambattista Vico a Montesquieu y Kant mucha agua ha corrido. El concepto de cultura del setecientos hasta nuestros días ha pasado bajo los puentes más extraños. Así se logra otro nombre, «civilización», que casi inventa Mirabeau con la Revolución Francesa. Si cogemos la historia de las ideas, hechos y conductas, artes y oficios, percibiremos pronto que no damos pie con bola, nos perdemos, un extravío total. Una de las proposiciones que más nos gustan para aclarar este pensamiento, «qué es la cultura», su historia y hasta la filosofía que conlleva, se puede reducir a: «Cultura es la asimilación por la persona de los valores vigentes». Lo que nos parece muy bueno, si no olvidamos lo que nos manifestaron en su época los ingleses del ochocientos o los alemanes de horas más próximas, de Dilthey a Georg Simmel o Spengler. Los españoles hemos tocado el tema con pinzas, tenazas o alicates. No debemos olvidar los escritos de Don José Ortega y Gasset, que se metió en todo para fortuna nuestra.

Así que si se habla de cultura se entiende que nos hallamos frente a la cultura canaria, si es que existe, creemos que sí en principio, establecemos inmediatamente una diferencia y nunca

una semejanza, parecido o igualdad. El peligro de esta realidad que nos cerca es muy serio. Nos puede llevar a los peores nacionalismos, patrioterías o «apartheids» tan desgraciados. Con respecto a España, no es difícil apreciar la enorme distancia que hay entre la manera de sentir esta identificación los catalanes, vascos y gallegos, por ejemplo, y los insulares atlánticos. Mientras los primeros siempre mantuvieron su personalidad, es decir, su distinción, sin duda alguna, con aplomo e indiscutida creencia casi de procedencia providencial, los canarios todavía no hemos trazado con claridad nuestros orígenes, bautismos, el tesoro familiar, la sangre azul o roja de nuestras venas. Lo que no estimamos importante para el sentido actual de nuestra cultura que poco tiene que ver con la de los pueblos primitivos del archipiélago, ni con la lejana prehistoria que no pasó nunca del neolítico, ni con las felices Hespérides de tantos mitos trasnochados. La historia sería únicamente comenzó con los primeros asentamientos europeos, los normandos, los españoles y los pueblos mediterráneos, sometidos siempre desde lejos y desde cerca a la evolución económica, social o religiosa de los mismos. Aquí continuamos buscando no sabemos qué factores complementarios para fijar con precisión a ése «que marcha siempre contigo y suele ser tu contrario», expresado con estas palabras de Antonio Machado en su bien apreciada canción. Un complementario que termina por confundirnos, no superamos la ayuda inútil, o la necesidad de curar los tradicionales complejos de cualquier insular. Que si el aborigen guanche o tantos otros norteafricanos, que si Europa, que si Hispanoamérica. Nuestras enredadas independencias han buscado sus motivos perforados por las más extremas razones, prospecciones y mixtificaciones. Una disputa inacabable tan tonta como agotadora que no ha servido nunca para nada. Un contrario muy peligroso.

Cuando nos lanzamos a voz en cuello a proclamar una cultura dada, segura e indiscutida, estamos apuntando al hombre simplemente porque posee la palabra. A partir de aquí se nos dará todo lo demás por añadidura. Esta palabra pertenece a la lengua española que hablan mejor o peor trescientos millones de habitantes de nuestro planeta. Lo que no es sólo un honor, sino una ventaja o una comodidad para cualquier convivencia. Pues bien, sobre ese hombre canario tratamos de establecer algunas consideraciones, la condición humana, su naturaleza, en resumidas

cuantas, qué es un hombre canario, esa criatura nacida en este archipiélago. Tenemos que admitir que este hombre es un español pero menos o más, que vive en unas circunstancias políticas y económicas determinadas, en algunos lugares de carácter feudal y en otros arrollado por la sociedad industrial de masas contemporánea, sin poseer la técnica adecuada que lo soporte, que es héroe de una pequeña o gran historia nacional o parroquial, que se ha desenvuelto dentro de la civilización europea, que muchos pertenecen a razas occidentales muy definidas y algunos no, que los hay rubios como ingleses o morenos aceitunados como moros, que en sus almas se encuentran vestigios sobresalientes de Don Quijote, Don Juan o los inquisidores tradicionales, de Guzmán de Alfarache o de Angel Guerra, pero también profundos estratos de la alegría campanuda de un Arcipreste, un Sancho Panza o un Apolonio, que entre nosotros es fácil encararse con cualquier Hamlet, Falstaff o Lear, que pueden diferenciarse por su posición social de burgueses o proletarios, incluso de «undergrounds», pero hemos de añadir que entre todas estas maneras de ser y estar hay en último extremo algo que los funde a todos en un pueblo sometido a una igualdad física y espiritual: la que le confiere su coincidencia de vivir en unas islas. Nos hemos pasado la vida preguntando si esta condición es fundamental o sólo transitoria, que si insertados en un régimen económico distinto este hombre dejaría de serlo y pronto se nos aparecería en un plano de igualdad con el personaje de otras latitudes que se desenvuelven en un mismo orden político y, para resumir, que si la sociedad acelerada industrial que sufrimos hoy nos lo transformará de tal modo que no haya posibilidad de reconocerlo en la imagen pasada, lo que quiere decir que este mismo hombre que somos nosotros poco tiene que ver en estos días con el protagonista de la historia de Viera y Clavijo, con el de Miguel de Unamuno o con el que descubrió el poeta surrealista André Breton.

Sucede que observado todo este mundo de valores desde este sitio en que nos hallamos actualmente, lo admitimos como maneras de pensamientos más o menos amañados por todos estos filósofos, líricos e historiadores que nos han estudiado, considerándonos como graciosos ejemplares para el servicio de sus laboratorios. Nada de esto intenta afirmar que nosotros no cambiemos, que no nos sintamos en permanente evolución, como cualquier pueblo por pequeño que sea, que los canarios de 1984

no se estimen diferentes de los de la época de la malvasía, la cochinilla o la trata de negros, de los del tiempo de Nelson o de Benito Pérez Galdós. Tenemos la esperanza que nuevos condicionamientos económicos, sociales o políticos, que son irreprimibles aunque se piense lo contrario, nos transformarán más y más, y llegará la hora en que las metafísicas, las de ayer y las de hoy, no nos sirvan para nada. Nos llena de alegría que estas inéditas situaciones de una cultura hagan de nosotros unos seres más civilizados, que se nos capacite para alcanzar una plenitud personal, tribal o familiar, que nuestra existencia vaya perdiendo ese imperativo geológico radicado entre el recuerdo de un paraíso perdido y un purgatorio opresor de abandono. Hegel, en su «Filosofía de la historia», al estudiar la civilización de las islas del Mar Egeo, no nos hace presente ese sentimiento de exilio y la conciencia de estar condenados, que da una caracterización autónoma de sus hombres, pero sí destaca en primer lugar la voluntad de cambio de que están poseídos, un punto de partida muy válido para cualquier rigurosa interpretación.

Está muy claro que toda cultura propia supone, ya por su misma condición espiritual, creadora o real, una autonomía, la independencia, una libertad para ser lo que es con relación a los demás. Así, admitiendo el pesado, consistente y reiterado mestizaje de la cultura canaria en cualquier momento de su historia, unas veces más y otras veces menos, éste ha sido muy difícil quitárselo de encima. Pensamos que de todas las culturas españolas la nuestra insular fue la más contaminada, confusa y transgresora. Lo que no resulta ofensivo, porque esta criatura del archipiélago tuvo con la mayor frecuencia una muy lúcida conciencia de esta manera de vivir en el mundo, presumimos de ella, se supo aprovechar de esta inesperada riqueza. Lo mismo en el lenguaje, el arte, la moral, la arquitectura, una religión, la cocina, el eros, las modas o el folklore, con esa separación que nunca podemos olvidar entre el orbe rural y el urbano, uno más retrasado y otro más vigente, el de las tradiciones y el de las vanguardias. Al pasar por las islas, con su fácil o resistente entrada, el sometimiento a una singular geografía o el recelo ante nuestra historia, todo lo nuevo, lo extranjero y lo inédito tiene que adaptarse a una diferente crónica, el diferente hábitat, el diferente pensamiento, deseo o creencia. Una colonización que en resumidas cuentas perdió virulencia, ya que por nuestra condición esencial siempre supimos devolver

aquella enriquecida. Una isla ha de entenderse con insistencia como un debate penoso, trágico pero purgativo entre la sombra del almendro que circunda al hombre y el horizonte más universal que ve a todas las horas del día de ese mar que le invita a la huida, el viaje, la aventura.

El conocimiento de una cultura, su dinámica o su autonomía se puede hacer desde muy distintas situaciones ideológicas, viscerales o discursivas, como historia, sociología o metafísica; nos resulta inaccesible considerarla de manera aislada, sin un predicado o sin un adjetivo o sin un mote, o bien comprenderla como un fenómeno providencial, como una actitud conceptual o como una investigación dialéctica. Y afirmar sencillamente las teorías de Bossuet, Vico o Karl Marx. Todo esto resulta muy hacedero. Siempre nos ha parecido muy estreñida esa interpretación que nos presenta a estas Islas Canarias sólo con su cultura de la época de la caña de azúcar, la de los vinos de malvasía, la de la cochinilla, la de la barrilla y la del plátano, el tomate o la papa. Hechos que están ahí muy presentes para que no los olvidemos. Asimismo, podemos hacer cualquier confrontación hemofílica, racial o antropológica. O contentarnos con otra forma de cultura: la que se basta con ofrecer al pueblo su felicidad, dicho esto con palabras de Stendhal: «todo nos mueve a buscar el placer y el temor del dolor». No nos olvidemos que la cultura, su libertad y cualquier autonomía se originan tanto en la distracción como en el ocio y el trabajo. No nos atrevemos a imaginar que las gentes de este archipiélago hayan sido fieles a Kant, desde tan lejos, cuando el filósofo nos afirma que «la Naturaleza siempre tuvo la intención de elaborar un estado de vida jurídico de los pueblos, una federación y una paz eterna». Este insular se ha pasado la existencia discutiendo cuál es el lugar que le corresponde a la utopía, ahí está San Borondón con su mito que no se aclara, visto y no visto en el mar, y cuál el compromiso de su realidad inmediata, la opresión o una libertad, el exilio americano o su geografía obligada, la poesía y su novela con sus inacabadas mimesis.

Los canarios nos separamos bastante de la configuración unánime nacional. Aparte de vivir en el archipiélago, hecho que le da su distinción, no les ha sucedido otra cosa, de modo muy natural, sino hacerse comerciantes, poetas y emigrantes, incluyendo, claro está, algunos otros muy importantes estilos de coexistencia, marinos aventureros, negociantes de mar y tierra. Sobre la

poesía los canarios han andado con facilidad con la misma audacia que el resto de su gente ha navegado por todos los océanos del mundo. Esta criatura cuando se queda a solas, canta. Pero esta melodía no la resiste mucho tiempo y, pronto, sobre el vehículo circundante de su geografía pone un puente de plata y con buen fresco se marcha llevándose al paisaje, la familia y sus volcanes en el corazón, los bosques y el desierto. Desde siempre el habitante de la Gomera, Gran Canaria o Tenerife se ha sentido separado del cuerpo peninsular en los momentos de sus grandes emigraciones a América, Cuba o Venezuela. Recordemos las especiales legislaciones que algunos de estos países extranjeros nos han concedido. Después, esta distinción se ha seguido acusando en las guerras de Africa o civiles. Este canario que llegaba a su campo de operaciones percibía con lucidez que no sólo su folklore, su modo de comprender o hablar eran diferentes, sino que asimismo así resultaban su sentido crítico o mágico del mundo, el tiempo de sus reacciones psicológicas y hasta el despliegue de su moral práctica. Es más, se puede decir que, bien vistas las cosas, existía una mayor segregación entre sus estilos anímicos que entre sus folklores, música o canto, danza o trajes populares. Lo que nos demuestra hasta qué punto estos últimos elementos son más adjetivos que sustanciales, a pesar de todo lo que se alega por ahí.

Ya hemos declarado que nos parece imposible afirmar la existencia de una cultura canaria bien definida. La cultura de cueva, pastoreo y embalsamamiento de nuestros aborígenes, la escasa sangre heredada, ya sabemos lo que era una conquista colonizadora, se ha hablado de genocidio con relación a esta aventura española, la venta de esclavos, la depredación de esas mujeres primitivas para que sirvieran de crisol a los soldados, traficantes y aventureros del siglo XVI, a estas alturas todo esto se ha perdido en la oscuridad de los tiempos. Lo que nos queda es de una pobreza desgraciada, vasijas, gofio, elipses pintadas. Hoy se intenta encontrar con gran dificultad algunos elementos heredados de este pueblo neolítico, baile, música o enseres domésticos, palabras posibles y dudosas, el gánigo o el tagoror que aún consiguieron llegar hasta nosotros como arqueología. Pero toda la historia posterior, ya entre los mismos peninsulares que aquí se establecieron por la fuerza y su descendencia a lo largo de tantos mestizajes más en consonancia con la historia que se vivía, la de la Europa del quinientos, sin desdeñar los abundantes extranjeros que nos invadían, terminaron por desfigurar aquella ascendencia genuinamente africana. Ese

permanente debate sobre tantos niveles de una cultura que se establece en el hombre del archipiélago entre el aislamiento y lo foráneo, tan necesario para la supervivencia, ha dado las cosechas necesarias para que los retos que nos lanzaron los agresores fueran respondidos por nuestros habitantes con eficacia, ya da lo mismo que se tratara de un trueque comercial, cualquier aventura intelectual o la intromisión de nuevos objetos civilizadores. El canario siempre tuvo una gran capacidad para transmutar, elaborar o adoptar ese mundo de objetos, abalorios o pensamientos nuevos o viejos que le llegaban por el mar.

Para identificar la cultura de este insular necesitamos descubrir su aportación original, cómo se ha trabajado, variado o pervertido, el cómo de su quehacer que no se ha resuelto nunca con la reproducción más o menos naturalista, si se puede comprobar ahora que esta realidad es distinta. Lo que no se ha demostrado todavía es en qué consiste esa originalidad: muchas valiosas importaciones de toda índole que hoy no sabemos cómo valorar, que constituyen ahora nuestra cotidianidad, que ya forman parte de nuestros anales. Tenemos también que interrogarnos en este momento, sin levantar ninguna bandera de cualquier elegía, cuál es el significado que esta criatura ha dado a la libertad. Este significado lo encontramos con sencillez y bien diferenciado en un catalán, vasco o gallego. Conocemos, por otra parte, algunas propiedades anímicas contradictorias de este ser que afloran como un aguaviva verdinegra, brillante y peligrosamente, y que le han dado la percepción íntima de su albedrío: su manera de sentir la tolerancia, arisco, cordial, receloso, concentrado y expansivo, narcisista y parroquial, siempre con su carga a cuestas de un humor agresivo que rezuma la más entrañable melancolía. Sentimos que la prueba de aquella libertad sólo existe si trasgredimos la prohibición providencial del castigo de aislamiento. El aislamiento favorece el desarrollo, lo mismo en las especies animales o arbóreas, capirotos o codesos, que en el alma humana. Les favorece en muchos aspectos, pero les perjudica en otros. Del mundo de la biología al mundo de la historia va un trecho muy largo que no nos podemos saltar así como así.

De este reducto de la libertad podemos pasar a otros más asequibles, el de los amigos o adversarios, el de la cocina, el del sentido de ocio o cómo se expresa la urbanidad. Si seguimos buscando los complementarios de la cultura canaria, geográficamente nos encontraremos en seguida con Africa, ese lugar a la

vuelta de la esquina; la mayor parte del archipiélago vivió siempre de espaldas a este continente, y normalmente le ha sido extraño, a pesar de los guanches no ha habido jamás ninguna relación familiar, ni de vecinos obligados, normalmente no nos conocíamos. Dos mundos separados de cuajo, con sus vidas opuestas, sin entendernos. Hoy los hechos han cambiado algo. Con la era de Franco, la cercanía del Sahara, primero, el nexo comercial permanente, tráfico de tropas e intereses sospechosos y, más tarde, la descolonización, todo cambió, al menos, con las Islas Canarias Orientales. Ha habido un movimiento escandaloso que se acrecentó con el descubrimiento del banco de pesca inmediato. Con los moros venían también los japoneses, soviéticos y coreanos y sus barcos frente a nuestro archipiélago. Más tarde, la oligarquía económica de Las Palmas más agresiva ha extendido sus redes hasta llegar al Africa negra y ha comenzado un entramado de relaciones capitalistas que aún no han suplido los grandes mercados europeos de otros tiempos. Efectivamente, de pronto, en las calles de estas ciudades han aparecido los hombres de Senegal, Cabo Verde y Nigeria. Ignoramos la categoría expansiva de esta cultura negra, no nos olvidemos de su actividad vivísima en los Estados Unidos de América, pero lo cierto es que por primera vez nos hemos sentido en el archipiélago como más cerca de esa Africa extraña, unos pueblos distantes de nuestra convivencia y que por el momento sólo los detentadores del poder económico podrán explotar a su gusto. La última época que tuvo relación con el continente fue desgraciadamente cuando la trata de esclavos de los grandes países europeos en el Nuevo Mundo. Las islas han servido siempre de apeadero para todo lo malo, para lo bueno también.

Así como nuestra burguesía, la alta y la mediana, reiteradamente se sintió muy vinculada a Europa, el pueblo insular, proletario, campesinos y trabajadores de todo tipo, vivió, a lo largo de los tiempos, muy de cara a Hispanoamérica. La simpatía, las conexiones, sus utopías se dirigieron con insistencia al Nuevo Continente, primero, en el momento de la conquista, más tarde, en la creación de ciudades, por último, como emigrantes en busca de la buena riqueza, el oficio fácil o la aventura imaginada. Por no sabemos qué razones, allí se encontró siempre como en su casa, fue capaz de quedarse entre la gente más extraña y en su amplia geografía apreció el lugar ideal para cualquier historia. Desde antes de la independencia, ya los canarios se habían fun-

dido bastante con las metrópolis, una tierra virgen, el probable tesoro. Con los libertadores hispanoamericanos lucharon estos insulares codo con codo. Consiguieron poseer un articulado de privilegio en las nuevas constituciones. En todos sitios lograron un puesto de preferencia. Los problemas de este continente nos afectaron mucho. Es muy difícil hallar aquí una familia que no haya tenido un padre, un hijo o un nieto en Venezuela, Cuba o Argentina. El habla del pueblo, la cocina, el vestido, las ideas y la música sufrieron las mayores influencias, hondas, persistentes, que la mayoría de las veces desdeñó nuestra burguesía secularmente afincada en Europa. Lo que pudiera llamarse las maneras superiores de la cultura, literatura, arte, política, economía, urbanidad, modas o moral práctica llegaron reiteradamente de Francia, Gran Bretaña o Alemania a esta clase social superior, mientras los más pobres sólo podían aprovecharse del arroz blanco con frijoles, la remodelación del folklore, cantos y bailes, del aguacate, la papa o el azúcar, la brujería y la plata que ofrecían a los altares de nuestras iglesias. Todo esto nos indica una profunda separación entre los dos estamentos, a pesar de que en el archipiélago la relación amo-esclavo no haya sido nunca demasiado disgregadora.

No sabemos si existe una alta cultura, una media y otra baja, o toda valoración en este caso no tiene sentido. Que únicamente hay una cultura. Dejando de lado este tema agresivo, sí se debe afirmar que Europa, incluida España naturalmente, fue en cualquier momento de los propios anales la mayor acreedora de nuestro saber, gobierno y civilización. Todo lo recibíamos de allí, era bien digerido y homogeneizado. La comida, las artes y las letras, el deporte, un vestido y las costumbres internacionales llegaban desde París, Londres o Hamburgo. La riqueza de las islas se la apropiaba Europa desde el siglo XVI. Si pasamos revista a nuestros hombres ilustres como portadores de una cultura, tenemos que admitir que ésta procedía, en las más notables circunstancias, de aquel mundo, desde la Península Ibérica a Escandinavia. Hasta el enlace rural quedaba afectado, ya que las papas de semilla procedían de Irlanda, las mantas de invierno de nuestros campesinos estaban marcadas por los telares de Manchester y el cultivo del tomate nos lo enseñaron los ingleses, y antes ya se había vendido la cochinilla y la malvasía en todos los mercados occidentales. Los nombres más ilustres de nuestra historia recibieron caudalosamente esta cultura: Agustín de Bethencourt y Molina, el gran ingeniero; Tomás de Iriarte, el gran fabulista; José de Viera y

Clavijo, el gran historiador; Leopoldo O'Donnell, el gran militar; Benito Pérez Galdós, el gran novelista; Teobaldo Power, el gran músico; Nicolás Estévez, el gran político; Angel Guimerá, el gran dramaturgo; Alonso Quesada, el gran poeta; Blas Cabrera, el gran físico; Agustín Millares Carló, el gran polígrafo; Nicolás Alfaro, el gran paisajista; Oscar Domínguez, el gran pintor; Agustín Espinosa, el gran surrealista; Eduardo Westerdahl, el gran crítico; o Pedro García Cabrera, el gran lírico, todos ellos nos bastan para esclarecer qué es un insular, la categoría de su espíritu, la identidad de su autonomía con relación al resto peninsular español. Nos resulta muy llevadero admitir que todos estos hombres tan representativos son unos canarios de los pies a la cabeza, nuestros mejores actores, los acabados ejemplares. Se han hecho cerca de la misma geografía, la misma historia, el mismo sueño. Su debate anímico y exterior entre el aislamiento y la fusión, la fácil digestión de lo foráneo, la servidumbre de los complejos de Narciso y Prometeo como mitos endémicos radicales, sin ovidar el gusto de la sombra del almendro y su preferencia contradictoria de pertenecer a una sabiduría universal que no desdeña jamás la imagen de la isla de San Borondón como utópica melancolía.

En lugar de esta nómina nos pudiéramos haber valido de otros ingredientes de la cultura para investigar la famosa identificación insular. Pero cuando se dice hombre se afirma todo. En él ya podemos encontrar lo que sobra, lo que falta, la cocina, el folklore, el vestido, un índice completo de figuras, modos y estilos de vivir, amar o divertirse, aprender o evadirse, ese mundo que el canario puede exhibir con la mayor simplicidad, gracia o puerilidad. Y da lo mismo que nos ocupemos del hombre espiritual, del hombre de voluntad o del hombre de instinto, sabios, guerreros o comerciantes como los clasificaba Platón, con sus culturas griega, escita y fenicia. O con su saber redentor, saber de dirección y saber de formación, como han sido denominados por Max Scheler. Dejadas de mano todas estas teorías, nos tenemos que contentar con lo que aparece en nuestro poder, unos hechos, la crónica sabida y pensar con Kant que «los pueblos no tienen esencia sino historia». Y como ésta se está moviendo siempre, debemos intentar coger al vuelo la dinámica de su quehacer dialéctico, contradictorio o trágico, mítico o providencial. De pronto, a estos insulares se les ha ofrecido una autonomía política, económica y social, dentro del concierto de las nacionalidades españolas, y nos da la sensación que nosotros no hemos sabido hacer

nada con ella; un hecho muy excepcional, porque estos habitantes, por tantas razones alegadas, siempre pensaron que eran diferentes del hombre de este Estado nacional que de lejos o de cerca siempre estuvo aquí presente.

La autonomía, el nacionalismo y la identidad de una cultura son palabras, hechos e ideas mayores que el canario no ha sabido distinguir nunca. Siempre entendido todo a partir de su segregación del área de sus compatriotas y del concepto singular que de la libertad tiene. A pesar de estos valores esenciales de nuestro insular, tan propicios a la más rebelde independencia, hay que decir que estas autonomías que ahora se disfrutan en el Estado español no las ha asumido con claridad, entusiasmo y expansión el hombre de este archipiélago. Quizá sea porque no le va. Que necesita otras que él necesita inventar. Que en este momento ignoramos. En cambio, sí comprendió el régimen de Puertos Francos del siglo pasado o las instituciones de los Cabildos en la actual centuria, hasta el establecimiento de la «era de las Canary Islands» con su educada servidumbre. Se ha escrito que cuanto más antigua es la identidad, mayor es la legitimidad histórica o que los nacionalismos desarrollan simultáneamente lo propio como diferente y lo ajeno como amenaza. Un peligro constante. Como la historia de esta criatura es tan joven, acaso todos sus condicionamientos de la libertad sean utópicos. Pero asimismo es verdad que son los más que le pueden. Por todas estas razones tenemos la necesidad de estar siempre atentos al acontecer de nuestro alrededor para no dejarnos ir por los fáciles caminos de los parroquialismos consagrados, el jardín de las Hespérides y todas las mitologías ditirámicas dispuestas en cadena para la propia sacralización. Aquí padecemos un feudalismo económico que continúa imperando bajo maneras modernas, el minifundio trasnochado de nuestras tierras, los poetas siguen sintiéndose solos, melancólicos y enamorados de ese almendro del lugar que les vio nacer y el complejo de soledad nos hace pensar que somos un pueblo privilegiado de Dios con las playas más hermosas, los volcanes más eruptivos y los puertos más importantes del mundo. Es doloroso que nos convirtamos, por influjo de cualquier Némesis desdeñosa, en Narcisos que han cultivado la flor de su propia imagen. Si el hombre es por sí mismo un ser sumido en el abandono, el hombre de una isla, que ya lo es por su existencia natural, necesita en todo momento de los otros para poner en marcha su historia. El que dice «no» será el creador de nuestra libertad.

A partir del día 8

EXPOSICION RAUSCHENBERG

■ Ofrecerá 32 obras del artista norteamericano

Treinta y dos obras del artista norteamericano Robert Rauschenberg podrán contemplarse en la sede de la Fundación Juan March a partir del 8 de febrero. Esta muestra retrospectiva de una de las más destacadas figuras de la vanguardia artística estadounidense, perteneciente a la segunda generación de la denominada Escuela de Nueva York, ha sido organizada con la ayuda del propio pintor, las Galerías Leo Castelli y Sonnabend, de Nueva York, y otros coleccionistas. Permanecerá abierta en la Fundación hasta el próximo 24 de marzo.

Robert Rauschenberg, junto con Jasper Johns, sirvió de catalizador en el nacimiento del arte *pop*, con sus *combine paintings*, combinaciones de objetos dispares con fotografías, imágenes pintadas y elementos del expresionismo abstracto. Sus experimentos con la técnica mixta le han llevado a descubrimientos singulares tanto en la pintura como en la obra gráfica. Además, Rauschenberg ha desarrollado una importante labor como diseñador de figurines y decorados en coreografías de los ballets de Cunningham y destacados músicos, como John Cage.

La exposición que ahora se ofrece en España permite apreciar la obra de este artista que, según sus palabras, trabaja «en el espacio que separa el arte de la vida», desde sus primeras

experimentaciones, con las «Pinturas Blancas», de comienzos de los años cincuenta, hasta su más reciente producción.

A sus cincuenta y nueve años, Robert Rauschenberg sigue trabajando activamente desde Captiva Island (Florida) y exponiendo su obra en numerosas muestras en su país y en Europa. La pintura de este artista, para quien «un par de calcetines no es menos adecuado para hacer un cuadro que la madera, los clavos, el aguarrás, el óleo y la tela», da buena cuenta de la presencia y vitalidad del arte americano contemporáneo.

En páginas siguientes se ofrece una breve biografía de Rauschenberg, así como un extracto del estudio de **Lawrence Alloway**, publicado en el catálogo de la exposición.



Lawrence Alloway:

«LA EVOLUCION DE RAUSCHENBERG»

Para Rauschenberg es mínima la importancia del autor como único creador de la obra pictórica, y ya desde trabajos como *Eden* o *Trinity*, hacia 1949, anticipa su idea posterior de colaboración referida tanto a otras personas como a materiales. Tras las «pinturas blancas», composiciones grandes y abiertas, aparece, en 1952, su serie de «pintura negra», cuyas superficies arrugadas descansan sobre un lecho de papel Prensa. Le siguen las pinturas «rojas» de 1953, arrugadas, con materiales de collage enterrados debajo de la pintura.

Después de visitar Florencia en 1953, Rauschenberg confiesa, en otra estancia europea, en 1961, que «una de las grandes pinturas que dejó huella en mí es la *Anunciación* de Leonardo que se encuentra en Florencia. En este cuadro, el árbol, la roca, la Virgen tienen la misma importancia. No hay degradación. Fue la obra que me produjo el choque que me llevó a pintar tal y como lo hago». Quizá se refiere a la *Adoración*, con la que existen claras analogías en las intrincadas pinturas-combinación de Rauschenberg de 1955 y años posteriores.

Los objetos

Se observa una multiplicidad en su obra cuando introduce todo tipo de objetos e imágenes, de tamaño y color naturales, aunque con formas dislocadas,

a veces troceadas y con otra textura. Propone una estética de la heterogeneidad, donde se evidencia el origen diverso de los objetos, dentro de una formalidad nada rígida, aunque con una clara unidad, con un nexo común.

Para el artista no parecen existir, originariamente, objetos inasimilables. Alan Solomon señaló que «los objetos reunidos por Rauschenberg en sus primeras combinaciones (1953-55) tienden a ser algo nostálgico. Hacen referencia retrospectiva a la vida del hogar y no al entorno metropolitano en el cual trabaja; los remiendos de la tela utilizados para el collage recuerdan la cocina y el desván campestre, tejidos que se pueden usar para ropas o cortinas de casa, muñecas, encajes, serigrafías...» Recuérdense los gallos de la parte superior de *Satellite* (1955) y *Odalisque* (1955-58), el pájaro de *Untitled* (1955), así como la cabra de Angora y el águila de *Canyon* (1959). La conexión con el pasado en Rauschenberg no es de tipo freudiano, sino una referencia consciente que no compromete la objetividad de los materiales utilizados en las combinaciones; materiales que en la pintura no limita a la madera, el aceite, la tela, el aguarrás o los clavos. Después de 1955, como señala Solomon, «las imágenes se hacen más impersonales y generalizadas».

En Rauschenberg se rompe la correspondencia entre el espacio



real y el espacio en el arte, ya que improvisa con brillantez e imaginación sobre lienzo, papel o en tres dimensiones hasta conseguir una orientación de imágenes donde no se sabe lo que es «arriba» o «abajo», como señala Max Kozlaff. La pintura conservará una función importante, pero será constante en las pinturas-combinación la función de los objetos, con una sensibilidad especial respecto a la escala y posición humanas, con un sentido muy desarrollado del cuerpo en el espacio y de los objetos de uso humano, como ocurre con la puerta del armario en *Interview* (1955), la pared simulada de *Interior* (1956), la silla unida a una pintura en *Pilgrim* (1960), y el tubo de escape en *Empire II* (1961).

Rauschenberg comenzó sus serigrafías en 1962 para «escapar de la familiaridad con objetos y collages», como confiesa en su *Autobiografía*.

Así como las pinturas-combinación acomodaban el mundo de los objetos a la pintura, en la serigrafía se puede decir que su aportación pictórica parte de

una técnica propia de la imprenta. Rauschenberg utiliza sus bastidores repetidamente, pero rara vez duplica una imagen internamente cuando la lleva de lienzo en lienzo. Las fuentes originarias de esas imágenes serigrafadas suelen ser materiales presentes en los kioscos de periódicos (como *National Geographic*, *Life*, etc.), tratados de una manera que resultan legibles de forma convincente, pero alargados y materialmente tenues, en una combinación claramente irónica.

Tecnología

Las pinturas serigrafadas en grupo tienen una especie de contemporaneidad insistente, en la cual el tema tecnológico no es accidental sino motivo central de las preocupaciones de Rauschenberg, quien considera una herejía afirmar que el progreso tecnológico es un monstruo. En 1966 toma parte en la fundación de *Experiments in Art and Technology*, organización que tenía por finalidad orientar a los artistas en un mundo de recursos técnicos complejos. Y el optimismo tecnológico de las serigrafías de Rauschenberg aparece de nuevo en la serie de litografías *Stoned Moon*, fruto de su espera del alunizaje del Apolo XI en 1969.

En *Currents*, collages posteriores para serigrafías, el artista trata del fracaso de un medio urbano a partir de trozos de periódicos rasgados o plegados.

En conjunto, la obra tardía de Rauschenberg tiende hacia un estilo directo, con una reducción de la complejidad interna de su obra anterior; sin imágenes pero con una gran consideración hacia los materiales. «El hacer y una obra es un diálogo impredecible entre la materia, la técnica y el artista;

diálogo preferentemente mudo. Los materiales tienen un cúmulo de posibilidades dentro de sí». Así, por ejemplo, los tejidos aparecían generalmente fijos en sus obras anteriores (*Red interior*, 1954), mientras que en la mayoría de las nuevas obras (es el caso de *Pilot*, 1975) penden sueltos. Hacia esta época combina sus elocuentes imágenes con tejidos plegables y transparentes.

Mediante el collage, el frotage, el serigrabado... Rauschenberg encontró caminos para incorporar imágenes directamente en su obra, evitando el dibujo lineal. Partiendo de su sentido de la realidad (los objetos usados) y de la ilusión (el poder de representación de los objetos) Rauschenberg ha construido un arte genuinamente polifónico; un arte duro, rápido e inventivo.

BIOGRAFIA DEL ARTISTA

Nace el 22 de octubre de 1925 en Port Arthur (Texas). En 1947 se inscribe en el Arts Institute de Kansas City y marcha a París en 1948. Estudia en la Academia Julian y allí conoce a Susan Weil, que será su esposa más tarde. Profundamente impresionado por un artículo sobre arte que publica en el Time el pintor Joseph Albers, Rauschenberg decide regresar a los Estados Unidos y asistir al Black Mountain College, en Carolina del Norte, donde enseñaba Albers. En 1949, en dicho centro entra en contacto con el coreógrafo Merce Cunningham, el compositor John Cage, el pianista David Tudor y el compositor Lou Harrison.

Ese mismo año marcha con Susan Weil a Nueva York, donde ambos se ins-

talán y donde Rauschenberg estudia en la Art Students League, con Kantor y Vytlačil. En 1950 se casa con Susan Weil.

En 1951 participa en la Exposición Anual de Artistas de la Ninth Street Gallery de Nueva York, y realiza su primera exposición individual con 17 obras en la Betty Parsons Gallery, de Nueva York.

Al año siguiente regresa a Carolina del Norte y pasa el verano pintando en el Black Mountain College.

En el otoño de ese año viaja a Italia, Francia y España, con Cy Twombly; y prosigue sólo por el Norte de África.

En la primavera de 1953, en Nueva York, empieza sus Pinturas Rojas. Ese mismo año se realiza una exposición de sus Pinturas Blancas y Pinturas Negras, y algunas de sus escul-



turas, en la Galería Stable, de Nueva York. Diseña figurines y decorados para el baile «Septeto», de Cunningham, iniciando desde entonces una continuada colaboración con este artista y su compañía de ballet.

En 1955 se traslada de estudio y conoce a Jaspers Johns. Diseña decorados para los ballets de Paul Taylor.

Participa en 1957 en la Exposición de «La Segunda Generación de Artistas de la Escuela de Nueva York» y en 1958 expone por vez primera en la Galería Leo Castelli.

Desde entonces, Rauschenberg vive y sigue trabajando intensamente en Nueva York y en Captiva Island (Florida).

JULIA MARGARET CAMERON Y SU ENTORNO CULTURAL

■ Se clausuró la muestra fotográfica de la artista británica

De Julia Margaret Cameron, la gran fotógrafa del siglo XIX británico, pudieron contemplarse en la sede de la Fundación, desde el 4 de diciembre al 27 de enero, 143 fotografías en una exposición, organizada por el Consejo Británico y la John Hansard Gallery de Southampton, que está recorriendo diversos países en un itinerario internacional de dos años. La muestra, tras su presentación en Inglaterra, fue exhibida en Bonn, antes de venir a España, a la Fundación Juan March; para mostrarse seguidamente en París, en el Centro Nacional de Fotografía, y finalizar su itinerario en Nueva York.

Con una conferencia de Mike Weaver, profesor de la Universidad de Oxford y Presidente del Comité de Fotografía del Arts Council de Gran Bretaña, se inauguraba en la Fundación, el pasado 4 de diciembre, esta muestra fotográfica de Margaret Cameron, uno de los nombres fundamentales de la fotografía del siglo XIX y de la historia universal de este medio artístico. El profesor Weaver impartió, además de la citada conferencia sobre «Julia Margaret Cameron y su entorno cultural», otras tres lecciones, ilustradas con la proyección de diapositivas, sobre la cultura victoriana, a la que perteneció Margaret Cameron.

A continuación se ofrece un resumen de algunas opiniones del profesor Weaver.



Arriba,
J. M. Cameron, por
G. F. Watts.
A la derecha,
The Kiss of Peace,
realizada por la artista en
1869.



Mike Weaver:

«FOTOGRAFA DE LO SUBLIME»



Es relevante que el mejor fotógrafo pictórico británico del siglo XIX fuera una mujer. John Stuart Mill había dicho que las mujeres «sólo serían capaces de crear su propia literatura si consiguiesen habitar en un país diferente del de los hombres y si nunca leyesen libros escritos por hombres». Sin embargo, Julia Margaret Cameron entró con confianza en el mundo de los pintores de la Real Academia. Había encontrado en la fotografía un medio de expresión que todavía no se consideraba como arte. A la señora Cameron, los hombres, al principio, no la tomaron en serio. Criticaron duramente su técnica. Cameron, tradicionalista en el arte como en la religión, internalizó su propio papel social dentro del marco convencional de las relaciones hombre-mujer. Fue siempre una artista femenina, más que feminista. Nacida en el año 1815, en Calcuta, su escala de valores se inscribía en el primer período victoriano.

Desde que su buen amigo Sir John Herschel le hablara de sus investigaciones fotográficas a fines de los años 30, Cameron se interesó por ese nuevo medio artístico. A los cincuenta años, Margaret Cameron era una mujer madura, culta y apasionadamente interesada por la cultura, el teatro y el arte: fue a partir de entonces, en 1863, cuando comenzó a hacer fotografía en serio.

Margaret Cameron pertenecía a esa generación victoriana de

novelistas (también intentó escribir una novela), en la que figuraban las Bronte y George Eliot. Fue una pionera profesional, socialmente condicionada por la imagen de *aficionada*, que deseó firmar con su propio nombre: Julia Margaret Cameron no tenía nada de seudónimo.

No es extraño que sus fotografías reflejasen una fe religiosa y un concepto tradicionalista del papel de la mujer en el hogar. Por edad, precedía a los pintores pre-rafaelistas casi en una generación. Sin embargo, dado que conoció a muchos de ellos, se suele olvidar con frecuencia que inició su carrera después que ellos y que su sensibilidad se formó antes que la suya. Nunca utilizó el estilo acabado en los detalles de los pre-rafaelistas y siempre evitó los temas mórbidos. Pero sí tuvo en común con ellos la interpretación de la Biblia de forma tipológica; estudió *tipos bíblicos*, que personificó entre sus amigos y familiares.

Un *tipo bíblico* puede representar una persona o un acontecimiento de la Biblia que, a su vez, puede corresponderse con otros *tipos* o *antitipos*. Así, por ejemplo, el Rey David es el *antitipo* de Cristo. La comparación entre ambos implica no sólo un comentario o interpretación de la Biblia, sino también una psicología cristiana. Infinidad de aspectos del cristianismo pueden observarse así a través de este tipo de compa-



«The Mountain Nymph Sweet Liberty», 1866; y «King Arthur», ambas pertenecientes a la serie de Profetas y Sibilas, de la exposición.

raciones. Cabe, pues, definir las fotografías de Margaret Cameron, hasta ahora consideradas como ligeramente alegóricas, de tipológicas en un sentido profundo bíblico.

Religión y símbolos

El estudio del arte religioso fue algo que compartió Margaret Cameron con muchos de sus

contemporáneos, como Elizabeth Rigby Eastlake y Anna Jameson. Ambas eran escritoras especializadas en arte y concretamente en el arte cristiano.

Al igual que Jameson, Margaret Cameron pensaba que la iconografía cristiana podía incorporarse a la fotografía del mismo modo que la poesía de Tennyson contenía alusiones clásicas: de este modo podían sentarse a la misma Mesa Redonda elementos clásicos, cristianos y artúricos.

Margaret Cameron, como miembro de la Sociedad Arundel, fundada por Lord Lindsay, el Marqués de Lansdowne y John Ruskin, entró en contacto con la pintura italiana y nórdica. Esta Sociedad para la Promoción del Conocimiento del Arte tenía como objetivo coleccionar acuarelas, reproducciones y fotografías de frescos de los siglos XIV, XV y XVI, inaccesibles de otra manera, y publicárlas recurriendo a diversos procedimientos modernos, entre ellos la cromolitografía.

La tipología cristiana del Antiguo y del Nuevo Testamento, mezclada con temas de la leyenda artúrica y del mundo de la poesía inglesa, ofrecía a Margaret Cameron un sistema básico para explorar en la conciencia victoriana. Sus fotografías más creativas son las que toman como idea central un tema sagrado o legendario, convirtiéndolo en un símbolo de gran profundidad. Los instantes que elige expresan un momento de profunda abstracción, de inconsciencia reflejada en los ojos, la postura, el cabello —tanto en los hombres como en las mujeres—; son momentos en los cuales los sentimientos más profundos se manifiestan pero no pueden ser explicados ni definidos. Las imágenes se convierten en símbolos de un misterio

que es inexpresable, si no es en los términos pictóricos utilizados por la Cameron. *El sueño* guarda su secreto tan bien que dos estudiosos de la obra de Cameron, Colin Ford y Helmut Gernsheim, no logran ponerse de acuerdo sobre si la modelo de la foto es Mary Hillier o Cyllene Wilson. Evidentemente la imagen central en toda la obra de Margaret Cameron es siempre un personaje victoriano. Una azucena, sugerida de forma borrosa, nos hace pensar en la Madona, por lo cual cabría pensar que es Hillier; y, al mismo tiempo, el perfil de María Magdalena nos remite a Wilson. La imagen combina así a la pecadora-santa con la santa que ha conocido el amor carnal. Y así tenemos una Magdalena santificada y purificada como Santa Patrona. Todos los estudios de la Virgen y de la Magdalena están contenidos en esta maravillosa fotografía. Cameron convierte a sus modelos reales en personajes ideales.

Profetas y Sibilas

En su célebre serie de conferencias, publicada en 1840, con el título *Heroes and Hero-Worship and the Heroes in History*, Thomas Carlyle escribió que el poeta, en cuanto que héroe, ha de ser muchas cosas. «Pienso que en él está el político, el pensador, el legislador, el filósofo y, en mayor o menor grado, él es todo eso». El Rey Arturo era quizá el tipo en el que pensaba Carlyle cuando escribió que el poeta «no podía cantar al héroe guerrero, a no ser que él mismo lo fuera». Pero los poetas eran también profetas: «En algunas lenguas los términos son sinónimos». *Vate* significa profeta y tam-

bién poeta (...) Profeta y poeta tienen un significado emparentado.

Julia Margaret Cameron consideraba a sus héroes, Tennyson, Taylor, Herschel y el señor Cameron, su marido, como *hombres representativos*, pero también los vio como profetas del Antiguo Testamento, como Isaías y Jeremías. Longfellow era otro poeta-profeta, y Henry Thoby Prinsep, un legislador-profeta. Pero en el caso de H.T. Prinsep, además de ser él mismo, podría encarnar al José de la *Adoración de los Magos*. La fotografía presenta un trazo circular dibujado en el colodión, a imitación de un halo. Pero el título que eligió Margaret Cameron para esta fotografía no fue el de José, así como tampoco llamó Jeremías al retrato de Henry Taylor. Ella pretendía encarnar unos tipos en sus modelos. Y con ello aunaba su inclinación al retrato y al estudio del individuo con su deseo de crear un Arte Noble de valor universal.

Si Margaret Cameron pintó a los Profetas, también representó a las Sibilas, las profetisas paganas que anunciaban la llegada del Mesías a los Gentiles.

La poco favorable reputación que, en un principio, tuvo la obra de Margaret Cameron, acusada de «ignorancia artística» y de «descuido en la ejecución», se debía, en realidad, a una mala interpretación de lo que buscaba su mano segura y su mente creadora. Ella contaba con un buen asesoramiento técnico: Rejlander estaba en Londres entre 1862 y 1869, y fue a Freshwater Bay; y Lewis Carroll fue a Sheen a fotografiar a la familia Taylor y al hijo de la señora Cameron, Ewen. Más tarde, cuando Cameron empezó a hacer fotografía, habló con él sobre la forma de enfocar: «Sus



«Pomona», 1872, la diosa romana de los árboles; y «The Dirty Monk», 1869, para el que la señora Cameron tomó como modelo a Lord Tennyson.

fotografías están intencionalmente desenfocadas y algunas resultan muy pintorescas; otras simplemente horribles», afirmaba.

La señora Cameron insistía en que «esa redondez y plenitud de fuerza y gesto, ese modelado de la carne y de los miembros, sólo puede lograrse con el enfoque que yo utilizo, aunque sea tachado de 'desenfoco'. ¿Qué es enfocar y quién tiene derecho

a decir cuál es el enfoque legítimo?». Esto fue en 1864, al comienzo de su carrera. En 1868 Henry Peach Robinson reclamaba tal derecho, a pesar de que una anónima «dama artista y fotógrafa» intentase disputárselo.

La importancia que Cameron daba a la redondez y al modelado de la carne hace pensar que hacía estudios del desnudo, y no sólo con niños y vírgenes semidesnudos. Si no pudo representar a la Virgen *lactans*, mucho menos iba a poder fotografiar desnudos masculinos o femeninos. Sin embargo, la suavidad de los contornos, el brillo de las superficies, la caída de los ropajes y el modo en que sus figuras se inclinan hacia delante, destacándose del fondo, sugieren cierta comparación con la obra de los escultores John Gibson y Thomas Woolner.

Siguen existiendo prejuicios en contra del objetivo fotográfico, en el sentido de que se dice que carece de alma, sentimiento y profundidad. De ahí que los retratos de Margaret Cameron pierdan si son comparados con los del pintor G. F. Watts, aunque los métodos de ambos sean parecidos. Tanto Watts como Cameron tomaron como modelos a Tiziano, Tintoretto y Rembrandt y trabajaron los dos contra la corriente pre-rafaelista y la tendencia de ésta al realismo y al acabado de los detalles. Los dos estaban vinculados con sus modelos de forma personal, no con una relación de tipo comercial o profesional, sino a nivel realmente «amateur». El fotógrafo y crítico escocés John Forges White distinguió entre el retrato pictórico vulgar y el de Watts, reconociendo la intención espiritual de este artista. La misma intención que vemos en Margaret Cameron. ■

LA EXPOSICION ZOBEL, EN ALBACETE Y VALENCIA

Hasta el 24 de febrero seguirá abierta, en el Museo de Albacete, la Exposición de 45 óleos de Fernando Zóbel, que se ofrece desde el 25 de enero dentro del Programa «Cultural Albacete». A partir del 28 de febrero, la muestra se presentará en Valencia, en el Ayuntamiento de esta capital y con su colaboración.

Esta exposición homenaje al artista, fallecido en junio del pasado año, está organizada por la Fundación Juan March con obras procedentes del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y de diversos coleccionistas particulares, y con ella se abrió la presente temporada artística de la Fundación en Madrid.

La muestra, que abarca casi 35 años de actividad creadora de Zóbel, recorrerá varias ciudades españolas. Antes de mostrarse en Albacete, se presentó en la

Caixa de Barcelona (Plaza de Cataluña), donde estuvo abierta del 29 de noviembre al 13 de enero pasados, siendo inaugurada con una conferencia del crítico de arte **Santos Torroella**.

La muestra se completa con la proyección de dos vídeos sobre la obra de Fernando Zóbel.

Seguidamente ofrecemos un extracto de algunos de los comentarios que sobre la muestra han ido apareciendo en la prensa hasta el momento de cerrar este Boletín.

La crítica ante la muestra

DELICADEZA Y SENSIBILIDAD

«(...) Su delicadeza y sensibilidad en la realización de su pintura ha constituido un hito en la historia del acercamiento del gran público a ese misterio (aún lo es para muchos, quiérase o no) del siglo XX que es el arte abstracto.»

Javier Olivares
(«Lápiz», n.º 19, octubre 1984)

UN REAL HUMANISTA

«Experto en muchas disciplinas del sentimiento y del saber, Fernando Zóbel ha modelado en este momento español la imagen de un real humanista. Como la de aquellos que nos dicen del Renacimiento y que, por todas las

rutas del arte, renace un día en España y allá en lo alto —de una ciudad, de la inteligencia— traza su propia ruta, que siempre conduce a un museo.»

Miguel Logroño
(«Diario 16», 26-IX-84)

PROFUNDA INTROSPECCION

«(...) No dejó nada al azar y su búsqueda nada tuvo que ver con un posible espontaneísmo gestualista. Sus hallazgos fueron siempre, en contra de lo que una lectura apresurada pudiera sugerir, el resultado de una profunda introspección reflexiva, que perfilaba al máximo hasta dar con la formulación depurada, precisa, de una idea.»

Asunción Doménech
(«Cambio 16», n.º 671, 8-X-84)

UNIVERSALIDAD DE LA IDEA

«En la pintura de Zóbel las cosas no son vistas en su conexión causal, sino en la universalidad de la idea. Mediante la intuición el artista anula el deseo y aniquila la voluntad para elevarse por encima de la circunstancia histórica. Así se llega a la ascesis y al orden.»

Pedro Shimose
(«Telva», 1-XI-84)

TRABAJO MINUCIOSO Y EXQUISITO

«El interés de la muestra radica primordialmente en que nos da una visión global del quehacer artístico de Zóbel desde su llegada a España (...). A lo largo de la muestra nos percatamos que ha habido unas constantes que le han acompañado a lo largo de toda su vida artística: trabajo minucioso, analítico, exquisito, siempre con ciertos rasgos orientales (...).»

María Teresa Casanelles
(«El Europeo», 1-XI-84)

SERIE SELECTA DE OBRAS CLAVE

«Serie selecta y abundante en obras clave de la producción del pintor. Obras con predominio de la forma que dejan paso, posteriormente, a otras en las que el esqueleto formal desaparece y perdura únicamente su consecuencia, casi mero grafismo (...). Cromatismo atemperado, intensa luminosidad que no desdeña el blanco puro... toda la riqueza de registros de la pintura de Zóbel se nos muestra aquí primorosamente extendida ante nosotros.»

(«Guadalimar», n.º 81, noviembre 84)

EXTRAORDINARIO RESUMEN DE SU OBRA

«Un resumen extraordinario y no excesivo en número de obras de los casi treinta y cinco años de su vida activa como pintor (...). La Fundación Juan March (...) cumple con esta muestra itinerante por varias ciudades españolas (...) quizá análoga función a la que el propio Fernando Zóbel, viajero incansable y entusiasta de la cultura, cumplió con generosidad con respecto al arte contemporáneo de nuestro país.»

Luis Alonso Fernández
(«Reseña», noviembre 84)



EL ENIGMA DE ZOBEL

«En las pinturas de esta exposición, que pertenecen a los tres últimos años de su vida, la mancha de color se hace más intensa con el empleo de los ocres, amarillos, azules y verdes más intensos hasta el grado de arrebatarse a la luz su difusa y pálida claridad. (...). Una hermosa exposición en la que sigo encontrando el enigma de la figura total de Fernando Zóbel.»

Elena Flórez
(«El Alcázar», 2-X-84)

LO MEJOR DE SU ESPIRITUALIDAD

«Limpia y bella pintura la de estos cuadros llenos de una poesía que, después de todo, no hace falta entender, porque se comunica, se transmite, sin voces (...). Cualquiera de estas obras merecen una larga mirada y un emocionado recuerdo al hombre que, con ellas, nos descubrió lo mejor de su espiritualidad.»

Javier Rubio
(«ABC», 30-IX-84)

ZOBEL, EN TODO SU FULGOR

«Realmente, una visión retrospectiva de la obra pictórica de Fernando Zóbel era algo que venía pareciendo, ya de largo, necesario. La espléndida muestra antológica que ahora nos ofrece la Fundación Juan March queda, lamentablemente, empañada en parte por su carácter póstumo, memoria de una vida truncada, lejos de toda reiteración formularia, en pleno esplendor creativo (...). Esta exposición nos devuelve a Fernando Zóbel en todo su fulgor (...).»

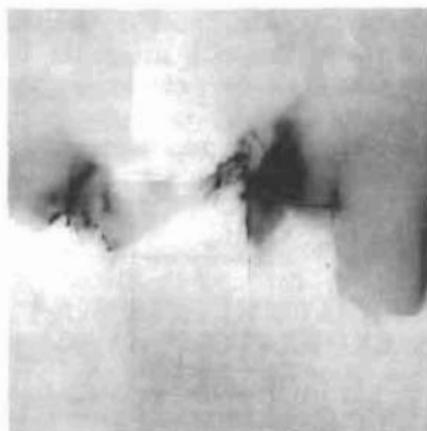
Fernando Huici
(«El País», 29-IX-84)

GOZO DE LA CONTEMPLACION

«Esta exposición, que recapitula una trayectoria a la vez cambiante y fidelísima, nos devuelve —y de qué manera— al gozo de la contemplación más pura. Tras un Zóbel primero, cuya obra respira cierto aire común con su generación, se produce ya

un raptó hacia lo original, hacia un modo que, poco a poco, se va haciendo propio, intransferible.»

José María Bermejo
(«Ya», 25-IX-84)



CURIOSIDAD INAGOTABLE

«En el fondo y a su manera, Zóbel con su vida y su obra persigue el tiempo con proustiana inquietud, con pausa, con fino humor y sentido lúcido, con una curiosidad inagotable y una capacidad de asombro sólo semejante a la de los niños o a la de los poetas.»

Daniel Giralt-Miracle
(«La Vanguardia», 16-XII-84)

EXTREMA PULCRITUD

«Lo que siempre nos ha sorprendido más de la pintura de Zóbel es su apariencia intuitiva y gestual, espontánea, irreflexiva, cuando, en realidad, es fruto de una actitud cien por cien mental y reflexiva, que procede de una elaboración lenta y ordenada y se materializa en una ejecución de una pulcritud extrema.»

Pilar Parcerisas
(«Avui», 9-XII-84)

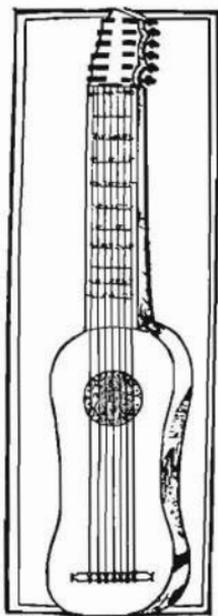
Del 6 al 27 de febrero

LA GUITARRA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

■ Cuatro recitales de Rodrigo, García-Huidobro, Arriaga y Ruiz Berjano

Sobre la Guitarra Española del siglo XIX la Fundación Juan March ha organizado en su sede, del 6 al 27 de febrero, y en miércoles sucesivos, un ciclo de cuatro conciertos con obras de los más destacados compositores españoles de este instrumento en esa centuria. Serán ofrecidos por los guitarristas José Luis Rodrigo, Bernardo García-Huidobro, Gerardo Arriaga —con la mezzo María Aragón— y Antonio Ruiz Berjano.

No se trata de ofrecer una antología de la guitarra española del siglo XIX, parcela ésta que constituye quizá una de las lagunas más llamativas de la musicología española, sino de hacer un repaso a nuestra música para guitarra en lo que sabemos del tema. Con Fernando Sor, educado musicalmente a la antigua usanza en la escolanía dieciochesca de Montserrat, la guitarra española es aún neoclásica, con evidentes atisbos de efusividad romántica. Con Francisco Tárrega, que muere ya en nuestro siglo, el romanticismo del salón burgués se tiñe de acentos nacionalistas con el delicioso apéndice del «alhambrismo» pseudo-islámico tan de moda entonces. De este modo, los dos conciertos iniciales pretenden trazar un panorama cronológico, mientras que en los dos últimos se presentan dos aspectos más monográficos: la canción acompañada por la guitarra y el dúo de guitarras.



PROGRAMA DEL CICLO*

Miércoles 6 de febrero

José Luis Rodrigo
Obras de Fernando Sor y Dionisio Aguado.

Miércoles 13 de febrero

Bernardo García-Huidobro
Obras de Antonio Cano, José Broca y Codina, Federico Cano, Julián Arcas y Francisco Tárrega.

Miércoles 20 de febrero

María Aragón (mezzo) y **Gerardo Arriaga** (guitarra).
Obras de F. Moretti, Fernando Sor, Narciso Paz y anónimos.

Miércoles 27 de febrero

Dúo de guitarras, por **José Luis Rodrigo** y **Antonio Ruiz Berjano**. Obras de Fernando Ferandiere, Ysidro Laporta y Fernando Sor.

* Todos los conciertos comienzan a las 19,30 horas. Entrada libre, con asientos limitados.

EL PIANO A CUATRO MANOS

Dedicado al piano a cuatro manos, es decir, tocado por dos intérpretes, se programó en la Fundación, del 9 al 30 de enero, en miércoles sucesivos, un ciclo de cuatro conciertos, estructurado en torno a cuatro momentos estelares de la música moderna: el clasicismo con Mozart; el primer Romanticismo, de Schubert; el romanticismo tardío —Brahms— y el impresionismo y neoclasicismo francés, con Debussy y Ravel.

Actuaron en este ciclo musical ocho destacados pianistas españoles: Miguel Zanetti-Fernando Turina, Judit Cuixart-Eulàlia Solé, Fernando Puchol-Ana Bogani y Carmen Deleit-Josep Colom.

La literatura musical destinada al piano tocado por dos intérpretes nace prácticamente con el instrumento y nunca ha cesado de crecer hasta hoy, habiendo llegado a producir obras de una calidad excepcional que, sin embargo, raras veces se escuchan. Ofrecer una muestra de algunas de ellas fue el propósito de este ciclo, para cuyo libro-programa el crítico musical Félix Palomero escribió un artículo, del que ofrecemos un extracto.

* * *

La literatura pianística a cuatro manos ha sufrido a lo largo de la historia uno de esos fenómenos que tan poco favorecen a la música: el estar de moda y, por consiguiente, el que llegue un día en que deje de estarlo. No se trata ya de un mero desarrollo formal que, por serlo, tiene comienzo, auge y declive o abandono, sino que, por darse unas condiciones sociales muy precisas, el dúo pianístico se ha visto relegado a la sombra de los grandes acontecimientos musicales.

En escasos momentos históricos el piano a cuatro manos ha contado con personalidad propia (el último Mozart, Schubert, Brahms), pero en seguida ha surgido el planteamiento de que «para decir tanto ya está la orquesta», y las últimas grandes partituras de Debussy y Ravel se han hecho más populares en la versión orquestal que en su redacción primitiva. Si, como se ve en la historia del repertorio de esta formación, el gran auge del piano a cuatro manos comienza cuando Mozart trasciende su carácter «doméstico», y finaliza con la aparición del fonógrafo, se comprenderá fácilmente el olvido y hasta desprecio con que nuestro siglo ha tratado a esta música.

Música de salón

Es necesario señalar los cuatro aspectos que más han influido en la producción para dúo pianístico: como música de salón, como instrumento para realizar transcripciones, en su faceta pedagógica y como forma camerística. En primer lugar, y siguiendo un cierto hilo histórico, el piano a cuatro manos tuvo su protagonismo en el salón rococó, en que la música, como ocurrió en todo el siglo XVIII, cumplía la función de

distraer las tertulias o la conversación galante de las damas. Lo de menos era la calidad de la música; lo que más importaba era su estructura formal, en la que unos admiraban a otros, y los compositores de las cortes y las casas aristocráticas, vestidos con librea, hacían demostraciones «técnicas» seguidas por todos con pasmada admiración. El éxito de un músico radicaba en su fortuna ante un público de grandes conocimientos musicales, pero de dudosos y reaccionarios gustos estéticos. El dúo pianístico es, por consiguiente, música de salón que seguiría con el tiempo la misma suerte que el arpa («silenciosa y cubierta de polvo») y que algunas formas del «lied». Hay que apurar mucho para encontrar de nuevo una referencia similar a la del «salón» y será con otro repertorio.

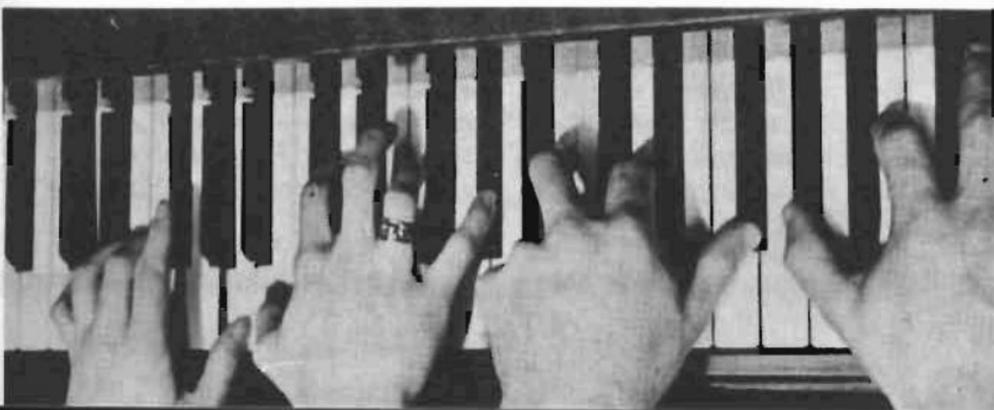
Otro aspecto importante es el de las transcripciones, que comienzan a realizarse sobre las sinfonías de Haydn y llegan a su cumbre en el Romanticismo. No hubo casa burguesa centroeuropea del siglo XIX en que faltase un piano y una buena colección de sinfonías, serenatas, etc., y las citas son muy numerosas. Todavía en nuestro siglo, Falla conoce algunas de las obras de Ravel por una lectura a cuatro manos, y así lo narra en sus escritos. La aparición de medios mecánicos y eléctricos para la reproducción del sonido dejaron obsoleta una forma cuya fama, así

ganada, había impulsado a muchos compositores a escribir para ella.

No menos importante es la utilización del piano a cuatro manos como medio para la enseñanza del instrumento, práctica cuyos orígenes se pueden encontrar en Haydn y su «El maestro di Musica», y que ha mantenido la vigencia del dúo pianístico hasta nuestros días: la obra más importante escrita con fines pedagógicos en nuestro siglo, el «Microcosmos», de Bela Bartok, incluye algunas piezas para ser interpretadas por profesor y alumno, práctica ésta comúnmente adoptada por grandes pedagogos.

Es interesante anotar, por último, el hecho de que el piano a cuatro manos pertenece más al campo de la música camerística que al de la música instrumental, aunque este extremo ha dependido del desarrollo de la literatura original.

El piano de Brahms es un ejemplo muy afortunado de esta característica estética: sus «Danzas Húngaras», paradójicamente orquestadas, no sugieren tanto los timbres orquestales, sino que, al contrario, se presentan como una obra de estricta construcción y de gran intimidad, próxima al mundo camerístico. Con las nuevas tendencias estéticas de nuestro siglo, en que la composición orquestal se entiende más desde un aspecto tímbrico que formal, el piano a cuatro manos apenas sí ha pervivido. ■



«CONCIERTOS DE MEDIODÍA» EN FEBRERO

■ Guitarra, piano y dúos de cámara

Durante el mes de febrero, en lunes sucesivos, continuarán celebrándose en la sede de la Fundación Juan March los «Conciertos de Mediodía», que organiza esta institución desde hace ocho años. Estos conciertos de mañana se celebran a las doce, son de entrada libre y permiten salir o entrar a la sala en los intervalos entre las distintas piezas del programa.

Lunes 4

VIOLIN y PIANO, por Eusebio Ibarra y Agustín Serrano.

Obras de Locatelli-Ysaye, Beethoven, Schubert, Pugnani, Fiocco, Kreisler, Sarasate y Bartok.

Eusebio Ibarra, pacense, ingresó en 1971 en la Orquesta Sinfónica de la RTVE, y anteriormente actuó con la Orquesta Sinfónica de Johannesburgo. El pianista Agustín Serrano es Profesor en el Conservatorio de Madrid.

Lunes 18

GUIARRA, por Inmaculada Balsells.

Obras de Weiss, R. de Visée y J. S. Bach.

Inmaculada Balsells, barcelonesa, estudió en el Conservatorio Municipal de esta capital y posteriormente en la Ecole Normale de París. En 1974 inició su carrera de concertista y desde 1979 trabaja con R. Tureck, en Estados Unidos. Actualmente desarrolla un ciclo de Audiciones-concierto para escolares.

Lunes 11

ARPA y FLAUTA, por María Rosa Calvo y Vicente Martínez.

Obras de Boccherini, M. Roeguen-Champion y Mozart.

María Rosa Calvo es catrónica de Arpa del Conservatorio de Madrid y Solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

Vicente Martínez es profesor de Flauta del citado Conservatorio madrileño y Flauta Solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

Lunes 25

PIANO, por Ignacio Marín Bocanegra.

Obras de Bach, Beethoven, Mendelssohn y Liszt.

Ignacio Marín estudió en el Conservatorio de Madrid, bajo la dirección de Javier Alfonso y Joaquín Soriano y en la Juilliard School de Nueva York, donde obtuvo el «Master of Music». Premiado en varios festivales, ha dado recitales en España y en diversos centros musicales de Nueva York.

UN TRIO Y DOS DUOS DE CAMARA, EN ENERO

En enero se programaron tres conciertos, dedicados a un trío y dos dúos de cámara. El día 14 actuó el **Trio Arlequín**, que interpretó obras de W. Matiegka, Debussy, Strawinsky, Falla y Diabelli. Este trío surgió a principios del pasado año y está formado por **Salvador Espasa**, Profesor de Flauta en el Conservatorio de Cuenca; **Pablo Riviere**, Profesor de Viola en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; y **Nicolás Daza**, guitarrista, colaborador habitual del Grupo Koan.

Siguió, el lunes 21, un dúo de guitarra y violín, ofrecido por el violinista uruguayo **Amiram Ganz** y la guitarrista argentina **María Isabel Siewers**. El programa estuvo compuesto por piezas de J. S. Bach, M. Giuliani y Paganini.

Amiram Ganz es actualmente concertino (cosolista) de la Orquesta Filarmónica de Estrasburgo (Francia). Este intérprete estudió en el Conservatorio Nacional de Montevideo y perfeccionó su técnica violinística con Richard Burgin en Cincinnati (Estados Unidos), con Alberto Lysy en Roma, y con Victor Pikaisen en el Conservatorio «Tchaikovsky» de Moscú. Desde 1964 ha realizado varias giras como solista por diversos países de América Latina y de Europa. María Isabel Siewers, además de una intensa actividad como solista y con grupos de cámara y con orquesta, es profesora de Guitarra en el Conservatorio Municipal Manuel de Falla y de Música de Cámara en el Conservatorio de Morón.

CONCIERTOS DE MEDIODÍA

FUNDACIÓN JUAN MARCH



ENERO Lunes, 14 1985

Trio Arlequín
Obras de W. Matiegka, C. Debussy, I. Stravinsky,
M. de Falla y A. Diabelli

Lunes, 21

M.^a Isabel Siewers, guitarra
Amiram Ganz, violín
Obras de J. S. Bach, M. Giuliani y N. Paganini

Lunes, 28

Antonio Faus, oboe
Angeles Domínguez, piano
Obras de G. P. Telemann, W. A. Mozart, C. Saint-Saëns
y G. Jacob

 Los conciertos tendrán lugar a las 13 horas en el Salón de Actos de la Fundación Juan March, Caserío, 17 - 28008 Madrid, España. Teléfono: 20000000.

El último concierto celebrado en enero estuvo dedicado al dúo de oboe y piano que interpretaron **Antonio Faus** y la pianista **Angeles Domínguez**, con obras de Telemann, Mozart, Saint-Saëns y Gordon Jacob.

Antonio Faus, valenciano, realizó los estudios de música en el Conservatorio Superior de su ciudad natal, con Premio Especial de Música de Cámara de este centro y obtuvo el título de Profesor de Oboe en 1970. Es desde 1971, miembro de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española.

Angeles Domínguez, pianista y arpista, pertenece, desde 1962, a la Orquesta Nacional de España, cuyas oposiciones de Arpa ganó por unanimidad. Como pianista, colabora con destacados concertistas españoles. Destacan sus conciertos y grabaciones de música contemporánea con el Grupo «Koan».

«LA LITERATURA DE ESPAÑA: 1900»

■ Cuatro lecciones del hispanista Geoffrey Ribbans

Aportar nuevos enfoques sobre la compleja y fluida situación cultural de España al doblar el siglo fue el objetivo del ciclo de conferencias que, con el título «La literatura de España: 1900», impartió en la Fundación, del 20 al 29 de noviembre pasado, el hispanista británico **Geoffrey Ribbans**, Profesor de la Brown University, de Providence (Estados Unidos). Un repaso a las principales teorías sobre la Generación del 98 y sus relaciones con el Modernismo, el movimiento cultural tan efervescente de la Barcelona finisecular, el «yo» y la sociedad en Unamuno y Machado; y la destacada aportación a la poesía española que, en opinión del conferenciante, tuvo el escritor catalán Joan Maragall, fueron los temas abordados por Ribbans en estas conferencias, de las que ofrecemos seguidamente un resumen.

El concepto de una generación de escritores que surgen a raíz del llamado «Desastre» —la guerra humillante con Estados Unidos, en la que España perdió sus últimas colonias de ultramar— para hacer una valoración crítica de la vida nacional aún sigue dando lugar a serias controversias entre críticos de indudable categoría profesional. Quedan todavía por aclarar las relaciones de esa Generación del 98 con esa otra agrupación cultural contemporánea, denominada «modernismo», de acentuada orientación



GEOFFREY RIBBANS nació en Walthamstow (Londres) en 1927. Ha ejercido la docencia en varias universidades inglesas y desde 1978 es profesor de Estudios Hispánicos en la Brown University de Providence (Estados Unidos). Pertenece al Consejo Asesor de las principales revistas de hispanismo y a diversas sociedades literarias y académicas. Es autor de varios estudios sobre novelistas españoles, como Unamuno, Machado y Galdós, y de numerosos artículos publicados en prestigiosas revistas hispánicas.

esteticista, e incluso la utilidad de este concepto sigue poniéndose en tela de juicio.

Esencialmente los eruditos se dividen en dos grupos antagónicos: los que postulan una Generación del 98 radicalmente diferenciada del modernismo y aquellos otros que tienden a negar la existencia de esta generación o, cuando menos, a subordinarla categóricamente a

un concepto de modernismo más amplio.

En mi opinión, se trata de dos planteamientos de historia literaria que podrían parecer contradictorios: uno, que se limita a un suceso específico de la historia nacional, determinando una actitud y que continúa influyendo más allá del suceso que lo ocasionó; y otro, un movimiento literario, artístico o cultural de amplia envergadura, sin restricción de país, época o alcance: el modernismo. No son de extrañar, por tanto, las reservas expresadas, por ejemplo, por Dámaso Alonso, cuando hace unos años apuntaba una distinción que merece la pena rescatar: «Modernismo es, ante todo, una técnica; la posición del 98 es una *Weltschauung*». Ello significa que «Modernismo» y «actitud del 98» son conceptos incomparables, no pueden entrar dentro de una misma línea de clasificación, no se excluyen mutuamente.

«Espíritu» del 98

John Butt propone eliminar por nocivo el término de Generación del 98, sugerencia que me parece poco práctica y tan difícil como pretender erradicar denominaciones tan consagradas como Edad Media o Renacimiento por depender de conceptos anticuados. Creo aconsejable eliminar la palabra «generación», por equívoca y conducente a error, en favor de «espíritu». Además, conviene separar los tratados político-psicológicos sobre el problema de España de las obras de creación en los diversos géneros de novela, ensayo, poesía, teatro, etc. Me refiero a obras como *En torno al casticismo*, de Unamuno, *El*

idearium español, de Ganivet, y *Hacia otra España*, de Maeztu, todos ellos figuras tradicionalmente incluidas dentro del 98.

Una segunda recomendación sería insertar la cuestión de estos dos supuestos movimientos dentro de un contexto europeo: por ejemplo, comparar el Desastre del 98 con la Francia de después del desastre de la guerra franco-prusiana de 1870, tan humillante para el orgullo nacional galo y que dio lugar a un sinnúmero de libros y estudios sobre el problema nacional francés.

De estas comparaciones se desprende lo inadecuados que son los hombres del 98 como instigadores de reforma. En palabras de José Luis Abellán, les caracteriza «un esteticismo cargado de ideología». Conviene, pues, descartar las veladas pretensiones de los teóricos del 98 a jugar un papel social notable en la España de principios de siglo. Y también importa destacar la naturaleza subjetiva de sus apreciaciones históricas, en cuanto que acentúan indebidamente un elemento del complejo conjunto hispánico por encima y en contra de los demás: la huella árabe en el granadino Ganivet; lo ibero, en Unamuno... No hay apenas evolución ni transformación en estas interpretaciones de la historia española.

Otra faceta, para mí más censurable, es la absoluta preponderancia que dan a Castilla como esencia permanente e irrevocable de todos los valores nacionales. Al fijarse, sobre todo, en el pasado remoto —la España imperial de los Austrias—, no se dan cuenta de los profundos cambios efectuados en los dos últimos siglos: la profunda transformación demográfica de España y sus conse-

cuencias, que sólo perciben a medias o ignoran.

En cuanto a los géneros literarios en el 98, indudablemente el más desarrollado y fecundo es el ensayo, que suele adoptar la forma de artículo periodístico, por lo general, breve. Se presta, por tanto, a la expresión de una opinión tajante. En cuanto a la novela, el año crucial fue 1902, en que aparecieron tres obras innovadoras: *La voluntad*, de Azorín; *Camino de perfección*, de Baroja; y *Amor y pedagogía*, de Unamuno. Creo posible percibir tres modalidades de novela emergente: una novela lírica, sin apenas acción, con alguna meditación filosófica y análisis psicológico (las de Azorín, las primeras de Pérez de Ayala y las de Miró). Menos innovadoras pero más vigorosas son las de Pío Baroja, con su culto a la acción irreflexiva, la espontaneidad emocional y un aparente descuido técnico, eficaz trasunto de la vida corriente. Mucho más experimental es, a partir de *Amor y pedagogía*, la narrativa unamuniana que, de forma deliberada, rompe con las convenciones del género y adopta un sesgo existencialista. En cuanto a la poesía de principios del siglo, hay que acudir para su análisis a la influencia modernista y, tras ella, a la parnasiana y simbolista francesa.

El modernismo de Barcelona frente al de Madrid

La reserva más importante que yo formularía contra toda rígida definición global del Modernismo procede de las esenciales diferencias que forzosamente separan al continente americano de Europa y, en cierta medida, a los diversos países

hispanoamericanos entre sí. En 1900, en tanto que Hispanoamérica se hallaba ya en plena ebullición modernista, Madrid y la España oficial parecían inmersas en una modorra poética impenetrable. En poesía sólo había un Salvador Rueda, un Manuel Reina y un Ricardo Gil: muy poquita cosa, comparado con la revolución modernista hispanoamericana. En cambio, en Barcelona sí había ebullición, vida artística de propia hechura y cosecha.

Hay, por tanto, tres modernismos que hay que ir deslindando: el *hispanoamericano*, con cierta unidad, con Rubén Darío en primer plano, y que se caracteriza por su inmensa capacidad asimiladora de toda la literatura francesa del siglo XIX. Cosmopolitismo, arte por el arte, deslumbrante amplitud temática, brillantes innovaciones técnicas, algún compromiso social y político y un consciente acercamiento al simbolismo de la poesía francesa resumen sus características. El modernismo *catalán* en una Barcelona floreciente tiene desde 1892 una cierta coherencia. Hay dos núcleos iniciales de actividad: la revista *L'Avenç* (avance) y las *Festes Modernistes*, capitaneadas por Santiago Rusiñol. Tras la desaparición, en 1894, de *L'Avenç*, surgen las revistas *Catalònia*, *Joventut...* Se acentúa una actitud crítica contra la literatura rural más o menos costumbrista, tendencia que irá desembocando, con el tiempo, hacia 1906, en el movimiento denominado *noucentisme* (novecentismo), término que sólo tiene un significado preciso en Cataluña. Se trataba de un grupo dirigido y respaldado por la nueva Mancomunidad de las cuatro provincias catalanas que,

FUNDACION JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS 1984/1985

La literatura de España: 1900

GEOFFREY RIBBANS



NOVIEMBRE 1984

Martes, 20
EL 98: UN NUEVO ENFOQUE

Jueves, 22
EL MODERNISMO DE BARCELONA FRENTE
AL DE MADRID

Martes, 27
YO Y SOCIEDAD EN UNAMUNO Y MACHADO

Jueves, 29
POESÍA Y COMPROMISO SOCIAL: JOAN MARAGALL

 Todos los contenidos están bajo el PLD de la Fundación Juan March
Copyright © 1984 Madrid, España, S.A.

bajo la presidencia de Enric Prat de Riba y la tutela de Eugeni d'Ors —o Xenius— sostuvo una política cultural muy cuidada y coherente. Gran fomentador de los valores cívicos y de la alta cultura propia de una burguesía ilustrada, el dirigismo noucentista arremetió contra todo lo caótico y espontáneo, lo irremediablemente romántico del modernismo y lo que quedaba de afán regeneracionista en él.

¿Qué relaciones había entre los modernistas catalanes y sus compañeros de Madrid? Al principio eran bastante estrechas, y las nuevas ideas que venían de Barcelona eran recibidas con gran entusiasmo en la capital española. Sólo más tarde, cuando se va acentuando el sentido

de autosuficiencia en Cataluña y se van imponiendo en Madrid los criterios que asociamos con la Generación del 98, volverá a producirse la incomunicación, que por desgracia ha sido ya habitual.

Pasemos finalmente al modernismo literario *madrileño*. La crítica más reciente ha señalado los años 1902 y 1903 como fechas de la irrupción de la nueva estética en la escena pública. Se publicaron entonces *Alma*, de Manuel Machado; *Solledades*, de su hermano Antonio; *Arias tristes*, de Juan Ramón Jiménez, y *La paz del sendero*, de Ramón Pérez de Ayala. Estos cuatro libros representan un saldo positivo y la nueva corriente llega a su punto álgido con la fundación de la revista poética *Helios*, que, en sus casi dos años de vida, y junto con *Alma Española*, de alcance más amplio, dio un testimonio vivo del empuje del nuevo movimiento poético. Cabe también mencionar la actividad constante en esos años de Francisco Villaespesa, poeta modernista muy esteticista de más ímpetu que inspiración, y la revista *Renacimiento*, que en 1907 procuró renovar la línea seguida por *Helios*.

«Yo» y sociedad en
Unamuno y Machado

Hemos aludido a la existencia de cierta tendencia general en la historia literaria moderna hacia una polarización entre los escritores que se esfuerzan por precisar su concepto de arte o sus preocupaciones personales y aquellos otros que sienten la obligación de representar los valores objetivos y sociales de su tiempo. Hemos visto que tal

polarización no se corresponde con el enfrentamiento Modernismo/98; y que estos dos imperativos extremos se producen con mucha frecuencia dentro de un escritor individual, dando lugar a una tensión fructífera o a una resolución de prioridad artística dentro del mismo autor. Apliquemos este criterio a ciertas obras y actitudes (poesía en Antonio Machado, novela en Unamuno) de dos de las figuras más destacadas del período que nos ocupa y en quienes este conflicto interior es muy acusado.

Las *Galerías*, de Antonio Machado, representan el punto álgido del subjetivismo de este poeta y una de las cumbres del simbolismo europeo. Sin embargo, no creo que haya en estos poemas un escapismo antivitalista. La emoción del individuo ante los problemas de la vida está siempre presente: el tema esencial es siempre la significación del mundo, el anhelo espiritual. A partir de 1904 vemos en Machado una actitud que mira cada vez más hacia afuera, un nuevo interés en la descripción externa y en el folklore.

En cuanto a Miguel de Unamuno, puede decirse que, tras el estallido de su crisis de 1897 y su violentísima reacción contra toda clase de intelectualismo, pasó el resto de su vida esforzándose por escapar de las garras intelectuales del racionalismo poskantiano en el que, de forma autodidacta, se había formado. Ese rechazo del racionalismo era emocional, un no querer aceptar placenteramente un universo mecánico que no ofreciera esperanzas ni ostentase ningún deseo de vida eterna. La vida así resulta ser una lucha trágica entre la razón, que niega la vida tras la muerte, y la

fe, que la afirma. Ambas, razón y fe, son complementarias e imprescindibles para la existencia humana. A la vez, Unamuno justifica el sentido trágico de la vida, pretendiendo que todo esfuerzo humano se dirige, consciente o inconscientemente, a probar que estamos hechos de pasta inmortal o a buscar alguna forma de inmortalidad: la gloria, la notoriedad, la perduración mediante los hijos (espirituales no menos que sanguíneos).

En el caso de sus novelas, esta ambigüedad y precario equilibrio entre la fe y la razón constituyen la pasta misma de la que están amasadas. En Unamuno, la agresividad combativa, el inconformismo, la heterodoxia desembocan en *paradoja*. Se trata de una *dialéctica* muy unamuniana, que tiene la peculiaridad de que los dos elementos que la constituyen —tesis y antítesis— no se resuelven en una síntesis, sino que, por el contrario, se quedan en pie, en lucha *agónica*, sin que el problema se resuelva.

Y el móvil de los protagonistas de sus novelas es la voluntad, «el que uno quiere ser», el que uno se hace por fuerza inquebrantable de voluntad. Este afán es el motivo esencial de todos los protagonistas de sus relatos a partir de *Niebla*. La lucha dialéctica se libra en sus novelas entre personalidades, «agonistas», o bien entre aspectos de la compleja psicología individual. No se extiende apenas a la esfera social.

Joan Maragall, para quien reclamo el título de mejor poeta de la España de 1900, fue, asimismo, un gran escritor y ensayista en castellano. Es quizá tentador hacer una división entre los dos aspectos de su acti-

vidad literaria —poesía y prosa—, considerando la poesía catalana como localista y para casa y la prosa orientada hacia una mayor difusión. Nada menos exacto: la poesía se me antoja como más universal que la prosa, ya que esta última está limitada en general por la temática y la forma de artículo periodístico. Es tentador también, tal vez, asociar la poesía con el modernismo y la prosa con la Generación del 98. Tampoco me parece respetable la distinción: la visión maragalliana es consistente y unificada en todo cuanto escribió y si la distinción modernismo/98 es, como hemos visto, de dudoso valor para los escritores de lengua castellana, no posee validez alguna en el caso de Maragall.

Poesía y compromiso social: Joan Maragall

Burgués y patriarca como indudablemente era, Maragall revisió su conservadurismo con una asombrosa amplitud de miras. En su obra es imposible separar su vida particular del ambiente social en que se desenvolvía. Su postura frente a Cataluña y a España se caracteriza por dos vertientes: en primer lugar, una convicción inalterable de la situación diferenciada de Cataluña, un amor profundo a sus tradiciones y un vehemente deseo de consolidar la base de la cultura catalana ante todo. En cuanto a España y su inmediata tradición política, Maragall expresa todo el dolor y agonía de sus coetáneos castellanos, pero sin sentirse implicado directa, personal o colectivamente como los demás españoles. Por eso incluirle den-

tro de la Generación del 98 cambiaría radicalmente la orientación que siempre se ha dado al grupo.

Para Maragall, tal como declaraba en un artículo titulado «El sentimiento catalanista», de 1902, «el espíritu castellano ha concluido su misión en España...» Queda lo que él describe como «fuerzas vivas» y que consisten, esencialmente, en el nuevo vigor que encuentra en Cataluña y Vasconia. Desea fervorosamente que Cataluña colabore en la tan necesaria renovación de España y cree que el catalanismo no sólo se justifica a sí mismo como fuerza renovadora dentro de Cataluña, sino que es una fuerza muy positiva para dicha regeneración.

Al ir a la fuente misma del romanticismo, Maragall enlaza estrechamente con el modernismo, con el romanticismo más idealizado en fuerte oposición al positivismo y a la retórica de toda la poesía castellana del siglo XIX. Este modernismo tan idealista y depurado reviste en Maragall tres características: identifica la poesía auténtica con la poesía intuitiva y popular, frente a la artificial, que para él, no es poesía; cree firmemente en la misión sagrada de la poesía (de aquí procede el «panteísmo» del poeta catalán); y el culto de lo espontáneo se condensa en él en la teoría de la «Paraula viva» —la faceta más criticada en Maragall—; así el culto de la espontaneidad trae como consecuencia un ansia imperativa de pureza que, hasta cierto punto, anticipa la poesía pura posterior, dando, por tanto, un salto inmenso hacia una de las poéticas más vigentes, en su momento, del siglo XX. ■

Dedicado al tema de la Lingüística Diacrónica

XIV SIMPOSIO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA

■ Se presentaron 5 ponencias y 54 comunicaciones

Dedicado al tema de la «Lingüística Diacrónica», el pasado diciembre se celebró, en la sede de la Fundación Juan March, el XIV Simposio de la Sociedad Española de Lingüística, en el que se presentaron 54 comunicaciones y cinco ponencias, a cargo de destacados especialistas.

Los ponentes y temas del simposio fueron: **Kurt Baldinger**, catedrático de la Universidad de Tubinga (Alemania) («Lengua y cultura: su relación en la lingüística histórica»); **Julia Mendoza**, catedrática de la Universidad Complutense («Sistema morfológico y cambio lingüístico»); **José Luis González Escribano**, catedrático de la Universidad de Oviedo («Las discontinuidades sintagmáticas en inglés antiguo»); **Francisco Rodríguez Adrados**, catedrático de la Universidad Complutense («La anaptisis y el problema de la evolución fonética»); y **José Mondéjar**, catedrático de la Universidad de Granada («Sintaxis histórica y sintaxis de una sincronía histórica»).

Mesas redondas sobre Toponimia y Ortografía

Además, se celebraron dos Mesas Redondas sobre «Toponimia» y «Ortografía», moderadas, respectivamente, por **Francisco Marsá** y **J. Polo**. Una de

las sesiones del Simposio se dedicó a la celebración de la Asamblea General de la Sociedad Española de Lingüística, que cuenta actualmente con un total de 852 socios. En dicha Asamblea resultó reelegido Presidente el catedrático y académico **Emilio Alarcos Llorach**; se eligió como Vicepresidente a **Sebastián Mariner**, catedrático de Filología Latina de la Universidad Complutense, en sustitución del anterior, **Francisco Marsá**, y fue reelegida como secretaria-tesorera **Margarita Cantarero**.

Esta reunión científica era la quinta celebrada por esta Sociedad en la sede de la Fundación Juan March. En años anteriores, la Sociedad Española de Lingüística celebró en la Fundación sus quinto, sexto, décimo y duodécimo simposios, que estuvieron dedicados, respectivamente, a los temas siguientes: «Variedades espaciales y sociales de las lenguas», en 1975; «Metodología de la investigación lingüística», en 1976; «Sociolingüística», en 1980; e «Historia de la Lingüística», en 1982.



SE REPRESENTO «FUENTEVEJUNA», DE LOPE DE VEGA

Con la representación de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, los días 14 y 15 de diciembre, en el Teatro Carlos III de Albacete, prosiguieron las actividades teatrales del Programa «Cultural Albacete», que patrocinan el Ministerio de Cultura, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento de la capital, la Caja de Ahorros de Albacete y la Fundación Juan March.

Fuenteovejuna, ofrecida por la Compañía Dramática Española, bajo la dirección de José Osuna, y con María Fernanda D'Ocón, Miguel Ayones, Julio Monje y Avelino Cánovas en los principales papeles, fue la cuarta obra representada en «Cultural Albacete» en el presente curso 84-85, tras el espectáculo *Hermosas locuras*, del Theater Frederik, y la puesta en escena de *Cassandra*, de Galdós, y *La herida del tiempo*, de Priestley, las dos últimas representadas por la Compañía Titular del Teatro Bellas Artes de Madrid. Además de las dos funciones habituales, se ofreció una gratuita de tarde para grupos de teatro y escolares de centros de Albacete.

Los aguafuertes de Miró, en la provincia

La muestra de aguafuertes de Joan Miró se clausuró el 9 de diciembre en el Centro Cultural Iglesia de la Asunción, de la Diputación Provincial. Un total de 2.794 personas visitaron en Albacete la exposición del artista catalán. Concebida con un carácter itinerante, esta muestra se ofreció del 12 de diciem-

bre al 1 de enero, en Almansa, en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Albacete en dicha localidad, siendo presentada por Amelia Iñigo, profesora de Instituto de Albacete; para proseguir un itinerario por diversas localidades de la provincia.

La muestra está formada por 40 aguafuertes y una litografía originales de Miró, además de varias fotografías en color de Francesc Catalá-Roca sobre varios momentos creativos de la vida del pintor; todos ellos fondos procedentes de la Galería Maeght, de Barcelona.

Asimismo, dentro del capítulo de exposiciones artísticas, el 13 de diciembre se presentó, en el citado Centro Cultural de la Asunción, de Albacete, la muestra de fotografía sobre «Artesanías de los pueblos de España», de la que se informa con más detalle más adelante.

Con dos conciertos de los pianistas Guillermo González y Javier Sanz del Río, celebrados en la Dirección Provincial de Cultura, finalizó el pasado diciembre el Ciclo de «Estudios para Piano», en el que han participado otros tres intérpretes españoles.



Una escena de *Fuenteovejuna*, por la Compañía Dramática Española.

Por otra parte, el 13 de diciembre se ofreció el último concierto de «Recitales para Jóvenes», en la modalidad de violoncello y piano, que a lo largo del primer trimestre del curso ofrecieron el cellista **Luis Leguía** y el pianista **Fernando Turina**, los jueves por la mañana, para estudiantes de los últimos cursos de bachillerato de centros docentes de Albacete. Esta serie musical, de carácter didáctico, contó con explicaciones orales a las distintas obras y compositores del programa, a cargo de **Arturo Moya**.

Ciclos de conferencias

La escritora **Rosa Chacel** estuvo en Albacete los días 4 y 5 de diciembre para participar en el Ciclo «Literatura Española Actual», por el que han pasado desde el inicio del Programa destacadas figuras de las letras españolas, como José Hierro,

Juan Benet, Francisco Ayala, Cela, Buero Vallejo, Carmen Martín-Gaité, Zamora Vicente y Torrente Ballester. En el segundo día de su estancia en Albacete, Rosa Chacel mantuvo el habitual diálogo público de esta serie con el crítico literario y catedrático de la Universidad Complutense **Andrés Amorós**.

Asimismo, en diciembre continuó el ciclo «El estado de la cuestión», que en esa ocasión versó sobre «La música contemporánea». El musicólogo y catedrático del Conservatorio de Madrid **Federico Sopena** pronunció los días 11 y 12, en la Dirección Provincial de Cultura, dos conferencias sobre ese tema, siendo presentado por **Antonio Gallego**, también catedrático del Conservatorio de Madrid y director de Actividades Culturales de la Fundación Juan March; y mantuvo un encuentro con estudiantes de la Escuela de Magisterio de la capital.

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.

EXPOSICION SOBRE ARTESANIAS DE LOS PUEBLOS DE ESPAÑA

■ Se presentó en el Centro de la Asunción,
de Albacete

Una muestra de fotografía denominada «Artesanías de los pueblos de España» se presentó el pasado 13 de diciembre en el claustro del Centro Cultural Iglesia de la Asunción, de la Diputación Provincial de Albacete, con una conferencia de la albaceteña **Carmina Useros**. Se trata de una colección de 150 fotografías realizadas por 38 autores, cuyos temas abarcan desde la alfarería a la forja, pasando por la fabricación de instrumentos musicales, el pastoreo, la tradicional matanza del cerdo, el cultivo de la miel, etc.

Esta muestra es un reflejo del «Primer Certamen sobre artesanía, tradiciones y costumbres de los pueblos de España», que organizó la Dirección General de

Juventud y Promoción Social del Ministerio de Cultura.

En el catálogo que acompaña a la muestra, **Ignacio Barceló** señala cómo «todas las obras que integran esta exposición han desmenuzado los temas con una gran perfección para que con cinco fotografías se pudiera entender el proceso de realización de una obra artesanal que a veces es utensilio, pero que otras es objeto artístico y rústico si se quiere, pero siempre valioso. Los fotógrafos han buscado en su raíz el quehacer artístico del hombre de antes para que, con sus fotos, pueda perpetuar, para conocimiento de generaciones futuras, una artesanía que hay que mantener y cuidar».



Torrente:

«Se escribe buscando la aprobación»



Chacel:

«Considero mi obra apenas empezada»



Dos destacadas figuras de las letras españolas, ambos novelistas, Gonzalo Torrente y Rosa Chacel, estuvieron en Albacete para intervenir, en noviembre y diciembre pasados, respectivamente, en el Ciclo «Literatura Española Actual», del que se da cuenta en esta misma sección del Boletín.

«Un escritor habla de su oficio» tituló Gonzalo Torrente su conferencia, en la que abordó el proceso de la creación literaria que, en su opinión, es siempre «una experiencia *viva* que busca la aprobación: se escribe, se pinta o se compone para que el producto guste».

«Se ha olvidado el sentido de la cultura y del arte —afirmó el novelista—; parece que éstos sólo se produjeran ya para ser estudiados. Sin embargo, están ahí para que los hombres tengan de ellos una experiencia *viva*. Aboguemos, pues, por el saber vivo y no por el saber erudito».

Preguntado por Andrés Amorós —en el diálogo que incluye esta serie de intervenciones— acerca del costumbrismo como valor literario, Torrente opinó que «el costumbrismo carece de contenido y engendra en España lo que se conoce como 'prosisistas de raza'. Yo creo que el oficio de escribir no consiste

sólo en saber ordenar las palabras unas detrás de otras. En esos textos bien hilvanados hay que saber insuflar poesía, emoción, ideas... En la realidad no existe más que lo individual y lo concreto, en tanto que el costumbrismo parte de lo genérico y, en consecuencia, falsea la realidad».

«Lo que faltaba» fue el título de la conferencia que pronunció la novelista vallisoletana Rosa Chacel: «Buscar lo que faltaba, superar la falta y lograr la perfección fue y es la aspiración máxima de mi generación, formada e inspirada en Ortega. La empresa de Ortega fue buscar y conseguir lo que faltaba; elaborar el instrumento necesario para poner en marcha la filosofía viviente... Lo poco que yo he hecho —afirmó Chacel—, pues considero mi obra apenas empezada, no ha sido más que el desarrollo de lo difícil, de lo que se nos presentó como la búsqueda de lo que faltaba, de *lo que nos faltaba*.» ■

VIERNES, 1

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Agrupación de Cámara de Madrid.

Comentarios: Federico Sopena.
Obras de Mozart, Vivaldi, Turina y Respighi.

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

LUNES, 4

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.
Violín y piano.

Eusebio Ibarra y A. Serrano.

Obras de Locatelli-Ysaye, Beethoven, Schubert, Pugnani, Fiocco, Kreisler, Sarasate y Bartok.

MARTES, 5

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Oboe y piano.

Miguel Quirós y Gerardo López Laguna.

Comentarios: Jacinto Torres.
Obras de Haendel, Mozart, Hummel y Saint-Saëns.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

LOS GRABADOS DE GOYA, EN ANDORRA

Hasta el 3 de febrero permanecerá abierta en la Conselleria d'Educació i Cultura de Andorra la Colección de 222 Grabados de Goya, organizada con la ayuda de la citada Conselleria y del Govern de Andorra.

«Las búsquedas de Julio Cortázar» (I).

Andrés Amorós: «La realidad fantástica».

MIÉRCOLES, 6

19,30 horas

CICLO DE GUITARRA ESPAÑOLA DEL S. XIX (I).

José Luis Rodrigo.

Obras de F. Sor y D. Aguado.

JUEVES, 7

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Piano: Agustín Serrano.

Comentarios: A. Fernández-Cid.
Obras de Scarlatti, Mozart, Chopin, Albéniz y Debussy.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Las búsquedas de Julio Cortázar» (II).

Andrés Amorós: «Los juegos».

VIERNES, 8

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

EXPOSICION RAUSCHENBERG, EN LA FUNDACION

El 8 de febrero se inaugura en la sede de la Fundación Juan March una Exposición con 32 obras del artista norteamericano Robert Rauschenberg. La muestra se ha organizado con la ayuda del propio pintor, las Galerías Leo Castelli y Sonnabend, de Nueva York, y otros coleccionistas.

Agrupación de Cámara de Madrid.

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

19,30 horas

Inauguración de la **EXPOSICION ROBERT RAUSCHENBERG.**

LUNES, 11

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Arpa y flauta: M.^a Rosa Calvo y Vicente Martínez.

Obras de Boccherini, Roeseguen-Champion y Mozart.

MARTES, 12

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Oboe y piano.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 5.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Las búsquedas de Julio Cortázar» (III).

Andrés Amorós: «En fin, literatura».

MIÉRCOLES, 13

19,30 horas

CICLO DE GUITARRA ESPAÑOLA DEL S. XIX (II).

Bernardo García-Huidobro.

Obras de A. Cano, J. Broca y Codina, F. Cano, J. Arcas y F. Tárrega.

JUEVES, 14

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano: A. Serrano.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 7.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Las búsquedas de Julio Cortázar» (y IV).

Andrés Amorós: «Los perseguidores».

VIERNES, 15

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Agrupación de Cámara de Madrid.

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

PROGRAMA «CULTURAL ALBACETE»

En el ámbito artístico, seguirá abierta hasta el 24 de febrero la Exposición de **Fernando Zóbel** que se ofrece en el Museo de Albacete, con un total de 45 óleos realizados por el artista desde 1959 hasta 1984, año de su muerte.

La exposición «**Miró: aguafuertes**» prosigue su itinerario por la provincia de Albacete. Hasta el 10 de febrero permanecerá abierta en Hellín, en la Sala de la Caja de Ahorros de Albacete en esta localidad.

Un nuevo ciclo de carácter monográfico se celebrará durante el mes de febrero, en lunes sucesivos, en la sede de «Cultural Albacete». Dedicado a la Guitarra Española del siglo XIX, contará con las actuaciones de **José Luis Rodrigo**, **Bernardo García-Huidobro**, **Gerardo Arriaga** —con la mezzosoprano **María Aragón**—, y **Antonio Ruiz Berjano**. Los conciertos se celebran a las 20 horas.

Proseguirán, los jueves, por la mañana, los «Recitales para

LUNES, 18

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de guitarra, por **Inmaculada Balsells**.

Obras de Weiss, de Viseé y Bach.

MARTES, 19

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Oboe y piano.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 5.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La dialéctica libertad y cultura» (I).

Pedro Cerezo Galán: «Libertad e Institución».

MIÉRCOLES, 20

19,30 horas

CICLO DE GUITARRA ESPAÑOLA DEL S. XIX (III).

María Aragón, mezo, y **Gerardo Arriaga**, guitarra.

Obras de F. Moretti, F. Sor, N. Paz y anónimas.

JUEVES, 21

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Piano, por **Pedro Espinosa**.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

Obras de Schumann, Satie, Saint-Saëns, Debussy, Granados y Albéniz.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La dialéctica libertad y cultura» (II).

Pedro Cerezo Galán: «El conflicto de la cultura».

VIERNES, 22

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Agrupación de Cámara de Madrid.

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

LUNES, 25

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Jóvenes» que desde enero viene ofreciendo en la Delegación Provincial de Cultura el pianista **Perfecto García Chornet**, con comentarios de **Ramón Sanz Vadillo**.

El poeta y académico de la Lengua **Carlos Bousoño** interviene los días 12 y 13 dentro del ciclo «LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL». En el primer día de su estancia en Albacete pronunciará una conferencia sobre «El proceso poético desde el Romanticismo hasta hoy», y el día siguiente mantendrá un diálogo público con el profesor **Andrés Amorós**. Ambos actos se celebrarán a las 20 horas en la Delegación Provincial de Cultura de Albacete.

El ciclo «EL ESTADO DE LA CUESTION» contará con la presencia, los días 26 y 27, del historiador y académico **Julio Caro Baroja**, quien tratará sobre el tema «Folklore y etnografía de La Mancha», en dos conferencias tituladas «Folklore y etnografía» y «Folklore moderno».

Recital de piano, por Ignacio Marín Bocanegra.
Obras de Bach, Beethoven, Mendelssohn y Liszt.

MARTES, 26

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Oboe y piano.
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 5.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.
«La dialéctica libertad y cultura» (III).
Pedro Cerezo Galán: «El mal-estar de la civilización industrial».

MIÉRCOLES, 27

19,30 horas

CICLO DE GUITARRA ES-

LA EXPOSICION ZOBEL, EN ALBACETE Y VALENCIA

La exposición homenaje a Fernando Zóbel, integrada por 45 óleos, será clausurada el 24 de febrero en el Museo de Albacete, donde se expone formando parte de las actividades culturales del Programa «Cultural Albacete». A partir del 28 de febrero, la muestra se presentará en Valencia, en la sala de exposiciones del Ayuntamiento de la capital y organizada con su colaboración. El artista valenciano **Jordi Teixidor** pronunciará la conferencia inaugural.

PAÑOLA DEL S. XIX (y IV).
Intérpretes: **José Luis Rodríguez** y **Antonio Ruiz Berjano.**
Obras de Ferandiere, Laporta y F. Sor.

JUEVES, 28

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Recital de piano, por Pedro Espinosa.
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 21.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.
«La dialéctica libertad y cultura» (y IV).
Pedro Cerezo Galán: «La crisis de la razón occidental».

GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL, EN LEON

A partir del 13 de febrero se ofrecerá en León, en la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, la Exposición de «Grabado Abstracto Español», integrada por 85 obras de 12 artistas. La muestra, formada por obras procedentes del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y de la Fundación Juan March, está organizada con la ayuda de la citada Caja de Ahorros leonesa.

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 - 28006-Madrid