

Sumario

ENSAYO	3
<i>La crítica teatral</i> , por Luciano García Lorenzo	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	15
Arte	15
« <i>El Paso</i> después de <i>El Paso</i> », en Cuenca desde el 22 de marzo	15
— Juan Manuel Bonet presentó la muestra en Madrid	16
La Colección de Arte Español Contemporáneo de la Fundación	21
— Actualmente la integran 470 pinturas y esculturas	21
Música	23
Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea	23
— En marzo, estreno de una obra de Coria, edición del Catálogo de obras 1988 y nueva sesión del «Aula de Reestrenos»	23
Integral de Música para piano de Mompou	24
— Antonio Iglesias: «Suma de sensibilidades pianísticas»	25
Presentada la obra <i>Espejo desierto</i> , de Tomás Marco	28
— El autor habló sobre la obra, interpretada por el Cuarteto Arcana	28
Nuevas modalidades de los «Recitales para Jóvenes»	30
«Conciertos de Mediodía» en marzo: guitarra, piano y canto	31
Cursos universitarios	32
Víctor G. de la Concha: «La modernidad poética en España (1888-1987)»	32
Reuniones científicas	38
«La Nueva Inmunología»	38
— Prosigue el ciclo con conferencias de los doctores R. J. Poljak y los Premios Nobel S. Tonegawa y B. Benacerraf	38
Publicaciones	39
<i>Historia de la Ética</i> , dirigida por Victoria Camps	39
«SABER/Leer»: publicado el número 13	40
— Incluye trabajos de Antonio González, Ferrater Mora, Sixto Ríos, Miguel Querol, Zamora Vicente, Gállego y García de Enterría	40
<i>España en la poesía hispanoamericana (1892-1975)</i> , de Soledad Salinas	42
<i>Espacios poéticos de Antonio Machado</i> , de Ricardo Gullón	42
Estudios e investigaciones	44
Trabajos terminados	44
Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras instituciones	45
Calendario de actividades culturales en marzo	46

LA CRITICA TEATRAL

Por Luciano García Lorenzo

Luciano García Lorenzo es Investigador científico en el C.S.I.C. y miembro de su Junta de gobierno. Ha sido profesor en la Universidad Complutense de Madrid y en varias universidades de Europa y Estados Unidos. Es autor de más de un centenar de trabajos, especialmente sobre teatro español.



Entre las carencias existentes en torno a diversos aspectos del teatro español, una de las más significativas es el estudio de la crítica en sus diferentes niveles y en todas sus épocas. Efectivamente, podemos citar trabajos específicos, capítulos (y aun así escasos en extensión y en profundidad) de algunos volúmenes de carácter general, pero un estudio sistemático de la actividad, función e importancia de la crítica, principalmente en la segunda mitad del XIX y durante este siglo, se encuentra por hacer. Teniendo esto muy en cuenta, y también considerando la limitación de espacio, este trabajo intentará presentar los principales puntos de análisis que estimamos más necesarios a la hora de acercarse al tema propuesto, en lugar de prestar atención a dos o tres aspectos que quedarían incluso incompletos y poco clarifica-

* 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, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En el número anterior se publicó el primer Ensayo de esta serie, sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, de Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral. La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

dos por falta de las referencias adecuadas. El camino obligado a seguir, y la invitación queda expuesta, es desarrollar como se merece el riguroso estudio de la labor crítica en España, sobre todo, repito, en los últimos cincuenta años, con el fin de relacionar, como es obligado, la actividad creadora a todos sus niveles con las actitudes críticas también realizadas por caminos, posturas y metodologías muy diversas.

* * *

Durante los últimos años, la crítica teatral se ha llevado a cabo a través de diferentes medios (dejamos aparte, por carecer del material adecuado, la realizada en radio y televisión), que podrían agruparse en los siguientes apartados:

a) En primer lugar, la crítica que denominaríamos académica o científica, es decir, la publicada en revistas de periodicidad trimestral, semestral e incluso anual, publicaciones nacidas bajo el patrocinio de universidades u organismos de investigación y dedicadas al teatro español exclusivamente o también a la literatura española en general y con artículos centrados en autores, obras o aspectos diversos del drama hispánico. Estas últimas son muchas en España y en el extranjero y menos, muchísimo menos, las primeras, que, por otra parte, sólo parcialmente se detienen en el teatro más reciente. Recordemos como fundamentales entre éstas *Segismundo* (C.S.I.C.), *Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia* y, más recientemente, *Gestos* (Universidad de California, Irvine).

b) Un apartado especial, y no tenido en cuenta como se merece, estaría compuesto por las revistas de información general que, dedicando atención preferente a la actualidad política, económica, social, etc., reservan algún espacio (en ocasiones una sola página) a ofrecer la reseña de un estreno significativo y a informar levemente de la actividad teatral de la última o las dos últimas semanas. Este fue el caso de *La Gaceta Ilustrada*, con artículos de indudable valía firmados por Pedro Laín Entralgo, primero, y Fernando Lázaro Carreter, más tarde, o también de *Triunfo*, con la colaboración de José Monleón, y es el caso hoy de *Cambio 16*, con una sección de crítica teatral a cargo de Mauro Armiño...

c) Un tercer grupo lo conformarían ciertas revistas dedicadas exclusivamente a la literatura, pero de mayor divulgación y con periodicidad no tan amplia como las citadas en el primer apartado. Son publicaciones con atención especial a la labor creadora

reciente y con artículos de crítica sin la carga erudita y el tono académico de las revistas de investigación, pero también más extensos que las reseñas de estrenos de las revistas citadas en el grupo segundo y acercándose no pocas veces a obras y autores del pasado. A diferencia de otros países de nuestro entorno cultural, España no posee el número de publicaciones de este tipo que nuestra tradición literaria exige y muchas de las que aparecen dejan de publicarse después de corta vida, que es, por otra parte, lánguida y moviéndose en circuitos minoritarios. Como ejemplo de este tipo de publicaciones podríamos mencionar, entre las más recientes y dada su difusión, *Cuadernos del Norte*, con mínima atención al teatro, y a medio camino entre las revistas citadas en el primer apartado y las que ahora comentamos, la ya clásica *Insula*, mucho más, por supuesto y desde siempre, que una publicación de información bibliográfica y con un espacio limitado a la labor creadora. *Insula* ha incluido tradicionalmente en sus páginas artículos sobre el teatro español de todas las épocas y mantiene, desde hace muchos años, una sección reservada a la crítica de un espectáculo reciente (generalmente se presta atención a uno solo), sección que en el último período ha firmado Alberto Fernández Torres.

d) Apartado importante conforman una serie de revistas exclusivamente dedicadas al teatro, tanto extranjero como español, pero con muy especial atención al creado en España y a los acontecimientos fundamentales que se llevan a cabo en la geografía española. Estas revistas, algunas de ellas publicando textos inéditos o importantes y tanto de autores españoles como foráneos, componen hoy el material imprescindible para un conocimiento adecuado del teatro español de las más recientes décadas, por lo que su consulta es absolutamente obligada si se quiere historiar o prestar atención a cualquier aspecto de la actividad dramática española a partir de los años sesenta. De todas ellas debe ocupar lugar privilegiado *Primer Acto*, con treinta años de existencia, y acompañándola *Yorick*, *Pipirijaina*, más recientemente *El Público* y aún más cerca *Teatra*. Son publicaciones todas éstas valiosas, no sólo por sus artículos y ensayos de diverso signo, sino también por la excelente información que proporcionan y, sin duda, *El Público* es la que en los últimos años puede citarse como testimonio realmente importante desde esta perspectiva informativa. Esta publicación, además, acompaña últimamente cada número con un cuaderno monográfico dedicado a problemas o temas diversos en torno al teatro español y extranjero.

e) Evidentemente, muy especial atención requiere la crítica que,

sobre todo al teatro último español, se ha realizado a través de los libros. Partiendo del ya clásico estudio de Francisco Ruiz Ramón, que intenta, a pesar de la falta de perspectiva, historiar los acontecimientos más recientes, y hasta no pocos volúmenes dedicados a dramaturgos, obras y temas diversos, la bibliografía es muy amplia y ahí están Antonio Buero Vallejo o Alfonso Sastre, el primero, principalmente, con un número considerable de monografías estudiando su labor, y él y varios autores más en colecciones de «clásicos» con ediciones anotadas y precedidas de los estudios correspondientes.

En este mismo grupo habría que incluir los libros de carácter crítico o ensayístico publicados por los propios dramaturgos (Buero, Sastre, Rodríguez Méndez, Alberto Miralles...), volúmenes donde el testimonio puede ser tan importante como la reflexión sobre hechos objetivos y que complementan los métodos de acercamiento —historicista, sociológico, estilístico, semiótico, etc.— que han llevado a cabo los estudiosos españoles y, no se olvide el dato, extranjeros o españoles ejerciendo el magisterio en otros países. Efectivamente, la labor de estos dos últimos principalmente y, como es lógico, dada la distancia, en torno a los textos o acogiendo en sus editoriales y revistas artículos e incluso obras en los años sesenta y principios de los setenta, merece justo reconocimiento.

Por lo que se refiere a la atención prestada al teatro clásico, aprovechamos este apartado para confirmar una situación que, sin ser todo lo positiva que necesita un teatro tan rico como el español en sus siglos áureos (e incluso posteriormente, ya que obras clásicas son consideradas hoy mucho más que las nacidas en los siglos XVI y XVII), es cuantitativa y cualitativamente muy diferente, no cabe duda, de la que se podía presentar hace veinte o treinta años. Si los clásicos llegan a los escenarios más frecuentemente y con una política de continuidad no existente hasta ahora, también las ediciones de obras realizadas con mayor rigor abundan y los estudios sobre los autores y piezas de siglos pasados han hecho crecer la bibliografía a consultar, aunque, bien es verdad, conformando una selva cuyo desbroce es la primera tarea que debe realizar el especialista antes de iniciar cualquier acercamiento a este teatro. La fiebre de la publicación en el mundo universitario es un hecho patente y su crecimiento no se detiene o, al menos, no se equilibra para lograr así la calidad necesaria. A todo esto no contribuye, por supuesto, la falta de una evaluación adecuada, sobre todo en aquellos países donde los requisitos

para conseguir ascensos y diferentes tipos de ayudas colaboran a aumentar esa fiebre.

Ingente cantidad de trabajos, pero también, paradójicamente, necesidades que permanecen desatendidas o a falta de la atención que proporcionalmente a su importancia merecen. Este es el caso de muchas obras de autores clásicos aún sin las ediciones adecuadas, ya que las editoriales, regidas por criterios comerciales, continúan publicando los mismos títulos; es también el caso del mundo teatral del siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad, y principios del XX, demandando un acercamiento a los centenares de piezas de muy diverso carácter estrenadas y publicadas entonces; es, más cerca de nosotros, esa década de los cuarenta, definida simplísimamente con cuatro tópicos en las historias literarias y teatrales; es la carencia de una colección exclusivamente dedicada a publicar los textos con la documentación correspondiente de las obras estrenadas en los últimos años, y ello a pesar de ciertos intentos (Ediciones MK, Vox, Sociedad General de Autores de España...), que han pretendido cubrir con iniciativas dignas de agradecer el vacío dejado por la Colección Teatro de la Editorial Escelicer. Con todos los defectos en no pocas ocasiones señalados, esa colección marca un hito importante en la edición teatral española, continuándose con ella las series, hoy monumentos de valor excepcional, que durante el presente siglo fueron «La Farsa», «La Novela Teatral», «El Teatro moderno», etc. Y aunque podríamos recordar más carencias, señalar que los últimos años del teatro español están ya pidiendo estudios no sólo dedicados a los textos, sino atendiendo los diferentes hechos condicionantes, tanto positiva como negativamente (el tiempo dará la solución), de esa actividad dramática última. Un proyecto de sumario podría ser: la Ley de Teatro; las relaciones y sus consecuencias entre las compañías y locales y las instituciones oficiales —Ministerio de Cultura, Gobiernos autonómicos, Ayuntamientos, etcétera—; la enorme riqueza cuantitativa de la oferta teatral, pero, al mismo tiempo, la no aparición de nuevos autores de verdadera importancia y cuya calidad pueda traspasar las fronteras nacionales; la situación de la generación inmediatamente anterior, todavía en muchos casos en silencio, a medio camino entre el olvido y la retrospectiva o canalizados algunos de sus componentes a través de la iniciativa pública y, en casos excepcionales, privada; las consecuencias de una práctica escénica con muy especial atención a los elementos paraverbales —música, danza, expresión corporal...— en detrimento del texto; el teatro en lenguas catalana, vasca y gallega; la creación de la «Compañía nacional de teatro

clásico» y la atención que se presta a nuestros autores del pasado; la abundancia de Festivales y con ellos la llegada de obras y puestas en escena extranjeras de primer orden al lado de certámenes que resultan ser más bien fuegos de artificio; el fomento de las nuevas tendencias escénicas con una respuesta del público descorazonadora pero explicable y sin que ello deba empujar al abandono; la conversión, cada vez más acentuada, de la representación teatral en un hecho cultural subvencionado o concertado con organismos oficiales; la adecuación del teatro a un público joven con nuevas perspectivas, nuevos gustos y un nuevo concepto de la cultura y del espectáculo...

f) Hemos dejado muy conscientemente para el final la crítica que menos atención ha merecido por los estudiosos y que, sin embargo, ha sido desde siempre la más controvertida por razones obvias y que es la aparecida en la prensa diaria; no nos referimos, por supuesto, a artículos específicos sobre aspectos diversos del hecho teatral, sino a la reseña del estreno realizada «en caliente», es decir, al día siguiente o a los dos o tres de la presentación de un espectáculo en los diversos locales de la geografía española y muy especialmente en Madrid y cuantitativamente menos en Barcelona. Esta labor crítica, que hasta la llegada de la democracia y desde los años cuarenta se desarrolló en una situación muy especial (aunque poco tiene que ver el mundo teatral español de 1945 con el de 1960 y mucho menos con el de doce años después), reclama un urgente acercamiento por parte de los estudiosos, ya que su papel (y en la influencia de la crítica nos detendremos posteriormente) es realmente importante a la hora de explicar determinadas reacciones del público, pero también actitudes de los propios creadores que afectan al texto y a la propia puesta en escena.

Si, efectivamente, un estudio riguroso y sistemático de todo lo indicado no se ha llevado a cabo, sí que en no pocas ocasiones, y sobre todo en coloquios o encuentros de diverso carácter, ha surgido la pregunta: ¿cuál es la función de la crítica? Esta interrogante, con respuestas muy parecidas siempre, ha derivado automáticamente en una segunda: ¿cuáles son las características fundamentales que definen la crítica teatral y más concretamente la crítica del periódico diario?...

Sin entrar ahora a reflexionar sobre el tema tan extensamente como merece, podemos afirmar que la función primordial de este tipo de crítica debe ser *orientar* al público, pero haciéndolo bajo unas coordenadas básicas que precisamente conformarían esas notas distintivas a que antes hacíamos referencia. O mejor aún, la

adecuada puesta en práctica de esas características llevará directamente a esa crítica orientativa, lejana de muchas actitudes que, desgraciadamente, en algunos momentos de nuestra historia más reciente han sido moneda común en el panorama de la crítica teatral española. Estas características (algunas, por supuesto, ampliables a cualquier actividad creadora y otras más exactamente a la crítica teatral del periódico diario) pueden ser:

1. Rigor intelectual o, lo que es lo mismo, conocimiento de la pieza, del autor y del mundo teatral de su tiempo. Reflexión seria sobre el texto, sobre la representación y sobre las circunstancias que han hecho subir la obra a los escenarios, sin que esto suponga condicionamiento de ningún tipo. Capacidad de análisis y de gustar todos y cada uno de los componentes del espectáculo, de esa «polifonía de signos» que es la puesta en escena de un universo de ficción, de un hecho artístico, tan rico en información y en significados (potencialmente) como pocas manifestaciones realizadas por el hombre pueden ofrecer.

2. Objetividad, consciente y responsable actitud de objetividad, aun teniendo en cuenta (y el tema ha dado origen lógicamente a numerosas opiniones) que cualquier opinión personal, precisamente por serlo, nace de una formación y de unos gustos determinados, como asimismo de una postura intelectual y ética no sólo ante el hecho teatral, sino también ante todas las opciones de cualquier carácter que se presentan al individuo y que exigen respuestas e incluso tomar decisiones.

3. En relación con lo anterior, independencia absoluta de factores ajenos al espectáculo; ésta y las anteriores —como algunas que seguirán— son demandas primarias y elementales, pero, precisamente porque testimonios de su ausencia pueden encontrarse en la práctica crítica, es necesario insistir en ellas. Ni filias ni fobias; ni respetos ingenuos ni miedos ciegos; autenticidad y no subordinación a fuerzas exteriores; sinceridad en el juicio y no concesiones gratuitas a nombres, instituciones o grupos ideológicos o económicos...

4. Huida del paternalismo, actitud que, desafortunadamente, se ha dado con cierta frecuencia y que ha afectado tanto al contenido como, principalmente, al tono de ciertas críticas. Esta postura, nacida de una cierta prepotencia con repercusión inmediata, es con el tiempo no sólo causa de olvido, sino muchas veces motivo de sonrisa e incluso de carcajada (y bien es cierto con cierta dosis de amargura tras ellas), pues el exceso de falsa autoridad es proporcional a la carencia de contenido. Por otra parte, esta postura paternalista conduce muchas veces al moralismo,

nacido con frecuencia de la pudibundez, o al artículo, que no reseña crítica, de tesis y, por lo tanto, lejos de la orientación y muy cerca del discurso monolítico.

5. No a la práctica de la crítica elusiva, fácil recurso también habitualmente elegido por los críticos, sobre todo en situaciones que precisamente exigen mayores conocimientos, sensibilidad y el proporcional esfuerzo intelectual.

6. No a la arbitrariedad, que tiene su origen en la ceguera, cuando no en la ineptitud. El resultado positivo de una crítica vendrá precisamente por hacer uso adecuado de unos gustos teatrales determinados (que tantas veces no son los de la mayoría), pero estos gustos no deben condenar sin más las prácticas que de ellos se aparten y mucho menos redimir aquellos otros espectáculos que, aun estando en esa línea, merezcan un juicio negativo.

7. La crítica del periódico diario, sobre todo la de este medio, debe ser abierta para que sea el espectador quien la cierre. El crítico debe dar las pautas adecuadas para la opinión e incluso el juicio; ese crítico, claro está, dejará su testimonio tras presenciar la representación, pero lo que nunca podrá hacer, y afortunadamente los ejemplos cada vez son menos, es pontificar, dogmatizar, y mucho menos hacerlo sin la justificación adecuada o respirando actitudes viscerales fácilmente adivinables a través de un folio escaso. La crítica debe abrir las puertas a la emoción, al conocimiento, a profundizar en el universo ofrecido por el dramaturgo, a desentrañar el espacio intelectual y físico visto y escuchado. El camino paralelo es la información puramente formal, la crónica; en el otro extremo, como antes decíamos, se encuentra el sermón paternalista.

8. Durante mucho tiempo, y continuando la tradición decimonónica, la crítica de diario estuvo dividida en tres partes cuya práctica, un tanto o un mucho mecanicista, es patente en numerosos casos: texto representado, labor del director y de los actores y escenografía. Repasando las reseñas a los estrenos, fácil es observar que una de las maneras más repetidas de eludir el análisis riguroso era detenerse, sobre todo, en los dos últimos aspectos, dedicando escasas líneas a la palabra escuchada en el escenario. La crítica teatral debe equilibrar todos y cada uno de los estratos que hacen posible la representación y destacar aquel o aquellos que, positiva o negativamente, merezcan la debida atención. Ahora bien, la reseña de un espectáculo no es un trabajo monográfico y, en consecuencia, el crítico, aunque pueda detenerse en uno de los protagonistas del hecho teatral, nunca deberá olvidar el resto de los componentes. Si antes rechazábamos la equipara-

ción crítica teatral/crónica descriptiva, ahora denunciamos el ensayo especializado como sinónimo de crítica en periódico diario.

9. Consecuencias de las últimas afirmaciones y también de la responsabilidad de este tipo de crítica, debido a su influencia inmediata y muchas veces a su amplia difusión, nace una demanda obligada, la profesionalización del crítico, afortunadamente cada vez más cumplida; aunque con excepciones, lejos queda el periodista que pasa de colaborar en la sección de política o de sucesos para protagonizar la crítica teatral (o viceversa), pues, de la misma manera que un periodista aficionado a la economía no se convierte en el portavoz exclusivo del periódico en este campo, tampoco un periodista con aficiones por el arte dramático puede devenir crítico teatral en ese mismo diario. En los últimos años aún se ha ido más lejos a la hora de corregir anómalas situaciones, ya que algunos de los diarios de mayor importancia han invitado a personas realmente especialistas del teatro con el fin de cumplir la misión de la crítica; estos especialistas, excelentes conocedores de la historia teatral española y, sobre todo, de la más reciente, provienen de revistas especializadas como las que antes hemos mencionado e incluso de la Universidad. Aunque no por completo nueva (recordemos el caso de Gonzalo Torrente Ballester hace ya años), esta costumbre se practica hoy en más de un periódico y está en relación con un aspecto que nos gustaría destacar muy especialmente: el acercamiento y la colaboración, no sin recelos y actitudes individuales reticentes, del mundo de la investigación universitaria con el de la creación del espectáculo en todos sus niveles; los ejemplos son muchos, afortunadamente, y en los congresos y reuniones sobre teatro de cualquier época es normal encontrar sesiones protagonizadas por dramaturgos, directores, escenógrafos e incluso actores, de la misma manera que a la hora de montar una obra, sobre todo del pasado, fácil es ver en los programas los nombres de estudiosos y profesores que han ayudado con sus conocimientos a los protagonistas directos del espectáculo. Dos magníficos testimonios, pero no los únicos, de este acercamiento son, por una parte, las Jornadas sobre teatro clásico que se celebran en Almagro desde hace una década, como actividad complementaria del Festival que tiene lugar en esa ciudad, y, por otra, la llamada del Centro Dramático Nacional a especialistas en teatro del mundo universitario o de la creación literaria para cumplir tareas de asesoramiento, lectura y propuesta de obras a representar, adaptaciones de textos, traducción de obras extranjeras, etc.

También en este apartado, y volviendo al principio, acerca de la profesionalización del crítico, es necesario señalar una corrección que nos aparece muy acertada y que debe generalizarse: el abandono por parte de los diarios más importantes de esa tradicional costumbre que era hacer la crítica inmediatamente después del estreno —o preestreno— de la obra, con el fin de ser publicada al día siguiente en el periódico. Esta precipitación ha llevado consigo muchas veces una falta de la necesaria reflexión sobre el espectáculo y, en consecuencia, afirmaciones fundamentadas excesivamente en impresiones, cuando no derivar, como hemos ya indicado, hacia la descripción generalizadora y a testimoniar más el trabajo de los actores y la adecuación de la escenografía, todo ello a costa de la palabra escuchada en el escenario.

10. Y, por último, si la crítica nunca debe caer gratuitamente en la apología de modas injustificadas y carentes de valor, mucho menos el crítico de diario puede mantener una actitud cerrada ante el experimentalismo, ante los ensayos de renovación, ante todo lo que suponga dar pasos adelante superando el espectáculo convencional a todos los niveles, desde el textual hasta el que aproveche acertadamente los medios que la técnica pone a su alcance. Papanatismo no, pero mucho menos abandonar el teatro o condenar una obra porque se sale, arriesgando, no lo olvidemos, de los cauces habituales, de la inercia más o menos aceptada. Aportar válidamente nuevas fórmulas a cualquier manifestación artística es problema de años, incluso de décadas, y un gran autor, director, actor o escenógrafo surge de entre centenares de aspirantes y después de muchos, muchos esfuerzos, y de otros tantos intentos frustrados. Ayudar a la aparición de esas fórmulas nuevas es contribuir a hacer avanzar el arte; ignorarlo o colaborar a cerrar el camino conduce a la inercia inoperante... Y es preferible equivocarse, también arriesgando, que hacer oídos sordos o condenar por sistema.

En fin, como adelantábamos páginas atrás, una última cuestión a plantearse: ¿cuál es la influencia de la crítica teatral? O más directamente aún: ¿sirve la crítica para guiar adecuadamente los gustos del público, para dar esos pasos adelante en la puesta en escena a los que nos hemos referido, para descubrir nuevos y valiosos autores, para hacer triunfar un espectáculo que quizá no lo merezca o para conseguir que otro desaparezca del escenario quizá injustamente?... Estas preguntas por supuesto que no son nuevas y las respuestas han sido siempre diversas, ya que han estado subordinadas al contexto teatral de las diferentes épocas, a los diferentes medios en que las críticas pueden aparecer e incluso

a las personas que las firman. Y es que no es lo mismo, evidentemente, el contexto de la España de hace dos o tres décadas que nuestro tiempo presente, como tampoco es similar, muy lejos de ello, la trascendencia que pueda tener la crítica en las revistas especializadas o de estricta investigación académica que la conseguida por el periódico diario. Sin entrar en este momento a señalar las diferencias siguiendo el esquema propuesto en apartados anteriores, detengámonos en el último tipo de crítica, es decir, la más inmediata, la de mayor eco y, por lo tanto, en principio, la de mayor influencia en el público, a pesar de muchas y respetables opiniones en contra por parte de profesionales del teatro e incluso por parte de los propios críticos de estos medios.

Ya en 1962 Gonzalo Torrente Ballester escribía: «En España, los críticos teatrales, salvo los de ciertos periódicos de gran tirada, carecemos de influencia». Al lado de esta declaración, sorprenden las repetidas afirmaciones de autores, directores, etc., achacando no pocos de los problemas del teatro a la labor de los críticos, acusación que se complementa con declaraciones de muchos de ellos diciendo que no les preocupa en absoluto lo que escriben los críticos y llegando algunos a afirmar que no leen las reseñas o artículos sobre los estrenos. Los testimonios acerca de estas posturas, en ocasiones contradictorias, pueden ser numerosos, pero quizá sea interesante para el lector reproducir varias opiniones de diferentes directores en una muy reciente mesa redonda, opiniones que responden perfectamente a las actitudes que en ocasiones pasadas han mantenido otros protagonistas del teatro:

«... si tocamos el tema de la crítica, yo me tengo que callar, porque lo tengo como una autodisciplina...»

«La crítica no sabe distinguir entre una puesta en escena y otra. O entre una puesta en escena y una no puesta en escena. Desde los órganos de difusión más importantes —la crítica de *ABC* o *El País*, en concreto— se ha venido haciendo un desprestigio sistemático de un determinado tipo de tendencias en la puesta en escena. Se ha favorecido desde la crítica un tipo de corrientes teatrales que han frenado totalmente la evolución de la puesta en escena y de la dramaturgia en este país [...] Se trata de un problema de estulticia de primer grado, de ceguera, de falta de cultura específicamente teatral. Porque se puede haber leído a Marco Aurelio en su propia lengua, pero al mismo tiempo se puede carecer de las mínimas bases de conocimiento teatral...»

«¿No creéis que estamos haciendo todo lo contrario de lo que deberíamos hacer? ¿No le damos demasiada importancia a la crí-

tica? ¿Vosotros creéis en serio que una crítica termina con un autor o con un director?»

«... Yo creo que se crea con la crítica una corriente de opinión y que los grandes críticos han determinado muchas veces la dirección de la dramaturgia de un país [...] La misión de la crítica debiera consistir en detectar corrientes que se fermentan en el cuerpo social, estar en contacto con la evolución general de otros países.»

«Pero [si la crítica no hace lo que se afirma en las líneas anteriores] es por puro y absoluto desconocimiento.»

«... La crítica no [tiene suma importancia] respecto al público, pero sí en relación con las instituciones...»

«También hay algo que no se admite desde la crítica, y es que no te puedes equivocar nunca...»

Las opiniones, como puede deducirse, pertenecen a directores actuales, pero parecidos testimonios, repetimos, podrían recordarse de autores, de actores... El problema sigue abierto y, junto al respeto por ciertos juicios y opiniones, siempre han existido y existirán actitudes totalmente opuestas. De lo que estamos absolutamente seguros, y es la única opinión que en torno al tema nos permitimos hacer, es que la última y definitiva palabra, para bien o para mal, la tiene el público y que el crítico, dada la estructura del mundo teatral y dependiendo del medio en que escribe, ha tenido y tiene influencia, mucha o poca, pero tiene influencia, ya sea ésta cara a la Administración, la cual quiere ver rentabilizados cultural, social y políticamente los dineros otorgados a un proyecto, o cara a la iniciativa privada, cuya rentabilidad es de un orden estrictamente económico.

* * *

Hace ya muchos años, don Miguel de Unamuno tituló uno de sus ensayos «¿Crítico?... ¡Nunca!», pero, leído este trabajo, comprobamos que la repetida paradoja unamuniana se manifiesta también en él, ya que si las primeras líneas quieren justificar el título, el resto del ensayo es un análisis crítico y bien crítico... Las páginas precedentes también querían huir de la crítica para quedarse en la simple exposición de unos hechos en torno a ella; mucho nos tememos que nuestras últimas afirmaciones, y algunas otras a lo largo del trabajo, han frustrado los buenos propósitos, como se frustraron en aquel artículo los iniciales deseos de don Miguel de Unamuno.

Abierta hasta el 16 de marzo

EXPOSICION «EL PASO DESPUES DE EL PASO»

■ Seguidamente se exhibirá en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca

Hasta el 16 de marzo permanecerá abierta en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, la Exposición de «*El Paso* después de *El Paso*», que se inauguró el pasado 22 de enero. Seguidamente, a partir del 22 de marzo, la muestra se exhibirá en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Con esta exposición, integrada por 43 obras, la Fundación Juan March ha querido rendir un homenaje público a los diez pintores y escultores que participaron en este importante movimiento artístico, que tuvo lugar durante los años 1957 a 1960: Rafael Canogar, Martín Chirino, Luis Feito, Juana Francés, Manuel Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suárez y Manuel Viola. «Estos creadores, tres de ellos ya desaparecidos, junto con Manuel Conde y José Ayllón —apuntó el director de la Fundación, José Luis Yuste, en el acto inaugural de la muestra— mantuvieron vivo un

espíritu renovador en las artes plásticas que influyó grandemente durante aquellos años en España y cuyo eco permanece vivo aún en los ambientes artísticos».

Las obras que integran la exposición están fechadas *después* de que *El Paso* se disolviera, «tratando con ello de seguir, en alguna medida, el trabajo creador de aquellos autores, desde la disolución del grupo hasta prácticamente nuestros días». Además, todas ellas pertenecen a la colección de la Fundación Juan March.

En la presentación de la exposición en la Fundación, el 22 de enero, asistieron algunos artis-



tas del grupo, como **Rafael Canogar, Martín Chirino, Juana Francés y Manuel Rivera**. El crítico de arte **Juan Manuel Bonet** pronunció la conferencia inaugural.

Asimismo, los días 8, 11, 16 y 18 de febrero, con motivo de la Exposición, se celebró en la Fundación un ciclo de confe-

rencias sobre «La pintura española del siglo XX», a cargo de **Julián Gállego y Santiago Amón**, del que se dará información en un próximo número de este *Boletín Informativo*.

Seguidamente se ofrece un extracto del estudio que para el catálogo de la muestra redactó Juan Manuel Bonet.

Juan Manuel Bonet

«VOLVIENDO SOBRE EL PASO»

Uno de los datos importantes del presente momento cultural español es la reflexión sobre lo que significó o no significó, sobre lo que quiso o no quiso, sobre lo que pudo o no pudo la generación del cincuenta. Ello es así, por lo menos, en dos campos bien diferenciados entre sí, pero que son ambos importantes en grado sumo: el de las artes plásticas y el de la poesía.

En el terreno del arte, la generación del cincuenta fue la primera generación moderna que realizó la práctica totalidad de su obra en el interior de España. No es que los viajes al extranjero no contaran —que sí contaron, y mucho—, pero frente a otras épocas en que se constituyó una colonia artística en París, en los cincuenta para la mayoría de nuestros pintores y escultores ese y otros viajes fueron de ida y vuelta. Esto, unido al hecho de que casi por primera vez en nuestra escena se plantearon simultáneamente y con rigor la libertad moderna de la vanguardia —en concreto, del expresionismo abstracto— y el ahondamiento en la tradición, en el «acento» nacional, explica que en momentos como el presente resurjan con fuerza



algunos de los temas, preguntas y, sobre todo, algunas de las obras de la generación.

Que *El Paso* catalizó las cosas, y no sólo en Madrid, nadie lo duda. Expresionismo abstracto en directa conexión con el modelo norteamericano, voluntad normalizadora (museos, bienales y, en general, política cultural del Estado, crítica, coleccionismo, galerías) de una España atrasada y mal equipada, enraizamiento en lo español. De estos tres aspectos, que constituyeron el bagaje digamos programático de *El Paso*, la crítica y la opinión, tanto dentro como sobre todo fuera de España, se han quedado principalmente con el tercero. No todos los días aparece una vanguardia estética, hablando con un «acento» nacional tan marcado. Como enseña veremos, sin embargo, en la mayoría de los casos la obra más profundamente españolista —«españolista crítica»— de los artistas de *El Paso* se realiza después de la disolución del grupo.

Tras la disolución de *El Paso*, ninguno de sus miembros volvió a participar en una aventura artística colectiva, si excep-

tuamos la leve colaboración —más política que estética— de Saura con *Estampa Popular*. Algunos de los artistas siguieron conectados entre sí y trabajando codo con codo. Otros, en cambio, se aislaron o se relacionaron preferentemente con artistas que no fueron de *El Paso*.

Coleccionismo, galerías, crítica, publicaciones, museos... Durante los sesenta, todo empieza a cambiar en el sentido que lo deseaba *El Paso* en su manifiesto fundacional. Internacionalmente, esos pintores ausentes de lo oficial seguirán presentes a través de muestras individuales en galerías y museos del extranjero. En los sesenta, dos fechas simbolizan un proceso imparable y que desembocará en las alegrías del boom de los setenta: 1964, año en que Juana Mordó, que llevaba tiempo dirigiendo Biosca, crea su propia galería en la calle de Villanueva; y 1966, año de la apertura al público del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. En uno y otro caso convivían *El Paso* —su sombra— y otros núcleos más o menos organizados y que representaban opciones igualmente abstractas, pe-

«Pintura 60» (1962), de Rafael Canogar.



ro diferenciadas de las de Saura y sus compañeros.

Otro dato a tener en cuenta es la irrupción en la escena española de nuevas opciones más desdramatizadas, más distanciadas, más frías. A partir de 1960 los pintores o escultores de las nuevas promociones se apuntan a esas opciones, figurativas en su mayoría, mientras que en cambio ya nadie —al menos nadie importante— se manifiesta receptivo, a la hora de crear y de poner en marcha su propio sistema, a la estética de *El Paso* o similares.

Desde los demás ángulos de la escena, *El Paso* era, en efecto, considerado como modelo a superar. Lo venía siendo, en algunos casos, desde su misma fundación. Los constructivistas o, como entonces se les llamaba, «normativos» de *Equipo 57* y de *Parpalló*; los xilógrafos populistas de *Estampa Popular*, con José Ortega a la cabeza; la «Nueva Figuración», que cabe simbolizar en el nombre de Barjola; el *Grupo Hondo*, que surge en 1961, es decir, tan sólo un año después de la disolución de *El Paso*; la «Crónica de la Realidad», promovida por Aguilera Cerni y, sobre todo, por Tomás Lloréns; el núcleo figurativo y casi habría que decir que familiar de los López..., cuantas alternativas surgieron entre 1957 y 1967 inevitablemente empezaban desmarcándose de una situación —el expresionismo abstracto— cuyo símbolo más visible era —incluso mucho después de su disolución, lo cual da una idea de la fuerza simbólica que había adquirido su nombre— *El Paso*.

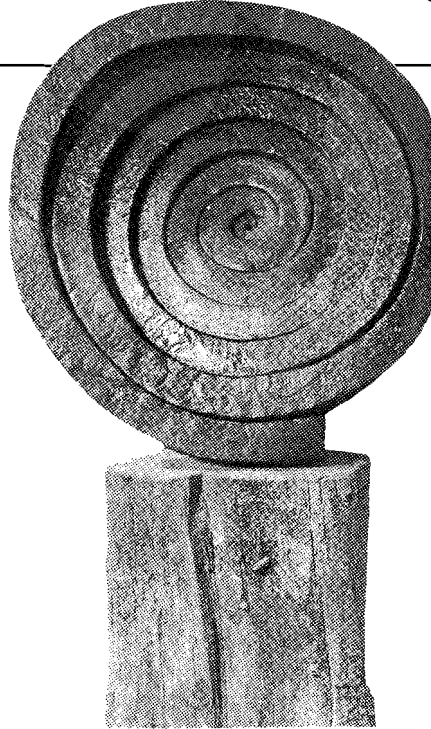
Antes incluso de que *El Paso* se disolviera, el adjetivo «abstracto» ya estaba considerablemente superado por la obra misma de algunos de sus miem-

▷ bro. A mediados de los cincuenta, y anticipándose así en varios años —como Willem de Kooning o como los componentes de *Cobra*— a un fenómeno que internacionalmente se iba a generalizar durante los sesenta, Saura, Millares y Viola habían retornado, desde el proyecto expresionista abstracto, a la figuración o por lo menos a ciertas apoyaturas figurativas.

En la exposición celebrada en el MOMA en 1960, y seleccionada por el poeta Frank O'Hara, entonces *curator* del museo, *New Spanish Painting and Sculpture*, el cuadro más explícito respecto de la referencia histórica de todos los incluidos era precisamente un Saura: el primero de los fulgurantes *Retratos imaginarios de Goya*. Una lectura similar a la de esta obra como referencia directa a uno de los «faros» espirituales españoles de *El Paso* admiten títulos como *Toledo*, de Canogar; *La Saeta*, de Viola, y *Metamorfosis (Vicente Escudero)*, de Rivera. En todas ellas está latente esa misma problemática de entronque con una tradición española.

La gran peculiaridad de *El Paso* fue esa conexión que se establecía en la pintura o la escultura que realizaban sus miembros, entre el bagaje moderno del *action painting* y una tradición dramática española que en nuestro siglo había sido reivindicada por el 98, por raros novecentistas como Solana o Gustavo de Maeztu; es decir, por escritores y pintores que se situaban al margen de la modernidad.

Alguna vez he dicho que para la mayoría de los artistas españoles del cincuenta la historia patria representó lo que la mitología había representado en un principio para los miembros de la Escuela de Nueva York. De



«El viento» (1966), de Martín Chirino.

los miembros de *El Paso*, quienes bucearon de forma más sistemática en ese pasado español fueron Saura y Millares.

La *Serie castellana* (1954) de Saura es abstracta. Luego vendrían sus primeros retratos imaginarios: el de Isabel la Católica (1958), el de la Duquesa de Alba (1959) y el de Goya (1959-1960). En esta etapa tampoco quedan al margen de su afán de violenta revisión el folklore, la mitología, la religión o el clero. Toda una galería de personajes de la historia patria, en la que encontramos a los ortodoxos, a los heterodoxos y al propio Menéndez Pelayo, puebla los cuadros que pinta en los sesenta. Saura, por lo demás, insiste siempre en que su obsesión por la historia de España y de su arte no impide leer su pintura en función de arquetipos genéricos, universales. No el Cristo de Velázquez, sino el hombre crucificado. No una mujer (*Brigitte Bardot*, *Géraldine en el*

sillón), sino la mujer. No Goya ni Rembrandt, sino el pintor.

Millares, él también, abordó en sus arpilleras, antes de 1960, y desde la práctica del más desgarrado expresionismo abstracto, el viraje figurativo. Como a todos, a este «regeneracionista a lo Costa» (Moreno Galván *dixit*) también le inspiraba una mezcla de repulsa y de fascinación la historia patria. Fruto de esos ambivalentes sentimientos iban a ser cuadros como el negrísimo *Sarcófago para Felipe II* (1963), del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, o *Torque-mada* (1967), o *Tríptico a Miguel Hernández* (1967).

Otro caso significativo es el de Viola. *La Saeta* (1958) es una de las primeras pinturas de un miembro de *El Paso* en la cual se revisita explícitamente un motivo de la tradición española. Abundará en ese venero, ya sea en relación con el mundo o mundillo del flamenco, del cual biográficamente se encontraba tan cerca, ya sea en relación con el terreno de los toros, de nuestra mística, de nuestra pintura o de nuestra literatura.


España, también, en Canogar. *Toledo* (1959) es uno de sus cuadros más conocidos, al que seguirían otros de similar inspiración. Rivera, Suárez y Feito se acercarán a los planteamientos de la vertiente lírica de la generación. Rivera refina cada vez más un cromatismo casi ausente en sus obras fundacionales de los cincuenta, las primeras telas metálicas, que él definía como «telas de araña». Motivo importante de su inspiración será su memoria granadina (*Alberca amaneciendo*, 1984), también patente en otros muchos cuadros cuyos títulos evocan espejos isabelinos, jardines, estanques... Pero también se ha inspirado en temas inmediatamente identifi-

cables como españoles. Suárez crea lo que Aguilera Cerni define como «un inframundo visceral y extrañamente orgánico», sobre la base de un uso leve —por momentos transparente— de la materia, uso sutil y que permite poner en relación su obra, más que con la de otros pintores de *El Paso*, con la de ciertos matéricos catalanes o con la de un Farreras.

Feito va a una esencialidad y a una dureza —y por momentos a una frialdad— que le han acercado a la estética de cierta abstracción *post-painterly* norteamericana; los propios títulos simplemente numéricos de las obras aquí expuestas permiten hacerse una idea de que su purismo lo aleja de connotaciones históricas y culturales. Sin embargo, los colores de madurez —rojos, amarillos, negros— de Feito admiten una lectura casi tauromáquica.

Pablo Serrano, escultor ecléctico, nunca ha establecido una división tajante entre su obra abstracta y su obra figurativa. Por la temática, esta última es la que más conecta con el espíritu de *El Paso*. Dentro de su producción de los sesenta, una serie marcadamente españolista es la de *Los fajaditos*, de 1965, realizada, al igual que los *Artefactos* de Millares, en irónica conmemoración de los «25 años de paz».

Salvo en sus esculturas de 1962, como *Santa Teresa, Inquisidor*, apenas ha seguido participando Chirino de la preocupación españolista. Durante los sesenta, a la experiencia anterior de conectar con la tradición de la forja, de «la reja y el arado», vendrían a sumarse otras de diverso signo: el redescubrimiento de la tradición clásica en la serie *Mediterránea*, las sugerencias de la civilización



norteamericana, en la de *Ladies*, y, en el ciclo de los *Afrocanes*, el decisivo reencuentro con una cultura prehispánica de Canarias que le había marcado desde joven. En todos y cada uno de esos ciclos escultóricos, por encima de la anécdota lo que prevalece es la búsqueda de unos símbolos de alcance universal, y por ello nada tiene de extraño que a lo largo de todos los períodos haya proseguido realizando *Vientos* en espiral.

Los casos de Rafael Canogar y Juana Francés son los más atípicos de cuantos se dan en *El Paso*. Por ello sus respectivas evoluciones han de ser entendidas en el nuevo contexto de los sesenta. En 1963 Canogar pintó sus primeros cuadros dentro de la estética *pop*. El material de partida son las fotos de prensa: aviadores, astronautas, accidentes automovilísticos, helicópteros. Como Rauschenberg, nuestro pintor sigue insistiendo en una cierta gestualidad. Pero él no pega las fotos, sino que las pinta, las integra a la trama de la pintura. En 1967 Canogar dio el salto a sus famosos relieves oscuros, cargados de connotaciones políticas. Sin embargo, ciertas calidades formales, cierta negrura, cierto lado «imagería castellana» remite al Canogar de los años de *El Paso*. En 1971, con algunos de estos relieves, conseguiría Canogar el Gran Premio Internacional en la Bienal de Sao Paulo. Un nuevo giro le llevaría luego, en 1976, a una abstracción colorista y ordenada, posteriormente oscurecida y por último matizada por ciertos puntos de apoyo figurativos.

El de Juana Francés, que al igual que su esposo, Pablo Serrano, participó poco tiempo en la aventura de *El Paso*, es un caso

en cierto modo paralelo al de Canogar. Ella también, tras haber pintado en torno a 1961-1962 broncos paisajes abstractos, explícitamente castellanistas y relacionables con los que pintan otros miembros de la generación, se fijó por meta la recuperación de la figura. Influenciada por el *pop art* norteamericano y por tendencias europeas de similares intenciones, quiso evocar la realidad moderna tecnificada, la alienación del hombre moderno, la ciudad. Así, con esta voluntad de testimonio y de denuncia, nace la imagería de sus características *Cajas* y *Torres*, escenario para lo que ella ha llamado «los homínidos». Recientemente, sin embargo, se advierte por parte de la pintora un cansancio de ese mundo y el descubrimiento de una libertad y un colorismo que remiten a los años del expresionismo abstracto, pero de un expresionismo abstracto jubiloso, despojado ya de castellanismo y de negrura.

En los sesenta, Canogar y Juana Francés buscaron la salida a la crisis de los modelos donde creyeron deber buscarla. Millares, en cambio, la encontró demasiado pronto. En efecto, el período «blanco» de su obra, la «victoria del blanco», como lo llama José Augusto França, lo cierra en 1972... la muerte. Con estas obras suyas, por ejemplo, con las *Antropofaunas* de 1970 y 1971, tras las cuales está un intenso anhelo de serenidad y belleza, y los viajes al Sahara, y la búsqueda de lo esencial, quisiera terminar este recorrido: victoria sobre esa muerte, pero también victoria sobre la propia negrura y el propio desasosiego, luz, puerta abierta a una obra que no fue, a otro «paso» del que tan sólo queda huella de la primera pisada.

LA COLECCION DE ARTE DE LA FUNDACION JUAN MARCH

■ A ella pertenecen 470 pinturas y esculturas

Un total de 470 obras de arte, entre pinturas y esculturas, componen actualmente la Colección de Arte Español Contemporáneo de la Fundación Juan March, que esta institución empezó a formar a principios de los años setenta y que ha ido incrementando anualmente con nuevas adquisiciones, la más reciente de las cuales ha sido la compra de 90 obras de la colección del norteamericano Amos Cahan, que se conservaba en Nueva York y que la Fundación había venido exhibiendo en el último año por diversas capitales españolas.

Formada en un principio por pinturas y esculturas de autores españoles de nuestros días, todos ellos consagrados y, en su mayor parte, pertenecientes a la generación de los Cincuenta (Millares, Tàpies, Sempere, Torner, Zóbel, Saura, entre medio centenar de nombres), además de otros artistas como Joan Miró o Julio González, esta colección ha ido incorporando a lo largo de los últimos catorce años otras obras que incluyen figuras de las jóvenes corrientes de la presente década de los ochenta.

La colección recibió un decisivo impulso cuando en 1980 Fernando Zóbel, creador del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, donó a la Fundación Juan March las obras que integraban su Museo —un total de 800 entre pinturas, esculturas, dibujos, obra gráfica y otras originales—, que constituían en conjunto una valiosa muestra de la abstracción plástica

española; entendiendo por *abstractas* obras que se sirven de ideas e intenciones no figurativas, pero que en sí abarcan toda la extensa gama que va desde el constructivismo más racional hasta el informalismo más instintivo. De las obras que actualmente integran la colección, las más antiguas son una pintura de Joan Miró (*Le Perroquet*), de 1937, y una escultura en bronce de Julio González, de 1934 (*Gran personaje de pie*); y las más modernas, dos óleos, de Eduardo Gruber y de Juan Navarro Baldeweg, ambos de 1986.

Con la reciente compra de la colección de arte español contemporáneo del doctor Cahan, la Fundación Juan March recupera definitivamente para España casi un centenar de obras, en su mayoría de artistas de la generación de los Cincuenta, aunque también incluye tendencias posteriores (Brinkmann, Burguillos, Balagueró, Equipo Crónica). En los dos últimos años se incorporaron a la colección obras pertenecientes a jóvenes pintores (19 han sido realizadas en los años 80, con lo que la nómina de artistas representados cubre hasta nuestros días).

Desde que empezó a formar su colección, la Fundación ha querido difundir una selección de la misma, a través de exposiciones itinerantes por España, procurando seguir siempre un criterio que conjugase una diversidad de autores, estilos, técnicas y materiales dentro del panorama del arte español de nuestro tiempo. Además de orga-



«Géraldine en su sillón» (1967), de Antonio Saura.

▷ nizar exposiciones en 44 ciudades españolas, la Fundación Juan March ha prestado en varias ocasiones obras de esta colección para muestras organizadas por otras entidades, tanto en España como en el extranjero.

El pasado otoño, con motivo de la muestra que con fondos de la colección exhibió la Fundación en la Caja de Ahorros Provincial de Zamora, el crítico de arte **Fernando Huici** escribía en el catálogo: «España posee —ha padecido, cabría decir con más propiedad— una tradición muy débil en lo que se refiere al coleccionismo, privado o público, ligado a las vanguardias plásticas de nuestro siglo. En ello radica una de las circunstancias que han pesado en la vida azarosa, la voluntad de autoexilio y, ante todo, la frágil memoria a las que se ha visto condenado el devenir de la vanguardia española. Existen, por supuesto, excepciones muy notables dentro de esa penuria del coleccionismo español de vanguardia».

«Y entre esos casos excepcionales se encuentra la colección de arte español contemporáneo de la Fundación Juan March.»

«La colección de la Fundación posee una orientación y acento particulares. Más allá de su carácter necesariamente incompleto, por cuanto responde a una iniciativa de origen aún más reciente que, en un campo de apuestas tan azarosas como el de la creación contemporánea, se halla en un proceso continuo de redefinición, esta colección viene marcada desde sus inicios por un acentuado compromiso con aquella gran generación responsable del resurgir de las posiciones de vanguardia en el contexto español del inicio de la segunda mitad del siglo, esto es, la generación abstracta de los Cincuenta. Otras circunstancias particulares, aunque no desligadas de esa identificación básica inicial, han abundado en el peso que las tendencias abstractas poseen, por encima de otras opciones dentro del conjunto de la colección. Me refiero a la aportación de los fondos del Museo Abstracto de Cuenca.»

«Junto a ese acento prioritario, la colección ha reflejado igualmente, bien que de modo más limitado, aquellas otras opciones de interés que han marcado el compromiso de la plástica española en el tercer tercio del siglo, ya sea, por ejemplo, a través de la presencia en sus fondos de nombres vinculados a la esfera de nuestro realismo o a otras reacciones de naturaleza neofigurativa.»

«(...) Al mismo tiempo ha sido y es característico de la formación de esta colección un cierto distanciamiento prudente de aquellas apuestas de ruptura más radical que brotaban en el joven contexto artístico, y una orientación prioritaria hacia aquellos fenómenos que fueran generando algo más contrastado y consolidado dentro del devenir vanguardista.» ■

Actividades en marzo

CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

A lo largo del mes de marzo, el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, de la Fundación Juan March, ha programado tres actos, que se celebrarán en miércoles sucesivos. El día 2 se estrenará una obra encargada al compositor español Miguel Angel Coria; el día 9 tendrá lugar la presentación del tercer Catálogo de Obras (1988) del citado Centro de Documentación, y con tal motivo habrá un concierto con obras de Salvador Bacarisse. Finalmente, el día 16 se celebrará una nueva sesión del «Aula de Reestrenos», que da ocasión de conocer composiciones olvidadas o poco difundidas. Todas estas actividades comenzarán a las 19,30 horas, con entrada libre y asientos limitados.

Miguel Angel Coria, por encargo de la Fundación, ha escrito la obra «La chevelure», arietta nº 2 para soprano, flauta, arpa, piano y violonchelo, sobre texto de Baudelaire, que interpretará **Atsuko Kudo** (soprano) y un conjunto instrumental. El propio Coria presentará su obra.

Coria (Madrid, 1937) estudió en el Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal. Es autor, entre otras piezas, de «Imágenes», «Improvisación para cinco», y «Vértices».

En 1976 cofundó la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles y desde 1981 a 1986 ha sido delegado de RTVE y consejero de Música de la Comunidad de Madrid y del Ministerio de Cultura.

El día 9 se presentará el *Catálogo de Obras 1988* del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, que el próximo junio cumplirá cinco años de su creación por la Fundación, dentro de su Biblioteca.

Con este motivo tendrá lugar un concierto con obras inéditas de cámara de Salvador Bacarisse, recientemente incorporadas, junto al resto de sus composiciones, al Centro de Documentación, por donación de sus descendientes.

El miércoles día 16 tendrá lugar la quinta sesión del «Aula de Reestrenos», que desde hace más de un año viene organizando la Fundación con el propósito de ofrecer periódicamente conciertos con obras de compositores españoles poco difundidas desde su estreno o no estrenadas aún en Madrid.

En esta ocasión los intérpretes son **Jaume Francesc** (violín), **Aureli Vila** (viola), **Juan Manuel Romani** (violonchelo) y **Mary Ruiz-Casaux** (piano). El programa es el siguiente: «Sonata Op. 32 para chelo y piano», de José María Franco Bordons; «Sonata para viola y piano», de Salvador Brotóns; y «Cuarteto para piano», de Julio Garreta.

INTEGRAL DE PIANO DE FEDERICO MOMPOU

■ Finalizó el ciclo ofrecido por Miquel Farré y Antoni Besses

La integral de Música para piano de Federico Mompou (1893-1987) fue objeto de un ciclo de cuatro conciertos que organizó en su sede la Fundación Juan March del 3 al 24 de febrero pasado y que interpretaron los pianistas catalanes **Miquel Farré y Antoni Besses**.

Antoni Besses nació en Barcelona en 1945. Es profesor en la cátedra de piano del citado Conservatorio de Barcelona. Miquel Farré nació en Tarrasa (Barcelona). Compagina su actividad como intérprete con la de catedrático de Piano del Conservatorio Superior de Música de Barcelona.

«Federico Mompou, al igual que otros compositores —se indicaba en el folleto-programa del ciclo—, pensaba la música ante el piano, instrumento que dominó a la perfección. Es lógico que, como Albéniz, la mayor parte de su música esté destinada al teclado.

Desde 1911, en que fecha su primera obra —con apenas 18 años—, hasta 1967 —con 64—, toda su vida de músico puede y debe estudiarse, fundamentalmente, a través de ese medio siglo largo de actividad despaciosa, calma, interiorizada, ante el piano.»

La última obra para piano del músico catalán, el Cuarto Cuaderno de *Música Callada*, que estrenara Alicia de Larrocha, nació con una de las becas de esta institución para Creación Musical (1966). En 1977, en el Homenaje que le hizo la Fundación el 19 de enero, él mismo la tocó en el mismo



Mompou, interpretando su música en el Homenaje que la Fundación le tributó en 1977.

piano en que se ha vuelto a escuchar. En aquella ocasión su entrañable amigo, el poeta Gerardo Diego, pronunció unas palabras de presentación que se reprodujeron en el *Boletín Informativo* número 58, correspondiente a marzo de 1977, y que con motivo de este ciclo se recogen en el citado programa de mano. En él, además de una cronología básica del compositor y datos biográficos de los intérpretes, se reproduce el comentario que **Antonio Iglesias**, autor de un libro sobre la obra para piano de Mompou, realiza a cada una de las obras del programa, y del que se extractan seguidamente algunos párrafos.

«SUMA DE SENSIBILIDADES PIANISTICAS»

Hace meses tan sólo que ha muerto Federico Mompou... Recordarle a través de su piano único, en el total de los pentagramas por él escritos para su predilecto vehículo expresivo, es su más preciada evocación, más todavía, es su mejor acercamiento dentro del imperecedero recuerdo que su talla única ha de merecernos por siempre (...) Nuestro gran músico —como Chopin y como Albéniz— nacía en sus obras desde el mismo teclado, muchísimo más a gusto con el hallazgo que con la elaboración, con la afanosa búsqueda entre las teclas que con la reflexiva tarea sobre una mesa. No son pocos ciertamente quienes han hecho otro tanto, pero nadie ha sido tan sincero al realizarlo, descubriendo belleza y más belleza en unas creaciones que, dentro del panorama histórico de la música española, suponen un caso en verdad único, pues tal es su personalidad acusadísima en una suma de sensibilidades pianísticas en esencia, repitámoslo, aunque luego resultaran también una canción y hasta una gran página sinfónico-coral.

Sonoridad particular

Las *Impresiones íntimas* nos dan ya, sin ningún género de dudas, el piano mompouiano, su manera personalísima, las mismas exigencias mecánicas, así las de una mano muy grande (la propia del compositor), las de su sonoridad particular —ambiente armónico, pedales— y su «rubato» especialísimo..., diciéndonos que nuestro músico, desde el principio (pues ésta es su

Op. 1) establecía una actitud estética en aras de hallar su música, con las ascendencias que queramos encontrarle, pero ya muy suya siempre. A lo largo de su total obra para piano, claro está que irán surgiendo modificaciones en su manera de escribir, pero siempre serán extremos leves que jamás llegarán a perturbar, sustancialmente, lo que quedó dicho en sus *Impresiones íntimas*. La serie se extiende entre los años de 1911 a 1914.

Los dos *Dialogues*, escritos en 1923, siguen aquella manera francesa —de Erik Satie, podríamos concretar—, apuntada ya en anteriores obras. Pregunté a nuestro músico acerca de estos *Diálogos...*: ¿sobre qué?... ¿entre quiénes?... Vaciló un poco, pero me respondió rotundamente: «Pues... entre uno mismo que se hace las preguntas y las respuestas». La partitura contiene signos de interrogación y de admiración... En mi apreciación personal, cuanto nos reclama Mompou en sus dos muy breves *Dialogues* viene a ser, además, una nueva manera de acercarnos, más y más, a su personalísimo «rubato»...

Los cinco fragmentos de que consta el Cuaderno de los *Cants mágics* resultan ser algo a modo de muy breves invocaciones, escritas dentro de un similar espíritu al que, poco años más tarde, dictará sus *Charmes*. Son algo irreal, cantos de magia, cuyos títulos sólo pueden entresacarse de los mismos «tempi», que aquí no se refieren a una determinada velocidad del movimiento, sino a su carácter cambiante, apuntando directamente a unos estados anímicos de emi-

▷ nente apreciación subjetiva, capaz de toda sugerencia posible.

Dentro del período compositivo de Mompou, que podríamos distinguir como netamente parisiense —*Cants mágics, Trois Variations, Dialogues, etc.*—, que gusta de las indicaciones en francés, muy a lo Satie, yo destacaría la colección de *Charmes*. Se trata, indudablemente, de uno de los momentos más cuajados, más definidores de la fuerte personalidad mompouiana. Escritos entre 1920 y 1921, *Charmes* reúne seis sugerencias literarias, que son algo puramente imaginativo, algo original de nuestro músico, siempre muy cerca y al día del interesante clima intelectual de su época.

En cuanto a los *Preludios*, el mismo plazo de la publicación de los dos Cuadernos (el primero con cuatro, el segundo con seis) —años de 1930 y 1952, respectivamente—, podría muy bien brindarnos la diferenciación entre ellos. Con la excepción del VII, que reclama un cierto grado de esplendor en la técnica, los *Preludios* de Mompou se exponen sobre un piano muy claro, muy lírico, de poderosa ternura.

Las *Escenas de niños* del romántico Mompou poseen un carácter risueño, pero triste también a veces. La obra, escrita entre 1915 y 1918, es la segunda del catálogo de nuestro compositor, y sus cinco fragmentos no poseen un determinado asunto o argumento; son unas impresiones suscitadas por la observación de los juegos infantiles, tomadas de recuerdos de la propia infancia, escritos con fuerte personalidad, hasta el punto de incluirse en la serie una de las páginas más famosas de Mompou: sus inefables *Niñas en el jardín*, broche bellísimo de la colección.

En cuanto a las *Canciones y Danzas*, a pesar del largo medio siglo de su extensión temporal, poseen una muy igual fisonomía. Su ideación fue —y es— una armonización de temas populares. «Me molesta que me digan “nacionalista”, porque ello es de sentido equivocado», nos dijo en cierta ocasión. Con todo, el aroma «regionalista», el de su amada Cataluña, no deja de perfumar casi siempre su entera obra y, bien en concreto, sus *Canciones y Danzas*, por otra parte, eminentemente mompouianas por su inigualable, piano, por su factura compositiva personal.

Entre las primeras composiciones de Federico Mompou, puesto que se fechan en 1916 y 1917, es preciso destacar los *Suburbis*. El propio Mompou nos lo aclara así: «... son los suburbios, los barrios extremos de la ciudad. Esta idea pertenece, al igual que *Escenas infantiles*, a la época de mis grandes paseos por las afueras de Barcelona. Días de sol o de lluvia, días fríos o calurosos, por la mañana o por la tarde... Se sitúan en el momento postimpresionista y son de intención descriptiva.»

Música callada

«Pretendo siempre hacer buena música. Mi único afán es escribir obras en las que nada falte ni sobre. Estimo como importantísimo limitarse a lo esencial, sin perderse en ideas secundarias de menor importancia. No puedo someter mi espontaneidad a teorías que no siento; por eso, para mí, es injusto que en los Conservatorios se premie una estirada y sabihonda sinfonía —aunque no sea de primerísima calidad— y no se le atribuya el galardón a una simple



Borrador de las Cinco Melodías
sobre P. Valéry.

hoja de buena música. Algunos no aciertan a comprender que no sienta como ellos las grandes formas y, con ellas, las características tradicionales de la música; para mí únicamente existen *mi* forma y *mi* concepto; después, la teoría que sistematiza la práctica y la comenta.» En estas palabras hemos de encontrar la mejor explicación de la actitud estética de nuestro músico y, en concreto, de su *Música callada*, elocuentísimo ejemplo de su afán de alquitarar hasta lo inverosímil la esencia de las cosas.

Pessebres, en catalán, que hemos de traducir como *Belenes* o *Nacimientos*, nacen entre 1914 y 1917. Se trata de nuevas impresiones musicales del compositor en torno a la Navidad y la familiar costumbre de cantar villancicos ante las figuras del *Pessebre*.

Los *Paisajes* constituyen algo que podría resumir su persona-

lísima manera de evitar lo superfluo en aras de una belleza sonora sutil, transparente y quintaesencia de las cosas. Con *Fiestas lejanas*, nuestro músico admirado reitera su querida afición de recordar, desde el piano, ruidos lejanos, ecos, lejanías, y su mensaje expresivo por entero está así concebido dentro de este sentido evocador de las cosas. Los *Souvenirs de l'exposition* fueron escritos en 1937, con ocasión de la Exposición Universal de París del mismo año. España quedó representada por Mompou (con estos Recuerdos de la Exposición) y por Ernesto Halffter (con su graciosa «Espagnolade»). Impera, por tanto, el carácter descriptivo.

Finalmente, nos referiremos a las *Variaciones sobre un tema de Chopin*, una de las obras más bellas del piano de Federico Mompou. «Nacieron de una idea de Gaspar Cassadó, en París, alrededor de 1938...» Lógicamente, entonces el proyecto se refería a unas «Variaciones para violonchelo y piano, sobre el tema del Preludio núm. 7 de Chopin». Nuestro compositor realizó tres o cuatro variaciones —tengo la dicha de poseer un original de ellas— y... el tiempo transcurrió hasta llegar a su definitiva redacción, entre 1938 y 1957. A diferencia de aquellas *Tres Variaciones*, de 1921, que no modificaban el tema, estas de ahora lo transforman sometiéndolo a muy diversas fórmulas compositivas, muy contrastadas entre sí, escritas sobre un piano magnífico. El recuerdo de Schumann no significa apenas nada ante la cercanía de ese amado Chopin —con la alusión a sus «Valses», «Mazurkas» o «Preludios»—, tan admirado como para extenderse en la cita de su «Fantasía-Impromptu», dentro de un paralelismo estético realmente logrado. ■

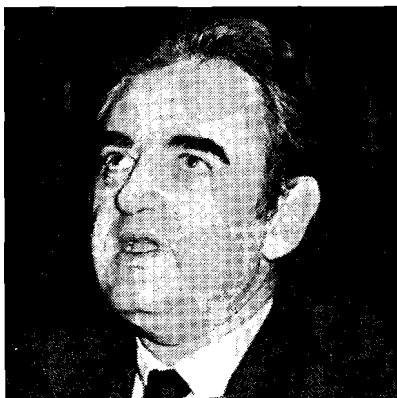
PRESENTADA «ESPEJO DESIERTO», DE TOMAS MARCO

■ Fue interpretada por el Cuarteto Arcana

El pasado 16 de diciembre se presentó en la sede de la Fundación Juan March la obra *Espejo desierto*, para cuarteto de cuerda, de Tomás Marco, escrita por encargo de la Fundación. Ocho días antes la obra había sido estrenada en la Bienal Burdeos-Madrid, de esa ciudad francesa. El propio autor comentó en la Fundación la obra en un coloquio público con el crítico musical José Luis García del Busto, autor de una reciente biografía sobre el compositor, tras el concierto con el estreno de la obra, que ofreció el Cuarteto Arcana

Con este estreno continuaba la Fundación Juan March la línea de promoción musical, que iniciara en 1986, a través de su Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, de encargar o patrocinar obras de compositores españoles contemporáneos, para ser estrenadas en la Fundación en un concierto público, acompañado de explicaciones a cargo del propio autor. Anteriormente se presentaron obras de Luis de Pablo, Gonzalo de Olavide y Cristóbal Halffter.

Tomás Marco, tras destacar la forma de acercamiento a la obra de los compositores que presta esta tribuna de la Fundación Juan March y aclarar que «sé mucho menos de mi música que de la de otros autores», apuntó que con *Espejo desierto* «me he planteado un problema formal: he tratado de hacer un cuarteto monolítico como si todo él fuera un solo instrumento.



Hay en él una cierta referencia a mi primer cuarteto, *Aura*, que se remonta a diecinueve años atrás; de hecho, todo el comienzo de *Espejo desierto* es (la insistencia en la nota «re») un homenaje lejano a *Aura*»

«He intentado siempre que la música sea un vehículo de comunicación —dijo Tomás Marco acerca del ingenuismo musical o relativa facilidad de comprensión de sus obras apuntados por García del Busto—. Creo que todo se debe expresar de la forma más sencilla posible, lo cual no significa que la obra sea fácil. Yo lo que hago es ir eliminando elementos y sólo la doy por terminada cuando creo que ya no le sobra nada. Sí, mis obras son relativamente fáciles de leer y de tocar, pero creo que lo difícil es *adjetivar* las notas, tocarlas bien. Lo difícil es lo que hay en torno a ellas.»

Tomás Marco nació en Madrid en 1942. Realizó estudios musicales en Francia y Alemania con Boulez, Stockhausen, Maderna, Ligeti y Adorno. En

1967 fue ayudante de Stockhausen en la obra colectiva «Ensemble». Premio Nacional de Música 1969. Desde 1985 es director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. Ejerce también la crítica musical, actualmente en el «Diario 16», de Madrid. Autor de varios libros sobre temas musicales.

La crítica

De «página abstracta, sobria, aunque no sencilla, en tonos grises», calificaba la obra el crítico musical **Fernando Ruiz Coca** («Ya», 19-XII-87). «Su comienzo, que da color y sentido a toda la partitura, es un complejo contrapunto de ritmos, ampliados o estrechados, sobre una misma nota. En las partes siguientes interesa observar cómo con estos breves diseños estructura la forma total de la obra, en la que, según su autor, 'nada sobra, aunque pueda faltar algo'. Clara en su desarrollo, su audición exige adoptar los puntos de vista de Marco, cuya fuerte personalidad se impone en esta nueva versión de la música de cámara más pura.»

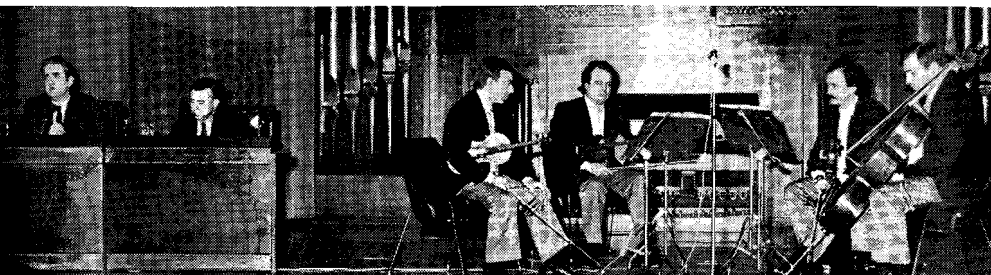
Por su parte, **Enrique Franco**, en «El País» (18-XII-87), destacaba la interpretación del Cuarteto Arcana, «magnífica, hondamente trabajada y desentrañadora de cuanto enigmático se oculta tras el semblante sencillo de la partitura. No se trata de *naïf*, sino de una simplicidad nacida de la voluntad eliminadora del autor; algo así como si el cuarteto hubiera tenido una existencia anterior subterránea que, al ser despojada, redujese

las ideas y las formas a lo más esquemático y significativo. (...) Tomás Marco antes llevaba sus experiencias hasta el límite, como en *Los caprichos* para orquesta, obra contemporánea de *Aura*; desde hace tiempo busca la justeza y el equilibrio procedente de ciertas formulaciones matemáticas humanizadas por un estudio sobre la psicología de la audición que es constante en el quehacer del músico. De todo ello es ejemplo muy conseguido el cuarteto de *Espejo desierto*, muy aplaudido por el público de estas sesiones de la Fundación March, en las que la fría documentación se transforma en acción viva».

También **Carlos Gómez Amat**, en su comentario (Radio Madrid, 20-XII-87), subrayaba cómo «el pensamiento de Marco se expresa con claridad a través de la música. Utiliza recursos muy diversos, en un discurso lógico, característico de su estilo».

El Cuarteto Arcana

El Cuarteto Arcana se formó en 1986 por miembros de la Orquesta Nacional de España, en la que ocupan en su mayoría puestos de concertino y de solistas. Desde su fundación, el Cuarteto Arcana se ha planteado como objetivo la interpretación de todo el repertorio cuartetístico, haciendo especial hincapié en la música española y, más concretamente, en la de nuestro siglo. Está integrado por Francisco Romo (violín), Jesús Angel León (violín), Pablo Rivière (viola) y Salvador Escrig (violonchelo).



«RECITALES PARA JOVENES»: NUEVAS MODALIDADES

Un quinteto de viento, un dúo de violín y piano y recitales de piano son las modalidades de los «Conciertos para Jóvenes» que vienen desarrollándose en la Fundación Juan March desde el pasado enero. Tres veces por semana (los martes, jueves y viernes por la mañana) se ofrecen estos recitales, destinados exclusivamente a chicos y chicas de los últimos cursos de bachillerato, procedentes de diversos colegios e institutos de Madrid, acompañados de sus profesores. Los conciertos se ilustran con explicaciones orales a cargo de un especialista o crítico musical sobre las distintas obras y compositores del programa.

* * *

Desde el 12 de enero actúa los martes el **Quinteto de Viento Mediterráneo**, con un programa integrado por obras de Haydn, Mozart, Ibert, Pierne, Beethoven y Boccherini. Formado en 1983 por profesores solistas de la Orquesta Nacional de España, con la idea de divulgar la música de cámara para instrumentos de viento, lo integran José Oliver (flauta), Salvador Tudela (oboe), José A. Tomás (clarinete), Miguel Alcocer (fagot) y Francisco Burguera (trompa). Todos ellos son valencianos y solistas de sus respectivos instrumentos en la ONE. Los comentarios a estos conciertos los realiza el crítico musical **Arturo Reverter**.

* * *

Desde el 14 de enero, los jueves, el violinista **Manuel Villuen-**

das y la pianista **Almudena Cano** ofrecen un recital a dúo, con obras de Mozart, Beethoven, Brahms, Falla y Sarasate. Manuel Villuendas, barcelonés, es Primer Concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid, Primer Violín del Cuarteto Ibérico y profesor de Violín en los Cursos Internacionales de arte «Martín Codax» de Marbella. Almudena Cano, madrileña, es catedrática de piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Su grabación de las doce Sonatas de Ferrer fue galardonada por el Ministerio de Cultura con el Premio Nacional del Disco 1981. Comenta estos recitales el compositor **Jacobo Durán-Lóriga**.

* * *

Los viernes, desde el 15 de enero, se ofrecen recitales de piano que interpretan **Jorge Otero** o **Diego Cayuelas**. El programa del primero incluye obras de Bach, Brahms, Liszt, Mompou, I. Albéniz y Ravel; y el del segundo, de Mozart, Chopin, Debussy y Granados. Jorge Otero, español, se formó pianísticamente en Buenos Aires. Ha obtenido seis primeros premios en concursos nacionales así como galardones en concursos internacionales, entre ellos el «Paloma O'Shea», de Santander.

Diego Cayuelas estudió con Miguel Baró y Joaquín Soriano en los Conservatorios de Murcia y de Madrid, y posteriormente en París. Actualmente es profesor especial de piano del Real Conservatorio Superior de Madrid. El crítico **Antonio Fernández-Cid** realiza las explicaciones a estos recitales de piano. ■

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN MARZO

Guitarra, piano y canto acompañado de piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» correspondientes al mes de marzo y que tienen lugar en la Fundación Juan March los lunes a las doce horas. La entrada es libre y se permite el acceso o salida de la sala en los intervalos entre las distintas piezas del programa.

Lunes 7

RECITAL DE GUITARRA,
por **Avelina Vidal**.

Obras de A. Mudarra, J. Dowland, L. C. Daquin, F. Sor, F. Tárrega, A. Barrios, J. Rodrigo, M. M. Ponce, L. Brouwer y M. Castelnuovo-Tedesco.

Avelina Vidal, uruguaya, vive en España desde 1970, habiendo cursado sus estudios de guitarra en el Conservatorio Superior de Madrid, centro en el que es profesora. Es componente del dúo «Vidal-Mateu».

Lunes 14

RECITAL DE PIANO, por
Claudia M. Bonamico.

Obras de Mozart, Beethoven y Schumann.

Claudia Bonamico, italiana, ha estudiado en Argentina y en España y dio su primer recital a los diez años. Ha actuado como solista con las orquestas Sinfónica de Mar del Plata y Sinfónica de Entre Ríos. Ha sido premiada como joven solista en Argentina y en 1986 en el Primer Concurso Nacional de Piano Jesús Guridi en España.

Lunes 21

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Carmen Charlán** (mezzosoprano) y **Sebastián Mariné** (piano).

Obras de Stradella, Haendel, Schubert, Debussy, Satie, Fauré, Nin y Falla.

Carmen Charlán pertenece al coro de Radiotelevisión Española y en la actualidad cultiva especialmente los géneros lied, canción francesa y oratorio. Sebastián Mariné estudió piano en el Conservatorio de Madrid, en donde es profesor de Acompañamiento.



Víctor García de la Concha

LA MODERNIDAD POÉTICA EN ESPAÑA

«Hace ya bastantes años que un tratadista francés del simbolismo lo comparaba donosamente con aquel dragón de Alca que aparece en *La isla de los pingüinos*: ninguno de los que aseguraban haberlo visto acertaba a decir cómo era... No sé si el símil es del todo exacto, porque lo que en realidad ocurre es que cada uno lo describe de manera diversa. Igual sucede con el modernismo.» Son éstas las primeras palabras que pronunció el profesor **Víctor García de la Concha**, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca, quien impartió en la Fundación Juan March, entre los días 1 y 4 de diciembre último, un curso sobre «La modernidad poética en España (1888-1987)». Los títulos de las tres conferencias y el día en que las dictó son los siguientes: «La guerra literaria» (1 de diciembre), «Modernidad poética y compromiso social» (3 de diciembre) y «En los límites de la modernidad» (4 de diciembre).

Se ofrece a continuación un extracto de las tres conferencias.

La imagen que del modernismo nos brindan los críticos antimodernistas de comienzos de siglo es la de un monstruo multiforme: basta leer, por ejemplo, el discurso del poeta y académico Emilio Ferrari sobre «La poesía en la crisis literaria actual» (1905). Pero no resulta, ni mucho menos, más coherente la



VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA (Villaviciosa, 1934) es catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca. Dirige la revista literaria *Insula* y las colecciones Austral y Clásicos Castellanos. Su tarea investigadora se centra en la poesía española del siglo XX y la literatura hispánica del Renacimiento, con especial atención a las relaciones entre literatura e ideología y espiritualidad. Ha sido secretario del Departamento de Creación Literaria de la Fundación Juan March y es autor, entre otras obras, de *Nueva lectura del Lazarillo*, *La poesía española de postguerra* y, en curso de publicación (han aparecido dos volúmenes de los cuatro de que consta), *La poesía española de 1935 a 1975*.

definición que nos aportan los propios protagonistas del movimiento. En las conferencias que sobre el Modernismo pronunció Manuel Machado en 1913, y que enseguida recoge en un

libro de título bien expresivo, *La guerra literaria (1898-1914)*, empieza por afirmar: «(...) para éste el modernismo es la cabellera de Valle-Inclán, para aquél los cuplés del Salón Rouge, para el otro los cigarrillos turcos y para el de más allá los muebles de Lizárraga.»

¿Y para él? «El modernismo, que realmente no existe ya, no fue en puridad más que una revolución literaria de carácter predominantemente formal». No hace falta que me detenga aquí a explicar cuánto y cómo contribuyó esta afirmación a sustentar esa dicotomía crítica “noventayocho frente a modernismo”, que en su versión manualística produjo un desenfoque generalizado de la lectura y de la categorización histórico-literaria de esa época.

La verdad es que si reducía la revolución del modernismo al ámbito de una revolución literaria de carácter predominantemente formal, a renglón seguido precisa: «En cuanto al fondo, su característica esencial es la anarquía.» Temeroso de que su afirmación se malinterpretase, aclara: «Sólo los espíritus cultivadísimos y poseedores de las altas sapiencias del arte pueden ser anárquicos, es decir, individuales, personalísimos; pero, entiéndase bien, anárquicos y no anarquistas.»

Cabría añadir una tercera prueba de la multiformidad con que el modernismo fue recibido: las mil versiones del dragón de Alca son elevadas a categoría doctrinal por el Papa Pío X cuando en la Encíclica «Pascendi dominici gregis» (1907) afirma, de entrada, que el modernismo presenta como característica propia la continua mutabilidad de aspecto, que constituye la pro-

pia conciencia en fuente generadora de la verdad.

El simple esbozo de estas tres perspectivas —críticos literarios antimodernistas, protagonistas del modernismo literario y críticos doctrinales del modernismo teológico— apunta hacia ese espacio que rebasa ampliamente una concepción del modernismo centrado en el terreno de las artes y, dentro de ellas, en el arte literario.

Y por extraño que parezca, el surrealismo, consecuencia inevitable de la vanguardia, representa también en la generación de los años veinte y treinta un tracto de la modernidad. Los surrealistas, como los primeros vanguardistas, trataban también de recuperar, como los aventureros de la primera etapa de la modernidad, lo que el realismo burgués y la mimesis literaria habían arrebatado a la cultura.

No hablo de logros. En todo hubo voces y ecos. Al igual que en el modernismo, en la vanguardia ultraísta, en los distintos pasos de la escritura del 27, el «habla emblemática» se petrificó a veces en gramática de academia. Pero nadie negará que esa revolución de la modernidad supuso en la literatura española —en este caso, tan europea— una edad gloriosa. Edad de Plata se le ha llamado con justicia. De sus rentas estamos viviendo.

Compromiso social

A las fronteras temporales de la guerra civil española llegaba una poesía cargada de modernidad. La exploración que Emilio Prados, José María Hinojosa, Lorca, Alberti, Aleixandre y Cernuda, entre otros, habían llevado a cabo por los ámbitos

de la sobrerrealidad había enriquecido el sistema imaginativo. El impulso de Pablo Neruda y de César Vallejo había ensanchado el registro de su voz, guiándola por todos los rincones de la vida cotidiana, hasta los más sórdidos, para captar e incorporar sus latidos. Pero todo fue subvertido por la guerra.

Quedaba así interrumpida una controversia poética que desde los primeros años treinta había llegado hasta el «II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas», de Valencia: cómo conjugar estética y ética. No se produjo en el bando nacional durante la contienda una tarea de reflexión análoga, y la historia literaria —una historia literaria de urgencia— no ha logrado captar las líneas por las que algunos sectores de la poesía española de posguerra se esforzaron en enlazar, en dirección de la modernidad, con el vector rehumanizador de la preguerra.

Con todas las cautelas posibles, y sin ánimo de consagrar otro marbete profesoral entomológico, hablo de «nueva modernidad» —que, por lo demás, se detecta, a la par, en los mismos años cincuenta en la novela—, para referirme a una escritura que es moderna por cuanto se sustenta en el principio de que la poesía es un instrumento de conocimiento superior y metafórico a través de una palabra liberada; también en el sentido de que, como otros movimientos de la modernidad, explora las vías interiores, se construye sobre la propia experiencia, se conforma a modo de autobiografía y crea su propia emblemática religiosa y erótica. Pero es nueva, a la vez, esta modernidad no sólo ni principalmente por incorporar nuevas formalizaciones líricas, sino por cuanto,

en una nueva versión del malditismo, la de la mala conciencia, constituye esa exploración personal de experiencia en un discurso de contrapunto simbólico y de relación con la realidad.

Será Valente quien logre cifrar mejor el maridaje entre las dimensiones intelectual, estética y moral de la poesía al afirmar que «en la medida en que la poesía conoce la realidad, la ordena y, en la medida que la ordena, la justifica. En ese punto de confluencia se produce el compromiso del poeta con el mundo en que vive».

José Angel Valente declara sin rodeos su poética: «... busco más en la poesía su raíz de conocimiento, de aventuras o salidas hacia la realidad no explicada o incluso ocultada. Y encuentro sin buscarla la comunicación (pues el lenguaje es mi instrumento) por añadidura.»

Límites de la modernidad

Dada la vinculación a la ideología básica de la modernidad, no es sorprendente que Valente enfatice las relaciones entre poesía y música y presente la función poética como eminentemente musical. El discurso poético viene así a situarse en una órbita completamente distinta de la del discurso intelectual racionalista. Hay veces en las que el discurso tiene la apariencia de lo poético. Sólo hay poesía cuando las palabras crean la realidad al descubrir lo que de verdad subyace a las apariencias.

De la misma manera que un género literario no se configura por una sola obra, sino por la convergencia de una serie de ellas que van fijando un molde,

Fundación Juan March

CURSOS UNIVERSITARIOS 1987/88



*La modernidad poética
en España (1888-1987)*

VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

DICIEMBRE 1987

Martes, 1

LA GUERRA LITERARIA

Jueves, 3

MODERNIDAD POÉTICA Y COMPROMISO SOCIAL

Viernes, 4

EN LOS LÍMITES DE LA MODERNIDAD

Todas las conferencias tendrán lugar a las 17.30 horas en el Salón de Actos de la
Fundación Juan March, Casado, 77, 28014 Madrid, España-Libros.



española. Para unos, el fantasma es un libro: *Nueve novísimos*. Para otros, el fantasma es el cerco de desprecio o de ira que ese mismo libro solivianta en muchos de sus abundantes lectores.» De nada valían las precavidas declaraciones de Castellet, abjurando «de todo afán de dogmatismo o profetismo respecto a las que parecen ser nuevas tendencias de la joven poesía castellana y a su futuro».

El nuevo frente irrumpía con implacable heterodoxia. Pedro Gimferrer, declarado mentor de Castellet y prototipo de un esquema definitorio, afirmaba por entonces: «... la poesía académica —es decir, casi toda la poesía española actual— carece por completo de interés para cualquier persona de sentido común... La mayoría de poetas españoles han hecho un arte —por adulta que sea su edad— de no decir absolutamente nada, ni respecto a la realidad, ni respecto al lenguaje».

La reacción emulaba la virulencia. Los poetas del «Equipo Claraboya» motejan a los nueve novísimos de poetas neocapitalistas, cuya intención remota puede estar en la creencia, errónea, de que «el mismo acto de representar es ya revolucionario».

Como se ve, la negación crítica rebasa la índole generacional del grupo y afecta al núcleo del problema: los nueve novísimos no es que no sean nuevos; es que, simplemente, no son. Pero es hora ya de preguntarse sin rodeos: ¿existió o no esa renovación?; si existió, ¿en qué consistió?; y, en fin, ¿qué aportó a la dialéctica de la escritura poética castellana?

Partamos de aquella afirmación inicial de Castellet: «en un momento dado (que se sitúa alrededor de 1962), los postula-

al margen de la aceptación o el rechazo del método histórico-crítico de las generaciones, en poesía no cabe hablar de un nuevo tiempo dialéctico más que sobre la base de la convergencia de dos o más autores en una «tópica» y en las bases de un sistema expresivo.

En tal sentido, lo de menos en la polémica suscitada por la antología de José María Castellet es que los poetas del grupo generacional fueran nueve, que hubiera más o debieran figurar menos, etc. Lo que de verdad importaba/importaba es si realmente *son* y si inducen un tiempo dialéctico nuevo en la poesía española...

Félix Grande resumió bien la radicalidad de la controversia: «Un fantasma recorre la poesía

dos teóricos del “realismo” empiezan a convertirse en pesadilla para muchos, incluidos algunos miembros de la generación que con más virulencia los predicaron». Prescindamos del hecho de que hasta esa fecha sólo habían transcurrido tres años desde el proyectado manifiesto de Collioure y apenas dos desde su avasallante predicación en *Veinte años de poesía española*. El caso es que, en efecto, años arriba o abajo, esa conciencia del cansancio surge y es perceptible. Acaso la gavilla de testimonios más flagrantes se encuentre en la *Antología de la poesía social*, de Leopoldo de Luis, donde Hierro, Gabino Alejandro Carriedo, José Agustín Goytisolo y Valente, entre otros, hacen la más dura crítica —y en alguna parte, autocrítica— de la escritura realista tal como se venía realizando.

El arte de la memoria

Hacia 1965 la revista leonesa «Claraboya», que en una primera etapa, desde su aparición en 1963, venía propugnando la lectura de los poetas de la generación o promoción de los cincuenta como alternativa superadora de la falsa dicotomía “poesía social-poesía intimista” de los años cuarenta, manteniendo un acuerdo básico con la ideología del grupo en cuanto al compromiso de la poesía con la realidad social, comienza a marcar diferencias teóricas considerables respecto de él en las técnicas: «a fuerza de evitar el simbolismo —critican— corsetearon la materia poética hasta reducirla a esquemas desacordes con la realidad explosiva de los últimos años».

Uno de los temas predilectos de la poesía de «los niños de la

guerra» era, sin duda, el recuerdo de la infancia. El dramatismo de la circunstancia histórica lo justificaba ampliamente, y en ella iban a buscar los poetas más comprometidos con el objetivo social base para la denuncia, mientras que otros, más tarde, tratarán, simplemente, de *recuperar* el tiempo perdido o, en fin, de *regustar* los sabores agrídulces de viejas vivencias. Pero, al margen de motivaciones, importa aquí subrayar lo que ello significó en el proceso de la escritura poética de la posguerra española: la potenciación del arte de la memoria.

Creo que no hemos valorado hasta ahora todo el alcance renovador de este ejercicio poético en los años sesenta. Alguien podría objetar que la escritura poética nunca dejó de servirse de la memoria. Y eso es cierto: los poetas *se sirvieron* muchas veces de la memoria. Conviene, sin embargo, no confundir la funcionalidad, digamos, *mecánica*, del recuerdo con lo que representa el artificio estético. Y de éste hablo. Con él cobra el poeta distancia de la realidad referente y viene, como digo —para ser justo, según dijo Gabriel Ferrater a propósito de Jaime Gil de Biedma—, a desdoblarse.

Cuando apareció la antología de los *Nuevos novísimos* corrió la voz de que, simplemente, eran discípulos del grupo «Cántico». Nunca desmintieron la deuda los que la tenían, que no eran todos, y diré, de paso, que a estas alturas puede considerarse bien pagada por el interés reflejo que su propia escritura y el estudio de Guillermo Carnero movieron hacia la poesía de los cordobeses.

Pero ¿en qué consistía la deuda y hasta dónde se extiende?

No formulo la pregunta en ejercicio de esa crítica que por su empeño en registrar afluencias Salinas motejaba de «fluvial»: se trata de individualizar los componentes de la renovación estética que nos ocupa y evaluar su proceso. Y bien, tomando como base, en aras de la brevedad, a García Baena, hay que recordar que su primer libro, *Rumor oculto* (1946), traía consigo un retorno del modernismo en el que no faltaban los ejercicios arcaizantes; recuérdese que Azorín señaló como características propias del movimiento de modernidad el fervor por el manierismo del Greco y por Góngora.

No era casual que retornara todo lo que había servido para construir el discurso simbolista frente al del agotado realismo, expresión, y configuración a la vez, de la mentalidad burguesa. Acaso 1946 ó 1948 eran aquí fechas demasiado tempranas para un empeño semejante; todavía se creía en la eficacia de la poesía como arma y habría de dispararse mucha pólvora antes de que la «intelligentsia» poética se percatara de que se gastaba en salvas, que apenas sí resonaban más allá de los estrechos muros de la habitación clandestina. Pero ahí quedaba abierta la vía al ejercicio poético de una *memoria sensitiva*.

Con el retorno modernista, el grupo «Cántico» ejercita el mismo artificio aprovechando para ello tanto el léxico de la tradición literaria, en especial de la arábigo-andaluza y la barroca, como el venero de lo popular más ligado a la tierra, lo castizo depurado: términos botánicos de la flora popular andaluza, de su arquitectura y de otros elementos que constituyen la cultura

de un pueblo. Es un componente que deseo subrayar porque será integrado a la creación literaria —y no sólo a la poética: recuérdese a Ferlosio o Benet— de los años sesenta.

Atrás queda apuntado lo que el modernismo comportó de ejercicio literario —incluidas las mímisis arcaizantes— y de configuración de un mundo imaginario, en gran parte contrahecho con elementos de la tradición cultural barroca tras las huellas de parnasianos y simbolistas. No hace falta apoyarse en las confesiones de devoción de los propios poetas cuando tan claros aparecen en su obra elementos y estratos modernistas.

No se trata de una memoria discursiva e histórica, sino sensitiva e imaginativa. Y terminaré apuntando el fundamento de la coherencia de esta nueva estética. Julia Barella ha señalado como característica fundamental de estos poetas su coincidencia en «el problema de la pérdida de la identidad y la autoficción del yo». El desdoblamiento del yo, del que brota el personaje espectral que Ferrater adivina como autor de la poesía de Gil de Biedma, es fruto de esa generalizada crisis de identidad.

Igual que en el Barroco: el poeta del *Polifemo* y las *Soleidades* no es el ciudadano cordobés Luis de Góngora, sino el doble fantasmagórico que trató de llenar imaginativamente un vacío. Ficción él mismo, el poeta de la nueva estética, en alas de una memoria artística, esto es, imaginativa, puede convertir lo real en ficción y viceversa. Nos propone así un discurso que reclama, a la par, un lector nuevo, dispuesto a aceptar la ficción de base y a navegar con él por sus mundos. ■

Continúa el ciclo en marzo

LA NUEVA INMUNOLOGÍA

Los lunes 7, 14 y 21 de marzo continuará celebrándose en la Fundación Juan March el Ciclo sobre «La Nueva Inmunología», en el que participan cuatro destacados científicos, entre ellos dos Premios Nobel de Medicina. Iniciado el pasado 29 de febrero, con una conferencia de la doctora **Brigitte A. Askonas**, investigadora en la División de Inmunología del National Institute for Medical Research, de Londres, quien habló sobre «Immune defences in virus infection: why we need to learn cellular immunology», el ciclo contará, en las próximas sesiones, con las intervenciones de **Roberto J. Poljak**, del Departamento de Inmunología Estructural del Instituto Pasteur, de París, quien hablará sobre «Estructura tridimensional y especificidad de los anticuerpos»; **Susumu Tonegawa**, Premio Nobel de Medicina 1987 e investigador en el Centro de Investigación del Cáncer del Massachu-

setts Institute of Technology de Cambridge (Estados Unidos) («Somatic generation of immune diversity»); y **Baruj Benacerraf**, Premio Nobel de Medicina 1980, quien trabaja en el Departamento de Patología de la Harvard Medical School, de Boston (Estados Unidos) («Antigen processing and presentation. The biological role of MHC molecules in determinant selection»).

Cada conferencia irá precedida de una presentación: la doctora Askonas fue presentada por **Antonio Arnáiz Villena**, del Departamento de Inmunología del Hospital Primero de Octubre, de Madrid; **Fernando Ortiz Maslloréns**, de la Fundación Jiménez Díaz, presentará a Roberto J. Poljak; **Michael Parkhouse**, del Centro Nacional de Biotecnología del C.S.I.C., de Madrid, a Susumu Tonegawa; y **Carlos Martínez Alonso**, del Centro de Biología Molecular-C.S.I.C. - Universidad Autónoma de Madrid, a Baruj Benacerraf.

Programa del ciclo en marzo

- 7 de marzo: **Roberto J. Poljak**
Estructura tridimensional y especificidad de los anticuerpos.
Presentación: **Fernando Ortiz Maslloréns.**
- 14 de marzo: **Susumu Tonegawa**
Somatic generation of immune diversity.*
Presentación: **Michael Parkhouse.**
- 21 de marzo: **Baruj Benacerraf**
Antigen processing and presentation. The biological role of MHC molecules in determinant selection.*
Presentación: **Carlos Martínez Alonso.**

* Con traducción simultánea.

Realizado con ayuda de la Fundación

PRIMER VOLUMEN DE UNA HISTORIA DE LA ÉTICA

■ Ha dirigido la obra la profesora
Victoria Camps

Coordinada y dirigida por la profesora de la Universidad de Barcelona **Victoria Camps**, ha comenzado a publicarse una *Historia de la Ética*, con el propósito de «estudiar a los filósofos desde la perspectiva de su obra ética y política». Constará de tres tomos; el primero salió a la calle a comienzos de año, y los otros dos lo harán a lo largo de este año. La obra será publicada por la Editorial Crítica y se ha realizado con ayuda de la Fundación Juan March.

El primer volumen abarca desde los griegos al Renacimiento y han colaborado en él, además de la coordinadora, los profesores **Alvarez Turienzo, Aranguren, Fernández-Galiano, García Gual, Gómez Caffarena, Miguel Angel Granada, Emilio Lledó y Francisco Rico**. El segundo volumen tratará de la Ética Moderna y el tercero de la Ética Contemporánea. Entre otros colaboran en éstos: **M. Carmen Iglesias, Fernando Savater, Xavier Rubert de Ventós, Jacobo Muñoz, Celia Amorós, Javier Sádaba, Castilla del Pino, Francisco Javier Laporta y Salvador Giner**.

Victoria Camps, en el prólogo, explica el doble deseo que ha inspirado esta obra: «Secundar el interés cada vez mayor adquirido por la filosofía práctica en el marco general del pensamiento filosófico, y disponer de un estudio completo y

riguroso de tal disciplina, adecuado especialmente a los propósitos de la docencia y de la investigación en nuestro país».

«De la justa combinación de ambos motivos —continúa— dependerá la capacidad de la obra para ofrecer una visión útil y a la vez original de lo que ha sido y es la ética. Una visión útil, en la medida que recoja y dé cuenta de los períodos y figuras considerados tradicionalmente como fundamentales para entender el desarrollo de la disciplina. Y una visión original, es decir, que sepa asimismo ser un reflejo del presente histórico, cultural y geográfico en el que está pensada y escrita.»

Respecto al título se pregunta: «¿Corresponde el contenido al título de la obra? Conviene aclarar antes de nada que no se trata propiamente de una 'historia'. No puede serlo un trabajo colectivo que cuenta con más de treinta colaboradores. Es 'historia' en la medida en que cubre cronológicamente todo el período en que se ha venido desarrollando la filosofía moral y política desde Sócrates hasta Rawls o Habermas. No lo es si buscamos en ella un hilo interpretativo —una teoría de la historia o de la ética— que recorra y engarce, capítulo a capítulo, los distintos tiempos o figuras.»

Historia de la Ética. I. De los griegos al Renacimiento, de autores varios. Ed. Crítica, Barcelona, 1988. 592 páginas.

NUMERO 13 DE «SABER/Leer»

■ Artículos de Antonio González, Ferrater Mora, Sixto Ríos, Querol, Zamora Vicente, Julián Gállego y García de Enterría

Artículos sobre Química, Filosofía, Tecnología, Música, Literatura, Arte y Derecho conforman el número 13, correspondiente al mes de marzo, de la revista crítica de libros, que edita la Fundación Juan March, «SABER/Leer». Estos comentarios, que firman especialistas españoles en cada campo, dan cuenta de libros publicados recientemente en España o fuera de ella y, como es habitual, van ilustrados con trabajos encargados expresamente para la ocasión.

Los artículos los firman **Antonio González, José Ferrater Mora, Sixto Ríos, Miguel Querol, Alonso Zamora Vicente, Julián Gállego y Eduardo García de Enterría**. Las ilustraciones son de **Alfonso Ruano, Stella Wittenberg, Fuencisla del Amo, Alberto Urdiales y Francisco Meléndez**.

Antonio González, que ha sido catedrático de Química Orgánica de la Universidad de La Laguna, entre la copiosa literatura que va apareciendo sobre los diversos aspectos de la investigación biotecnológica, ha escogido para su comentario un libro colectivo, *Primary and Secondary Metabolism of Plant Cell Cultures*, sobre las técnicas del cultivo de células y tejidos vegetales. La Biotecnológica, cuya aplicación por el hombre no es nueva, está sufriendo un extraordinario desarrollo a causa de los problemas que está planteando hoy la síntesis de productos naturales, necesarios en la industria farmacéutica y alimentaria.



Al filósofo **José Ferrater Mora** le llama la atención, en especial, el modo como una ciencia determinada, la geología en este caso, se enfrenta con lo que es un problema y una realidad: el tiempo, un tiempo que es tanto el 'bíblico' (los seis días de la creación) como el de la evolución geológica (millones de años). Ferrater Mora, al comentar la obra de Stephen Jay Gould, historiador de la ciencia, paleontólogo y biólogo, reflexiona sobre la Tierra y el tiempo y se felicita de ver cómo, en manos hábiles, como en esta ocasión, la geología está muy lejos de ser la aburrida disciplina que se inculcaba antiguamente a los niños.

Un trabajo aparecido en Estados Unidos y que trata de profundizar en la relación entre dos conjuntos de conocimientos

como son la Ciencia Estadística y la Inteligencia Artificial le da ocasión a **Sixto Ríos**, Premio Nacional a la Investigación Matemática, para adentrarse por estos dos campos científicos, cabeza de puente del conjunto de nuevas tecnologías.

El año pasado se cumplieron los cincuenta años de la muerte del compositor francés, tan ligado a España, Maurice Ravel. El crítico y compositor **Miguel Querol** en su artículo titulado «Ravel visto por un musicólogo español» recorre y comenta el libro de Mariano Pérez Gutiérrez *La estética musical de Ravel*. Querol destaca la aparición de esta obra, pues a su juicio es el primer trabajo que aborda el estudio de la música de Ravel desde todos los puntos de vista posibles y en conjunto. Unas palabras de un crítico francés en el sentido de que Ravel es fácil de comprender, pero difícil de explicar, le sirven a Querol para insistir en el valor del texto, objeto de su comentario: «... reconoceremos el mérito de la monografía de Pérez Gutiérrez, pues en la bibliografía de libros y artículos sobre Ravel no hay ninguno que estudie su armonía, porque efectivamente es difícilísimo hablar de ella.»

Platero en el camino

Desde hace setenta años, con cierta frecuencia, el más popular de los libros de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*, sale a la calle —es nuevamente publicado—, a ganarse la vida o a perderla, como dice **Alonso Zamora Vicente** secretario perpetuo de la Real Academia Española, quien ha hecho en su comentario un recorrido por su memoria de lector infantil y escolar del libro, a la vez que subraya su trayectoria y su vigencia. Todo ello movido por una re-

ciente edición, que ha anotado el profesor Francisco López Estrada; sobre cuya edición opina Zamora Vicente de esta manera: «hemos de destacar el máximo valor de todo comentarista, muy visible en esta resurrección de *Platero y yo*: el modesto, contenido gesto de no asomar el pecho y dejar hablar al autor. Que sea el mismo texto el que, de la mano, nos lleve a la meta que el escritor se propuso.»

El erudito y coleccionista francés Paul Fréart de Chantelou fue encargado por Luis XIV de recibir y acompañar al gran artista napolitano Gian Lorenzo Bernini durante su viaje a París, en 1665, para ocuparse de la reforma y terminación del palacio del Louvre. Aunque el objeto principal de este viaje no se logró, encargándose de la obra el clasicista Perrault, Bernini realizó obras como el busto del Rey. De ello y de todo lo referente a su visitante nos da cuenta Chantelou con amabilidad, imparcialidad y discreción en su libro, *Diario del viaje del caballero Bernini a Francia*, cuya reciente edición facsímil, que constituye la primera edición española, es comentada por el profesor **Julián Gállego** en su trabajo titulado «Un embajador del Barroco en París».

El contenido del presente número se cierra con un trabajo del catedrático de Derecho Administrativo de la Universidad Complutense, **Eduardo García de Enterría**, acerca del debate contemporáneo sobre la independencia judicial. En todos los sistemas constitucionales, la independencia de los jueces es un postulado que define incluso la propia función judicial. Lo que no impide el que éste, como otros grandes principios, suscite problemas a la hora de enfrentarse con las sociedades complejas del mundo actual. ■

POESIA HISPANOAMERICANA Y MACHADO

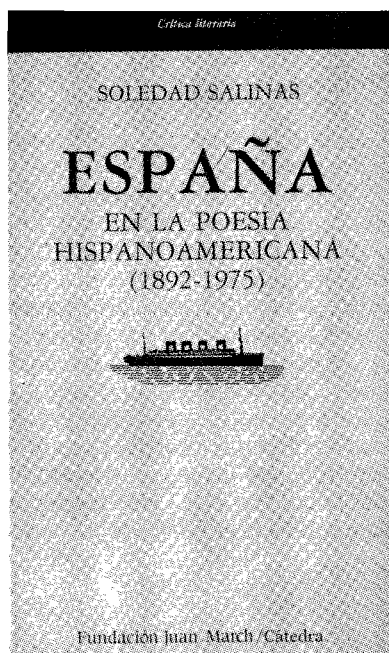
Dos nuevos títulos se han incorporado a la colección de «Crítica Literaria», que publican la editorial Cátedra y la Fundación Juan March. Se trata de *España en la poesía hispanoamericana (1892-1975)*, de **Soledad Salinas**, y *Espacios poéticos de Antonio Machado*, de **Ricardo Gullón**. Cada volumen recoge las cuatro conferencias que ambos autores pronunciaron en la Fundación. En enero de 1987, Soledad Salinas; y en marzo del mismo año, Ricardo Gullón.

Soledad Salinas, que ha dado clases de literatura española en Estados Unidos y que ha preparado la obra de su padre, el poeta de la generación del 27, Pedro Salinas, divide su obra en cuatro grandes apartados: «Y soy español por la lengua divina», en donde recoge la huella y la impresión españolas en la obra y en la vida del poeta nicaragüense Rubén Darío; «Estás, España, silenciosa en nosotros», en donde sigue los pasos a Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes; «España en el corazón», en donde el impacto brutal de la guerra civil estalla en los conocidos libros de César Vallejo y Pablo Neruda; para acabar la obra con «La España Peregrina», en donde el círculo se cierra: Rubén Darío, en el 98 hispano, se sintió solidario en la metrópoli; ahora, tras el fin de la guerra, una buena parte de la intelectualidad española se exilia en América, se integra allí.

«No es excesivo afirmar —escribe en el pórtico de su libro Soledad Salinas— que en la poesía hispanoamericana del si-

glo XX está muy presente España, o más precisamente están presentes muy diversas “Españas”. Y el propósito de estas conferencias es mostrar las variadas relaciones de algunos de los más grandes poetas hispanoamericanos con esas “Españas”, desde la conmemoración en 1892 del cuarto centenario del Descubrimiento de América hasta casi nuestros mismos días —tan próximos ya al quinto centenario».

España es algo más que un concepto geográfico, que también lo es, claro está, pero es también un concepto literario, el que algunos de sus personajes literarios representa. «Para la generalidad —señala—, “España” es, por supuesto, la lengua española. Mas en cada uno de los poetas considerados la imagen de “España” revela la propia perspectiva, el ángulo de visión característico de todo creador artístico. Podría así de-



cirse que “España” es a la vez un objeto y un espejo de la poesía hispanoamericana contemporánea».

«Pero también esa pluralidad de ‘Españas’ vistas por los poetas hispanoamericanos ha realizado un enriquecimiento de la imagen de ‘lo español’, un enriquecimiento que corresponde no sólo a las variadas perspectivas mencionadas, sino también a la que podría llamarse perspectiva *común*, ante España, de los poetas hispanoamericanos. Esto es, los poetas de la América hispana están simultáneamente *fuera* y *dentro* de España: no son nunca enteramente extraños ni son, claro está, españoles indígenas. Su visión de ‘España’ es, por lo tanto, desde un *fuera* que contiene forzosamente un *dentro*».

Espacios poéticos de Machado

El profesor Gullón es autor, entre otros, de varios libros sobre Antonio Machado, como por ejemplo, *Las secretas galerías de Antonio Machado* y *Una poética para Antonio Machado*. En esta ocasión escogió el tema de los «espacios poéti-

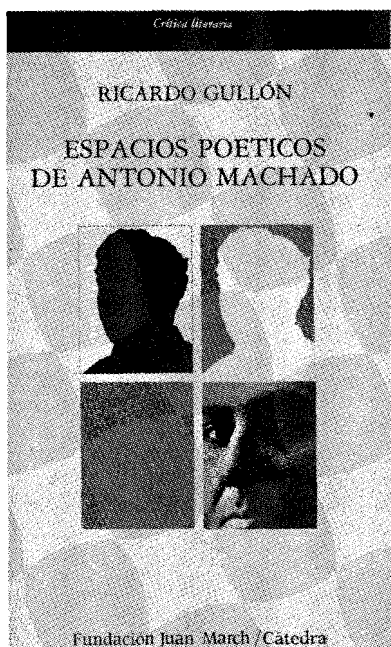
cos»: esto es, los espacios cerrados, el simbolismo; los espacios abiertos, el indigenismo; los espacios de la pasión mediatunda, mitificación; y los ámbitos de luz y sombra, Guiomar y los complementarios.

El mismo lo explica así: «Cuatro son los espacios que me propongo examinar en la poesía machadiana: el simbolista, predominante en *Soledades* (1903) y en *Soledades. Galerías. Otros Poemas* (1907); el indigenista, culminante en *Campos de Castilla* (1912); el del pensar mediatundo (algunos preferirán llamarlo metafísico), operante en *Nuevas Canciones* (1924), y los de luz y sombra en que se mueven sus *Complementarios* —los que complementan y redondean la persona poética de Machado—, Abel Martín y Juan de Mairena».

«Espacio es continente, recinto, ámbito, lugar donde seres y objetos están, se sitúan, actúan; tiempo es transcurrir de las horas, cronología, duración, sustantivos inequívocos: ayer, mañana, hoy. La gramática es precisa y las denotaciones no inducen a error. Un sentimiento nos hace pensar en cierta insuficiencia léxica; el vocabulario está bien, pero no expresa cuanto quisiéramos y del modo que quisiéramos».

Gullón se centra, en su libro, en cada uno de los espacios, que va caracterizando a partir de obras concretas siguiendo un orden diacrónico de la obra total, en lugar de concentrarse como ya lo ha hecho en otras ocasiones, en el análisis sincrónico.

- *España en la poesía hispanoamericana (1892-1975)*, de Soledad Salinas. Fundación Juan March/Cátedra. Madrid, 1987. 115 páginas.
- *Espacios poéticos de Antonio Machado*, de Ricardo Gullón. Fundación Juan March/Cátedra. Madrid, 1987. 109 páginas.



TRABAJOS TERMINADOS

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

ESTUDIOS EUROPEOS

BECAS EN
ESPAÑA:

Luis Ambrosio Flores.
Estudio comparativo de las estructuras de producción del sector vitícola en las principales regiones productoras de España, Francia e Italia: una aportación a la política de reestructuración y reversión del sector español ante la integración de España en la C.E.E.
Centro de trabajo: Departamento de Estadística y Política Agraria de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Madrid.

Gabriel Casado Ollero.
El impuesto sobre el valor añadido en el proceso de armonización fiscal de las Comunidades Europeas.
Centros de trabajo: Facultad de Derecho de la Universidad de Granada y Dirección General de la Fiscalidad de la C.E.E. en Bruselas.

José Miguel Embid Irujo.
El proceso de armonización del derecho de los grupos de sociedades en la Comunidad Económica Europea. Su

significado y repercusión en el ordenamiento jurídico español.

Centro de trabajo: Facultad de Derecho de la Universidad de Alcalá de Henares, Madrid.

BIOLOGIA MOLECULAR

BECAS EN EL
EXTRANJERO:

José Juan Sánchez Serrano.

Expresión del inhibidor de proteinasas II en patata y tabacos transgénicos.

Centro de trabajo: Instituto Max Planck de Colonia (Alemania).

Juan Luis Serra Ferrer.

Purificación y caracterización de la actividad fosforribulokinasa de la cianobacteria «Anabaena cylindrica».

Activación por tioredoxina de la fosforribulokinasa de «Anabaena».

Centro de trabajo: Departamento de Ciencias Biológicas de la Universidad de Dundee, Escocia (Reino Unido).

Inmaculada Meseguer Soria.

Efectos de la Halocina H4 en vesículas de membrana de «Halobacterium halobium».

Centro de trabajo: California College of Medicine en Irvine (Estados Unidos).

FILOSOFIA

BECAS EN
ESPAÑA:

Atilano Domínguez Basalo.

Traducción completa de la obra de Spinoza y estudio sobre su influencia en España.

Lugar de trabajo: Ciudad Real.

FISICA

BECAS EN EL
EXTRANJERO:

**Pedro Miguel Eche-
nique Landiribar.**

Física de superficies.
Centro de trabajo: Laboratorio Cavendish, de la Universidad de Cambridge (Inglaterra).

AUTONOMIAS TERRITORIALES

BECAS EN EL
EXTRANJERO:

José Javier Ballarín Iribarren.

Los orígenes del «Judicial Review»: la importancia del factor federal.
Centro de trabajo: Instituto de Derecho Comparado de la Universidad de Florencia (Italia).

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

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

● **Mariano Peset.**

Cuestiones sobre la investigación de las Facultades de Derecho durante la segunda mitad del siglo XIX.

En «Primer Seminario de Historia del Derecho y Derecho Privado. Nuevas técnicas de Investigación», editado por J. Cerdá y P. Salvador. Bellaterra (Barcelona), 1985, págs. 327-396.

(Operación especial 1980).

● **Manuel Fernández-Miranda y Alicia Roderó Riaza.**

El yacimiento submarino de Favaritz (Menorca, España).

Separata de «VI Congreso Internacional de Arqueología Submarina», Cartagena, 1982. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, págs. 175-188.

(Operación especial 1974).

● **María Carmen Iglesias, Carlos Moya y Luis Rodríguez Zúñiga** (recopil.).

Homenaje a José Antonio Maravall (por varios autores).

Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, 3 vols.

(Operación especial 1984).

● **José Luis Curbelo Ranero**

Descentralización y planificación regional.

«Revista Valenciana d'Estudis Autònòmics», nº 2, mayo-agosto 1985, págs. 53-72.

(Plan de Autonomías Territoriales 1983).

● **Andrés Aguilera y Friedrich K. Zimmermann**

Isolation and molecular analysis of the phosphoglucose isomerase structural gene of «Saccharomyces cerevisiae».

«Mol. Gen. Genet.» (1986), 202, págs. 83-89.

(Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones, 1984).

● **Gregorio Gil Pujades** (y otros).

Cytoplasmic 3-Hydroxi-3-methylglutaryl Coenzyme A Synthase from the Hamster. I. Isolation and sequencing of a full-length cDNA. II. Isolation of the gene and characterization of the 5' flanking region.

«The Journal of Biological Chemistry», 1986, vol. 261, nº 8, págs. 3710-3724.

(Beca Extranjero 1982. Biología Molecular y sus Aplicaciones).

● **J. C. Rodríguez Rey** (y otros)

Molecular Cloning of Human LDL Apolipoprotein B cDNA. Evidence for more than one gene per haploid genome.

«Atherosclerosis» (1985), vol. 58, págs. 277-289.

(Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones, 1984).

MARTES, 1

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Quinteto de Viento Medite-
rráneo.

Comentarios: **Arturo Reverter.**
Obras de J. Haydn, W. A.
Mozart, J. Ibert, G. Pierne, L.
v. Beethoven y L. Boccherini.

(Sólo pueden asistir grupos
de alumnos de colegios e ins-
titutos, previa invitación).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«La traducción en la cultura
española» (III).

Valentín García Yebra: «El
Siglo de Oro. Boscán y Fray
Luis».

MIÉRCOLES, 2

19,30 horas

CENTRO DE DOCUMENTA-
CION DE LA MUSICA ES-
PAÑOLA CONTEMPORANEA

Estreno de la obra de Miguel
Angel Coria, «La chevelure»,
arietta nº 2 para soprano,
flauta, arpa, piano y violon-
chelo, sobre texto de Baude-
laire. Presentación del autor.

Intérpretes: **Atsuko Kudo,** so-

prano; **Pedro González,** flauta;
Paul Friedhoff, violonchelo;
Michaele Granados, arpa, y
Miguel Angel Coria, piano.

JUEVES, 3

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de violín y piano.

Intérpretes: **Manuel Villuen-**
das y Almudena Cano.

Comentarios: **J. Durán-Loriga.**
Obras de Mozart, Beethoven,
Brahms, Falla y Sarasate.

(Sólo pueden asistir grupos
de alumnos de colegios e ins-
titutos, previa invitación).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«La traducción en la cultura
española» (y IV).

Valentín García Yebra: «La
traducción en el siglo XX.
Realidades y perspectivas».

VIERNES, 4

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Piano, por Jorge Otero.

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**
Obras de J. S. Bach, J. Brahms,
F. Liszt, F. Mompou, I. Al-
béniz y M. Ravel.

(Sólo pueden asistir grupos
de alumnos de colegios e ins-
titutos, previa invitación).

LUNES, 7

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de guitarra.

Intérprete: **Avelina Vidal Seara.**
Obras de Mudarra, Dowland,
Daquin, Sor, Tárrega, Barrios,
Rodrigo, Barrios Mangore,
Ponce, Brower y Castellnuo-
vo-Tedesco.

LOS GRABADOS DE GOYA

EL 5 de marzo se inaugu-
rará en el Stadtmuseum de
Düsseldorf (Alemania Federal)
la Exposición de Grabados
de Goya. Presentará la mues-
tra José Hierro.

Un total de 222 grabados
de Goya se exhiben, además,
hasta el 13 de marzo en el
Ayuntamiento de Jerez de la
Frontera (Cádiz); y, desde el
18 del mismo mes, en el
Museo Municipal de Valde-
peñas (Ciudad Real).

19,30 horas

CICLO «LA NUEVA INMUNOLOGÍA» (II).

Roberto J. Poljak: «Estructura tridimensional y especificidad de los anticuerpos».

Presentación: **Fernando Ortiz Maslloréns.**

MARTES, 8

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Intérpretes: **Quinteto de Viento Mediterráneo.**

Comentarios: **Arturo Reverter.**

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS «La Ley Fundamental de Bonn en su 40 aniversario. Evolución y problemática» (I).

Konrad Hesse: «La Ley Fundamental en perspectiva: objetivos y función» (con traducción simultánea).

MIÉRCOLES, 9

19,30 horas

CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

Presentación del Catálogo de Obras 1988.

Concierto con obras de Salvador Bacarisse: «Berceuse», «Adagio» e «Introducción, Variaciones y Coda».

Intérpretes: **Manuel Villuendas,** violín y **Elena Barrientos,** piano.

JUEVES, 10

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de violín y piano.

Intérpretes: **Manuel Villuendas** y **Almudena Cano.**

Comentarios: **Jacobo Durán-Lóriga.**

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 3).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS «La Ley Fundamental de Bonn en su 40 aniversario. Evolución y problemática» (II).

Konrad Hesse: «Fundamentos del orden constitucional: democracia, estado social de derecho, federalismo» (con traducción simultánea).

VIERNES, 11

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de piano.

Intérprete: **Diego Cayuelas.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**
Obras de Mozart, Chopin, Debussy y Granados.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS «La Ley Fundamental de Bonn en su 40 aniversario. Evolución y problemática» (y III).

Konrad Hesse: «Derechos fundamentales y jurisprudencia constitucional» (con traducción simultánea).

«ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO» (COLECCION LENZ SCHÖNBERG), EN BARCELONA

El 23 de marzo se clausura la Exposición «Zero, un movimiento europeo», con fondos de la Colección Lenz Schönberg, de Munich, en la Sala Sant Jaume de la Fundació Caixa de Barcelona.

LUNES, 14

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de piano por **Claudia M. Bonamico**.

Obras de Mozart, Beethoven y Schumann.

19,30 horas

CICLO «LA NUEVA INMUNOLOGIA» (III).

Susumu Tonegawa: «Somatic generation of immune diversity» (con traducción simultánea). Presentación: **Michael Parkhouse**.

MARTES, 15

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Intérpretes: **Quinteto de Viento Mediterráneo**.

Comentarios: **Arturo Reverter**. (Programa y condiciones de asistencia, como el día 1).

MIÉRCOLES, 16

19,30 horas

CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA
AULA DE REESTRENOS (5)
Intérpretes: **Jaume Francesc**

«EL PASO DESPUES DE EL PASO», EN MADRID Y CUENCA

Hasta el 16 de marzo seguirá abierta en la Fundación Juan March la exposición «El Paso después de El Paso».

Horario: días laborables, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas.

A partir del 22 de marzo la exposición se exhibirá en Cuenca, en el Museo de Arte Abstracto Español.

(violín), **Aureli Vila** (viola), **Juan Manuel Romani** (violonchelo) y **Mary Ruiz-Casaux** (piano).

Programa: Sonata Op. 32 para chelo y piano, de José María Franco Bordons, Sonata para viola y piano, de Salvador Brotons, y Cuarteto con piano, de Julio Garreta.

JUEVES, 17

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de violín y piano.

Intérpretes: **Manuel Villuendas** y **Almudena Cano**.

Comentarios: **J. Durán-Lóriga**. (Programa y condiciones de asistencia, como el día 3).

VIERNES, 18

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de piano, por **Jorge Otero**.

Comentarios: **A. Fernández-Cid**. (Programa y condiciones de asistencia, como el día 4).

LUNES, 21

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de canto y piano.

Intérpretes: **Carmen Charlán** (mezzosoprano) y **Sebastián Mariné** (piano).

Obras de Stradella, Haendel, Schubert, Debussy, Satie, Faure, Nin y Falla.

19,30 horas

CICLO «LA NUEVA INMUNOLOGIA» (y IV).

Baruj Benacerraf: «Antigen processing and presentation. The biological role of MHC molecules in determinant selection» (con traducción simultánea). Presentación: **Carlos Martínez Alonso**.