
Cursos universitarios

Cuarenta y seis conferencias abarcaron los cursos universitarios que organizó la Fundación Juan March en su sede a lo largo de 1993. De cuatro conferencias cada uno generalmente, estos ciclos son impartidos por profesores y especialistas en las más variadas materias. Su objetivo es la formación permanente de postgraduados y estudiantes universitarios.

Temas de literatura, arte, música, filosofía e historia constituyeron el contenido de los doce ciclos habidos durante el año, cuyos títulos fueron: «Jorge Guillén», «De las vanguardias al espectáculo», «En torno a *Fuente Ovejuna*», «Un operista español en España», «La historia constitucional española (1812-1978)», «Julio Cortázar: sus mundos y sus modos», «Filosofía y Tragedia (A propósito de Miguel de Unamuno)», «*El sombrero de tres picos*», «El Puente», «La invención de la literatura española», «Cincuenta años de libretos españoles (En el centenario de Guillermo Fernández-Shaw)» y «José Zorrilla». Además la Fundación celebró en su sede dos actos de homenaje: el encuentro dedicado al poeta José Hierro,

organizado por el Centro de las Letras Españolas, del Ministerio de Cultura, y otras instituciones, y un acto de homenaje al escritor argentino Julio Cortázar en el 30 aniversario de la edición de *Rayuela*, y coincidiendo con la donación a la Fundación Juan March de la biblioteca del escritor por su viuda, Aurora Bernárdez.

Un total de 6.549 personas siguieron estas conferencias, de cuyo contenido se informa en páginas siguientes. Además, la Fundación organizó otras conferencias de presentación de exposiciones en Madrid y en otras ciudades españolas y extranjeras. En su salón de actos se celebraron dos ciclos de conferencias públicas organizados por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, dependiente del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones; y un nuevo ciclo de Conferencias Juan March sobre Biología, organizados por el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, también dependiente del citado Instituto. De estos ciclos se informa en los capítulos correspondientes de estos *Anales*.

«Jorge Guillén en su centenario»



Guillermo Carnero (Valencia, 1947) es catedrático de Literatura de la Universidad de Alicante, director de la revista "Anales de Literatura Española" y miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March.



Carlos Bousoño (Boal, Oviedo, 1923) es académico de la Real Academia Española, poeta y autor de numerosas obras sobre teoría poética.

El 13 de enero se cumplía el centenario del nacimiento del poeta Jorge Guillén y con este motivo la Fundación Juan March organizó, entre el 12 y el 21 de enero, un ciclo titulado «Cuatro lecciones sobre Jorge Guillén» (*), a cargo de los poetas **Guillermo Carnero**, **Carlos Bousoño**, **Claudio Rodríguez** y **José Hierro**. Coincidiendo con este ciclo se expusieron unos paneles con libros de artista de Eduardo Chillida, Antoni Tàpies y José Guerrero, cuyos grabados originales iban acompañados de poemas de Jorge Guillén.

Guillermo Carnero se ocupó de la poesía pura en Guillén y señaló, entre otras cosas: «El purismo puede abordarse desde la actitud de su época ante la tradición y la modernidad. Centrándonos inicialmente en lo primero, la dificultad de definir el purismo viene de que es una de las manifestaciones de una amplia actitud, generalizada en los círculos literarios avanzados desde comienzos del siglo XX, y contraria a la inmediata tradición que empieza en el romanticismo y termina en el modernismo. Ello implica que la poética purista es ante todo una teoría de negaciones dirigida contra esa tradición, como escribía Guillén en su *Carta a Fernando Vela*: "Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía".»

«El purismo es síntoma de un espíritu de época al que corresponden también la greguería o el redescubrimiento del jaikú, y que está presente en la obra primera de los poetas del 27, desde *Poemas puros* de Dámaso Alonso y *Libro de poemas* de Lorca, ambos de 1921. Su obra maestra es indiscutiblemente el *Cántico* de Guillén, cuyas dos primeras ediciones son de 1928 y 1936. Al clima purista responde, entre otros ejemplos, la observación de Antonio Machado, en sus *Reflexiones sobre la lírica*, 1925, de que existe una secta de poetas que "pretenden hacer lírica al margen de toda emoción humana, por un juego mecánico de imágenes" (observación exagerada e incomprensiva). Cuando Azorín reseñó *Cántico* en ABC (17-I-1929) le vino a la

mente una habitación de cuatro paredes encajadas, "las cuatro paredes que albergan la santidad o la poesía lírica".»

«Si llamamos 'expresionismo' al sistema estético basado en la impresión modificada —comentó **Carlos Bousoño**, al tratar del expresionismo en el *Cántico*, de Guillén—, no hay duda de que la poesía pura debe incluirse, por mucho que ello pueda sorprender, en ese amplísimo colectivo, donde se codearía, además, no sólo con lo que se ha denominado siempre expresionismo, mas también con el cubismo, los cuartetos de Bartok, los esperpentos de Valle-Inclán, el cine mudo de Chaplin y de otros.»

«Nombre esencial: eso es para Guillén la poesía. Y el nombre esencial se identifica con la visión del objeto desprovisto de concreción, descascarillado de su anécdota, desencarnado y abstracto. En el Valle-Inclán de los esperpentos, cuya estética se expone en *La lámpara maravillosa*, hay similares intuiciones: "El arte no existe —escribe Valle— sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos". El autor de los esperpentos, como los 'poetas puros', no sólo alude con todo esto a la supresión de la anécdota y a la elaboración abstractiva del recuerdo, sino que Valle-Inclán insiste, una y otra vez, en el eternismo.»

«El conflicto del 'poeta puro' sólo tenía una solución: ofrecer abstracciones, sí, pero corporeizadas, viéndolas como cuerpos, como cosas o realidades perceptibles por los sentidos. En la 'poesía pura', la impresión está ya fuera de juego, carece de valor, puesto que ha perdido su 'veracidad', si se me permite decirlo así, la cual se ha trasladado al creativismo del espíritu, y ocurre que, en él, sí puede darse el alto logro del ideal absoluto, con la consiguiente positividad emocional a la que aludimos.»

«Se ha escrito tanto —explicó **Claudio Rodríguez** al ocuparse de la unidad y varie-

dad de la obra del poeta— acerca de la 'poesía de la claridad' o del Ser en *Cántico*, de una plenitud de situación y de realización que parece anular y rechazar cualquier ceguera o duda ante la posible oscuridad de la luz, ante una posible noche, del claro día, del mediodía guilleniano. *Fe de vida* es el subtítulo de *Cántico*, que es como una catedral, por decirlo así, de la poesía española de todos los tiempos.»

«Joaquín Casaldueiro, Manuel Alvar, Andrew Debicki y tantos otros autores han escrito suficientemente acerca de la palabra, del estilo de Jorge Guillén. En este momento quiero decir que la acumulación de elementos formales —gramaticales, léxicos, etc.— contribuye a dar variedad a la unidad expresiva. Y más que nada al ritmo. Sí, porque el poema es dueño y servidumbre, como sonido incluso, como ritmo que no es solamente 'fermosa cobertura' o melodía sintáctica, efecto meramente plástico y sonoro de la fonética, ambos, sin embargo, tan importantes, sino esencia, conocimiento, con el cual se completa la experiencia. Si no hay ritmo personal, no hay poesía.»

«Por lo tanto, ¿es necesario que la poesía se aleje de la persona y encuentre una virtualidad a través de la retórica? ¿Dónde están los niveles de vivencia, de cultura? Estoy insistiendo en que el arte, la poesía, han de instalarse en la nervatura, por decirlo así, central de la vida, no como algo marginal, experimental como un 'campo llano' o 'tábula rasa' pronta a ser oscurecida por cualquier norma o cambio de estilo. El de Guillén es suyo, inconfundible, aun con el riesgo de cierta posible tendencia al ripio, especialmente en sus últimos libros. Como dice José Manuel Blecua, "cuando tengamos la historia de la métrica española, el nombre de Guillén figurará entre las más felices adquisiciones".»

José Hierro, trazando el perfil de la poesía guilleniana, se encargó de cerrar el ciclo: «¡Santo Dios! Cien años cumpliría ahora Jorge Guillén. Parece que fue ayer cuando

yo *descubría* en la antología de Gerardo Diego a aquel —todavía— joven maestro que acababa de doblar el cabo de la cuarentena y era —para mí— uno de los más raros, más inclasificables poetas del 27. En 1923, Juan Ramón Jiménez, siempre avizor, ha descubierto al joven poeta y le incita a publicar en la Biblioteca Índice un tomito de poesía cuyo título posible será *Rigor*.»

«A Guillén y a Salinas se les ha emparejado habitualmente. Lo de 'poeta puro', atribuido inexorablemente a Guillén, se hizo extensivo a Salinas, cosa que me parece disparatado. Lo que sucede es que la poesía de quienes fueron, hasta la muerte de uno de ellos, amigos del alma, se desmarca del panorama. Valéry es por entonces el modelo —europeo— de la poesía. Representa el arquetipo de la nueva lírica, de acuerdo con los supuestos de la poesía pura en la que es su profeta.»

«Jorge Guillén, como Lorca y en menor grado Alberti, se convierten en poetas emblemáticos del joven parnaso. Influyen en los más jóvenes que —tras Juan Ramón y los ejercicios de ruptura vanguardista del creacionismo— están abriendo el camino de la lírica nueva. No es extraño que tengan imitadores. Y en el caso de Guillén, maestro más de 'inmensa minoría', un joven discípulo va a adelantarse al joven maestro. Me refiero a Luis Cernuda. El caso es que Guillén, cuando tiene a punto su *Cántico*, para darlo a las prensas, tiene noticias de que el joven Cernuda está a punto de publicar su primer libro, *Perfil del aire*, en el que la semblanza con la poesía de Guillén es evidente. Pero a ningún seguidor de la poesía en los años anteriores a la publicación de ambos libros se le oculta que quien trajo las gallinas fue Guillén.»

(*) Títulos de las conferencias: «La práctica de la poesía pura en Jorge Guillén»; «El *Cántico* de Jorge Guillén y el expresionismo»; «Unidad y variedad en la obra de Jorge Guillén»; y «Guillén, perfil de su poesía».



Claudio Rodríguez (Zamora, 1934) es miembro de la Real Academia Española. Ha sido galardonado en varias ocasiones: Premio Adonais, de la Crítica, Nacional de Literatura y Castilla y León de las Letras.



José Hierro (Madrid, 1922) es poeta y crítico de arte. Posee los Premios Adonais, Nacional de Literatura, Juan March, Príncipe de Asturias y Nacional de las Letras Españolas.

Eduardo Subirats: «De las vanguardias al espectáculo»

«De las vanguardias al espectáculo» (*) fue el título del ciclo de conferencias que impartió, del 26 de enero al 4 de febrero, **Eduardo Subirats**, profesor de Historia de la Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, dentro de los Cursos universitarios. El profesor Subirats ha realizado una investigación sobre «Creación, producción y espectáculo», con una ayuda que le concedió esta Fundación en 1991. Reproducimos seguidamente algunos párrafos de sus conferencias:

«Vanguardia, ambigua palabra. En vano las culturas estatales esgrimen totalizadamente en todos los aires mediáticos un perfil heroico de sus virtudes trascendentes. Su existencia perfectamente institucionalizada supone en la actualidad y por doquier un sonoro vacío. En las decadentes culturas geopolíticamente marginales, y bajo la atmósfera débil e invertebrada de sus empobrecidos medios intelectuales, los multicolores signos bajo los que se arropa, los 'gadgets high-tech', las instalaciones multi-mediáticas, los hipermercados artísticos o los eventos mediáticos se han asociado, no obstante, a un agresivo principio modernizador, confluyente con estrategias de racionalización económica y un brutal desarrollo tecno-industrial, a menudo atravesado por momentos explícitamente autoritarios.»

«La vanguardia, purificada musealmente de los momentos críticos o reformadores que le dieron otrora el prestigio de una inteligencia combativa y libre, ha adquirido un aura de militancia catequética y el significado de una esclerótica cruzada. Sus gestos de protesta se han convertido en una pose tanto más rutilante cuanto más vacía.»

«La pregunta por el carácter progresista de las vanguardias, el cuestionamiento de la ambigüedad política que las distinguió a lo largo de su historia, el significado totalitario que han tenido algunos de sus exponentes más destacados, todos estos aspectos se convierten en anécdotas irrelevantes en cuanto se considera su última y fundamen-

tal consecuencia, entre tanta cuestión elemental en la sociedad tardoindustrial: su tendencia al espectáculo, la estetización del poder y de la comunicación social, la construcción artificial de lo real como una obra de arte. Allí donde el arte se definió revolucionariamente como principio constituyente de un nuevo orden social, allí también las relaciones sociales, desde la existencia minimalizada en las unidades industrializadas de habitación hasta la performatización de los grandes acontecimientos políticos como eventos mediáticos, se convirtieron en una extensión del diseño artístico a escala planetaria. Tal es el dilema final de la estética de las vanguardias.»

«La utopía estética de la obra de arte total permitió articular teóricamente la experimentación formal abstracta en torno o hacia la construcción práctica de un mundo artificial: música y teatro, pintura y arquitectura transformaron la metrópolis industrial en las grandes escenografías arquitectónicas y cartelarias de la ciudad moderna.»

«En todas las expresiones programáticas o reales de la obra de arte total, entendida como la extensión de la obra de arte hacia la producción de nuevos espacios exteriores o nuevas realidades imaginarias, habitaba una intención formadora, reeducativa, colonizadora de la existencia: configurar la vida, generar las condiciones de su desarrollo y modificación, crear un nuevo orden, transformar o convertir la sociedad al nuevo principio artístico... Las vanguardias no solamente defendían una trascendencia social de la forma artística, sino que además definían un 'estado estético', una nueva condición simbólica del hombre moderno directamente producida en el atelier del artista.»

(*) Títulos de las conferencias:
«La revolución estética de las vanguardias y la civilización industrial»; «Estrategias estéticas de simulación»; «La producción técnica de la conciencia y la cultura de masas»; e «Historia y surrealidad: la producción del espectáculo».



Eduardo Subirats es Doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona. Ha sido profesor de Historia del Arte, Estética y Teoría de la Cultura en las Universidades de São Paulo, Princeton, Madrid y México y es profesor titular de Historia de la Filosofía en la UNED. Autor de *La cultura como espectáculo* y *Metamorfosis de la cultura moderna*.

Luis de Pablo: «Un operista español en España»

Con el título de «Un operista español en España» (*), el compositor **Luis de Pablo** dio en la Fundación Juan March, del 23 de febrero al 4 de marzo, un ciclo de conferencias en las que relató una serie de experiencias personales como compositor de óperas. En 1983, Luis de Pablo estrenaba en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, la ópera *Kiu*, que diez años después se repone en el mismo teatro. Desde hace varios años, Luis de Pablo ha colaborado con la Fundación Juan March: estrenó, por encargo de esta institución y en su sede, *Cuatro fragmentos de «Kiu»* (reelaboración para flauta y piano), así como otras obras, y ha dado otras conferencias en la misma y formado parte de su Jurado de Becas de Música.

«Hasta fechas relativamente recientes, hace unos 40 ó 50 años –comenzó apuntando–, era general la opinión de que la ópera era un género acabado y que los compositores tenían que inspirarse en otros campos ajenos al operístico. Este fenómeno no es algo que se dé solamente en España, sino que es un fenómeno muy general.»

«La ópera ha perdido muy insidiosamente el sentido social que un día tuviera. Hoy tiene otro. De ser el género de diversión por excelencia de un público burgués, el mismo público que leía la novela decimonónica, ha pasado a ser un género minoritario. Cuando ya en nuestro siglo nace el verdadero espectáculo de masas, las fórmulas de la ópera del siglo XIX no bastan, y el público que sigue anclado en ellas se convierte casi automáticamente en retardatario. El compositor se desinteresa y entonces se vive una crisis de la que no se saldrá hasta los últimos 40 ó 50 años. La ópera deja de ser un género emblemático de una clase social y de una época. Al alejarse de esa carga histórica, la ópera llega a convertirse en objeto de especulación creadora y en otro género más. Pierde esas connotaciones elitistas o nacionalistas que tenía en el pasado y vuelve a ser uno de los

géneros más complejos y por ello más atractivos que el hombre ha ideado.»

Al hablar de su personal trabajo con el género, apuntó: «Como operista, me sirvo de una lengua que apenas ha tenido una tradición operística de verdadera altura, ambiciosa en un pasado bastante amplio. Las excepciones a esto son muy limitadas y no han modificado en profundidad el panorama de lo que ha sido la creación operística en nuestro país. La tradición que cada área cultural ha sido capaz de crear es una piedra de toque para conocer el grado de libertad creativa que se ha podido asimilar dentro de esa tradición.»

«En nuestro país, cuando yo empecé a trabajar para la escena, no había más tradición operante que la zarzuela. La zarzuela del siglo XIX y de principios del XX no me pareció tener medios suficientes para ofrecer al compositor de hoy un lenguaje vivo y un universo capaz de despertar su apetito creador. No es que condene el género, pero no veo en él nada en lo que apoyarme para considerarlo una continuación mínimamente interesante.»

«Cuando yo compuse *Kiu* entre 1979 y 1982, hacía tiempo que estaba intentando buscar materiales musicales que me sirvieran para utilizar a mi gusto tanto los llamados intervalos consonantes como los disonantes. En el caso de *Kiu* encontré el orden interválico de base dando a cada personaje una altura predominante en su discurso musical. El universo armónico de *Kiu* no se corresponde con la armonía funcional del siglo pasado, sino que intenta una manera distinta de relacionar el concepto tan discutido hoy en día de consonancia-disonancia, es decir, un orden interválico distinto.»

(*) Títulos de las conferencias: «Componer óperas hoy»; «La ópera en español»; «El teatro, la música, el montaje»; y «Colegas de dentro y de fuera».



Luis de Pablo fue fundador de «Tiempo y Música» y miembro de «Nueva Música» de Madrid y «Música abierta» de Barcelona y presidente de Juventudes Musicales. Fundador de «Forum Musical» y de «Alea», es académico de Bellas Artes de San Fernando. Premio «Luigi Dallapiccola» (1979) y Premio Nacional del Disco.

«En torno a *Fuente Ovejuna*»



Joseph Pérez, historiador francés, especialista en movimientos sociales del siglo XVI español, ha sido profesor en la Universidad de Burdeos y es director de la Casa de Velázquez, en Madrid.



Maria Grazia Profeti, hispanista italiana, es profesora de lengua y literatura española de la Universidad de Florencia y está especializada en teatro barroco y en literatura contemporánea.

En colaboración con la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el INAEM, del Ministerio de Cultura, la Fundación Juan March organizó en el mes de febrero, entre el 9 y el 18, un ciclo de conferencias «En torno a *Fuente Ovejuna*» (*), coincidiendo con las representaciones en Madrid de *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega. Intervinieron **Joseph Pérez**, **María Grazia Profeti**, **Luciano García Lorenzo**, y se cerró el ciclo con una mesa redonda en la que participaron el director, **Adolfo Marsillach**; el adaptador, **Carlos Bousoño**, y el escenógrafo, **Carlos Cytrynowski**.

«Al escribir, a principios del siglo XVII, su famosa comedia sobre los acontecimientos ocurridos en Fuente Ovejuna a finales del XV –comenzó diciendo **Joseph Pérez**–, Lope de Vega partió de un hecho real. Pero a él no le interesaba establecer rigurosamente la verdad, sino hacer una obra poética y dramática en la que se mezclaran en proporciones variadas la honra y el amor, móviles sociales como puede ser la hostilidad de una población rural contra su señor y enfrentamientos políticos. Ahora bien, algunos críticos del siglo XX han visto en el drama de Lope una obra de carácter revolucionario en la que se ensalza la legítima rebelión de los súbditos contra una dominación juzgada arbitraria y tiránica, opresora, injusta.»

«Formaba parte de la tierra de Córdoba, o sea que no gozaba de plena autonomía, sino que estaba puesta bajo la jurisdicción de aquella ciudad, hasta que, a mediados del siglo XV, fue objeto de las apetencias de los señores feudales de la zona. Eran tiempos de guerras civiles: nobleza y monarquía luchaban por el control del Estado. Las luchas civiles y esta rivalidad contribuyeron a reforzar la feudalización.»

«Fernán Gómez de Guzmán, el que debía morir trágicamente en Fuente Ovejuna, era un caballero muy de su tiempo: culto para su época, duro con sus vasallos a la hora de cobrar las rentas que se le debían, tal vez

mujeriego y propenso a abusar de su situación de señor feudal para acostarse con las mujeres de sus súbditos, o por lo menos consentía que sus soldados se desmandasen. Todo ello, al fin y al cabo, era corriente en aquella época.»

«*Fuente Ovejuna* es –señaló **María Grazia Profeti**– una de las comedias de Lope de Vega que ha tenido y tiene una excelente acogida en nuestros días. Sin embargo, no consta que la comedia tuviese un éxito particular en su tiempo. Conocemos pocos datos: en 1619 (que es el año en que se edita) la comedia pasa a América; pero no se guardan documentos de representaciones en Madrid; no nos han quedado ediciones *sueeltas*, ni huellas de representaciones en los siglos XVII y XVIII. Se repite así un fenómeno interesante: el repertorio de Lope que hoy nos gusta es bien distinto del que gustaba al público contemporáneo suyo: pienso en el éxito de comedias como *El Capitán Belisario*, de Mira, que llega a ser atribuida a Lope y que se reedita un sinnúmero de veces a través del siglo XVII y del siguiente. En cambio, *Fuente Ovejuna* en el siglo XVII se imprime sólo una vez.»

«La edición de las comedias de Lope empiezo a publicar directamente sus textos: con el título orgulloso de *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, sacadas de sus originales por él mismo*, aparece la *Parte novena*. Entretanto Lope se había dedicado a valorar desde un punto de vista literario el texto de la comedia, y había redactado hasta un manifiesto teórico de su manera teatral, el *Arte nuevo* naturalmente, que yo leo desde este punto de vista como reivindicación de la naturaleza 'literaria' del texto, de su dignidad 'artística'. Y es que el texto literario de las piezas del siglo XVII, el texto literario que nos queda, es un texto parcial. Ahora bien, este texto parcial constituye el único documento que poseemos para intentar un análisis de la posible *performance* de *Fuente Ovejuna* en su tiempo.»

«Una de las claves fundamentales de esta obra de Lope de Vega –manifestó **Luciano García Lorenzo**– es el paso del orden perdido al orden restaurado, representado lo primero por la actitud del Comendador y lo segundo por la muerte de Fernán Gómez a manos del pueblo de Fuente Ovejuna y el posterior perdón real. Ese orden perdido se manifiesta en el desarrollo escénico con una serie de actuaciones injustas y despóticas del Comendador, que se pueden exponer en tres planos: el socio-político, el socio-económico y el representado por la ofensa al honor y a la honra del pueblo como colectivo y de algunos de sus habitantes en particular.»

«Lope incluye en su texto distintas manifestaciones del amor, y cabe destacar la polisemia que tiene el término en *Fuente Ovejuna*, lo que provoca el enfrentamiento entre el buen amor y el amor lascivo con sus antecedentes literarios, tan ricos desde la propia poesía provenzal. La alabanza de aldea, con el proceso de inversión que en la obra se ofrece (cortesía-descortesía), y la presencia del elemento pastoril tradicional, perfectamente utilizado desde el punto de vista dramático y significativo de Lope de Vega, son otros aspectos que, unidos al amor y al honor, definen esta obra.»

«Cuando se analiza la cuestión del tiranicidio se suelen invocar repetidamente, entre otros nombres, los de Santo Tomás, Fernando de Roa o el Padre Mariana, quienes efectivamente se ocuparon de estudiar el problema; un problema, por otra parte, motivo de especial preocupación para los críticos en las últimas décadas y tanto desde el campo literario como filosófico o jurídico.»

El propio **García Lorenzo** moderó la mesa redonda, en la que **Adolfo Marsillach** dijo, entre otras cosas: «La verdad es que cada vez me resulta más difícil explicar qué es lo que quiero hacer, y sobre todo explicar qué es lo que realmente consigo hacer y qué es lo que se interpreta de lo que he conseguido hacer. Esto ocurre con todos

los creadores. Una representación teatral es una conjunción de voluntades, de talentos, y echo en falta, pues, que estuvieran otros miembros del equipo. Quiero decir con esto que no me considero protagonista del montaje de *Fuente Ovejuna*. Me considero, sí, el motor de este espectáculo.»

Acerca de su trabajo, **Carlos Cytrynowski** comentó: «El teatro es una gran mentira, es un juego que se basa en hacer creer al espectador algo que no sucede en realidad. Todos los días matamos un Comendador en *Fuente Ovejuna*, pero es un muñeco; no podríamos hacerlo de verdad con un actor, entre otras cosas porque llegaría un momento en que se acabarían. Hacemos creer que llueve en escena, pero procuramos que no se nos moje todo, y hacemos creer que amanece cuando en realidad son las diez de la noche. En definitiva, nuestra misión y nuestra obsesión es hacer creíble una mentira, que es la base del juego teatral.»

También se refirió al suyo **Carlos Bousoño**: «Yo debo hablar de la razón por la que hay que adaptar los textos clásicos a la sensibilidad de cada momento histórico. Y simplemente es porque el arte y toda la cultura humana es histórica. Antes del siglo XIX se pensaba que el arte era eterno, inamovible, que era universal por una razón muy sencilla: porque el hombre tenía una naturaleza siempre inmóvil y el arte se levantaba desde esa naturaleza inmóvil. Era el arte inmutable, siempre igual. No se podía, pues, adaptar a una sensibilidad nueva una obra antigua; sería una especie de agresión, casi blasfemia. Esta posición se transforma en el siglo XIX, cuando se propaga la idea de que el hombre, más que naturaleza, parece que es historia; quiere decir esto que el arte no es inmóvil, que toda la cultura humana es cambiante: de ahí la necesidad de adaptar.»

Títulos de las conferencias: «Fuente Ovejuna en la historia»; «Fuente Ovejuna en la historia del teatro»; «Fuente Ovejuna en la historia de la literatura»; y «Fuente Ovejuna en escena».



Luciano García Lorenzo es investigador científico del C.S.I.C., experto en teatro, asesor literario de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y dirige *Cuadernos de Teatro Clásico*

Francisco Tomás y Valiente: «La historia constitucional española (1812-1978)»

Un repaso a la historia constitucional española, desde las Cortes de Cádiz de 1812 hasta la actual Constitución de 1978 (*), fue el contenido de las cuatro conferencias que impartió en la Fundación Juan March, del 23 de marzo al 1 de abril, el catedrático de Historia del Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid, **Francisco Tomás y Valiente**.

En su primera lección, Tomás y Valiente abordó el problema de la relación entre Monarquía y democracia en España: «La Constitución de Cádiz optó por la Monarquía moderada o constitucional. El primer intento de compatibilizar un régimen democrático (a la altura posible en 1812) con la Monarquía terminó en fracaso. Las Constituciones de 1837 y sobre todo las de 1845 y 1876 obedecen al modelo del liberalismo doctrinario de origen francés, en la versión del ‘moderantismo’ español. Los aires democráticos son dominantes y mayoritarios en 1930 y como la democracia no había sido posible nunca con la Monarquía, la implantación de aquella implicó la de la República en 1931. Tras su destrucción violenta, tras la guerra civil y tras el franquismo, la Monarquía sólo era una realidad posible si se mostraba no sólo compatible con la democracia, sino como vehículo seguro para su implantación, consolidación y sostenimiento. La combinación de estrategias entre don Juan y don Juan Carlos, la tesis sostenida por uno y otro de que el Rey habría de serlo de todos los españoles, la identificación explícita e inequívoca de don Juan Carlos con la democracia desde su primer discurso posterior al 20 de noviembre de 1975 y la renuncia de don Juan en mayo de 1977 a sus derechos dinásticos en favor de don Juan Carlos, hicieron posible no un referéndum aislado sobre si el pueblo quería o no una Monarquía, sino la elaboración implacablemente democrática de una Constitución que declara que la soberanía nacional reside en el pueblo español, del cual emanan todos los poderes del Estado, de un Estado definido y construido como un Estado social y democrático de Derecho, cuya forma política es la Monarquía parlamentaria.»

En su segunda conferencia analizó el papel de las declaraciones de derechos, entendidos como límites al poder del Estado, pero también como justificación de la existencia de éste, concebido precisamente como instrumento artificial para su defensa. «La regulación de los derechos fundamentales en la Constitución de 1978 es tan amplia como la que más lo sea entre las vigentes en otros países, y el nivel de protección legal (contenido esencial intangible), ante posibles reformas constitucionales (rigidez máxima), frente a normas contenidas en Decretos-Leyes y, sobre todo, por vía jurisdiccional, es el máximo posible y conocido.»

Con relación al poder judicial, señaló Tomás y Valiente: «Con la Constitución de 1978, el Consejo General del Poder Judicial de su artículo 122 y la excelente Ley Orgánica del Poder Judicial de 1985, puede afirmarse que nunca ha estado tan garantizada la independencia del Poder Judicial, así llamado y como tal construido en la Constitución, y desarrollado en la legislación orgánica u ordinaria. Después del mostrenco, esencialista y violento nacionalismo franquista, la Constitución de 1978 configura un Estado complejo, con la integración de Comunidades Autónomas de distintos techos competenciales, dentro del mismo. El principio de soberanía del pueblo español como sujeto político constituyente e indiviso, la afirmación de la unidad de la nación española y el reconocimiento de la existencia de regiones y nacionalidades cuyo derecho a la autonomía se garantiza, son las decisiones políticas fundamentales en las que se sustenta un Estado organizado mejor que nunca como respuesta a la pluralidad constitutiva de esa realidad histórica que es España.»

(*) Títulos de las conferencias: «De la Monarquía constitucional a la parlamentaria»; «De las libertades individuales a los derechos fundamentales»; «De la administración de justicia al poder judicial»; y «De las Españas de Cádiz al Estado de las Autonomías».



Francisco Tomás y Valiente es catedrático de Historia del Derecho en la Universidad Autónoma de Madrid, Académico de número de la Real Academia de la Historia y ex-presidente del Tribunal Constitucional. Autor, entre otras obras, de *Gobierno e instituciones en la España del Régimen*.

Saúl Yurkievich: «Julio Cortázar: sus mundos y sus modos»

Con el título *Julio Cortázar: sus mundos y sus modos* (*) Saúl Yurkievich impartió en la Fundación Juan March, entre el 13 y el 22 de abril, un curso de cuatro conferencias, que coincidió con el acto de donación, por parte de la viuda de Cortázar, **Aurora Bernárdez**, de la biblioteca que el escritor tenía en su casa de París (donación de la que se informa en estos *Anales* en el apartado correspondiente a la Biblioteca).

«Para Cortázar –apuntó– el humor, ingrediente conspicuo de las narraciones abiertas, hace mala liga con el cuento; nada en éste debe abstraer, crear distancia irónica, moderar la vectorialidad compulsiva. Ella contrasta con la espontaneidad jovial, la graciosa ligereza, la libre disponibilidad del juego. Este se ve activado por las asociaciones arbitrarias, la experiencia informe, las pulsiones motrices y sensoriales, las excitaciones de la subjetividad entramada con la observación objetiva. Es en el área virtual de los objetos transicionales (figurados, traslaticios), en este espacio mudadizo, ubicuo, en esta escena del juguete y del fetiche donde las fantasiosas ficciones cortazarianas se instalan. Propio de la experiencia creativa, tal ámbito virtual corresponde al área del juego y permite entablar un acuerdo adecuado entre el principio de placer y el principio de realidad: posibilita la constante tentativa de pactar con el mundo ajeno sin sumisión maquinal.»

«Los cuentos de Cortázar nos proyectan hacia las fronteras de la empiria y la gnoseología de lo real razonable, hacia los límites de la conciencia posible, hacia las afueras del dominio semántico establecido por el hombre en el seno de un universo críptico, reactivo a las falibles estrategias del conocimiento. Si bien nos muestran la precariedad de nuestro asentamiento mental sobre la realidad, estas ficciones parten siempre de una instalación plena en lo real inmediato. Su ubicación es coetánea y corriente; pródiga en todos los planos –acción, ámbito, personajes y expresión–, índices de actualidad que prolongan en el relato el *habitat* del lector.»

«Con la publicación de las dos primeras tentativas –*El examen* y *Divertimento*, que permanecieron inéditas en vida del autor– conocemos íntegramente el ciclo novelesco de Julio Cortázar. A este conjunto liga un vínculo placentario. La sucesión de novelas revela una progenie consanguínea que, progresando en busca de su realización más plena, culmina en *Rayuela*.»

«En *Rayuela* se cumple cabalmente el programa que ya *El examen* prefigura, se consume por largo encaminamiento, precedido de cuatro intentos previos, una gestación que alcanza, por remoción cada vez más radical del módulo novelesco decimonónico, su novedosa, su prodigiosa plenitud.»

«Lo que sigue –62. *Modelo para armar*, un desprendimiento amplificado, y *Libro de Manuel*, una prolongación declinante–, con parecida textura, proviene de la misma materia plasmática. Agota una misma matriz. El mundo conflictivo, fragmentario, entrópico de *Rayuela*, el mundo revuelto y revoltoso del *Libro de Manuel*, sólo pueden figurarse a través de una mixtura contrastante de textualidades divergentes, por medio del collage y de su recurso complementario: el montaje cinematográfico, esa combinatoria del recorte y de la yuxtaposición contrapuntística. Así como el *Libro de Manuel* acoge la heterogénea multiplicidad del mundo externo, sus ubicuas y simultáneas disparidades, 62. *Modelo para armar* da plena entrada a la desconcertante pluralidad pulsional, al aflujo desfigurante del mundo más íntimo.»

«La novela cortazariana desbarata las dimensiones tempoespaciales, desperdiga la figuración armónico-extensiva, provoca migraciones simbólicas que redundan en transmigraciones nacionales. Todo lo revuelve y revierte para posibilitar un remodelado del mundo.»

(*) Títulos de las conferencias: «El juego y el humor»; «La ficción fantástica»; «Figuraciones novelescas»; y «Modelos para armar».



Saúl Yurkievich (La Plata, Argentina, 1931) es desde 1969 catedrático de literatura en la Universidad de París. Autor, entre otros títulos, de *Valoración de Vallejo*, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* y *La confabulación de la palabra*. Como poeta ha publicado *Cuerpos*, *Berenjenal y merodeo*, *Retener sin detener* y *Rimbomba*.

Pedro Cerezo Galán: «Filosofía y tragedia (A propósito de Miguel de Unamuno)»

Bajo el título de «Filosofía y tragedia (A propósito de Miguel de Unamuno)» (*), **Pedro Cerezo Galán**, catedrático de Filosofía de la Universidad de Granada, impartió, del 27 de abril al 4 de mayo, un ciclo de conferencias. «Entre filosofía y tragedia – empezó señalando– ha reinado siempre una violenta y áspera discordia. La filosofía ha reprochado a la tragedia el delirio incontinente, que anula el rigor del concepto. Y la tragedia, a su vez, acusa a la filosofía de matar el espíritu del mito, sin el que no cabe creación genuina. Mito trágico y reflexión crítica parecen, pues, incompatibles y, sin embargo, indisociables como la luz y la sombra. La tragedia tiene en la filosofía la contrafigura luminosa, apolínea, del optimismo de la razón, que confía en poder despejar alguna vez todo lo tenebroso y sombrío de la existencia. Y la filosofía, por su parte, encuentra en la tragedia su propia sombra, el límite terco de sus aspiraciones, con la fatídica advertencia de que el mundo inmarcesible de las ideas acabará también por hundirse en el caos del que ha surgido.»



Pedro Cerezo es catedrático de Filosofía de la Universidad de Granada, de cuya Facultad de Filosofía y Letras fue Decano, así como fundador de su Sección de Filosofía. Fue Secretario del Departamento de Filosofía y Ciencias Humanas de la Fundación Juan March, y miembro de su Comisión Asesora de 1989 a 1991.

«Ni la filosofía ni la tragedia pueden ser ingenuas. La filosofía tiene que hacerse cargo de la tragedia si quiere dar cuenta de sí misma y justificarse ante el último tribunal inapelable, que es siempre el de la vida. Y la tragedia no es de buena ley si no pasa por la experiencia de la bancarrota de la razón. De ahí que, a contracorriente del espíritu socrático de la dialéctica, que nació en Grecia, como ha mostrado Nietzsche, de la represión de la tragedia, haya corrido subterráneamente, en la literatura y en el pensamiento libre, el espíritu trágico reclamando una atención, que ha conseguido en los momentos de crisis de la razón dialéctica. En suma, dialéctica y tragedia son los verdaderos antagonistas de la historia del pensamiento, aunque sólo de tarde en tarde se alcance entre ellos una coyuntura de reflexión.»

Abordó Cerezo el pensamiento de Miguel de Unamuno, que «se inscribe en el giro histórico de la filosofía a la tragedia: el llamado 'mal del siglo', que se extiende en las postrimerías del XIX, como una sombra o una

mancha. Se trata del malestar de una cultura objetivista hasta el fetichismo, que no puede ofrecerle a la vida justificación u orientación. "Sentido desde cierto punto de sentimiento – escribe Unamuno en sus apuntes inéditos sobre *El mal del siglo*– pocos casos más tristes que el de este nuestro siglo, en que a los espíritus cultos desorientados sumerge en la tristeza de su cultura misma una gran fatiga, la fatiga del racionalismo". No es, sin embargo, el fracaso de la ciencia, como puntualiza en otro momento, sino 'el fracaso del intelectualismo', es decir, de la reducción del espíritu a mera inteligencia analítica. A esta luz hay que interpretar el problema básico de la generación española del 98, y no, como es habitual hacer, en atención exclusiva al problema de España. La crisis política de la Restauración era tan sólo el catalizador de una crisis cultural más profunda, que la hermanaba con otras generaciones trágicas europeas. Sintió realmente el mal de España, pero, sobre todo, sufrió el mal del siglo, la experiencia del vacío o la oquedad del mundo desencantado y, conjuntamente, la exigencia de afrontarlo desde la fe, la utopía, la aventura o la ensoñación.»

«Y en este recio aprieto, Unamuno, el pensador más señero de la generación, constituye un caso ejemplar. Llegó al reconocimiento del espíritu trágico a partir de la crisis histórica de la razón. Don Quijote, modelo de todo utopismo y héroe agónico por excelencia, según Miguel de Unamuno, no es menos trágico que el protagonista de *San Manuel bueno, mártir*; héroe nadista tocado por la misma pasión quijotesca. Unamuno ha sabido explorar esta larga galería de máscaras trágicas, cómicas, trágico-cómicas, cuyo conjunto define las posibilidades estructurales, siempre inminentes, de la condición humana.»

(*) Títulos de las conferencias: «El 'mal del siglo' y la vuelta de lo trágico»; «La existencia trágica: escisión y conflicto»; «Las máscaras de lo trágico: utopismo y nadismo»; y «La moral heroica y la política trágica».

Simón Marchán: «Tres lecciones sobre *El Puente*»

Tres lecciones sobre «El Puente» (*) impartió los días 5, 7 y 14 de octubre en la Fundación el catedrático de Estética de la Facultad de Filosofía de la UNED, **Simón Marchán**, con motivo de la Exposición «Arte expresionista alemán *Brücke*», que del 1 de octubre al 12 de diciembre se exhibió en esta institución, y de la que se da más información en el capítulo de Arte de estos mismos *Anales*.

Simón Marchán comentó diversos aspectos de la obra de los artistas del grupo *Brücke* («Puente»), «un nombre –afirmó– que tanto pudo venir sugerido por los puentes de la Florencia del Elba [Dresde] como motivado por la lectura de uno de sus autores predilectos, F. Nietzsche. En su obra *Así habló Zaratustra*, el puente deviene la metáfora recurrente para referirse a la transición y a la renovación espiritual, o al hombre visionario que tiende un puente hacia el futuro, hacia el otro lado, como parece desprenderse, por lo demás, de un pequeño grabado, una suerte de rúbrica sobre el propio Puente, que realiza Kirchner el mismo año de su fundación.»

«Pero si estos jóvenes estudiantes parecían tener claro lo de ir al otro lado, no les sucedía lo mismo con la idea de lo que allí les esperaba, lo cual confirma su poca afición a la especulación y su preferencia por el sentimiento. Incluso cuando Kirchner graba en 1906 el texto de *El programa*, editado con ocasión de la exposición en la fábrica de lámparas Seifert, sorprende tanto por su brevedad como debido a que no lanza declaración alguna ni un manifiesto combativo, sino que se limita a entonar un canto optimista y rebosante de fe en la nueva generación de creadores y de fruidores; a cursar una convocatoria a la juventud como portadora de futuro y de libertad en la acción y en la vida. No en vano, cuando en 1906 invitan a Emil Nolde a integrarse en el grupo, proclaman el deseo de atraer a ‘todos los elementos revolucionarios en ebullición’.»

Se refirió Simón Marchán a temas preferidos del grupo, como la naturaleza, «la añoranza de los paraísos perdidos, que queda

plasmada en los desnudos, el paisaje o la fusión de ambos, interpretados con mucha más libertad e independencia que las figuras de interiores y las realizadas en el medio habitual (...). Ahora bien, estos artistas promueven una fusión espontánea, en consonancia con un panteísmo neorromántico, que cristaliza en una pintura de vivencias inmediatas y sensibles del hombre desnudo zambulléndose, hasta casi volverse irreconocible, en la naturaleza acuática y vegetal. Pero estos paisajes idílicos recuperados, esta nueva Arcadia, no suelen destilar, ni siquiera cuando se filtran los encantos de Matisse, la bondad y la calma fauvistas, impregnados como están por un vitalismo dionisiaco que, en ocasiones, roza el torbellino báquico o el trascendentalismo neorromántico.»

En cuanto al expresionismo urbano, señalaba Marchán cómo «entre los miembros de ‘El Puente’, E.L. Kirchner es el exponente más brillante de la fascinación por la belleza y la poesía fantástica que anida en la ciudad. Entre 1910 y 1911 había retomado motivos modernos, como los puentes y las estaciones de Dresde, muy influido por el fauvismo, pero, como se advierte en *Orilla roja Elisabeth en Berlín* (1912), su pintura urbana evoluciona en consonancia con su estilo. Incluso, en ocasiones, repara en los viejos monumentos de la superstición, como en *El puente del Rin* (1914) o la *Torre en Halle* (1915), interpretados al modo goticista, mientras la doricista *Puerta de Brandeburgo* (1915) ve roto su equilibrio por la tensión de las diagonales, la distorsión de la axialidad y el dinamismo que la conmueve. Y la pintura cumbre es la *Plaza de Potsdam* (1914). En ella predomina la deformación expresionista subordinada a la irrupción de las líneas de fuerza; pero si a los futuristas les interesa el dinamismo por su valor autónomo, el alemán lo fusiona con la existencia.»

(*) Títulos de las conferencias: «El año 1905: El Puente sobre el Elba»; «Vitalismo artístico y retorno a la Naturaleza»; y «Los expresionistas en la metrópoli».



Simón Marchán es catedrático de Estética en la Facultad de Filosofía de la UNED y lo fue de Estética y Composición en las E.T.S. de Arquitectura de Las Palmas y de Valladolid, habiendo sido director de la última. Autor de «La ‘condición postmoderna’ de la arquitectura» y «La estética en la cultura moderna».

«El sombrero de tres picos»



Antonio Gallego ha sido catedrático de Historia de la Música del Conservatorio Superior de Madrid y lo es de Musicología. Dirige los Servicios Culturales de la Fundación Juan March.



Delfín Colomé (Barcelona, 1946) es profesor del Instituto de Estética y Teoría de las Artes, de la Autónoma de Madrid, y director de Relaciones Culturales en el Ministerio de Asuntos Exteriores.

Coincidiendo con la muestra «Picasso: *El sombrero de tres picos*», durante el mes de mayo se organizó en la Fundación Juan March, además de un ciclo basado en obras de Manuel de Falla (y de ambas cosas se informa en el apartado correspondiente de estos *Anales*), un ciclo de cuatro conferencias titulado «Cuatro lecciones sobre *El sombrero de tres picos*» (*) e impartido, entre el 11 y el 20 de mayo, por **Antonio Gallego, Delfín Colomé, Julián Gállego y Jesús Rubio**. «La obra —comenzó diciendo **Antonio Gallego**— en la que Falla explora por vez primera (quizás no muy conscientemente) el nuevo horizonte de aliar el subsuelo popular con los antecedentes del patrimonio culto, y en un lenguaje melódico y armónico de gran estilización, pero aún comprensible para la mayoría, es precisamente *El Tricornio*. Por lo que, no sólo a causa del título general de este ciclo, me centro en esta obra, que, como casi siempre en Falla, dubitativo y exigente hasta lograr la perfección, no es una, sino dos: la pantomima estrenada por Martínez Sierra en el Teatro Eslava en 1917 y el ballet de Diaghilev, estrenado en Londres en 1919.»

«Tras las colaboraciones con Martínez Sierra que cristalizaron en la gitanería en un acto titulada *El amor brujo*, surgieron nuevos proyectos. En 1915, María Lejárraga propuso a Falla “planear para usted un acto optimista y alegre que sepa a tierra, a pan y a manzanilla y que dé una burrada de dinero, como diría el maestro Turina”. Posiblemente estamos ante la primera idea que nos conduce al asunto del corregidor.»

«La España que en la obra de Falla se trata musicalmente es, a la vez, popular y culta, un país que resuelve sus eternos conflictos no a garrotazos, sino con humor, con astucia y con picardía. Una España alegre y sensual, donde las cosas ocurren con normalidad, no la España negra y triste de la leyenda. La España, en suma, con la que siempre habíamos soñado.»

«La gestación de *El sombrero de tres picos* —explicó **Delfín Colomé**— fue tan lenta como laboriosa. De ahí su buen acabado, su excelente factura. La Guerra Europea recluye a la compañía de Diaghilev en la tranquila neutralidad de España, donde los Ballets Rusos gozaban de las más altas simpatías, contando con la del propio monarca, Alfonso XIII.»

«En la primavera de 1916, Manuel de Falla da a conocer a Diaghilev y a Massine una breve obra teatral, en un solo acto, de Gregorio Martínez Sierra, *El corregidor y la molinera*, cuya música había compuesto. La pieza, basada en *El sombrero de tres picos*, de Alarcón, gustó a los dos rusos, que propusieron a Falla convertirla en un ballet de larga duración.»

«*El sombrero de tres picos* es un ballet que dura unos cuarenta minutos, dividido en dos partes. En la primera se hace una cumplida descripción de los principales personajes: el Molinero, la Molinera y el Corregidor. En la segunda se produce lo que en términos teatrales clásicos se denomina nudo y desenlace de la acción. *El sombrero de tres picos* fue estrenado en Londres, en el Alhambra Theatre, el 22 de julio de 1919. La crítica inglesa no fue mala; como tampoco lo fueron las crónicas de los corresponsales españoles. En cambio, fue muy hostil la crítica francesa cuando el ballet se estrenó, en enero de 1920, en París.»

«A partir de este momento, *El sombrero...* se repone con cierta regularidad en todo el mundo. *El sombrero de tres picos* —junto con *Parade*— es el único ballet de la llamada época Massine en los Ballets Rusos que todavía se viene representando, con éxito, en todo el mundo. Y teniendo en cuenta que al aficionado no se le hace comulgar con ruedas de molino, ahí está la mejor prueba de su bondad estilística.»

«Es, sobre todo, en la época cubista cuando Picasso —comentó **Julián Gállego**—, al introducir la guitarra entre los elementos

obligados de su pintura y su escultura, le da una categoría internacional. Hasta el punto de que tampoco es imposible que su ejemplo haya influido, no sólo en la propagación del instrumento propiamente dicho, sino en su estetización culta a través de los surrealistas de la generación siguiente, en especial el escritor Federico García Lorca, otro 'andaluz universal', quien eleva la guitarra *escrita* al mismo nivel universal que Picasso en sus guitarras pintadas.»

«No digo esculpidas ni modeladas, porque Picasso llega a tal concisión en la iconografía de este instrumento que le bastan unos cordeles o alambres o un cartón o lata recortados para *figurar* simbólicamente una guitarra. En 1921, el flamenco guitarrístico adquiere proyección espectacular en el decorado de *Cuadro Flamenco* para Diaghilev, como ya la había logrado en *El sombrero de tres picos* o *Tricorné* de dos años antes.»

«El traje español, en sus tres vertientes (del Siglo de Oro, Goyesca y Popular), abunda en la iconografía picassiana. En el primer caso recorre toda la escala social, desde el 'bobo' o mendigo, a veces Sancho Panza, o pícaro, más o menos murillesco, hasta el caballero, con cuello rizado o *lechuguilla*, como en su versión libre del *Retrato de un pintor*, de El Greco, una de sus primeras 'variaciones' sobre cuadro ajeno o en otros muchos cuadros, dibujos y grabados de época posterior. El traje 'goyescó' o español de la época de Goya, inmortalizado por éste en sus retratos y escenas populares, es frecuente en las 'taumauquias' y en los cuadros recogidos en la última exposición del Palacio de los Papas, en Avignon, un año antes de la muerte de Picasso.»

«*El sombrero de tres picos* ofrece —señaló **Jesús Rubio Jiménez**— un ejemplo excepcional de cómo se entendió en el primer tercio de nuestro siglo la convergencia de distintas artes en el teatro y de la reflexión sobre temas tradicionales como trampolín

desde el que se podía saltar más lejos. Tenidos en cuenta todos los datos que Alarcón proporciona sobre su versión de *El sombrero de tres picos*, resulta que la primera noticia del tema la tuvo en su infancia.»

«La versión de Alarcón suponía, pues, la apropiación consciente del tema de *El sombrero de tres picos* por parte de un escritor familiarizado con su tradición para operar sobre él dándole una nueva intención y tratamiento, que lo han marcado de manera decisiva para cuantos se han acercado posteriormente a él. Alarcón no duda en tergiversar los datos cuando le interesa y se apropió de una tradición para escribir un relato falsamente popular en sus intenciones. Su estilo lleno de modismos populares y el mantenimiento de un modo de relatar que se pretende casi oral no deben ocultar sus fines, que no son sino una máscara que oculta la desnaturalización del tema tradicional que estaba llevando a cabo.»

«De esta manera gana fácilmente la confianza del lector y le endosa su lección. Lo popular queda reducido a pintoresquismo, y el sano criticismo de los textos primigenios, diluido y tergiversado. De entrada, concretando la fecha de los sucesos en los primeros años del siglo XIX, destruye el halo de imprecisión legendaria anterior. Su maniqueo proceder le permite contraponer ese añorado tiempo feliz con el desabrido tiempo presente en que a una sociedad estratificada había sucedido otra que pretendía una progresiva democratización. En la inconcreción final de la versión de los Martínez Sierra y Falla se produce de algún modo una vuelta a la ambigüedad tradicional, dejando en el aire la duda de la posible relación adúltera entre el Molinero y la Co-regidora.»

(*) Títulos de las conferencias: «La España de Manuel de Falla»; «El modernismo ético de *El sombrero de tres picos*»; «La España de Pablo Picasso»; y «Tradición y modernidad en *El sombrero de tres picos*».



Julián Gállego (Zaragoza, 1919) fue profesor en la Sorbona y catedrático de Arte en la Complutense, de la que es profesor emérito. Es académico de Bellas Artes de San Fernando y autor de distintas obras.



Jesús Rubio Jiménez (Agreda, Soria, 1953) es profesor titular de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza. Autor de varios libros sobre teatro, ha preparado, entre otras, ediciones críticas de Alarcón.

José-Carlos Mainer: «La invención de la literatura española»

Entre el 19 y el 28 de octubre, **José-Carlos Mainer** impartió en la Fundación Juan March un curso que llevaba por título *La invención de la literatura española* (*). «Cuando decimos ‘literatura española’ (o ‘literatura francesa’ o ‘literatura italiana’) no enunciamos un hecho natural, espontáneo e inmutable, sino un complejo hecho de cultura. Lo que entendemos por ‘literatura’ es, en fin, la ‘historia del concepto de la literatura’ y la ‘historia del nacionalismo cultural’. La idea de literatura nacional surgió en España en el siglo XVIII, cuando se consideró como pasado legítimo y glorioso el siglo XVI y como pasado aborrecible el barroco siglo XVII. Gregorio Mayáns y Siscar dejó muy clara su opinión en la *Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española* (1727): contra el desenfreno barroco opuso a Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, Pedro Ciruelo y Fernán Pérez de Oliva.»

«En 1737 un grupo de funcionarios reales muy cercanos al monarca Felipe V habían fundado el *Diario de los Literatos de España*: para que el *Diario* “con el patrocinio de Vuestra Magestad pudiera tener el mérito de verse colocado en la serie de tan ilustres establecimientos, como han promovido la cultura de las Letras...” De nuevo, las letras y el interés del Estado se alían inextricablemente y el nombre mismo de *literato* designa, más que una dedicación intelectual, una profesión y una responsabilidad cívico-política.»

«No habrían de pasar muchos años para que el entronque de literatura y patriotismo se hiciera programa político en el tránsito del antiguo régimen a la sociedad liberal. En 1813, el poeta Manuel José Quintana redacta un *Informe de la Junta creada por la regencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de instrucción pública*: “Hemos creído conveniente reunir en un curso de dos años, y bajo el nombre genérico de literatura, lo que antes se enseñaba separadamente con el nombre de retórica y poética” ».

«Se consagran, en suma, el final de la enseñanza puramente gramatical de lo literario, la preeminencia del canon de lecturas sobre la rutina teórica y se vincula literatura e historia. Estamos ya en el nacimiento mismo de ambas materias como *asignaturas*, es decir, como componentes de la socialización y la identificación nacional del futuro ciudadano. Estamos ya ante lo que el siglo XIX utilizó en forma de dramas históricos, novelas, folletines, programas iconográficos de la pintura de historia y de rotulación urbana. Todo este material, tanto como la inserción del pasado en los programas escolares, creó el ámbito donde puede entenderse un nuevo referente: la *literatura nacional*, ahora entendida como expresión natural de una lengua, unos temas, unas actitudes y unos héroes que son patrimonio colectivo.»

«La reconciliación de España con el propio pasado fue un hecho extraordinariamente tardío que coincidió además con la definitiva adultez científica de los estudios literarios. Se debió a dos impulsos distintos, pero complementarios: la obra personal de Azorín y la escuela filológica –Centro de Estudios Históricos (1910)– de Ramón Menéndez Pidal (1869-1968). Azorín instaura la crítica impresionista, intuitiva, sin dejar de considerar por eso el valor ideológico-regeneracionista de la literatura española, del que hace una interpretación liberal-conservadora. Menéndez Pidal representa el final del positivismo, el inicio del idealismo lingüístico, y un sentimiento de la nacionalidad de base liberal. Fue la primera hornada de sus discípulos la que superó el tabú doctrinario contra el ‘fanatismo’ del XVI y el XVII; la lectura de líneas de disidencia en obras maestras –Cervantes, la picaresca–; y la acuñación histórica de la noción de *barroco* literario.»

(*) Títulos de las conferencias: «Bajo el signo de la Ilustración»; «Romanticismo y literatura nacional»; «Positivismo y bibliofilia en el siglo XIX»; y «El nacionalismo liberal del siglo XX».



José-Carlos Mainer (Zaragoza, 1944) es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza. Es autor, entre otros títulos, de *Literatura y pequeña burguesía en España y La Edad de Plata (1902-1939)*.

Jorge Urrutia y Ermanno Caldera: «José Zorrilla en su centenario»

En 1993 se cumplió el centenario de la muerte del autor de *Don Juan Tenorio*, **José Zorrilla**, y la Fundación Juan March organizó con este motivo, entre el 16 y el 25 de noviembre, un ciclo titulado *Cuatro lecciones sobre Zorrilla* (*), de las cuales las dos primeras las dio el profesor **Jorge Urrutia** y las otras dos el hispanista italiano **Ermanno Caldera**. «Sólo una ordenación –explicó **Jorge Urrutia**– de los caracteres del período romántico español, revisando sus contradicciones y sus insuficiencias, permite entender lo que sucede en la poesía de la segunda mitad del siglo XIX y en la de Zorrilla.»

«El escritor romántico pretendía encontrar su verdadero yo, en una búsqueda iniciada ya en el siglo XVIII, si es que no era desarrollo de ideas renacentistas. Pero, es natural, no todos los artistas son del mismo modo conscientes del período de crisis en el que viven, y no siempre comprometen su escritura con igual ímpetu ni en idéntica dirección.»

«Zorrilla no es un rezagado ni un tardío, como a veces se apunta. Sus primeros volúmenes se publican entre 1837 y 1840, en pleno período romántico. Y se da a conocer, como es sabido, aunque ya hubiese publicado algunos poemas en revistas, el 14 de febrero de 1837, en el entierro de Larra. No puede uno dejar de sospechar que el interés de enlazar esta muerte con el nacimiento poético de Zorrilla oculta una intención, más o menos consciente, de aplacar los considerados excesos larrianos con la contención zorrillesca.»

«Parece claro que Zorrilla escribe el poema que lee ante la tumba de Larra influido más por la visión de un cadáver expuesto que por la significación del fallecido. El poema, en realidad, podría dedicarse a cualquier otro escritor muerto. En general, Zorrilla es artífice del fondo romántico, pero no deja su obra de surgir del eclecticismo con simpatías neoclásicas. Poeta de enorme facilidad versificadora, es capaz casi de re-

escribir la poesía española. ¿Dónde está hoy el interés de su obra? Creo que en esas cualidades poéticas, en su sentido del verso y de la musicalidad.»

El profesor **Caldera** dedicó sus dos conferencias a la más célebre obra de Zorrilla, su *Tenorio*: «Hablar de las posibles fuentes del *Don Juan*, de Zorrilla, significa referirse a un ingente caudal de obras literarias, teatrales y no, y a un gran número de leyendas preliterarias que en un momento dado confluyeron en el *Burlador* de Tirso y de allí se difundieron a lo largo de una producción multiseccular. Las deudas de Zorrilla con sus antecesores, sobre todo con los más inmediatos, como Dumas y sus traductores, son evidentes, pero también evidente es su capacidad de aprovechar las sugerencias que le venían de los modelos, como las que podía recibir, directa o indirectamente, de la tradición donjuanesca.»

«Era muy joven Zorrilla cuando se puso a componer su *Don Juan Tenorio*: tenía 27 años y una experiencia teatral bastante corta y no siempre exitosa, a pesar de haber conseguido ya algunos triunfos rotundos, como el de *El zapatero y el Rey*. El propio autor, hablando –como siempre le ocurría– con algún despego y cierta irritación de su obra, insistía sobre los defectos y las ingenuidades que atribuía justamente a la inexperiencia. Y, sin embargo, le salió la obra maestra, que en sí reunía y organizaba en una síntesis genial los *Don Juanes* anteriores y se proponía, además, como la digna conclusión de esa intensa década dramaturgicamente romántica que empezara con *La Conjuración de Venecia*. Y, ciertamente, si los románticos habían hecho del amor eterno su máxima aspiración, tal vez nadie lo hubiese interpretado con tanto acierto como el autor del *Tenorio*.»

(*) Títulos de las conferencias: «Zorrilla en el Romanticismo»; «La poesía de Zorrilla»; «Las fuentes del *Don Juan Tenorio*»; y «*Don Juan Tenorio*: la mano de doña Inés».



Jorge Urrutia es catedrático de Literatura Española de la Universidad de Sevilla y actualmente lo es en comisión de servicio en el Instituto de Humanidades y Comunicación de la Universidad Carlos III.



Ermanno Caldera es catedrático de Lengua y Literatura Española de la Universidad de Génova, director del Centro di Studi sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano y presidente de la Asociación de Hispanistas Italianos.

«Cincuenta años de libretos españoles» (En el centenario de Guillermo Fernández-Shaw)

«Cincuenta años de libretos españoles» (*) fue el título de un ciclo de tres conferencias que organizó la Fundación Juan March los días 2, 4 y 11 de noviembre, coincidiendo con la edición, por esta institución, del *Catálogo de Libretos Españoles. Siglos XIX y XX* y con el centenario del nacimiento del dramaturgo y conocido libretista de zarzuelas Guillermo Fernández-Shaw. El archivo completo Fernández-Shaw se conserva, por donación de la familia, en la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March.

Del catálogo citado se da cuenta en el capítulo de Publicaciones de estos mismos *Anales*. El ciclo de conferencias fue impartido por el Embajador **Carlos Fernández-Shaw**, hijo de Guillermo y nieto de Carlos (este último, libretista de Chapí y de Falla); el crítico y compositor **Ramón Barce**; y el escritor, autor de óperas y obras teatrales, **Vicente Molina Foix**.

Carlos Fernández-Shaw habló de sus recuerdos familiares: «Uno de los aspectos más admirables de mi padre, Guillermo Fernández-Shaw, fue su excepcional capacidad laboral y su invariable entusiasmo, que conservó siempre. Con los otros libretistas de la familia –mi abuelo Carlos y mi tío Rafael–, los tres cultivaron como tales el género lírico en su más amplia variedad; los tres dedicaron además muchos años de su vida a otros géneros literarios (ensayos, conferencias y traducciones); y escribieron en colaboración y por cuenta propia.» Al centrarse en Guillermo Fernández-Shaw, «que es quien se merece los homenajes que ha recibido en 1993, centenario de su nacimiento», afirmó que «fue una de esas personas que dio –y sigue dando con su recuerdo– un testimonio tremendamente positivo de la naturaleza humana, así como pábulo al optimismo...; era lo que se dice un gran hombre, siempre dispuesto a dialogar con el prójimo y a ayudarle en lo que hubiese menester; era mi padre además muy inteligente y estaba dotado de grandes dosis de paciencia. Cabe destacar en él su

condición de escritor de cuerpo entero. Su jornada estaba dedicada casi por completo a dicha vocación. En esta su labor literaria se destacó como libretista de zarzuela y escribió sobre todo en colaboración.»

«La colaboración fue una forma de trabajo practicada por mi abuelo, mi padre y mi tío. No ha sido ninguno de ellos su inventor, naturalmente, y, si es la forma habitual en las obras teatrales con música, entre el libretista y el compositor puede darse o no para la confección del libreto o de la música. En el tema concreto de mi padre, éste colaboró con Federico Romero desde 1911 hasta 1947, y con su hermano Rafael desde esta fecha hasta su muerte en 1965, así como con otros escritores, como Francisco Ramos de Castro y José Tellaeche. Es indudable que Romero y Fernández-Shaw –muchos críticos se lo reconocieron– anduvieron siempre con el afán de buscar nuevos rumbos a la zarzuela, de conocer muy de cerca los deseos del público de su tiempo y de ambientarse, por tanto, adecuadamente; también ejecutaron el deseo de atraer hacia el género lírico a compositores alejados de él, por unas u otras razones, o pusieron en la órbita de la fama a músicos algunos ya importantes. Ellos tomaron en serio su misión y a ella dedicaron su mejor esfuerzo. A lo largo de su carrera, ambos recibieron muchos piropos literarios merecidos.»

Acerca del lenguaje y sociedad en los libretos habló el crítico musical **Ramón Barce**: «Los libretos del teatro lírico en general no han sido suficientemente estudiados, no sólo desde el punto de vista lingüístico o sociológico, sino ni siquiera en sus aspectos dramáticos. Algunos trabajos modernos en Alemania e Italia han comenzado a enfrentarse con estos problemas. En España, pese a la popularidad e importancia de la zarzuela, apenas podemos contar con aportaciones en este terreno. Las historias de la literatura generalmente ignoran los libretos; y, desde otro ángulo, las historias de la música hacen lo mismo. Y los sociólogos y los lingüistas apenas han recurrido a ellos.»



Carlos Fernández-Shaw, Licenciado en Derecho, Doctor en Ciencias Políticas y Diplomado por la Escuela Diplomática de Madrid, ha sido Embajador de España en diversos países.

«La zarzuela moderna (es decir, desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX) es un campo muy variado y amplio, que abarca subgéneros muy dispares: la 'zarzuela grande', de contenido histórico y novelesco; el sainete 'de costumbres' (sobre todo madrileñas), realista y popularista; la revista, espectáculo vistoso de humor y crítica; la opereta, derivación especialmente de los modelos vieneses; y la zarzuela regionalista, realista y al mismo tiempo elusiva por su 'color local'.»

«El lenguaje de los libretos correspondientes tiene, por supuesto, orientación muy diversa. En líneas generales, podría hablarse de dos tipos de lenguaje relativamente bien delimitados: la zarzuela y la opereta utilizan el lenguaje culto muy literaturizado, a menudo hiperliteraturizado. No olvidemos también que una parte de su repertorio —masivamente en el siglo XIX y muy escasamente en el siglo XX— está además escrito en verso, además de todos los pasajes cantados (o 'números') sin excepción, lo que fuerza a concesiones literarias constantes. Ese lenguaje en la zarzuela aparece a veces con algún rasgo arcaizante; más modernizado en la opereta. En cambio, el sainete y la revista se acercan a un habla coloquial, a veces intelectualizado y más conceptual en la revista, e insistentemente vulgar e incorrecto en el sainete.»

Y en cuanto al análisis sociológico de este tipo de obras señaló Barce: «El sainete y la revista son a manera de noticieros, que señalan y comentan todo lo que se señalaba y comentaba en el día. La zarzuela no específicamente costumbrista tiende a cierto 'alejamiento' de la realidad cotidiana y local. Por el contrario, procura trasladarse a épocas pretéritas (que pueden ser cincuenta años atrás o retrotraerse hasta la Edad Media), siguiendo en esto la tradición española de la comedia del Siglo de Oro.»

«La música, con letra entra» fue el título de la conferencia del escritor **Vicente Molina**

Foix. Este señaló: «A lo largo de los diez años en que se ha desarrollado mi colaboración con Luis de Pablo he podido convertirme de que toda posible tentación revivista está fuera de lugar, y mi tarea en esos libretos ha sido tratar de crear un soporte dramático actual, próximo, escrito en un lenguaje ni historicista ni neoclásico. En los libretos que he escrito hasta hoy, me ha interesado un tipo de literatura dramático-musical que, sin pagar tributo a los mitopoeías wagnerianas ni a las *grandes machines* históricas del post-romanticismo, plantea una dimensión *total*, espectacular pero al mismo tiempo especular, desnaturalizada (o deshumanizada), burlesca (pero no por ello necesariamente paródica), rasgos todos propios de una conciencia artística moderna educada en el cansancio del *logos* y buscadora de los 'lenguajes vacacionales', del espacio y los gestos abiertos.»

«La peripecia actual, aunque destemporizada, que envuelve a nuestro Viajero (protagonista de las dos óperas que he escrito para Luis de Pablo, *El viajero indiscreto* y *La madre invita a comer*), pide una 'ópera en prosa', según la distinción de Stravinsky, si bien he de decir que a la hora de ponerme a escribir, más que en el maestro ruso pensé en el atrevido tratamiento rítmico del diálogo en prosa de los libretos escritos por Janacek.»

«En los dos libretos ya escritos y en el tercero en gestación, que terminará nuestra trilogía del Viajero (y tiene el título provisional de *La luna del desenlace*), también a mí me ha inspirado mucho el recurso de la alusión, a veces en forma de reescritura en verso, otras usando paráfrasis y citas y aun perversiones de obras y autores amados u odiados. Lo importante, en todo caso, ha sido la armonía de propósitos.»

(*) Títulos de las conferencias: «Recuerdos familiares»; «Lenguaje y sociedad en los libretos»; y «La música, con letra entra (Opiniones de un libretista ocasional)».



Ramón Barce es compositor y autor de un centenar de obras con un nuevo sistema de organización musical, el «sistema de niveles». Es Premio de la Comunidad de Madrid 1991.



Vicente Molina Foix ha sido profesor en las Universidades de Oxford y del País Vasco. Desde 1990 es director literario del Centro Dramático Nacional. Autor de novelas, obras de teatro, poesía y libretos de ópera.

Homenaje a José Hierro

El 18 de enero, con motivo de la presentación de un volumen colectivo sobre **José Hierro**, tuvo lugar en la Fundación Juan March un homenaje al poeta. Con la presencia del propio Hierro, quien dio las gracias leyendo al final dos poemas (uno de ellos, el soneto inédito «Todo, nada», se publicó en el *Boletín Informativo* correspondiente al mes de abril), se celebró un encuentro presidido por el entonces Director General del Libro, **Federico Ibáñez**, y en el que intervinieron **Francisco Ynduráin** y **Jesús Aguirre**, duque de Alba.

El volumen presentado recogía los textos que se leyeron, en el mes de junio de 1991, en un *Encuentro con José Hierro* (con motivo de la concesión en 1990 del Premio Nacional de las Letras Españolas), que organizó este Centro, dependiente del Ministerio de Cultura, en colaboración con varias fundaciones, entre ellas la Fundación Juan March; en esta Fundación se dieron las conferencias programadas y se montó una exposición con distinto material gráfico, que se recoge en el citado libro.

Francisco Ynduráin señaló, entre otras cosas, que «vida y obras han sido y seguirán siendo motivos de estudio, de análisis y de valoración. Obras tenemos con vidas en claro desnivel, sean de una o de otra altura respectivamente: en José Hierro veo admirable excelencia en una y otra, con marca y resultados que uno ha tenido el privilegio de poder contemplar y admirar, tan lejos de repetir».



«Quién ha sabido como él coger la rosa en cada momento y ocasión, hasta cuando la coyuntura tuviese para él más espinas que color y aroma deleitosos. Cárceles, desfavores, presencia de lo ineludible en un ayer glorioso o en humilde actualidad, se le humanizan con voces remozadas que perdurarán en su letra, sencillamente, sin apenas patetismo, como si desde tantas voces nos hablase a todos en lugares y tiempos compartidos por seres humanos.»

A continuación intervino **Jesús Aguirre**, duque de Alba, quien destacó: «Tres son las bellezas que nos amenazan desde este libro: la iconografía, la tipografía y el texto. Entre las iconografías prefiero muchas, más una sobre todas: ésa en la que el poeta, entre atristado y desdeñoso, desmaya con el acordeón, aquel que empeñar tuvo y al que hirió luego el tiempo con ruina despiadada, hasta el disolvimiento. También me gusta otra: en una playa valenciana acompaña al poeta un amigo que también lo fue mío, desmedrado, azorado, enclenque y con un bigote como defensa, disimulo, detente. El amigo es Jorge Campos.»

«He escrito y publicado que este poeta es uno de los pocos que desmiente la cómica sordera –Ortega, Zubiri...– de nuestros mejores intelectuales, que cuando en música se meten, meten también el remo, aun enseñando. Hierro, digno sucesor de Rubén y de Gerardo, poéticamente digno, claro está, sabe de músicas y, en contra de la sentencia del sevillano San Isidoro, algo de iniquidad.»

«¿Qué resultaría de la comparación entre don Ramón María de Campoamor y José Hierro? ¿Hay relación posible? Que yo sepa, nada ha escrito el segundo sobre ferrocarriles y nada tampoco acerca de lechugas. Bueno es que Hierro jamás cayera –a pesar de sus múltiples indigencias– en la literatura alimentaria, que Juan García Hortelano, abiertamente, y al bies, Jaime Gil de Biedma, hicieron descender de la dolora del fresquísimo asturiano, literatura que se apodó como de ‘escuela de la berza’.»

Recordando a Julio Cortázar

Aurora Bernárdez, viuda de **Julio Cortázar** y su legataria universal, donó en 1993 a la Fundación Juan March la biblioteca que el escritor argentino tenía en París en su casa de la Rue Martel, en donde falleció el 12 de febrero de 1984. Son unos cuatro mil volúmenes, muchos de ellos dedicados a Cortázar y otros anotados por el propio escritor. Estos libros han pasado a engrosar los fondos generales de la Biblioteca de la Fundación Juan March y están a disposición de los estudiosos que se interesen por ellos. El 12 de abril tuvo lugar, en la Fundación Juan March, un acto público en el que, ante un salón abarrotado, Aurora Bernárdez hizo entrega de la biblioteca. El acto fue organizado en colaboración con la editorial Alfaguara, que conmemoraba, a la vez, el 30 aniversario de la publicación de *Rayuela*, su obra más conocida.

En el acto intervinieron los escritores **José María Guelbenzu**, uno de los editores que tuvo Cortázar en España, y **Juan Cruz**, director literario de Alfaguara; el actor **José Luis Gómez** leyó un capítulo de *Rayuela* (se escuchó, además, otro capítulo, el 7, en la voz del propio Cortázar); y los músicos **Pedro Iturralde** (saxo) y **Horacio Icasto** (piano) improvisaron a partir de músicas de jazz, género al que tan aficionado era Cortázar.

Previamente, **José Luis Yuste**, director gerente de la Fundación Juan March, y la propia Aurora Bernárdez tomaron la palabra para valorar el hecho que les convocaba. «Este fondo -comentó **José Luis Yuste**- es desde hoy joya de nuestra Biblioteca, y junto con los papeles que están en la Universidad de Austin, constituye uno de los principales focos de estudios cortazianos.»

«A esta fiesta -comentó **Aurora Bernárdez** ante un auditorio que se apretaba para participar del homenaje- veo que han acudido sobre todo los lectores que Julio pedía, que eran los jóvenes. Estos fueron los lectores de *Rayuela* cuando apareció hace 30 años. Y cuando Julio Cortázar creía que su libro había sido escrito para gente de su

generación, es decir, para gente que tenía 50 años, resultó que la reacción de entusiasmo, de admiración fue la de los jóvenes.»

La explicación de este fenómeno la dio ella misma: «Quiere decir que ese libro habla de algo permanente, que los jóvenes pueden sentirse comprendidos y acompañados por un autor.» Referente a la biblioteca, señaló que «es el mejor retrato de Cortázar.»

Uno de aquellos jóvenes de entonces era **Juan Cruz**, quien evocó su primera lectura juvenil, y una posterior que hizo, para darse cuenta, en esta segunda ocasión, de que la novela seguía suscitándole el mismo entusiasmo. «Cada vez que nos acercamos a Cortázar vemos a un adorador de las palabras, poniéndolas en fila india o aremolinadas alrededor de una mesa. Él hizo posible la vigencia de la palabra, la vitalidad de la palabra, y *Rayuela* es su símbolo más puro.»

Otro de aquellos jóvenes, **José María Guelbenzu**, subrayó en su intervención que la del autor de *Rayuela* era una escritura inteligente, «porque el autoconocimiento lleva a la lucidez; la escritura de Cortázar nos devuelve un ejercicio de lucidez que se constituye en tiempo; son 30 años los que están cayendo ya sobre *Rayuela*, y ese testimonio queda ante los ojos del lector. Y éste es aquel lector que tiene que intervenir en el texto, que tiene que construir la novela de la misma manera que el autor la construye.»



Aurora Bernárdez muestra uno de los volúmenes de la Biblioteca de Cortázar.