
Cursos universitarios

Cuarenta y seis conferencias organizó la Fundación Juan March en su sede a lo largo de 1997. Los cursos universitarios suelen constar de cuatro conferencias cada uno y 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, cine y teatro constituyeron el contenido de los ocho ciclos habidos durante el año, cuyos títulos fueron: «Cervantes entre vida y creación»; «La poesía de San Juan de la Cruz»; «Lecciones sobre el Museo del Prado»; «Bajo la estrella de Diaghilev»; «Nolde, naturaleza y religión» (con motivo de la exposición del pintor alemán que exhibió la Fundación Juan March en su sede en el último trimestre del año); «Espejo frente a espejo (Literatura y Cine)»; «El escritor de diarios»; y «De Valle-Inclán a Buero Vallejo. El conflicto de las mediaciones».

Asimismo, se celebró un seminario público

sobre «Nuevo romanticismo: la actualidad del mito», con conferencias de dos especialistas en el tema y con un debate entre varios participantes; y un ciclo titulado «Poesía y música» en el que cuatro poetas españoles leyeron poemas suyos relacionados con la música y entablaron un diálogo con el musicólogo Antonio Gallego.

Un total de 6.950 personas siguieron estas conferencias, de cuyo contenido se ofrece un resumen en páginas siguientes.

En el salón de actos de la Fundación también se celebraron conferencias organizadas 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, además de dos sesiones públicas, organizadas por el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, también dependiente del citado Instituto. De todas ellas se informa en los capítulos correspondientes de estos *Anales*.

Jean Canavaggio: «Cervantes, entre vida y creación»

El hispanista francés **Jean Canavaggio** impartió en la Fundación Juan March, entre el 7 y el 16 de enero, un curso titulado *Cervantes, entre vida y creación* (*). «Me he lanzado a una aventura totalmente nueva para mí: no la de explicar a Cervantes, sino la de contar a Cervantes. Y me he fijado tres objetivos: Primero, establecer lo que se sabe de él, separando lo fabuloso de lo cierto y de lo verosímil. Segundo, situar en su medio y en su época a un escritor que resume y encarna el Siglo de Oro. Último objetivo, ir al encuentro de Cervantes siguiendo el movimiento de una existencia que, de proyecto que fue durante su vida, se ha convertido en un destino que nos esforzamos por volver inteligible.»

«Cervantes se nos aparece ante todo como testigo y actor de la época de Felipe II, desde los años de Lepanto y del cautiverio en Argel hasta las comisiones andaluzas que desempeñó durante los preparativos de la Armada Invencible; en cambio, su triunfo en tanto que escritor es posterior, coincidiendo con los años inmediatamente posteriores al advenimiento de Felipe III. Con todo, no se pueden separar de modo tajante dos reinos de signo tan distinto como éstos, si queremos entender como se debe la visión que se formó Cervantes de la España de su tiempo: no sólo como autor del *Quijote*, con su trasfondo de realidades y mitos, sino en su propio vivir.»

«Si bien el supuesto origen converso de Cervantes ha sido y sigue siendo tema controvertido, en cambio la visión que nos ofrece del judío en su obra no ha desencadenado polémicas tan apasionadas, puesto que, en comparación con la presencia multiforme y recurrente del Islam, tanto turco, moro y morisco, el mundo judío ocupa en dicha obra un lugar mucho más modesto. En primer lugar, los judíos cervantinos, en el sentido estricto de la palabra –o sea, a exclusión de los conversos–, se nos aparecen ubicados en un ambiente extrapeninsular y exótico, el de Argel y Constantinopla. Además, no sólo asoman en textos periféricos, con respecto a las *Novelas ejemplares* y el *Quijote*, sino que,

en las dos comedias que los acogen –*Los baños de Argel* y *La Gran Sultana*– quedan encasillados en secuencias de carácter episódico.»

«El Américo Castro de 1925 llamaba antisemita al autor del *Quijote*. 40 años después, no duda en retractarse, a raíz de su deseo de promover, no sólo una nueva lectura de los episodios, sino una nueva hipótesis biográfica, la del origen converso de Cervantes.»

«Las experiencias biográficas, intelectuales y literarias del autor vienen a confluír, de un modo u otro, en las ficciones cervantinas; pues el lector del *Quijote* no puede resistir el deseo de aventurarse por una senda que le lleva a descubrir una nueva forma de entroncar vida y literatura. Aventura, por cierto, azarosa y que el propio Cervantes nos induce a emprender con cautela, al disimularse como hace, detrás de unas máscaras, delegando sus poderes en supuestos narradores al estilo de Cide Hamete Benengeli. No obstante, a quien sabe leer entre líneas, el *Quijote* aparece impregnado del sentir del que lo compuso. Hay, a lo largo de su obra, textos claves en que parece asumir su identidad, hablando en primera persona: los dos prólogos al *Quijote*, separados por diez años cabales; luego compuestos en el fecundo crepúsculo de su vida, otros textos liminares, fragmentos dispersos de un retrato de artista cuya verdad no exige verificación. ¿Quién será, a fin de cuentas, aquel 'yo'? No el Cervantes de carne y hueso, que muere a los pocos meses de publicar su gran libro, tras dictar, en su lecho de agonía, la dedicatoria del *Persiles*. Más bien la proyección de un individuo cuya obra, aunque exprese los deseos y los sueños del que la engendró, desborda su aventura personal desde que ha empezado a vivir con vida propia, cargándose, al correr de los siglos, con sentidos nuevos.»

(*) Títulos de las conferencias: «Un arte nuevo para una nueva biografía»; «Aproximación al proceso Ezpeleta»; «La teatralización cervantina del judío»; y «Vida y literatura de Cervantes en el Quijote».



Jean Canavaggio, nacido en 1936, ha sido catedrático de las Universidades de Caen y París X-Nanterre y es director de la Casa de Velázquez, en Madrid. Es autor de numerosos trabajos sobre literatura española de los Siglos de Oro, con especial dedicación al teatro y a Cervantes, a quien ha dedicado una biografía, que obtuvo el Premio Goncourt.

Domingo Ynduráin: «La poesía de San Juan de la Cruz»

Sobre *La poesía de San Juan de la Cruz* (*) el académico y catedrático de Literatura Española de la Universidad Autónoma de Madrid **Domingo Ynduráin** impartió en la Fundación Juan March, los días 21, 23, 28 y 30 de enero, un ciclo de cuatro conferencias. Un verso o referencia a una estrofa del *Cántico espiritual* dio título a cada una de estas intervenciones y fue objeto de un detallado comentario y análisis por el profesor Ynduráin.

«En más de un sentido –apuntó Ynduráin– la poesía de San Juan de la Cruz es inefable, pues lo es en cuanto da cuenta de una experiencia exclusiva, pero lo es también porque, al analizarla, uno nunca está seguro de casi nada: las dificultades saltan por todas partes, se producen en todos los niveles, desde el léxico hasta las conexiones sintácticas, o en el sentido de cada estrofa. Los Comentarios en prosa del santo pueden dar, en alguna ocasión, determinada pista, o solucionar un problema concreto, pero difícilmente pueden tomarse como criterio seguro y general, pues la interpretación translaticia –alegórica o simbólica– que San Juan utiliza (apoyándose en una tradición exegética bien asentada) lo mismo sirve para defender un sentido que el contrario, incluso en contra de la letra del texto. San Juan es consciente de ello y lo advierte en ocasiones: el verso refleja y produce o reproduce (en la medida de lo posible) una experiencia única, exclusiva y excluyente; la prosa, los comentarios intentan convertir esa música en formulaciones conceptuales y lógicas. Pero son sistemas heterogéneos y sólo de vez en cuando coinciden.»

«La llamada teología dogmática, esto es, la filosofía, pretende organizar un discurso racional en el que cada término haya sido definido de manera unívoca, y donde las relaciones entre los términos (la sintaxis, podríamos decir) tenga esas mismas características; y los grados de implicación o de igualdad, la relación causa-efecto, las incompatibilidades o contradicciones se establezcan de manera clara y explícita. Es decir, exactamente lo contrario de lo que sucede en las obras literarias, en especial en la poesía, donde la ambi-

güedad está siempre presente en mayor o menor grado; entre otras cosas porque los elementos de relación, las conjunciones, han sido reducidas al mínimo y es el lector quien, en gran medida, debe organizar el sentido.»

«En el caso de San Juan, la ambigüedad es altísima, porque afecta a todos los componentes del texto, empezando por las palabras. Es bien sabido, y es algo normal, que en la lengua hay casos de homonimia, pero la dificultad se resuelve atendiendo al contexto y al género literario al que pertenece la obra, esto es, a la tradición en la que se sitúa, pero San Juan acude a tradiciones tan diferentes y alejadas entre sí que resulta imposible a veces decidirse por una o por otra, porque además, y para acabar de complicar las cosas, puede suceder que en la poesía las conexiones se establezcan con una tradición perfectamente coherente y definida, mientras la prosa utilice otras inesperadas y en cierta medida contradictorias. Este tipo de dificultades se intensifican en ámbitos más amplios, cuando hay que aclarar el sentido de las estrofas y conjuntos de estrofas. La cuestión se centra en ver cómo San Juan de la Cruz, sin contravenir los valores de ese sistema, genera un discurso imposible.»

«Es muy posible que el efecto final de la poesía de San Juan se produzca precisamente por la presencia simultánea de todas o varias posibilidades: junto al sentido dominante, se manifiestan de manera más o menos explícita otros como subtonos, como resonancias que generan unos sentidos armónicos o disonantes con el dominante. Tal ambigüedad o fluctuación dota al *Cántico espiritual* de una estabilidad, de unas vibraciones o, si se quiere, de un elemento misterioso: al lector le da siempre la impresión de que se le escapa algo, de que no capta la totalidad del sentido; de ahí el efecto de inseguridad, equilibrio inestable y fugaz que caracteriza estas obras.»

(*) Títulos de las conferencias: «Al aire de tu vuelo»; «Mi amado, las montañas»; «El pájaro solitario»; y «Canto de 'serenas'».



Domingo Ynduráin (Zaragoza, 1943) se doctoró en Filología Románica en la Universidad Complutense. Catedrático de Literatura Española en la Universidad Autónoma de Madrid, es miembro de número de la Real Academia Española, director literario de la Biblioteca Castro y miembro del Consejo de Redacción de las revistas *Ínsula* y *Epos*.

«Lecciones sobre el Museo del Prado»

Dos ex directores del Museo del Prado, **José Manuel Pita Andrade** y **Alfonso Emilio Pérez Sánchez**, el director, **Fernando Checa**, y varios catedráticos y arquitectos, impartieron en la Fundación Juan March, entre el 4 de febrero y el 6 de marzo, un ciclo de diez conferencias titulado: *Lecciones sobre el Museo del Prado* (*). Abrió el ciclo **José Manuel Pita Andrade**, catedrático de Arte, director honorario y vicepresidente del Patronato del Museo del Prado: «Pretendo mostrar la cara y la cruz de una serie de cuestiones que afectan de un modo esencial a la vida del Museo: 1. *El espacio*. La construcción proyectada por Villanueva en 1785, admirable al modo de ver de muchos, pero que, también para muchos, se convirtió en un incómodo corsé que frenó la expansión del Museo. 2. *Fondos expuestos*. La falta de espacio tiene su reflejo en una cuestión prioritaria para un Museo. Partiendo de los ámbitos disponibles habrá que defender con criterios museológicos el mejor modo de repartir las obras en las diversas salas. 3. *Fondos dispersos o almacenados*. Constituye uno de los temas de máxima preocupación el hecho de que un crecido número de obras se encuentre depositado en distintos lugares, sin poderse exhibir. 4. *Catalogación e investigación*. El Prado debe disponer de un conjunto de profesionales de historia del Arte para estudiar y conservar sus fondos. 5. *Adquisiciones*. Pese a ciertas campañas descalificadoras, las compras de obras realizadas en los últimos lustros han sido hechas con el mayor rigor y objetividad. 6. *Exposiciones temporales*. Éstas se han convertido en el gran señuelo para que las gentes acudan a los museos. 7. *Actividades culturales*. Es positivo el balance de actividades de divulgación cultural desarrolladas, como visitas guiadas y ciclos de conferencias. 8. *Fundación Amigos del Prado*. Es una institución relevante, que funciona a plena satisfacción desarrollando una intensa labor. 9. *Gobierno del Museo*. La situación del Prado en el seno de la Administración planteó problemas a lo largo de toda su historia. Se han producido cambios profundos, pero, a lo largo de casi veinte años, la vida del Prado discurreó en medio de zozobras que llegaron a la calle. 10. *Imagen externa*. En oca-

siones, la imagen del Museo o de los que allí trabajan se ve erosionada por campañas que distorsionan la realidad; pero es beneficioso que se señalen defectos, se ofrezcan críticas, se propongan soluciones y se aplaudan iniciativas beneficiosas».

Para **Alfonso E. Pérez Sánchez**, catedrático de Arte, director honorario y miembro del Patronato del Museo, «en lo que toca a la *conservación*, la situación general ha mejorado muy notablemente. Se posee ahora una información actualizada y perfectamente fiable del número y situación de los fondos encomendados a la custodia del Prado. Gracias a la intervención de la Fiscalía General del Estado, fue posible, desde 1979, completar la revisión de los depósitos fuera del recinto del Museo y se conoce así la totalidad de pinturas que constituyen el fondo del Prado. En lo que toca a la *exhibición* el problema del Prado es bien distinto y bien grave, pues va estrechamente unido al controvertido asunto de la escasez de espacios, y a la imprescindible ampliación que tanta tinta ha hecho derramar a lo largo de toda su historia. Un museo histórico como el Prado no es sólo sus obras maestras de todos conocidas. Su función de conservación y educación exige espacios adecuados que permitan el conocimiento de sus fondos. Es preciso, pues, que el Prado rescate del olvido partes importantes de sus colecciones y habilite además amplios depósitos, de los que hasta ahora sigue careciendo. En relación con las adquisiciones y los criterios de exhibición en el Museo está la obligada actividad de la *investigación científica*, al servicio de sus colecciones y también, por qué no, al de la colectividad, que ha de beneficiarse de la enorme riqueza potencial de unas colecciones que constituyen, aunque pueda parecer sorprendente, un tesoro en gran parte inexplorado. En lo que se refiere a la *labor educativa*, ausente también en 1976, es mucho lo que se ha avanzado, aunque no se haya llegado al pleno desarrollo deseable. Se creó en 1983 un Servicio de Educación y Acción Cultural, que desempeña bien su labor, aunque con limitaciones obvias de presupuesto y personal.»



José Manuel Pita
Andrade



Alfonso E. Pérez
Sánchez

«El Prado hoy –comentó **Antonio Fernández Alba**, catedrático de Arquitectura y miembro del Patronato del Museo– es el resultado de las tensiones suscitadas a lo largo de su historia entre el contexto cultural y el político; que ha sufrido en su propia morfología el abandono y la abulia que lleva consigo la terciarización de los espacios de la cultura en la ciudad. Su deterioro físico se advierte en muchas de las intervenciones llevadas a cabo en el edificio y su entorno. Desde su inauguración la pinacoteca del Prado adquiere un valor simbólico en Madrid tanto por las colecciones que alberga como por la monumentalidad de la traza neoclásica del edificio en el eje urbano de la ciudad, Prado-Recoletos, y su carácter de tipología museística tan próxima a los ideales enciclopédicos de la Ilustración, con la secuencia de edificios agrupados, rotonda, dos galerías de pintura, templo absidal y palacio. El crecimiento que sufre el Prado para transformarse en museo moderno crea una serie de tensiones no sólo conceptuales, sino estructurales: adecuación de espacios hacia la modernidad espacial y aplicación de nuevas técnicas museográficas. Estos criterios de modernización suscitan la polémica de carácter conceptual entre los que defienden la prioridad de la función del museo moderno y los contextualistas; o, si se prefiere, el debate, aún no resuelto, entre aquellos que estiman que el cuadro o la obra de arte fuera de su entorno cultural no tiene vigencia y aquellos que se inclinan por la incorporación de infraestructuras tecnológicas, nuevos servicios de apoyo museístico, investigación, etc., donde incorporar las demandas de un turismo cultural creciente y una valoración del museo más de acuerdo con los postulados de la cultura del ocio y sus servidumbres manifiestas.»

«En febrero de 1786 –explicó **Carlos Sambri-
cio**, catedrático de Arquitectura– el Conde de Floridablanca firma una *Instrucción provisional para las obras del Museo Real por asientos y ramos separados* en la que, en tres capítulos, describe y pormenoriza los trámites administrativos que deben regir en la obra del edificio proyectado por Villanueva en el Paseo del Prado y que, según se desprende de la citada

Instrucción, debería iniciarse de modo inmediato. El documento, que se encuentra en la British Library de Londres, fija las responsabilidades de los ayudantes del Arquitecto Director, establece competencias y asigna cargas. Sin duda la lectura del documento interesa a quien se preocupe por conocer cómo se organizaba una gran obra de arquitectura a finales del XVIII; sin embargo, entiendo que su mayor interés radica en que, por vez primera, se precisan aspectos de la historia del edificio que hasta ahora no habían sido estudiados. En primer lugar, importa porque el encabezamiento mismo del documento señala ya cómo el destino del edificio debía ser Real Museo y no Gabinete de Ciencias Naturales. En segundo lugar, porque al detallar la organización de la obra, enfatiza la importancia que en ella tuvo la cantería. Por último, porque no sólo se especifican las responsabilidades y cometidos de cada uno de los colaboradores de Villanueva, sino que, por vez primera, se dan sus nombres, aclarándose quién fue el Teniente Director, quiénes los aparejadores, cuál su competencia y quiénes los responsables dependientes del Intendente. Así, en el excepcional manuscrito *Descripción del edificio del Real Museo por su autor D. Juan de Villanueva*, que éste redactara en 1796, se facilita un importante número de noticias sobre el origen del proyecto. Allí se señala cómo, en un principio, la voluntad fue edificar junto al ya creado Jardín Botánico, una Escuela así como un Laboratorio de Química, para los cuales ya se habían trazado dibujos, y cómo, gracias a Floridablanca, el programa varió con vistas a reunir en dicho edificio no sólo los objetos indicados, sino también ‘un copioso Gabinete de Ciencias Naturales, y una librería de Ciencias Exactas, con el fin de que todos esos materiales formasen el debido acopio para establecimiento de una útil Academia de Ciencias.»

«Pocos edificios más enigmáticos que el Museo del Prado –señaló **Rafael de La-Hoz**, arquitecto y académico de Bellas Artes–. Tres son las ideas rectoras fundamentales a las que debe su composición arquitectónica tan marcado carácter. La más imaginativa fue retran-

Antonio Fernández
AlbaCarlos Sambri-
cio

Rafael de La-Hoz

quear el edificio principal anteponiendo una *stoa* a lo largo de todo su frente, lo cual se ofrecería como alzado principal del conjunto para la 'visión distante' desde el Paseo del Prado. El segundo pensamiento del autor fue componer dicho edificio como una dramática secuencia de cinco cuerpos axialmente dispuestos; tres de ellos ocupando los extremos y centro del eje de simetría, más dos galerías retranqueadas, también coaxiales, enlazando entre sí dichos volúmenes. El tercer pensamiento fue la brillante respuesta dada al resto de tener que alojar diversos elementos dispares en una caja espacial única. Concibe a tal fin dos distintos 'edificios de planta baja a caballo' y, aprovechando la cuesta de subida desde el Paseo del Prado al Monasterio de los Jerónimos, consigue proporcionar entrada a cada planta directamente desde el nivel del terreno. Sin embargo, al ser convertido el conjunto en 'sólo museo de pintura', aquel que fue concebido como edificio multipropósito y la que fue sabia inconexión entre sus plantas alta y baja, pasaron a convertirse en serio obstáculo para lograr la integración del inmueble requerida.»



Antonio Bonet
Correa



Gustavo Torner



Pedro Moleón

«La evolución que han sufrido los museos desde el siglo pasado hasta hoy –comentó **Antonio Bonet Correa**, catedrático de Arte– repercutió indudablemente en el Prado, que siempre ha querido estar a la altura de los museos de los demás países cultos y avanzados. Al comparar el Museo del Prado con los demás museos, podemos darnos cuenta de su verdadero valor y personalidad. Si un museo es, tal como lo entiende un amante del arte, un lugar de contemplación y diálogo silencioso con la obra de arte, un espacio de ensueño ensimismado y goce estético, el Prado antiguo sería la imagen misma del 'Museo Ideal'. Al igual que la Colección Frick de Nueva York posee un reducido número de obras únicas y extraordinarias, el Prado cuenta con un conjunto de piezas de altísimo valor. Tenía razón D'Ors cuando en los años cuarenta se alarmaba de los añadidos y las confusiones en que estaba cayendo el Prado. Guardar en las reservas la mayoría de sus piezas o instalarlas en un museo que fuese el de una nueva Trini-

dad sería un acierto. Las excelencias que posee el Prado deben ser puestas en valor sin amontonamientos.»

«El gran problema del Prado –dijo el pintor **Gustavo Torner**– es no haber llegado a la conclusión de qué determinada manera hay que colocar cuadros y esculturas. Y, antes de todo, qué cuadros y esculturas hay que elegir para colocar, pues es evidente que es imposible e indeseable colocar todos. La singularidad del Prado en el mundo es la deslumbrante densidad de su calidad. Pues bien, no siempre es así en sus muros. Vemos una cantidad de cuadros colocados con una presencia inútil, lo que es válido nada más que para algún raro erudito de la historia, ya provinciana, de la pintura. Creo que hay datos suficientes para imaginar que si se 'descargan' del Museo las obras para el Salón del Reino, pero nunca los Velázquez; se pudiera hacer una sección de pintura de tema religioso específicamente en los Jerónimos, edificio religioso y madrileño, nunca los Greco; y se recuperara la tercera planta de oficinas, haciendo una rigurosa selección de la colección, dispuesta con sabiduría e imaginación, con lo que casi tenemos se podría conseguir un maravilloso Museo del Prado. En el siglo XXI no se visitará el Prado para estudiar la historia del arte, sino para que cada espectador se sienta orgulloso de ser persona nada más que por estar entre todas esas obras de arte, y el espectador español, nunca todavía, por español, al reconocer que todo ese conjunto, enaltecedor de la especie humana, es producto de su historia.»

«La operación más reciente y de mayor trascendencia para el Museo –en opinión de **Pedro Moleón**, profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid– es el proyecto de Dionisio Hernández Gil y Rafael Olalquiaga. Lo más significativo de este proyecto, desde 1996 en vías de ejecución, es la interpretación que hace de las tres crujiás paralelas que amplían el edificio original. Las tres quedan asumidas por los autores como un todo unitario que, a pesar del diferente momento de construcción de cada parte, puede recibir ahora un tratamiento global distinto del que corresponde al

perímetro del Museo original de Villanueva. Así entendido el problema, los nuevos lucernarios del cuerpo de las ampliaciones se ordenan perpendicularmente a la gran galería, seriados en una secuencia de cinco a cada lado del ábside y ajustados sobre las crujías de Arbós (la ampliación de Fernando Arbós oculta para siempre la fachada oriental de Villanueva y ahoga definitivamente los tramos rectos del cuerpo absidial –al norte y al sur–. Y además obliga a las posteriores ampliaciones a situarse inevitablemente a cada lado de la primera, llegándose así a la problemática situación actual de tener cuatro crujías) y Chueca-Lorente: diez lucernarios en total que recibirán luz siempre del Norte.»

«Siguiendo la tradición medieval –recordó el historiador y economista **Gonzalo Anes**–, en el siglo XVI la corte era itinerante. Los caserones que se acondicionaban *ad hoc* para alojar al monarca se convertían en magníficas residencias en las que se colgaban tapices, se extendían alfombras y se colocaban cuadros. Esta tendencia a la decoración contribuyó a afianzar en los reyes el afán coleccionista. La fiebre coleccionista que cundió también entre la nobleza y entre los virreyes y otros estamentos, se intensificó durante el siglo XVII. Felipe IV tuvo a Velázquez como asesor y agente de compras. Carlos II supo mantener el tesoro de obras de arte que había heredado. En los inventarios reales que se hicieron a raíz del testamento de Carlos II aparecen descritos 3.917 cuadros que se hallaban en los distintos palacios y residencias reales. Y en el Monasterio de El Escorial había 5.539 cuadros. Felipe V continuó la tradición. A Isabel de Farnesio se debe la colección de pintura holandesa que hoy tenemos en el Prado. Carlos IV reunió una refinada y selecta colección de pintura y escultura que fueron el fundamento y riqueza del Museo del Prado. De ese modo, los sucesivos reyes de España fueron cuidando y acrecentando la magnífica colección que hoy se guarda en el Prado. Gracias a este afán de coleccionismo hoy no existe en el mundo otro museo equiparable al Prado en pintura de los siglos XVI-XVIII. De ella podemos disfrutar hoy

todos los españoles, por ser patrimonio de la nación.»

«El nervio y el hilo conductor de cualquier Plan para el Prado –aseguró su actual director **Fernando Checa**, que cerró el ciclo– ha de estar fundamentado en el respeto a la historia y en la comprensión del pasado y orígenes de la colección. Otro punto capital de cualquier programa de ordenación de las obras de arte es el alto valor estético y artístico de la colección. En este nuevo plan de ordenación del Prado se trata de hacer expresivas sus obras de arte como si se tratara de un espectáculo en el que se combinan arte e historia. Junto a las colecciones, el segundo aspecto capital a tener en cuenta son los edificios y el entorno urbanístico en el que se despliegan los primeros. El respeto al entorno es uno de los puntos rectores de este plan. En cuanto a la colección, en ningún momento tenemos la intención de formar un museo enciclopédico, como el Metropolitan de Nueva York o el Louvre. El actual Plan propone una sistematización y aprovechamiento lógico de los espacios disponibles en el edificio Villanueva. Es fundamental la disposición cronológica, que permita un recorrido lineal, fácilmente identificable por los visitantes. Es sabido que cualquier visitante que viene al Museo del Prado busca en primer lugar los grandes maestros de nuestra pintura. De ahí que una de las prioridades del plan de distribución de las colecciones sea facilitar de la forma más ordenada la contemplación de la escuela de pintura española. Pero proponemos también una visión contextualizada de la escuela, una comprensión de esos maestros en el contexto de sus contemporáneos españoles y en el contexto europeo.»



Gonzalo Anes



Fernando Checa

(*) Títulos de las conferencias: «Cara y cruz del Museo del Prado», «Veinte años después», «El Prado posible», «Juan de Villanueva y el Museo del Prado», «El Prado: sinfonía incompleta», «El Prado y los demás museos», «Los cuadros en el Museo del Prado», «Museo del Prado: una biografía constructiva», «Las colecciones reales y el Museo del Prado» y «El futuro de las colecciones del Prado».

«Bajo la estrella de Diaghilev»

Bajo la estrella de Diaghilev (*) fue el título de un ciclo de conferencias y conciertos que organizaron en abril la Fundación Juan March y la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, dentro del convenio de colaboración suscrito entre ambas entidades para el desarrollo y la promoción de la música clásica. Por quinto año consecutivo, la Orquesta y Coro de RTVE –una vez finalizada su temporada normal de conciertos– dedica el mes de abril a un tema monográfico que ofrece no sólo en conciertos sinfónicos y de cámara, sino también en conferencias impartidas por reconocidos especialistas. Al igual que en 1996 ambas instituciones organizaron un ciclo sobre «Manuel de Falla y su entorno», coincidiendo con el cincuentenario de la muerte del compositor gaditano, en 1997 el ciclo se dedicó a la figura de Serguei Diaghilev, fundador de los Ballets Rusos de principios de siglo. De los ocho conciertos –cuatro de cámara en la sede de la Fundación Juan March y cuatro sinfónicos en el Teatro Monumental, en Madrid–, que se retransmitieron en directo por Radio Clásica, de RNE, se informa en el capítulo de Música de estos mismos *Anales*.

Las seis conferencias, celebradas en la Fundación Juan March del 8 al 24 de abril, fueron impartidas –dos cada uno– por **Roger Salas**, crítico de danza de *El País* y autor de diseños escenográficos para ballets; **Santiago Martín Bermúdez**, crítico musical y cofundador y consejero de redacción de la revista *Scherzo*; y **Guillermo Solana**, profesor titular de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid y crítico de arte.

«Los Ballets Rusos de Diaghilev –señaló **Roger Salas** en la primera conferencia del ciclo– son un hito crucial en toda la historia del ballet. Sin embargo, no fue hasta fines de los 60 y coincidiendo con la moda *revival*, que hizo volver los ojos a la ópera barroca, al ballet de corte y a la interpretación de la música con instrumentos antiguos, cuando empezó a haber un interés por el significado de Diaghilev en el desarrollo del ballet moderno. Cuando vemos una reconstrucción de *El sombrero de tres picos* o de *La consagración de la primavera*

nos damos cuenta de hasta qué punto estas coreografías eran modernas con respecto a las manifestaciones artísticas de su tiempo. Quizá haya sólo dos momentos en la historia de la coreografía de la cultura occidental donde se produce esto: en el siglo XVIII y en tiempos de Diaghilev, con cuatro figuras fundamentales: Fokin, Nijinski, Massine y Balanchine, las cuatro ruedas de ese carro cuyo timón era Diaghilev. Para mí, Diaghilev es el mejor ejemplo del diletante ilustrado, considerando el término diletante en un sentido altamente positivo.»

En su segunda intervención, Roger Salas abordó el tema de los Ballets Rusos y lo español: «No sólo es notoria la influencia y presencia del tema español en los ballets de Diaghilev, sino que si la danza y el ballet con temas españoles siguen presentes hoy en el ballet universal es, en gran parte, gracias a los Ballets Rusos de Diaghilev. La presencia española en los ballets de Diaghilev se concreta en tres piezas fundamentales: *El sombrero de tres picos*, con coreografía de Leónidas Massine y diseños de Pablo Picasso; *Las meninas*, un ballet muy interesante, concebido por Diaghilev cuando conoció la pintura de Velázquez, con diseños de José María Sert y que se estrena en San Sebastián; y el llamado *Cuadro gitano*, que no era sino la primera versión teatral de uno de los espectáculos de un café cantante, la génesis de lo que luego se llamará un tablao flamenco. También recurrió para éste a Picasso en los temas de vestuario y del telón. Estas tres piezas discurren entre 1917 y 1921; y es justamente a partir de 1921 cuando surgirán otros ejercicios paralelos de ballet moderno donde van a aparecer temas españoles, a la zaga del éxito obtenido por Diaghilev. El primero es el de Antonia Mercé, que imita al dedillo el tema del *Cuadro gitano* y hace su primer *Cuadro flamenco*, con diseño del pintor canario Néstor de la Torre; y los ballets suecos harán varias piezas con tema español, uno de ellos sobre la *Suite Iberia* de Albéniz.»

Sobre «Diaghilev y Stravinsky» habló **Santiago Martín Bermúdez**. «La colaboración entre



Roger Salas

la compañía de los Ballets Rusos de Serguei Diaghilev e Igor Stravinsky –explicó– comenzó en 1910 y concluyó con la muerte del gran empresario, en 1929. 1920 es el año del estreno de *Pulcinella*, un ballet para el que Picasso hizo decorados y figurines, y Massine la coreografía. *El pájaro de fuego* es un gran éxito que hace comprender al empresario ruso que es preciso acudir a verdaderas partituras originales para ballet y dejar los arreglos y fragmentos que había utilizado desde su primera temporada de 1909.»

«Pero antes, con *Petrushka*, estrenada en 1911, estamos ante una nueva estética, en muchos sentidos una provocación, un comienzo de la ‘novedad a cualquier precio’, del ‘más difícil todavía’: primitivismo, infantilización, barraca de feria, chafarrinón; en una palabra, alteración del concepto de belleza. Ya en el *Pájaro*, pero sobre todo desde *Petrushka*, se advierte una de las mayores aportaciones de Stravinsky: el ritmo, bastante olvidado en la tradición occidental de la última década. *La consagración de la primavera*, de 1912, se estrena en mayo de 1913. La barbarie en el escenario podría decirse que es una especie de anticipo de la barbarie en el campo de batalla que estallará en el verano de 1914.»

A «Debussy y los músicos de los Ballets Rusos» dedicó su segunda conferencia Martín Bermúdez: «Diaghilev, con su fino olfato, se fija pronto en lo más prometedor o en lo consagrado más moderno de la música francesa de entonces. Se fija en Debussy y en Ravel, y más tarde en algunos de los Seis. Fruto de este fino olfato fueron los ballets *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Debussy, estrenado en 1912; *Juegos*, también de Debussy, de 1913; *Daphnis et Cloé* (1912) y *Ma mère l'oye*, ambos de Maurice Ravel; y otros nombres como Poulenc (*Les biches*, 1924), *Parade* (1917), de Satie... Diaghilev vivió una época de vanguardias, de búsqueda e inconformismo.»

Por último, **Guillermo Solana** habló sobre «Los pintores de Diaghilev» y «Picasso y los

Ballets Rusos». «En el terreno plástico, la primera etapa de los Ballets Rusos (1909-1914) está dominada por el suntuoso exotismo de Léon Bakst y otros pintores del grupo Mir Iskustva. En la segunda etapa, a partir de 1914, sin dejar de contar con pintores conservadores, Diaghilev incorporaría a la vanguardia más audaz. Ante todo, a los rusos Mikhail Lariónov y Natalia Goncharova. Después vendría la decisiva colaboración con Picasso. Y tras él, la plana mayor de la Escuela de París: Matisse, Derain, Braque, Juan Gris, Henri Laurens, Georges Rouault. Se han estudiado menos los contactos de Diaghilev con los movimientos más radicales de la vanguardia. Aparte del telón para *El tren azul* (1924) y del decorado para el ballet *Mercurio* (1924) (concebido para las *Veladas de París* de Étienne de Beaumont, pero repuesto por Diaghilev tres años después), la colaboración de Picasso en los Ballets Rusos se redujo a cuatro empresas principales: *Parade* (1917), *El sombrero de tres picos* (1919), *Pulcinella* (1920) y *Cuadro flamenco* (1921). «En *Parade* –apuntó Solana– destacaba el contrapunto entre la figuración tradicional y el cubismo. Sobre todo en el vestuario. El famoso telón de *Parade* parecía un retorno a la visión sentimental de los saltimbanquis de la ‘época rosa’. Pero el estilo, mucho más plano, estaba condicionado por el cubismo, tanto en la forzada anatomía de las figuras como en el denso espacio creado por la superposición de cortinas.»

«Picasso no podía ser ya un Goya que pintara los temas españoles desde dentro, ni contemplar lo español con los ojos fascinados de un extraño. La distancia de Picasso es por ello doble: nos presenta el pintoresquismo español como espectáculo y a los espectadores con aire no menos teatral y caricaturesco de parisienses del siglo pasado.»

(*) Títulos de las conferencias: «Los Ballets Rusos de Serguei Diaghilev»; «Los Ballets Rusos y lo ‘español’»; «Diaghilev y Stravinsky»; «Debussy y los músicos de los Ballets Rusos»; «Los pintores de Diaghilev»; y «Picasso y los Ballets Rusos».



Santiago Martín
Bermúdez



Guillermo Solana

«Nolde: naturaleza y religión»

Con la conferencia que pronunció el 3 de octubre **Manfred Reuther**, director de la Fundación Nolde, de Seebüll (Alemania), no sólo se inauguraba la Exposición «Nolde: naturaleza y religión», de la que se informa en el lugar correspondiente de estos *Anales*, sino que se iniciaba un ciclo sobre el pintor expresionista alemán **Emil Nolde** (1867-1956) (*). Las conferencias, celebradas entre el 3 y el 16 de octubre, corrieron a cargo, además del citado **Manfred Reuther**, de **Kosme de Barañano**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco; de **Rafael Argullol**, catedrático de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona; de **Francisco Jaraúta**, catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia; y de **Delfín Rodríguez** catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid.

«Entre los pintores del expresionismo alemán –señaló **Manfred Reuther**–, la obra de Nolde figura, con seguridad, mucho más allá de las fronteras de su país, como una de las más populares: así lo demuestra el número de visitantes de sus exposiciones y la resonancia que obtiene en los medios de comunicación social. El arte moderno, y también el contemporáneo, está esencialmente ligado al Romanticismo, por encima de coincidencias fortuitas. Nolde vive dentro de la tradición de la idea romántica del arte. Todo arte verdadero se halla, para él, ‘ensalzado sobre religiones y razas’ y ‘se eleva hasta lo más alto’. Su creación artística, junto a todo el refinamiento y junto a la deliberada y bien dirigida aplicación de su saber, se caracteriza también por un profundo anhelo de inocencia y de infantil ingenuidad. Nacida de la mera individualidad, la manera expresiva del arte de Nolde resulta inconfundible, es sustancia originaria de su personalidad. El color se convierte en su verdadero elemento expresivo, que él vive con sensual emoción y con el cual será capaz de transformar directamente, como bajo presión, lo experimentado y lo visto, lo pretérito y lo presente, sus imágenes y visiones interiores.»

«El término expresionismo –explicó **Kosme de Barañano**– sirve dentro de la Historia del

Arte para agrupar a una serie de artistas por sus características en la utilización del color, basada más que en los cánones del realismo visual en la intensidad emocional del propio artista, pero, sobre todo, por su similitud en una orientación vital, por una idea del mundo y de la pintura parecidas. Este movimiento surge paralelo al movimiento *fauve* (las fieras, los salvajes del color) que instauran en París artistas como Matisse, Derain o Rouault. Para los germanos no significa sólo la ruptura con el impresionismo, sino, sobre todo, la nueva apreciación del gesto pictórico de Vincent van Gogh. El valor dado por éste a la materia cromática y su frase de que ‘el color expresa algo en sí mismo’ van a influir en su forma de entender el acto de la pintura. Este movimiento surge, además, en diferentes lugares con diferentes nombres. Los grupos de artistas conocidos como *Brücke* en Dresde, o *Blauer Reiter* en Múnich, o la actividad del noruego Edvard Munch, o la de ciertos berlineses y otras individualidades se pueden reagrupar hoy en día bajo el mismo ‘zeitgeist’, que denominamos expresionismo. En este contexto se inscribe la obra de Emil Nolde.»

«Nada más ver los cuadros de esta excelente muestra –comentó **Rafael Argullol**– se puede uno dar idea de la importancia capital de este pintor, de su heterodoxia, de su dificultad de incluirlo estrictamente en una determinada estética o en un determinado movimiento y, en definitiva, se puede explicar por qué este hombre, de larga trayectoria artística y vital, cruzó diversos períodos y diversos movimientos estéticos, se engarzó ocasionalmente con los grandes grupos expresionistas, pero nunca quedó adherido completamente en una militancia canónica y estricta en ninguno de estos grupos. Contemplando la exposición se puede explicar el por qué en cierto modo Nolde resultó tan intempestivo, y aún lo resulta. No únicamente en esos cuadros de figuras religiosas, bíblicas, que fueron verdaderamente una gran provocación formal en su momento, sino en su tratamiento de la naturaleza, del espíritu y del instinto de la naturaleza. Desde mi punto de vista, por tanto, al hablar de lo religioso en Nolde tanto podemos hablar de



Manfred Reuther



Kosme de
Barañano

su interpretación heterodoxa, provocadora, de lo que serían las escenas figurativas de la religión, como de esa tendencia de Nolde a realizar una aprehensión del paisaje como naturaleza viva y como naturaleza como cosmos divinizado y divinizante. En definitiva, pues, su tratamiento del paisaje no podría desvincularse de sus grandes visiones místicas y, en cierto modo, de su concepción, por así decirlo, panteísta. El gusto de Nolde como de otros pintores modernos por lo primitivo, oculta generalmente la búsqueda de lo primigenio».

«Cuántas veces uno se acerca a los artistas del llamado expresionismo –comenzó diciendo **Francisco Jarauta**– cada vez es más cierta la constatación de que el ejercicio al que nos exponemos no es tanto un simple ejercicio de crítica de arte, sino la entrada en una de las primeras grandes formas de la crisis de la conciencia europea. Esa crisis que ha tenido como secuencias y que, ahora, cuando nos exponemos a las ritualizaciones consabidas de este final de siglo y milenio, una y otra vez volveremos a encontrarnos con aquellas voces, estos cuadros o aquellos ‘gritos’ primitivos que desde el Schönberg de 1909 hasta nosotros atraviesan el siglo. El expresionismo es, ante todo, la respuesta alemana a lo que los teóricos de Viena definieron con K: la *Krisis* de un mundo que finalizaba y la aurora de una época nueva que terminaba por anunciarse. Acercarnos hoy al expresionismo, como esta muestra de Nolde nos lo permite, es volver a plantearnos cómo ese principio de siglo fue uno de los experimentos culturales más importantes servido por artistas y pensadores marcados por una profunda y generosa radicalidad y atentos, sobre todo, a encontrar los nuevos lenguajes. Frente a la crisis del viejo lenguaje, se abría ahora una especie de plural, abierto, militante camino hacia lenguajes nuevos que no solamente era música, también pintura, poesía, la novela, la arquitectura. Buscarán de una forma apasionada. Pero posiblemente este contexto cultural de principio de siglo necesite concretarse en algunos pequeños momentos que a título simplemente de rápida memoria me permito recordar. En

1907, el joven Nolde se suma a la primera gran exposición colectiva de los jóvenes pintores *Brücke*. En aquella exposición, en Múnich, ocurre algo que ya permite identificar toda una generación. Por aquellas fechas, aquellos jóvenes, unidos todos ellos por una relación moral más que estética, estaban todos seducidos por unas figuras que tuvieron una clara hegemonía a lo largo del final del siglo. El grupo muniqués se veía geográficamente solicitado por dos tradiciones bien diferenciadas: por una parte, por la cultura francesa del final de siglo (Cézanne, Van Gogh, Gauguin): todos ellos se sienten atrapados por esa nueva mirada; del otro lado, la tradición vienesa, aquella que habían representado los grandes como Klimt, Schiele y ya en esos años el joven Kokoschka.»

«Lo que uno descubre en la pintura de Nolde –señaló por último **Delfín Rodríguez**– es que no es un pintor de la vanguardia. El gas de la modernidad, por utilizar la expresión de Baudelaire, no manchó nunca la pintura de Nolde. Esto significa que nos encontramos ante un personaje que, en principio, participa de la vanguardia histórica, haciendo una pintura sin vanguardia. Desde este punto de vista yo diría que el historiador se siente atrapado. Mientras que el artista y el público en general disfruta enormemente con los cuadros de Nolde, rastreando cada rincón de un lienzo, de una acuarela, el historiador, sin embargo, está atrapado. Tiene ante sí una trampa perfecta trazada por el propio Nolde. Pero como quien no quería dejar a la libre interpretación de los historiadores o de los críticos su pintura, su caligrafía, Nolde escribió mucho, y muy bien: dando la clave, no permitiendo la intrusión de nadie en su pintura. Él comentaba y analizaba cada cuadro, cada acuarela, cada grabado, cada dibujo. Dio todas las explicaciones posibles.»

(*)Títulos de las conferencias: «La pintura y la influencia de Emil Nolde»; «La pintura alemana y Nolde»; «El romanticismo y Nolde»; «Nolde: el viaje del arte al interior»; y «Las sombras de Emil Nolde: cuadros no pintados».



Rafael Argullol



Francisco Jarauta

Delfín
Rodríguez

José Luis Borau: «Espejo frente a espejo (Literatura y Cine)»

«El Cine necesita a la Literatura para no caer en imágenes vacuas, como ocurre con muchas películas americanas de hoy en día; necesita un sedimento, una categoría que sólo proporciona la Literatura. Y ésta también necesita al Cine», señaló el director cinematográfico **José Luis Borau** en un ciclo de conferencias que dio en la Fundación Juan March, del 21 al 30 de octubre, titulado *Espejo frente a espejo (Literatura y Cine)* (*). Para Borau, «la Literatura y el Cine van detrás de la vida, pegados a ella. Lo que se interponga entre la vida y el autor será un obstáculo cultural. En el Cine debe intervenir la Literatura y a la inversa; las imágenes más valiosas y más actuales de ambos medios de narración necesariamente tienen que ser una conjunción de los dos, reflejadas en sus respectivos espejos».

Comenzó recordando cómo hasta hace cien años, el hombre sólo disponía de dos vías de conocimiento de la realidad: a través de su experiencia directa, viviendo él mismo los acontecimientos, o a través de la experiencia ajena, cuando se los relataban. «Este relato, oral o escrito, podía ser, a su vez, verdadero o inventado. En el segundo caso, aparece la Literatura. A veces tal relato se representaba: era el Teatro. Pero hace un siglo aparece el Cine. La imagen cinematográfica trae consigo una revolución que al principio no es entendida: podemos presenciar acciones sin vivirlas, algo que antes era impensable. Estamos ante imágenes físicamente vivas, y destinadas al consumo público. Quien las recibe es un testigo y un consumidor a la vez. Además, no sólo vemos lo que no vivimos, sino que conocemos las cosas antes de haberlas vivido.»

«Al abordar el tema de la Literatura en el quehacer cinematográfico, se refirió Borau al guión, que es «la preparación literaria del rodaje. La imagen tiene sus leyes que no podemos saltarnos. Ha de ser, en primer lugar, una imagen *rica*. En una imagen pasan muchas cosas a la vez. Como un *iceberg*, del que sólo vemos la tercera o cuarta parte. Una imagen vale por lo que hay detrás de ella. Imagen *rica*, pues, y *realista*, en el sentido de que tiene

un significado. También ha de ser *expresiva*.»

«Lo que hace que una película sea literaria es que los diálogos son literarios o teatrales ('teatrales' en el sentido de que *explican lo que está ocurriendo* en presencia del espectador, lo que éste ve). Lo que en teatro se justifica, en cine es intolerable. En vez de completar la imagen, la redundan. Los diálogos literarios transportan la acción del momento fuera de la presencia. En una película no cuenta más que lo que se ve. Las consecuencias de la literatura no asimilada en el cine son funestas. Las películas se valoran y se recuerdan por la impresión creativa que nos han causado sus imágenes.»

En otra de sus conferencias, Borau abordó la cuestión de la presencia del cine en la Literatura, que en el caso español «es muy peculiar e importante, más que en otras literaturas de nuestro entorno. Hoy el cine influye en la Literatura en el sentido que le proporciona imágenes». Para Borau, «el cine no es buen consejero de la Literatura; ha constreñido, por ejemplo, las perspectivas de la novela. Hoy día un libro tiene que hablarnos con una voz que sólo podemos encontrar en un libro.»

«Una película es, como una novela, un espejo a lo largo de un camino; a veces esos dos espejos se acompañan y se reflejan a sí mismos. Son un espejo frente a otro espejo; las imágenes de uno se reflejan en el otro y viceversa. Imágenes que producen imágenes; imágenes de imágenes, en una serie fantástica e inacabable, que no se sabe ni dónde ni cuándo termina. Son reflexiones 'ad infinitum'. El Cine necesita a la Literatura para no caer en imágenes vacuas, y la Literatura también necesita al Cine; las imágenes más valiosas y más actuales de ambos medios de narración necesariamente tienen que ser una conjunción de los dos, reflejadas en sus respectivos espejos.»

(*) Títulos de las conferencias: «El cine, nueva fuente de conocimiento»; «La literatura en el quehacer cinematográfico»; «El cine en el quehacer literario»; y «Literatura y cine: reflexiones 'ad infinitum'».



José Luis Borau (Zaragoza, 1929) fue catedrático en la Escuela Oficial de Cinematografía. Es presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas y de la Fundación Viridiana. Productor y director, posee la Concha de Oro del Festival de San Sebastián (1975), y el Oso de Plata del Festival de Berlín (1977). En 1988 obtuvo la Medalla de Bellas Artes.

Andrés Trapiello: «El escritor de diarios»

El escritor **Andrés Trapiello** impartió en la Fundación Juan March, entre el 4 y el 13 de noviembre, un curso de cuatro conferencias con el título de *El escritor de diarios* (*). «En algún momento de la historia de la literatura al escritor le fueron insuficientes todos los géneros literarios conocidos hasta ese momento y hubo de recurrir a uno nuevo, que conocemos como diario. Se ha dicho que la historia de la literatura ha sido en cierto modo la historia de la conquista del yo, de la identidad del escritor como tal, pero lo más paradójico de todo es que sólo cuando éste parece cansado del derecho a hablar de sí mismo, sólo cuando el romanticismo empieza a darle entrada a la modernidad, es justamente cuando los escritores deciden escribir sus diarios. Seguramente el diario literario sea el género de la modernidad, el que le es más característico.»

«Los diarios suelen ser algo mucho menos idílico de lo que se tiende a creer, bastante menos que ese lugar acolchado en el que el escritor se tiende y se narcotiza con el opio de la complacencia. En los diarios hay todo un desgarramiento de la modernidad, la imposibilidad de recomponer un yo que parece haber llegado a ella maltrecho, sin creencias, sin programas, sin salvación posible y, en cierto modo, todos y cada uno de ellos parecen más bien ese mensaje póstumo que arroja el naufrago en una botella con la esperanza de que le llegue a alguien, pero con la convicción de que aun siendo así, no servirá de nada, pues o no sabrán llegar hasta él o llegarán demasiado tarde.»

«¿Se puede escribir un diario íntimo? Ésta es la verdadera cuestión. Mairena solía refutar tal hipótesis con una frase inapelable: 'Nada menos íntimo que un diario íntimo', apotegma que no sé por qué razón yo he unido siempre a una frase del mismo libro en la que de forma no menos inapelable sostenía que 'malo es el mutis que se hace aplaudir'. Los diarios íntimos en principio son un mutis, pero un mutis por el que el escritor espera recibir algo, un aplauso o la consideración del lector o la piadosa mirada de la posteridad. Los

diarios, sí, más que la salida a escena de un autor, son su salida de ella. Pero conviene que nos preguntemos qué es verdaderamente lo íntimo para saber si es o no posible un diario íntimo y si la intimidad es la verdadera naturaleza de los diarios, lo que les da un sentido como género. Quedémonos con que lo íntimo hace referencia a aquello cuya publicidad modificaría o imposibilitaría nuestras relaciones con los demás. ¿A qué llaman los escritores diarios íntimos? Para muchos no es más que ese lugar en el que pueden decir las cosas que no se atreven a poner en circulación en persona, por razones diversas.»

«Resulta difícil dar una razón por la cual tan pocos escritores españoles han escrito diarios. Sería preciso considerar la escasez de diarios de escritores relacionada a un tiempo con la propia literatura y con el tejido social, ya que pudiéramos pensar en el diario como el género burgués por antonomasia. Los diarios de escritores parecen contener también algo específico de escritores para escritores o para gentes tan amantes de la literatura. Tiene mucho de refinamiento literario el diario. El diario es también una tertulia literaria hecha en la mesa camilla, para seguir con la historia de por qué España no ha sido un país donde se escribieran diarios ni memorias ni autobiografías. Desde luego éste es un país individualista. De modo que los diarios en España han estado a tono con la capacidad social y personal de los escritores españoles. Los diarios son el último género que la modernidad ha valorado y propiciado, quizá porque su carácter fragmentario refleja tan bien un mundo como el nuestro. Hoy somos más sensibles a esta literatura que en otras épocas, y hasta los propios escritores que los habían tenido como flecos y rebabas de su obra, algo menor en lo que ni siquiera repararan, comienzan a darles un valor por sí mismos, germen puro de toda su otra obra.»

(*) Títulos de las conferencias. «El odioso yo. Vida y literatura»; «Intimidad y literatura: un imposible»; «Cien años de diarios españoles»; y «El lector de diarios y el buscador de tesoros».



Andrés Trapiello (Manzaneda de Torío, León, 1953) es narrador, poeta y crítico. Como novelista ha publicado *La tinta simpática*, *El buque fantasma* y *La malandanza*; como poeta, *Las tradiciones*, y *Acaso una verdad*; como ensayista, entre otros títulos, *Las armas y las letras* y *Los nietos del Cid*. Es autor de seis tomos de diarios.

«Nuevo romanticismo: la actualidad del mito»

Los días 2 y 4 de diciembre se celebró en la Fundación Juan March, organizado por esta institución en colaboración con el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, un Seminario público bajo el título «Nuevo romanticismo: la actualidad del mito». En la primera sesión, el día 2, pronunciaron sendas conferencias sobre el tema **Carlos García Gual**, catedrático de la Universidad Complutense («Mito, historia y razón en Grecia: del mito al lógos»), y **Pedro Cerezo Galán**, catedrático de la Universidad de Granada («Mito, historia y razón en Grecia: del lógos al mito»). En la sesión del día 4 los dos conferenciantes se reunieron con otros cuatro profesores para debatir sobre el tema objeto del seminario: **Luis Alberto de Cuenca**, profesor de Investigación del CSIC; **Félix Duque**, catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid; **Reyes Mate**, director del Instituto de Filosofía del CSIC; y **José Luis Villacañas**, catedrático de la Universidad de Murcia. Al término de la intervención de cada uno de ellos, siguió una discusión entre todos los participantes.



Carlos García Gual

Carlos García Gual señaló que tanto Platón como Aristóteles «vieron en el *thau-mázein*, el 'admirarse' o 'preguntarse extrañados por la explicación de lo asombroso', el comienzo del teorizar racional de los primeros filósofos. Ese preguntarse extrañado por el sentido profundo y veraz de la realidad adquiere un perfil muy acusado en la época histórica inicial de la filosofía griega. Se planteará pronto la cuestión de la verdad, a la que el saber mítico no puede dar respuesta, pues requiere la creencia. Sólo el *lógos* sirve para buscar salida a la aporía detectada por el asombro. En esa búsqueda de la *alétheia* llega un momento –en el siglo VI a. C.– en que los sabios griegos renuncian a la explicación mítica, advierten que no sirve ya y se erigen, frente a los poetas, en *maestros de la verdad*, prosaicos y razonables. El rechazo del mito como explicación válida es lo que produce el extrañamiento y lo que suscita la nueva



Pedro Cerezo
Galán

inquietud teórica a la que sólo puede responder el *lógos*. Y ese proceso está bien situado históricamente en el siglo VI a.C.».

«La confianza en la razón se sustenta en algunos logros fundamentales: la constitución de la *pólis* y su ordenación ejemplar, la escritura alfabética y su precisión informativa, y el prestigio de los sabios, los *sophoi*, como figuras representativas de los nuevos tiempos. Estos tres hechos establecen un marco para el desarrollo del pensar racional. Más tarde, la historiografía jonia muestra esos mismos rasgos: rechazo de la explicación mítica y confianza en el discurrir propio, basada en el buen juicio del narrador. No deja de ser paradójico que Platón intente recuperar el encanto del *mythos* como instrumento de verdad, y no sólo de persuasión retórica o pedagógica. En todo caso, el avance del mito al *lógos* tiene en el pensamiento griego un largo camino de curiosos reencuentros. Al final, en la tardía época del neoplatonismo y del neopitagorismo y los gnosticismos la partida volvió a plantearse y esa vez el *lógos* parece que vio tambalearse su triunfo histórico.»

En su intervención, **Pedro Cerezo Galán** analizó la crisis del *lógos*. «La racionalización avanza como un proceso de secularización; lo que llama Heidegger en su lenguaje 'la fuga de los dioses'. La razón moderna provocaba un movimiento de desarraigo de la existencia de su antigua matriz mítica, suplantando la interpretación poético-numinosa de los fenómenos por la explicación científica y la dominación técnica. Heidegger se queja de que el derrumbe del idealismo alemán, que actuaba como escudo protector, ha precipitado el oscurecimiento del mundo. Y en efecto, a finales del XVIII y principios del XIX, el pensamiento romántico denunció una crisis del *lógos*, al filo de la primera ilustración, y guardó viva la conciencia de un necesario re-nacer del espíritu del mito. El dilema va a ser: o ampararse en el mito o desfallecer en escepticismo. En el tiempo

de la penuria cabe rememorar lo perdido para fundar de nuevo las esperanzas. ¿No era ésta acaso la función del mito? El mito distribuye sobre la noche primera del caos una demarcación axiológica originaria, asigna valores y contravalores últimos, establece un régimen originario de orientación. En este sentido, es una palabra de salud. Se comprende así que el espíritu del mito haya renacido en aquellas ocasiones límite de disolución o disgregación social, en las que se hacía preciso restablecer nuevos vínculos entre los individuos sobre la base de un sentimiento y una idea unitaria de lo común. Tal fue el caso del romanticismo.»

«Entre mito y lógos hay una permanente tensión. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo, es decir, entre la fundamentación racional y la apertura imaginativa, o en otros términos, entre la verdad objetiva y la verdad revelación no ha cesado nunca de manar en Occidente. Esto no obsta para que ambos adversarios, en su pretensión de enseñorearse de todo el ámbito de la cultura, se envuelvan y transmuten en un curioso travestismo.»

«El mito es la indispensable subestructura de la poesía; como la poesía es la indispensable subestructura del mito», señaló en su ponencia **Luis Alberto de Cuenca**. «La función más preciosa de la literatura consiste en anular ese tiempo personal y terrible que nos va eliminando poco a poco, por el procedimiento de construir un discurso paralelo a la realidad que no tenga las limitaciones de ésta; un discurso que recupere la intemporalidad de los 'comienzos' (objeto del discurso mítico). Desde esta perspectiva, lenguaje mítico y lenguaje poético se confunden; tanto en el siglo XX como en las ciudades-Estado sumerias o en la Hélade de Pericles.»

Félix Duque, por su parte, no está de acuerdo con que «el mito haya sido 'liberador' y el lógos 'opresor'. Los dos han pretendido lo mismo: que la libertad sea ex-

clusiva del Todo-Uno (y de su representante en la Tierra) y que todo lo demás esté sujeto a esa Dominación suprema. Da igual, pues, reivindicar la primacía de uno sobre otro. La progresiva estilización (a partir de la Revolución Francesa y del Idealismo) del mito en narración literaria (y por tanto, en ficción) y del lógos en lenguaje formal (o, al límite, en lenguaje-máquina) y la consiguiente incompatibilidad de maneras de ser y de vivir impide afortunadamente que haya una sola 'manera de ser' administrada y dictada por un 'Jefe supremo'. Contra esa unión del *mythos* y el *lógos* es contra el que luchó el *romanticismo*.»

José Luis Villacañas planteó su intervención enunciando preguntas acerca del mito, por estar «lleno de dudas sobre una respuesta afirmativa: ¿Estamos seguros del fracaso del mito? ¿Podemos aceptar la continuidad entre mito y *ratio*? ¿Podemos identificar sin más *lógos* y *ratio*? Cuando la *ratio* comprendió que no podía hablar racionalmente de su propio origen, ella misma escribió su propio mito. La ciencia no puede disminuir un ápice la autoridad del mito. Puede desplazarla, pero no disolverla. La ciencia no puede atender la necesidad que forjó el mito. Mientras exista el hombre el mundo estará encantado. No debemos olvidar que el mito no fue un asunto de dioses, sino de los seres humanos rotundos en su visibilidad.»

Reyes Mate resumió el contenido de las ponencias de García Gual y Cerezo: «De la lectura de ambos textos se deduce que hay mitos buenos y malos, como hay lógos buenos y malos. ¿Cuál es el criterio de separación?. Los *polimitistas* distinguen entre mitos buenos y malos. Los malos van en singular: una razón, una raza, la humanidad, el Hombre. Eso siempre acaba en barbarie. La pluralidad de mitos garantiza la división de poderes y, por ende, el ejercicio de la libertad. El mito reaparece, pues, como garante de la emancipación humana.»



Luis Alberto
de Cuenca



Félix Duque



José Luis
Villacañas



Reyes Mate

«Poesía y música»

Entre el 9 y el 18 de diciembre se desarrolló en la Fundación Juan March un ciclo titulado *Poesía y música*, en el que cuatro poetas, cada día uno, buscaron una posible relación entre su poesía y la música. Cada uno de ellos fue presentado por **Antonio Gallego**, catedrático de Musicología del Conservatorio Superior de Música de Madrid (en excedencia) y director de Actividades Culturales de la Fundación Juan March, con quienes mantuvo un diálogo en público. A lo largo de la intervención cada poeta leyó y comentó algunos poemas «musicales», extraídos de su obra, poemas que en ocasiones fueron acompañados de las músicas que los habían provocado.

La sesión dedicada a **Carlos Bousoño**, el 9 de diciembre, llevaba por título: *Salvación en la música*. Carlos Bousoño (Boal, Oviedo, 1923) es académico de la Lengua y ha sido profesor universitario. Es Premio Nacional de las Letras 1993 y posee, entre otros galardones, el Príncipe de Asturias, el Nacional de Poesía y el de la Crítica. Entre otros libros es autor de *Metáfora del desafuero*, *Las monedas contra la losa* y *El ojo de la aguja*.



Carlos Bousoño

La sesión dedicada a **José Hierro**, el 11 de diciembre, llevaba por título: *Experiencia de sombra y música*. José Hierro (Madrid, 1922) obtuvo el Premio Adonais con *Alegría*; entre otros premios posee el Nacional, el de la Crítica, el Juan March y el Príncipe de Asturias de las Letras. En 1990 se le concedió el Premio Nacional de las Letras. Entre otros muchos libros ha escrito *Quinta del 42*, *Cuanto sé de mí* y *Libro de las Alucinaciones*.



José Hierro

La sesión dedicada a **Claudio Rodríguez**, el 16, llevaba por título: *De los álamos vengo*. Claudio Rodríguez (Zamora, 1934) es académico y ha dado clases universitarias. Es Premio Adonais y autor, entre otros libros, de *Don de la ebriedad*, *Conjuros*, *Alianza y condena* y *El vuelo de la celebración*.

La sesión dedicada a **Ángel González**, el 18 de diciembre, llevaba por título: *Estoy bártok de todo*. Ángel González (Oviedo, 1925) ha dado clases universitarias en Estados Unidos

y ha publicado varios libros de crítica, además de *Aspero mundo*, *Palabra sobre Palabra* y *Tratado de urbanismo*. Es académico y posee los Premios Príncipe de Asturias y Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.

Las relaciones entre poesía y música son muy antiguas y probablemente van a seguir siéndolo. Primero, porque durante siglos la poesía nació no para ser leída, sino para ser cantada, y las conexiones entre cánticos y versos –a veces nacidos de la misma lira, como en los trovadores o en Juan de la Encina– fueron especialmente fecundas para ambas expresiones artísticas. Cuando la poesía perdió ese eficaz elemento de comunicación y nació sin música explícita, siguió conservando una musicalidad interior, una sonoridad que se apreciaba mejor si se oye, recitándola, que si se lee en silencio. Y queda la cuestión del ritmo, uno de los elementos principales que distinguen el lenguaje poético del resto de los lenguajes.

Aunque **Carlos Bousoño** eligió, para leer y comentar, unos poemas relativamente recientes (pertenecientes a *Las monedas contra la losa*, 1973, y a *Metáfora del desafuero*, 1988), lo cierto es que, según señaló Antonio Gallego, «la música está presente en la poesía de Bousoño desde mucho antes, exactamente desde el primer libro de 1945, y con mucha intensidad, como un hilo tenue pero persistente que nunca se rompe». En su opinión, «la presencia de la música en la poesía de Bousoño nunca surge de un compositor concreto, de unas músicas determinadas, ni siquiera –salvo excepciones– de una realidad sonora humana concreta. La música le brota como trasunto del vuelo, de la luz, como una imagen que refuerza y resume las imágenes que quiere expresar con los pájaros y entre ellas, la rememoración de la infancia como paraíso perdido. Una música que, de tan tenue y sutil, ya no necesitaría siquiera ser oída: estamos en el fértil territorio de la música de las esferas o, para decirlo en expresión sanjuanista, el de la música callada.»

En el caso de **José Hierro**, lo más característico de su poesía de contenido musical son «los

poemas acogidos a la música de un compositor o, en algún caso, a una obra musical concreta». Y ya en un libro tan inicial como *Quinta del 42*, aparecen poemas dedicados a Tomás Luis de Victoria y a Palestrina. Y en otros libros posteriores hay recuerdos y homenajes a Beethoven, Haendel, Bach, Brahms, Schumann, Verdi, Chopin, Schubert, etc. «No son, por cierto, los únicos poemas musicales explícitos en Pepe Hierro. Personalmente me encanta uno que no ha aparecido en libro (que yo sepa) y que cacé en el número 2 de una estupenda revista literaria que editan en Cuenca, *Diálogos de la lengua* (invierno de 1993), titulado «El laúd», un instrumento que el poeta encuentra en un anticuario de Madison Avenue ('cerezo, limoncillo, nogal, con cuatro clavijas nuevas...») y cuya historia traza en forma de reportaje alucinado.»

«Al describir el perfil de los intereses musicales de **Claudio Rodríguez**», confesó Antonio Gallego, «me encuentro muy solitario. Así como con Bousoño, Pepe Hierro o Ángel González todos sus estudiosos han hablado de la música con más o menos (casi siempre menos) intensidad, los de Claudio Rodríguez ni se lo plantean siquiera, por lo que, al no haber preguntas, no dan tampoco la llamada por respuesta. Sin embargo, desde que hace muchos años cayó en mis manos el librito de Adonais, *Don de la ebriedad*, subrayé, como suelo, versos que me interesaron de inmediato. Los poemas –el poema, «porque se trata de un sólo poema dividido arbitrariamente en fragmentos», ha dicho de él el poeta– no tienen títulos; pero sí dos subtítulos en la tercera parte: 'Canto del despertar' y 'Canto del caminar' ¿Cómo ha podido pasar desapercibido tanto son, tanta música callada, tanto canto, si son una de las claves para entender ese don de la ebriedad, esa inocencia asombrada, ebria de tantos dones?».

La explicación la dio el mismo poeta en un prólogo a *Desde mis poemas*: «Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que el ritmo del lenguaje oral, del cual yo partí, y no tan sólo el del lenguaje escrito, conduce a la cercanía

de la palabra con el espíritu: a la 'música vital'. A la inspiración». «El problema –añadió Gallego– es que el poeta, como en un raptó de pudor y, sin duda, arrepentido de haber descornado demasiado el velo, dijo: 'perdón por la cursilería y por la imprecisión'. No le hagan caso. En temblorosa imprecisión estamos todos, incluso los poetas, cuando hablamos de poesía. Y lo de 'música vital' no sólo no es cursi, sino la, en mi opinión, mejor, o una de las mejores atalayas para avizorar el rico panorama de la poesía de Claudio Rodríguez. Esa música de la vida, que el poeta oye en las pequeñas o grandes cosas, está hecha con palabras, con palabras sonoras, engarzadas para medir el ritmo.»

Antes de ocuparse Antonio Gallego de la presencia musical en **Ángel González**, quiso citar una breve nota autobiográfica del propio poeta, subrayando especialmente este párrafo: «Si acabé escribiendo poesía fue, antes que por otras razones, para aprovechar las modestas habilidades adquiridas por el mero acto de vivir. Pero yo hubiese preferido ser músico –cantautor de boleros sentimentales– o tal vez pintor». Y un dato más, poco conocido: en 1948, colaboraba en un diario de Oviedo «en calidad de crítico de música». Y es que, manifestó Gallego, «es tan obvia la presencia de la música en la poesía de Ángel González (no menos de veinte poemas explícitos, y muchísimos más con alusiones incuestionables), que ha sido reconocida y estudiada por todos sus exégetas, desde el excelente estudio de Emilio Alarcos, de 1969, que alude a ella desde el título: *Ángel González, poeta (Variaciones críticas)*».

«El maestro Alarcos ya señaló dos características, una negativa y otra positiva. La primera, el desinterés del poeta por el aspecto fónico, sonoro, de sus versos; la segunda, que muchos de sus contenidos se desarrollan en el poema de manera musical. Y no es que Ángel González ignore los encantos de la eufonía, pues ya demostró muy pronto habilidad suficiente para capturarla, como se puede ver, por ejemplo, en el apartado 'Canciones', de su primer libro, *Áspero mundo*.»



Claudio Rodríguez



Ángel González



Antonio Gallego

Francisco Ruiz Ramón: «De Valle-Inclán a Buero Vallejo: El conflicto de las mediaciones»

El hispanista **Francisco Ruiz Ramón**, Centennial Professor de Español de la Universidad de Vanderbilt (EE. UU.), dio en la Fundación Juan March, del 18 al 27 de noviembre, un ciclo de conferencias con el título *De Valle-Inclán a Buero Vallejo: El conflicto de las mediaciones*(*), organizado por esta institución a través de su Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo. En su primera conferencia señaló cómo con *Águila de blasón* y *Romance de lobos*, las dos primeras *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, «comenzaba en España un nuevo y original teatro en libertad que marca el regreso de Dionisos (dios de la Tragedia y del drama de sátiros) al universo del drama, acompañado del cortejo de todas las fuerzas oscuras e irracionales asociadas con el sexo, la sangre, la muerte, la violencia y la crueldad. La revolución teatral llevada a cabo por Valle en sus textos equivaldrá, de cara a su presencia en los escenarios, a un verdadero suicidio: no sólo no existirá públicamente como el gran dramaturgo que fue, sino que, peor aun, su original dramaturgia, inexistente en la historia pública del teatro español y occidental, no dejará huella alguna públicamente reconocida en el proceso de transformación de la dramaturgia contemporánea, al lado de Jarry, Artaud o Brecht, que es donde debería haber estado.»

Ruiz Ramón dedicó su segunda conferencia a analizar la construcción del espacio dramático en el Lorca dramaturgo. «De los paradigmas espaciales construidos por Lorca en sus dramas –de *La zapatera prodigiosa* a *La casa de Bernarda Alba*–, es especialmente interesante el simbolizado en la *casa*. Ésta es en los dramas lorquianos el espacio vital, cultural e ideológicamente marcado, asignado a la mujer. Como espacio dramático es, fundamentalmente, un espacio cerrado con dos significaciones contrapuestas, una para el hombre y otra para la mujer. Es precisamente la condición hermética del *espacio dramático* de *La casa de Bernarda Alba* la que traspuso al *espacio escénico* Juan Antonio Bardem en 1964. Este montaje, renunciando a las rejas y los geranios de los montajes lorquianos ‘a la andaluza’ y a la guardarrópia conceptual, y

no sólo visual y auditiva, que los caracteriza, ‘desexotiza’ a Lorca.»

«Si a Valle Inclán se le suicidó escénicamente como creador de una nueva dramaturgia doble –la del Ciclo bárbaro y la del *Esperpento*– en las dos primeras décadas del siglo XX; si a Lorca se le folklorizó, desoccidentalizándolo o se le mitificó hiper-españolizándolo, podemos concluir que a Jardiel Poncela se le ha inmovilizado entre su antes –el del ‘juguete cómico’– y su después –el del ‘teatro del absurdo’–. Convendría rescatar hoy escénicamente la dramaturgia de su ‘teatro de lo inverosímil’ liberándola, en el montaje escénico de sus textos, de esa doble percepción negativa cara a su presente y cara al nuestro.»

Para Ruiz Ramón, dos palabras clave definen la raíz de la visión del mundo y el núcleo generador de la dramaturgia de Buero Vallejo: *dialéctica e integración*. «La dialéctica bueriana, sin embargo, a diferencia de la hegeliana, pero como la de Nietzsche o Unamuno, no es filosófica sino trágica. Su integración de las parejas de opuestos no es resolutive, sino interrogativa o suspensiva.» En cuanto a la *integración*, señaló que es el «objetivo operativo fundamental» de su teatro. «Buero Vallejo no sólo integra en sus textos las dimensiones individual y social del hombre, sino igualmente realidad y fantasía, espacios abiertos y espacios cerrados, identificación y distanciamiento, realismo y simbolismo, tradición y experimentación, historia y mito.»

«Cada ‘vanguardia’ *teatral* española –concluyó Ruiz Ramón– ha solido quedarse, en su función de revolución o renovación escénica del teatro público, en vanguardia nonata, bien por estrangulación, bien por invisibilización. Se ha dado un anquilosamiento de la ‘tradición’.»

(*) Títulos de las conferencias: «Valle-Inclán: el retorno de Dionisos»; «Lorca: un modelo de espacio dramático»; «El caso Jardiel Poncela»; y «Buero Vallejo: poética de la integración».



Francisco Ruiz Ramón se doctoró en la Universidad de Madrid. Ha sido profesor de Literatura Española en las Universidades de Oslo y Puerto Rico y desde 1968, reside en Estados Unidos. Centennial Professor de español en la Universidad de Vanderbilt, ha obtenido los premios «Gabriel Miró» (1982) y «Letras de Oro» (Estados Unidos, 1988).