

Sumario

ENSAYO	3
<i>Literatura y periodismo</i> , por Lorenzo Gomis	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	17
Arte	17
Desde el 2 de diciembre, actividades sobre Almada Negreiros	17
— Exposición de su obra pictórica, bibliográfica y documental de teatro.	17
— Conferencias de José-Augusto França, Eugenio Lisboa, José Lima de Freitas y Eduardo Lourenço	18
— Bibliografía de un poeta-pintor	18
— Almada y el teatro	19
— Presentación del libro «Almada Negreiros en Madrid» y de la película «Almada, nome de guerra», de Ernesto de Sousa	21
Pierre Bonnard, en Barcelona	22
— Opiniones críticas sobre la muestra en Madrid	22
Pérez Sánchez: «Goya, en el umbral de lo actual»	28
La exposición de grabados inicia su recorrido por Albacete	28
Música	32
El día 7, último de los 8 conciertos sobre «La escuela de Viena»	32
El Grupo LIM ofrecerá obras de Homs, Rodolfo Halffter, Josep Soler, Robert Gerhard, Hidalgo y Mestres Quadreny	32
Conciertos de mediodía, en diciembre	33
Cursos Universitarios	34
Julián Gállego: «Orígenes de la pintura moderna»	34
Publicaciones	39
Aparece el segundo volumen sobre «Castilla la Nueva» de Tierras de España	39
Índice general del Boletín Informativo en 1983	41
Calendario de actividades en diciembre	46

LITERATURA Y PERIODISMO

— Por Lorenzo Gomis —

Poeta. Su obra está recogida en el volumen «Poesía, 1950-1975». Periodista. Es coordinador editorial de «La Vanguardia» y director de «El Ciervo». Doctor en Derecho y profesor de Ciencias de la Información. Autor de «El medio media», sobre la función política de la prensa.



La literatura y el periodismo parecen hoy dos ramas de una misma industria: las artes gráficas. Pero la literatura es, claro está, muy anterior a la imprenta y por lo tanto independiente de ella. La literatura ha vivido mil quinientos años sin imprenta y sólo quinientos con ella. Durante siglos, la literatura se ha formado y transmitido gracias a la precisión de la memoria humana —cuando es ejercitada debidamente—, la paciencia de los escribas que copiaban los manuscritos y el valor que unos pocos hombres han concedido a estos escritos y el cuidado con que los han conservado.

Tampoco el periodismo ha nacido con la imprenta. Gutenberg aplicó los tipos móviles al arte de reproducir mecánicamente los escritos hacia 1445. En 1500 había tres o cuatro imprentas en cada una de las grandes ciudades europeas y se publicaban docenas de

* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía y Europa. El tema desarrollado actualmente es el de la Literatura.

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Yunduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; *Tres modelos de supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard; *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista, ensayista y crítico literario; *Espacio y*

libros al año. La imprenta se aplicó pronto a los pasquines callejeros y avivó las polémicas religiosas. Pero el periodismo apareció doscientos años después de la imprenta. No faltaba papel, que se fabricaba ya cien años antes del invento de Gutenberg. Faltaba lo más importante: el público. El periodismo nace de la periodicidad con que aparecen unos escritos, y esta periodicidad, que supone una organización mínima, sólo es posible cuando hay un público dispuesto a pagar por recibir periódicamente unos papeles impresos.

La Gazette, de Théophraste Renaudot, suele considerarse el primer periódico serio. Renaudot, espíritu inquieto, médico que trata de curar a los enfermos mentales estimulándolos a hablar y conversar entre sí, inventor de la publicidad como servicio al tratar de relacionar con su Bureau d'Adresses a los vendedores con los compradores, a los que ofrecían servicios con los que los necesitaban, fue también el hombre que redactó personalmente ese medio de comunicación que fue la *Gazette*. Un rey, un valido y un consejero, Luis XIII, el cardenal Richelieu y el padre José —que fue quien conocía a Renaudot— contribuyeron a la decisión de otorgar el privilegio que durante casi dos siglos sería necesario para publicar un periódico. El privilegio podía ser otorgado y revocado y así el periodismo nace al amparo del poder y gracias al monopolio que éste concede. La *Gazette* de Renaudot dedicaba la mayor parte de su espacio a las actividades reales, en un estilo neutro e informativo, lleno por lo demás del natural respeto. El mismo rey contribuía de vez en cuando con alguna noticia sobre la reina, pero el redactor único y responsable era Renaudot, que daba unidad de estilo a las cartas que recibía de lejos y de cerca —el correo acababa de reorganizarse también bajo el impulso de Richelieu—, y, con sus mil ejemplares, la *Gazette* cumplía la función de las noticias: dar que hablar.

El público que dio nacimiento a la prensa en Francia fue el de los salones. El Hôtel Rambouillet era el más célebre. Damas y caballeros,

▷ *espacialidad en la novela*, por Ricardo Gullón, Profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago; *Literatura e Historia Contemporánea*, por José-Carlos Mainer, Profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza; *Española-extranjero: un matrimonio de conveniencia*, por Domingo Pérez-Minik, escritor y crítico literario; *Literatura e Historia de la Literatura*, por Francisco Rico, Catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales de la Universidad Autónoma de Barcelona; *Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil*, por Guillermo Carnero, escritor y director del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante; *Lengua coloquial y literatura*, por Manuel Seco Reymundo, miembro de la Real Academia Española y director de su Seminario de Lexicografía; *La literatura infantil en la actualidad*, por Carmen Bravo Villasante, escritora y crítica literaria; y *La poesía española actual*, por Víctor García de la Concha, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca.

la nobleza de sangre y especialmente la «de robe», los nacientes altos funcionarios, necesitaban estar informados para hablar como personas enteradas, para comentar hechos de dominio común en su círculo reducido. Y a esa función respondía la *Gazette*. Tenía en común con la literatura la unidad de autor —un único redactor—, el orden cronológico —empezaba por las noticias más antiguas y terminaba con los hechos más recientes— y aprovechaba un género literario, la carta.

La crítica

Las gacetas empezaron pronto a formar otros públicos comunicando entre sí a las personas unidas por una curiosidad o afición. Con el *Journal des Savants*, en 1665, su redactor, Denis de Sallo, trata de dar cuenta de todo lo que ocurra en la república de las letras y eso en toda Europa. La crítica, que no nace con el periodismo, toma de él impulso bastante para que pueda considerarse la primera aportación notable del periodismo a la literatura. Más allá del tratado teórico, la crítica periodística aporta un juicio concreto sobre los libros que aparecen. Es verdad que el *Journal des Savants* se lanza acaso con demasiada alegría a criticar libremente. Por eso su publicación se suspende a los pocos meses y cuando se reanuda anuncia propósitos más modestos: en lugar de criticar, se dedicará a leer con atención los libros y dar de ellos una reseña fiel. Pero, como siempre en la historia del periodismo, la polémica y la imparcialidad recorren un mismo camino. El debate de ideas, lucha intelectual, es el motor. La neutralidad, la imparcialidad, son en los primeros siglos el freno, la condición que permite que una publicación subsista. Con el tiempo, la imparcialidad y la neutralidad serán la condición de que un diario pueda ser leído por públicos diversos y alcanzar tiradas amplias, pero dentro de él la personalidad del escritor, la libertad de juicio del polemista, excitarán el interés del lector y cumplirán una función social. Con el tiempo se distinguirá la información de la opinión, el carácter sagrado de los hechos de la diversidad de opiniones sobre ellos.

En la historia de la crítica tienen su puesto, además del *Journal des Savants*, de Denis de Sallo (1665), las *Nouvelles de la Republique des Lettres*, de Éayle (1684) y el *Journal des Trévoux*, de los jesuitas (1701), los mercurios (*Le Mercure Galant*, *Le Nouveau Mercure*, *Le Mercure de France*), hasta desembocar en el *Nouvelliste du Parnase*, del abbé Desfontaines, en 1734. Con el siglo, los gustos han cam-

biado: los cabellos cortos, las frases cortas, la ironía, han sucedido a la gravedad y la longitud en el atuendo y en la frase. Desfontaines hace crítica del gusto, y la literatura ofrece un campo admirable para la conversación y la correspondencia que el periodismo anima: no hay que tocar al rey ni a la religión. Las «gens de lettres» hablan de obras, estilos, ideas.

Al combinar la noticia de libros con los debates sobre ideas y el juicio sobre el gusto, la crítica periodística en las publicaciones especializadas cumple varias funciones: influye en la literatura que se hace, extiende el número y aviva la atención del público lector y comunica al escritor con el público y a éste entre sí: los movimientos, las corrientes, las modas que se extienden rápidamente son una aportación periodística a la literatura como fenómeno social. La fulminante aceleración dialéctica traspasa las luchas del campo literario al ideológico, de éste al político y hasta de éste a la lucha armada. El siglo XIX recoge y consagra la tradición de la crítica a la francesa, que es una de las grandes aportaciones del periodismo a la literatura.

El ensayo

Otra es el ensayo a la inglesa. Aun partiendo de Montaigne, caballero sedentario que observa, ensaya y cuenta, y que rebusca en los libros el placer de una honesta diversión (y si uno le fastidia, toma otro), el ensayo como género literario con proyección social, lectura de club y, sobre todo, hallazgo de los que Mc Luhan llama «tono igual», se produce en Inglaterra.

La extensión y el tono del ensayo tal como aparece en el siglo XVIII en Inglaterra viene determinado por el desarrollo contemporáneo de la prensa. El periódico del siglo XVIII produce el ensayo del siglo XVIII. Hacia el fin de este siglo había unos sesenta diarios o semanarios en Londres. La mayor parte completaban las noticias con artículos de comentario sobre literatura, costumbres o política. Algunos, como el famoso *Spectator*, dejaban de lado las noticias para dedicarse únicamente al comentario. Steele con el *Tatler*, Addison, con el *Spectator*, Goldsmith y, ya en el XIX, Charles Lamb con los nombres característicos de ese intento que Addison caracterizó como la pretensión de sacar la filosofía del gabinete y la biblioteca y llevarla al club, al salón, la mesa de té y los cafés; en suma, a la conversación social. El ensayo, en el que el autor aparece en primera persona y

como hombre corriente que habla confidencialmente con el lector, en un mismo tono a lo largo de un texto generalmente breve, es el género adecuado para combinar la literatura con el comentario de hechos, obras y gustos, en un tono personal, libre y sin la sistemática de los antiguos tratados. Nos se trata de un instrumento de enseñanza ni de estudio, sino de un género literario nacido de una función periodística de comunicación humana regular entre personas libres.

La imprenta introduce en esa comunicación un estilo de prosa que tiene que conseguir una unidad e igualdad de tono desde el principio hasta el final. El ensayista no es un sabio, un especialista, que habla para los sabios, sino un hombre educado que habla para otros hombres educados. Pero como será leído, simultáneamente por muchos —esa es la novedad del periodismo— tiene que mantener un tono a la vez personal, próximo y distante para no entregarse por entero a la diversidad de juicios y reacciones. De ahí el uso de la ironía cortés, el recurso al humor. El lector se complace participando en el juego de reír, silenciosamente con el autor, de otro —la persona objeto— que pueda incluso leer el texto sin advertir la burla. Es sabido que en el humor la primera persona se ríe de la segunda, a la que se refiere, para el placer de la tercera. Y que el placer es tanto mayor cuanto más terceras personas haya: la tercera persona es el público. Pero el ensayo es también un instrumento de comprensión de las cosas, de los hombres, y entre los hombres del mismo autor. Los *Essays of Elia*, de Charles Lamb, publicados en el *London Magazine*, son un ejemplo característico de esa templada sabiduría empapada de humanidad que hace amable al autor. La literatura se hace más conscientemente educada, cortés, social, en el ensayo inglés del XVIII y principios del XIX. La diversidad de tonos y de intensidad emotiva que ofrece el teatro, género antiguo y popular, imitado hasta cierto punto por el sermón, se vuelve confidencia, como la carta en la que se inspira. Pero con la diferencia de que la carta, escrita a mano y dirigida a un solo destinatario, conserva mayor diversidad de tonos y guarda menos reserva: el ensayo va impreso y se dirige a bastantes personas al mismo tiempo; toma así el tono de la conversación educada, sólo que el que está hablando resulta invisible, lo que le confiere un margen mayor de libertad y una calma mayor también para componer con arte sus palabras. El ensayo, género en el que una persona no necesariamente entendida y menos aún profesoral habla de todo a todos, combina entretenimiento, amenidad, persuasión y confidencia y es una de las aportaciones del periodismo a la literatura. Con el tiempo,

se publicará primero periódicamente y fragmentando lo que luego vendrá a formar un libro. ¿Cuántos de los textos que hoy se lanzan al mercado como libro han aparecido previamente dispersos o sucesivos en la prensa?

El ensayo a la inglesa ha socializado y aclimatado el género engendrado por el señor de Montaigne y hasta las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara, el primero en su voluntad de expresión auténtica de un vivir y una reflexión cotidianas, y el segundo en sus libertades y fantasías encaminadas al puro entretenimiento. Pero por los mismos años o un poco antes, y también en Inglaterra, el periodismo aporta a la literatura otro género, que se hará literario sin dejar de ser sobre todo periodístico: el reportaje.

El reportaje

El reportaje consiste esencialmente en acercarse a un acontecimiento o una persona y escribir un relato que aproxime el acontecimiento a la persona al lector. El efecto que debe producir es el de que el lector tenga la impresión de que «estaba allí» y vio y oyó lo que el reportero le cuenta. Puede considerarse padre del reportaje a Daniel Defoe. Defoe escribía él solo una revista, la *Review*, que salía tres veces a la semana, en la que publicaba textos polémicos. Tan fogoso y arriesgado periodista se mostró que fue a parar a la picota, expuesto a la increpación y hasta vergüenza pública. Este periodista arriesgado y polémico fue el que escribió los primeros reportajes. Una tempestad en el sur de Inglaterra le atrae y la describe con la precisión y vivacidad del reportero; lo que pasa le importa más que lo que significa, no se interna ni menos extiende en consideraciones morales. Lo mismo hace en diversos viajes por Inglaterra. Pero lo que es más importante aún es que, retirado al acercarse a los sesenta años, emprende una carrera de novelista con el estilo y los instrumentos del periodista. Y así escribe relatos imaginarios que presenta como reales. De no saber que su diario del año de la peste, *A journal of the Plague Year*, fue escrito mucho después de que la peste asoló Londres en 1665 — Defoe era un niño entonces —, se pensaría que está verdaderamente escrito, como lo presenta el autor, por un ciudadano que no se movió de Londres y fue anotando día a día lo que estaba sucediendo. Desde nuestra época y desde su país ha podido escribir Anthony Burgess que «Defoe fue nuestro primer gran novelista, porque fue nuestro

primer gran periodista». Y fue el primer gran periodista, añade, porque no surgió de la literatura, sino de la vida. También en su mayor y más famosa obra, el *Robinson Crusoe*, la técnica es la del relato periodístico, con su sobria concreción. El relato de cómo un náufrago organiza su vida en la isla en la que se encuentra está escrito con la precisión y vivacidad de un reportaje. El novelista acerca al lector una realidad imaginaria, y de tal modo lo consigue que la obra no sólo se hace popular, sino que su público se extiende a la infancia. El estilo periodístico contribuye a ampliar las fronteras del público lector.

El *Robinson Crusoe* se considera la primera gran novela moderna después del *Quijote*. Por supuesto que sería abusivo anacronismo rastrear en Cervantes una mentalidad periodística. Ni era periodista, ni existía la prensa. Pero no deja de resultar sugestivo ver en el *Quijote* el nivel de la literatura recibida, de los libros —de caballerías o pastoriles— y el ojo irónico que describe con vivacidad y hacer ver y sentir de cerca la realidad diaria y el habla cotidiana superpuestos a las visiones imaginarias y los discursos imitados. El éxito popular del *Quijote*, en contraste con el desdén de los autores contemporáneos acreditados, recuerda ese tipo de escritor que, como Defoe, no nace de la literatura, sino de la experiencia de la vida y de la observación directa de lo que pasa en torno.

Curiosamente, sin embargo, en el extremo contrario de ese estilo propio del reportaje realista, sobrio y fidedigno, esa realidad compleja que es el periódico influye también en la literatura, y precisamente en la novela.

El folletín o novela por entregas

La búsqueda de un público cada vez más extenso lleva a la prensa a introducir en sus páginas el folletín novelesco. Se empieza por un relato realista, el *Lazarillo de Tormes*, que el diario *Le Siècle* traduce para el público francés de 1836 y que publica entre agosto y noviembre de aquel año. Pero en seguida el folletín, o novela folletinesca —el «roman-feuilleton»—, empieza a buscar lo misterioso, lo sentimental, a menudo lo truculento: lo que un público poco ilustrado puede buscar. La novela por entregas no sólo asegura la regularidad de una publicación, sino que multiplica el número de suscriptores. Eugène Sue, el autor de *Los misterios de París*, consigue que de tres mil suscriptores se pase a cuarenta mil. Alejandro Dumas padre es otra de

las grandes figuras del folletín o novela por entregas, pero en el censo de los novelistas que las publicaciones francesas del siglo pasado buscan hay nombres tan importantes como el mismo Balzac.

La difusión de la prensa aumenta a medida que el precio baja, y el precio baja con la inclusión de la publicidad, la revolucionaria idea de Emile de Girardin en 1836. El secreto consiste en reducir a la mitad el precio de suscripción y hacer que sea la publicidad la que pague el resto. Naturalmente, la publicidad es a su vez mayor a medida que las tiradas aumentan. Pero hay otros factores en la difusión de la prensa: la desaparición del antiguo privilegio, la reducción o desaparición de los impuestos por ejemplar y, sobre todo, el proceso de alfabetización. Todavía en 1826, entre los 26 millones de franceses adultos, hay 15 millones que no saben leer. Con el folletín, el periodismo aumenta el atractivo de los diarios, pero también la afición a la literatura entre nuevos sectores de la población. La novela-folletí, con Iguals de Izco y Fernández y González, desempeña un papel también en España en ese proceso de aumentar el público lector, no sólo para la prensa, sino para el libro.

Pero el autor de los folletines no es propiamente un periodista, aunque las novelas-folletín se publiquen en los periódicos. Es, en cambio, a la vez, periodista y escritor el autor de artículos de costumbres.

Los artículos de costumbres

Los ensayos de los escritores ingleses del XVIII podían también considerarse en parte artículos de costumbres. Y el género se introduce en España por imitación de los escritores costumbristas franceses del XIX. Pero en la literatura española, Larra, el primero en el orden de calidad, y Mesonero Romanos, que pretendía haber sido el primero en el tiempo, o el mismo Estévañez Calderón, no vienen clasificados como ensayistas, sino como escritores costumbristas, o autores de artículos de costumbres. El artículo de costumbres nace de la observación, pero el estilo y el talante cambian con el autor, y entre la calma de Mesonero Romanos y el nervio de Larra media una gran distancia. El artículo de costumbres es en realidad una variante del ensayo.

Si la mentalidad periodística, como dice T. S. Eliot, es la de aquel que produce lo mejor de su obra cuando escribe a presión, bajo el

influjo de un acontecimiento inmediato, Larra es la viva imagen del periodista y su obra el mejor testimonio de su época. «Noble Espagne où la littérature est reduite à la liberté du monologue de Figaro», escribe F. Soulié. Y el mismo Figaro, es decir, Larra, pone la cita al frente de su artículo «Un periódico nuevo», en el que explica la relación entre el periódico y el libro. «¿Por qué no he de publicar un periódico también?, he dicho efectivamente para mí. En todos los países cultos y despreocupados la literatura entera, con todos sus ramos y sus diferentes géneros, ha venido a clasificarse, a encerrarse modestamente en las columnas de los periódicos. No se publican ya infolios corpulentos de tiempo en tiempo. La moda del día prescribe los libros cortos, si han de ser libros. Y si hemos de hablar en razón, si sólo se ha de escribir la verdad, si no se ha de decir sino lo que de cierto se sabe, convengamos en que todo está dicho en un papel de guijarro. Los adelantos materiales han ahogado de un siglo a esta parte las disertaciones metafísicas, las divagaciones científicas; y la razón, como se clama por todas partes, ha conquistado el terreno de la imaginación, si hay razón que no sea imaginaria. Los hechos han desterrado las ideas. Los periódicos, los libros. La prisa —la rapidez, diré mejor— es el alma de nuestra existencia, y lo que no se hace de prisa en el siglo XIX, no se hace de ninguna manera; razón por la cual es de sospechar que no hagamos nunca nada en España. Las diligencias y el vapor han reunido a los hombres de todas las distancias; desde que el espacio ha desaparecido en el tiempo, ha desaparecido también en el terreno. ¿Qué significaría, pues, un autor formando a pie firme un libro, detenido él solo en medio de la corriente que todo lo arrebatara? ¿Quién se detendría a escucharle? En el día es preciso hablar y correr a un tiempo, y de aquí la necesidad de hablar de corrido, que todos desgraciadamente no poseen. Un libro es, pues, a un periódico, lo que un carromato a una diligencia».

Larra no hubiera quedado por su poesía, por su novela o por su teatro. Quedó por sus artículos, que hoy forman libros. La literatura de Larra es periodismo. Y viceversa.

Pero si el periodismo de Larra es literatura lo es no sólo por el vigor del estilo y la finura de la observación, sino por la sal que lo ha preservado de la corrupción inmediata: el humor, la ironía, la sátira. Y es que otra de las contribuciones más ricas del periodismo a la literatura es la energía con que, por medio del humor y la ironía, convierte las desgracias que observa en el entorno en una fuente de placer estético.

El humor

Por supuesto que la risa no aparece en la literatura con el periodismo. La comedia ha cumplido ya desde siempre la misma función. Y el humor se encuentra en la poesía y discurre por la novela. Pero precisamente porque el humor es un modo de encontrar y expresar la verdad concreta, ha tenido influjo en la transformación de una literatura de modelos en una literatura cuya savia sube de las realidades inmediatas. El caso norteamericano ofrece un ejemplo.

El nombre, o mejor el sedónimo, es Mark Twain. Toda la literatura norteamericana moderna, ha dicho Ernest Hemingway, procede de él. El periodista Samuel Clemens, Mark Twain, proclama la independencia literaria de los Estados Unidos respecto de la madre patria inglesa. Y paradójicamente, la independencia consiste en un humor diferente. No es que Mark Twain introduzca el humor en la literatura en lengua inglesa. Este tenía larga y rica tradición. Sólo que el humor americano, especialmente en el tiempo —segunda mitad del XIX— y el lugar —las tierras de frontera y aventura, las orillas del Mississipi— en que hizo Mark Twain su obra eran distintos. El humor del padre de Tom Sawyer y de Huckleberry Finn era un humor seco, amargo, terrestre y nostálgico. Si para San Pablo no hay fe en el cielo, porque ya hay visión, para Twain no hay humor en el cielo, porque hay felicidad.

Sin el ejercicio del periodismo y la mediación del humor una gran parte de la literatura americana no sería como es. El reportaje en Hemingway, el periodismo deportivo en Ring Lardner, y una revista como el *New Yorker*, pueden apuntarse como referencias bien distintas de ese vasto y vario territorio cuyos cultivos se nutren con las aguas, a veces subterráneas, del humor.

El fenómeno tiene incidencia especial en Norteamérica precisamente porque la individualidad y el realismo surgen con fuerza en un espacio vasto poblado por escasa población que, partiendo de tradiciones procedentes de unas islas europeas, tiene que usar la misma lengua para enfrentarse con situaciones nuevas presididas por un concepto también políticamente nuevo: la libertad.

El realismo en la literatura

Pero no estamos ante algo específicamente norteamericano. La

influencia del periodismo refuerza la tendencia al realismo en la literatura. Los dos niveles estudiados por Auerbach en su *Mimesis: la realidad en la literatura* recorren la historia de las letras manteniendo más o menos la regla clásica que deja el tratamiento elevado, el tono trágico, la gravedad de estilo para los personajes nobles y situaciones graves y desarrolla lo cómico, lo grotesco, la burla y la broma —lo que más adelante se llamará humor— en los asuntos prácticos de la vida, las situaciones ligeras o ridículas, los personajes menores o auxiliares: criados, doncellas, escuderos, etc. El tratamiento de la realidad cotidiana estimula a la vez el realismo y lo cómico, y de ahí que el periodismo, que es una interpretación de la realidad cotidiana, siquiera se fije preferentemente en los personajes notables de la vida pública, se enteviere de humor. Y es de señalar que esto sea especialmente cierto cuanto menos convencional es el tratamiento de la realidad circulante, cuanto más personal es, cuanto más propio de la individualidad de un escritor. Y así se entiende por el Azorín joven, que se considera «ante todo, periodista amante de la verdad» sea presentado por el mismo diario que le envía a escribir unos reportajes sobre el terreno como «humorista». Algo parecido ocurre en la obra periodístico-literaria de Pla, muchas de cuyas visiones y juicios se atribuyen al humor «honesto y vago» del escritor ampurdanés.

Con Stendhal y Balzac, cualquier persona puede ser protagonista de una obra novelesca de aliento. La realidad cotidiana de las personas corrientes es materia literaria. Ese realismo recibe también, parece claro, el influjo de la prensa. En el suceso, en el «fait divers», cualquier persona se convierte en personaje, en protagonista de una historia, sórdida, fatal, movida por pasiones que pueden llevar al crimen y en las que interviene también ese elemento tan importante en Balzac y también en el periodismo: el dinero.

La lectura activa en el periodismo y la literatura

Pero el influjo literario del periodismo no sólo favorece la tendencia al realismo. Favorece también un más allá que tiene aspectos diversos, algunos de los cuales parecen en contradicción abierta con la tendencia apuntada. El arte de vanguardia y el surrealismo tienen también, como ha señalado Mc Luhan, una relación íntima y perfectamente explicable con el periodismo. Y algo parecido podríamos

decir de tendencias literarias que acentúan la dificultad de leer una novela, por ejemplo. ¿Cómo algo que está hecho para un público amplio, como es la prensa, puede estimular la siembra de dificultades en la lectura de poemas y novelas?

La razón es que el periodismo, al servir al lector más elementos de los que puede utilizar, le invita y estimula a leer de una manera activa, a escoger, a poner de su parte, a investigar, a saltar, a adivinar. Un periódico es un almacén, con su escaparate, con sus secciones, en las que están dispuestos, yuxtapuestos, productos que el lector pueda coger o dejar. La estructura del diario moderno es de mosaico, de piezas diversas. Nada tiene que ver una información con la que tiene al lado. Corresponde al lector, llamado por títulos que tratan de atraer su atención con la vivacidad de las luces de anuncio en la calle, pararse en la información que le interesa. Y aún ésta está escrita de modo que pueda leer los dos primeros párrafos y dejar el resto sin haber perdido el tiempo. La estructura de redacción le permite enterarse de lo sustancial en el primer párrafo, sin tener que llegar al final de la información para saber lo que pasa.

El hábito de combinar cosas diversas en un tiempo breve, de saltar ágilmente de un tema a otro que nada tiene que ver, de ejercitar una vigilante atención para quedarse con todo lo que le importa, de utilizar el diario como una variedad del «hágalo usted mismo» o «sírvasse usted mismo» acostumbra al lector a no seguir pasivamente, línea a línea, la iniciativa o el razonamiento, la narración o la descripción de un autor. El periodismo estimula la lectura activa, la disposición espacial sorprendente, todo lo que convierte al lector en colaborador con iniciativa. ¿No será lógico relacionar con este hábito los caligramas de Apollinaire, el surrealismo poético y también pictórico, la novela en que el autor dispone elementos más o menos enigmáticos o revueltos para que el lector haga «su lectura»?

Resulta así que la influencia del periodismo en la literatura se ejerce en dos direcciones explicablemente contrarias. Por una parte, la crónica de la vida diaria, un corte diario de la realidad común, fomenta el realismo. Por otra, la disposición como mosaico, el salto para buscar lo que interesa, el revoltijo absurdo de una página de diario, lleva a leer activamente, con iniciativa, lo que prepara para una literatura más difícil, en la que el lector tenga que poner mucho de su parte.

El escritor en el periódico

La cosa se complica más aún si tenemos en cuenta, finalmente, dos aspectos de la relación entre literatura y periodismo que entran más bien en el campo de la sociología literaria.

El primer aspecto es que el periodismo es uno de los recursos más importantes que tiene el escritor moderno y contemporáneo para vivir. El diario y la revista —y hoy día también los demás medios de comunicación, como la radio y la televisión— contribuyen notablemente a que el escritor cubra sus necesidades y encuentre una cierta regularidad en los ingresos que han de permitirle vivir de acuerdo con un cierto rango —el periodismo y la universidad han liberado al escritor de la antigua condición de criado o protegido, de pedigüeño de los grandes—. Pero hay más aún. Buena parte de su obra literaria se hace en los periódicos, y aparece primero en ellos. Los libros de Azorín, los de Ortega, los de Eugenio d'Ors, hoy mismo los de Marías, aparecen por lo general primero como artículos antes de publicarse en libro como ensayos o como ejercicios de imaginación literaria. Incluso cuando tienen un trazado unitario y global, y son obras, no meras colecciones.

Al tener que escribir algo que pueda leerse lo mismo en un diario que en un libro, el escritor busca un tono que le permita llegar a bastantes con un producto que, publicado luego en libro, pueda también durar tiempo. Contribuye a la parte más noble y de calidad del periódico y, al propio tiempo, amplía el ámbito del público lector de libros, familiarizado con los autores y capaz de adquirir luego sus obras y ponerlas en la biblioteca de su casa.

El hábito de leer

El otro aspecto es el del hábito de leer, que alcanza al propio tiempo al periódico que al libro. Y aunque en el periódico encontremos textos que luego aparecerán en libro, lo cierto es que periódico y libro suelen ser el producto industrial y comercial de distintas empresas. En el lector se unen y también compiten por su atención sectores industriales y comerciales distintos y complementarios. En el centro del hábito de leer está el periódico, y especialmente el diario, que estimula el hábito también diario de leer. Pero, en torno de este

hábito, cuyo aliciente se supone que es la curiosidad por saber lo que pasa y la necesidad de estar enterado y comprender lo que ocurre en la sociedad en que se vive, surgen diversas ramas, servidas habitualmente por los editores. Lo mismo pueden ofrecer la biografía de un político, un libro de debates sobre un tema actual, una colección de textos ya publicados, una novela policíaca que se lee en el tren, en lugar del diario, una novela de intrincada y difícil lectura, que el mismo autor trata de explicar, apenas aparece, en una entrevista periodística.

En cualquier caso, la literatura se acerca al periodismo y se aleja de él, en un doble movimiento necesario para aprovechar coincidencias y para marcar distancias. La función de la literatura es distinta de la del periodismo, pero el lector suele ser el mismo —cuando no lo es incluso el autor— y periodismo y literatura al propio tiempo sirven sus necesidades de lector complementariamente y se disputan su atención. Periodismo y literatura son en este aspecto aliados necesarios que se vigilan con el rabillo del ojo.

Esa alianza es muy estrecha cuando el periodismo es escrito y menos cuando se trata de periodismo hablado o audiovisual. Pues aunque la radio hable de libros y la televisión entreviste a los autores, el hábito que crean es distinto. Los pesimistas dirían que contrario. No me cuento entre ellos, pero en todo caso es cierto que aunque cuando una novela se «serializa» en la televisión tiene mayores oportunidades de ser vendida y aun leída por quienes ya han visto la serie, la «adicción» a la televisión se adquiere antes y se pierde después que la de la lectura. El niño empieza a entender antes la tele que el libro, por ilustrado que vaya, y el anciano sigue con mayor facilidad la pantalla que el surco impreso en la página.

Pero esta cuestión nos alejaría ya, en su complejidad, de la relación entre literatura y periodismo. Si bien el periodismo puede ser escrito o audiovisual, también la literatura —la obra de creación o de entretenimiento— puede llegar por vía de lectura o de audiencia. El teatro lo atestigua.

Sea cual sea la forma que adopten, literatura y periodismo parecen llamados a acompañar al hombre juntos durante un tiempo que, visto desde hoy, parece largo. Ya hemos empezado diciendo que ni una ni otra nacieron con la imprenta; la literatura mucho antes y el periodismo bastante después. Pero llevan juntos tiempo suficiente para que cada uno se haya acostumbrado a contar con el otro y para que sigan influyéndose mutuamente.

Desde el día 2, actos culturales

ALMADA NEGREIROS, EN MADRID

Exposición, cuatro conferencias,
película y libro sobre el creador
portugués

El próximo día 2 de diciembre se inaugurará, en la sede de la Fundación Juan March, la exposición dedicada a José de Almada Negreiros (1893-1970), en cuya organización han colaborado los Ministerios de Asuntos Exteriores y Cultura portugueses, la Embajada de Portugal en Madrid y la Fundación Juan March.

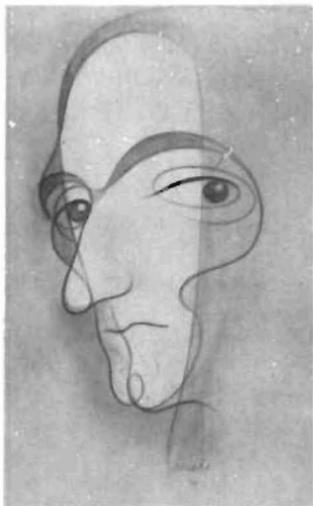
La muestra está compuesta de tres partes. La primera de ellas recoge 15 óleos realizados entre 1913 y 1957, 12 gouaches, pertenecientes a los años comprendidos entre 1930-1948, 25 dibujos de 1911 a 1950 y 2 tapicerías. El comisario de este conjunto de obras ha sido el arquitecto José de Sommer

Ribeiro, Director de Exposiciones de la Fundación Gulbenkian. La segunda parte de la exposición recoge documentos sobre la actividad del artista en el mundo del teatro, de la que ha sido comisario el pintor Lima de Freitas, que contó con la colaboración del Teatro Nacional D. María II. La tercera está dedicada a bibliografía de obras escritas por el artista.

Los actos que, paralelamente a la exposición se celebrarán en la Fundación Juan March, dan comienzo el mismo día 2 de diciembre con una conferencia inaugural a cargo del catedrático de la Universidad Nova de Lisboa, José-Augusto França, que responderá al título «Almada Negreiros entre Lisboa y Madrid». Continuarán el 6 de diciembre con la conferencia «Revisitar os Modernismos» a cargo del ingeniero y escritor Eugenio Lisboa. El día 9 se proyectará la película «Almada, nome de guerra», del realizador Ernesto de Sousa, y autor del libro «Almada Negreiros en Madrid», que presentará ese mismo día Pedro Antonio de Vicente.

El arquitecto, crítico de arte y pintor José Lima de Freitas, hablará el día 13, bajo el título «Almada Negreiros un neo-pitagórico». Cierra los actos en relación con la figura del artista portugués, la conferencia «Almada e Pessoa ou os dois Modernismos», a cargo del profesor Eduardo Lourenço, el día 15.

La exposición estará abierta al público hasta el 15 de enero todos los días laborables.



Autoretrato, dibujo de 1940.

Almada Negreiros

Biografía de un poeta-pintor

Los 77 años que transcurren desde la fecha de nacimiento a la de muerte de José de Almada Negreiros (1893-1970), están cuajados de una actividad frenética y diversa. Nació el 7 de abril, en la localidad portuguesa de São Tomé y fue el primogénito del matrimonio compuesto por Antonio Lobo de Almada Negreiros y Elvira Sobral, que moriría cuando Almada apenas contaba tres años de edad.

Su infancia transcurrió en un internado de jesuitas de Campolide, junto a su hermano Antonio, y muy pronto, a los 17 años, empezó su actividad en publicaciones como «A Briosas», o, años más tarde, en «A Paródia», periódico manuscrito en el que escribe e ilustra.

La actividad artística de Almada Negreiros empieza con la publicación en 1911, de su primer dibujo, que habría de ser humorístico, tendencia que exploró durante años llegando, incluso, a exponer con el «Grupo de Humoristas Portugueses», que representaba una de las manifestaciones menos acomodadas de la sociedad y la cultura portuguesa. Interesado por la futilidad de las cosas, en sus primeros dibujos se traduce —aunque de un modo incipiente— la vida burguesa lisboeta, enriquecida con apuntes enérgicos de sus costumbres. Negreiros era considerado un genio que despuntaba y, su primera exposición individual, en 1913, fue analizada por Fernando Pessoa, quien se convertiría en su amigo y con el que participaría, entre 1915 y 1917, en una aventura futurista que recogieron las revistas «Orpheu» y «Portugal Futurista». En 1915, Almada, junto con un grupo de «Orpheu», estaba más interesado en una polémica ideológica en lo literario, que en centrar esa polémica en una generación y en un país que se dejará representar por una figura como Julio Dantas, consiguiendo con ello que Portugal fuese considerado como el país más atrasado de Europa y de todo el mundo.

Almada soportaba la exégesis necesaria de una paralela y personal afirmación de su trayectoria, pasando de esquemas literarios simbolistas, de Pierrots y Arlequines a expresiones poéticas de extrema violencia.

Pero no tardó en invadir su obra un onirismo imprevisto y casi espectacular. «Engomadeira» es su mejor ejemplo, en el que el autor crea, visualmente, una composición surrealizante, perfectamente organizada por la afluencia de un automatismo que inmediatamente se ofrece marcada por un valor erótico, donde la escritura y la pintura concuerdan en una misma necesidad interna.

Se dedicó intensamente a la literatura y a la pintura. Escribió poesía, novela y teatro. De 1913 data el libro «Redondel do Alentejo», publicado nueve años más tarde, al que le seguirían «A Cena do Odio», «Mima Fataxa», «Saltimbancos» y «K4, o Quadrado Azul», escritas antes de su viaje a París, en 1919, período en que redactó los manifiestos «Anti-Dantas e por Extenso» y «Manifiesto da Exposição de Amadeo de Sousa-Cardoso», y en que escribía la novela, «A Engomadeira» y alentaba la creación de una compañía de baile.

En París se gana la vida como bai-



«Maternidade», 1940.



Retrato de Fernando Pessoa, 1964.

larín de cabaret y de empleado de almacén al tiempo que dibuja y sigue escribiendo. En 1919 escribe la pieza en un acto titulada «Antes de Començar», e «Histoire du Portugal par coeur». Pero su estancia en París termina en 1920, cuando decide regresar a Lisboa, en donde comienza a trabajar en la publicación «Parva», expone en el Teatro São Carlos y, entre otras actividades, interpreta un papel en la película «O Condenado».

«O Merino de Olhos de Gigante», «Presença», «Pierrot e Arlequín», «Nome de Guerra», «El Uno, tragedia de la Unidad», «Vale mais a Vida que a Existencia», «Elogio da Ingenidade», «Prefácio ao livro de Qualquer Poeta», «Mito-Alegoria-Símbolo, monólogo autodidacta na oficina da Pintura», «A Chave diz: faltam duas tábuas e meia de pintura no todo da obra de Nuno Gonçalves», son algunas de las obras que escribirá hasta el año de su muerte.

Como pintor participó en el Salón de Otoño de 1925 y 26, durante su estancia en Lisboa, que durará hasta 1927, año en que decide trasladarse a Madrid, y donde permanecerá hasta 1932. El primer acto de presencia de

Negreiros en España fue la exposición celebrada en los salones de la Unión Ibero-Americana por iniciativa de la «Gaceta Literaria», en donde colabora. Un año después de su llegada a nuestro país, Almada descubre la relación 9/10, número básico de la arquitectura del Tesoro de Delfos, y, desde esta fecha hasta 1932, colabora en «El sol», «ABC», «Blanco y Negro», «La Farsa», «Prensa Gráfica», «La Esfera», «Nuevo Mundo» y «Revista de Occidente». También decoró los cines San Carlos, Barceló y Muñoz Seca.

De nuevo en Portugal, se casa con la pintora Sarah Affonso, en 1934 y, dos años más tarde, nace su hijo y futuro arquitecto José de Almada Negreiros.

En 1936 participó en el Salón de Artistas Modernos Independientes, y dos años más tarde, rechaza la invitación de Eugenio d'Ors para ir a la Bienal de Venecia. Con la participación en la 7.ª exposición de Arte Moderno del S.P.N., recibe el premio Columbano y, en la Primera Exposición de Arte Moderno de dibujo, acuarela, guache y pastel del S.N.I., el premio Domingos Sequeira. Decorados, figurines, frescos, charlas para la BBC de Londres sobre arte y conferencias van llenando los años de actividad intensa del artista. En 1954 pinta un retrato de Pessoa y, 10 años después, la réplica. Para entonces ya ha expuesto sus pinturas abstractas en la Fundación Gulbenkian (1957).

Tras realizar los frescos de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Coimbra, su última obra, y participar en un programa televisivo, con lo que añadía una actividad nueva a las muchas que ocuparon su atención, murió el 15 de junio de 1970.

Almada Negreiros y el teatro

Almada fue una figura que defendió y vitalizó la modernidad portuguesa como pintor, dibujante, poeta, novelista, bailarín, pensador del arte y, también, como hombre de teatro.

Almada Negreiros





Estudios.

David-Mourão lo llamó el «hombre-puente» entre las artes visuales y la literatura.

La novedad que ofrecía el teatro a Almada, frente al resto de las artes de realización individual, era la posibilidad de enfrentarse, cara a cara, con el público, además de colaborar con otros artistas de la época, gracias a esa síntesis de las artes que se produce en el teatro.

Dedicó gran parte de su actividad al teatro. Escribió piezas teatrales, dibujó numerosas escenografías, diseñó figurines y colaboró en montajes de espectáculos. De su trabajo de escenógrafo y figurinista habría que destacar la «Farsa heróica» de Carlos Selvagem, «Dulcinea ou a última aventura de D. Quixote», que fue llevado a la escena por la compañía de Amélia Rey-Colaco y Robles Mon-

teiro en el Teatro Nacional D. María II, en Janeiro, y para la que Ernesto Halfter escribió la música, así como la creación realizada para «Auto da Alma», de Gil Vicente, que fue dirigida por Almada Negreiros, además de diseñar su escenografía.

Lamentablemente, de otras colaboraciones en el teatro quedan pocos documentos directos, salidos de la manos del artista. El incendio del Teatro Nacional de Lisboa destruyó casi todo.

La actividad teatral y dramática de Negreiros se extendió a lo largo de 40 años y por todas las ciudades en las que residió. Comenzó en 1912 con «O Moinho» y «23, 2.ª andar», a la que siguieron «Os outros» (1923), «Portugal» (1924), «Pensão de Família», «A Civilizada» y la mayor parte de «S.O.S.», sobre la que dijo Duarte Ivo Cruz «Dramaturgia perdida, truncada que nos privó de una de las más gloriosas creaciones de la literatura portuguesa».

Los primeros textos que poseemos enteros son los diálogos «Pierrot e Arlequim» (publicados en 1924) y «Antes de Començar», que fue pensada para el «Teatro Novo» de Antonio Ferro (1919) y llevado a la escena, casi treinta años después, en el Teatro Estúdio do Salitre. Estos textos fueron escritos por Almada antes de su estancia en Madrid. Había salido de Lisboa sobre todo a causa de una polémica —que fue célebre— sobre la obra de Nuno Gonçalves, que llegó al extremo de agresiones físicas y suicidios. Pero



Acuarela publicada en «Contemporanea», nº 2, 1922.

también se trasladó a España porque aquí tenía amigos que le habían invitado a que expusiera, lo que hizo con gran éxito, según cuenta la pintora Sarah Affonso, que sería, años más tarde, la esposa del artista.

La intención de Almada era volver de nuevo a París con el dinero que le proporcionarse la exposición de Madrid, pero, al encontrar aquí trabajo, estímulos y amistades, decidió quedarse. Durante estos años realizó dibujos, decorados y caricaturas relacionadas con obras teatrales representadas en los escenarios madrileños. Mantuvo un contacto estrecho con el grupo «La Barraca», y relación amorosa con la «Argentinita».

En 1927, Almada comenzó a trabajar en una obra cuyo motivo central se dividió en dos partes que recibieron los títulos de «S.O.S.» y «Deseja-se Mulher», que fue considerada por el autor el mejor ejemplo de su teatro. El texto, publicado en 1935, en la revista «Suroeste», iba a ser representado por la compañía de Margarita Xirgu, en el Teatro Español, con el título «Tragedia documental de la colectividad y el individuo» o «El uno, tragedia de la unidad». Pero las circunstancias socio-políticas españolas, añadidas a las personales del autor, le aconsejaron abandonar el proyecto y volver a Portugal.

Almada marcó, con su personal manera de escribir, el teatro portugués del siglo XX. Introdujo la experimentación en sus obras, utilizó un lenguaje simple e innovador. Imprimió a su sobras un sentido de la modernidad equiparable al introducido en las artes plásticas. «El pintor» estaba siempre presente en Almada, para quien el teatro era el escaparate de las artes plásticas.

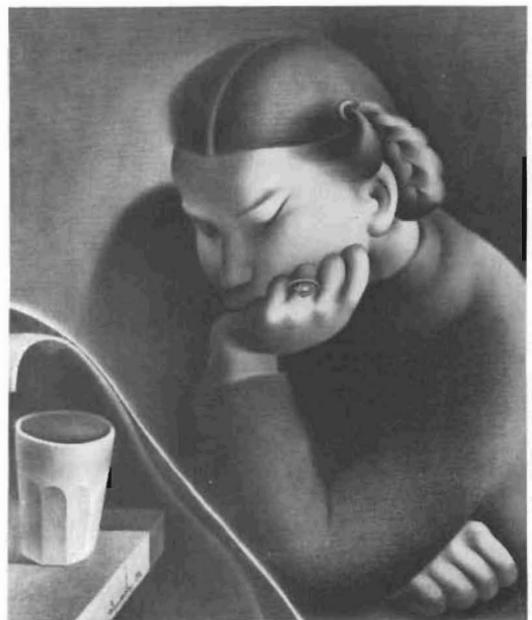
«Almada en Madrid»

«Almada Negreiros en Madrid» es el título del libro que se presentará el viernes 9 a las 19,30, en la Fundación Juan March, coincidiendo con la exposición del pintor portugués y del

que es autor el crítico y cineasta, Ernesto de Sousa. El libro, que ha sido editado por la Imprenta Nacional - Casa de la Moneda portuguesa, con la colaboración del Ministerio de Cultura de aquel país, contiene un resumen biográfico de las estancias de Almada en Madrid, y el ambiente artístico que se respiraba en la capital de España en la segunda mitad de los años 20. La actividad tanto literaria como artística —incluida su colaboración con arquitectos españoles—, el estudio de la arquitectura y la decoración del cine San Carlos, además de un trabajo sobre Almada, el cine y su relación con las circunstancias biográficas en los años 30, completan el texto.

«Almada, un nome de guerra»

Una versión de 20 minutos del filme «Almada, un nome de guerra», de Ernesto de Sousa, será proyectado, en la Fundación Juan March, coincidiendo con la presentación del libro «Almada Negreiros en Madrid», del mismo autor. Se realizará el mismo día 9 por la tarde.



Retrato de Sarah Affonso, 1938.

Almada Negreiros

PIERRE BONNARD, EN BARCELONA

La exposición se inaugura el día 6

El 6 de diciembre se inaugura en Barcelona la exposición del pintor francés Pierre Bonnard, que se ha venido ofreciendo en Madrid desde el pasado 29 de septiembre. La muestra se recoge en la Sala de la Caixa de Barcelona, del Paseo de Gracia, que se abre al público tras la remodelación realizada en el local. La exposición ha sido organizada por la citada Caixa de Barcelona y la Fundación Juan March, con la colaboración del Museo de Arte e Historia, de Ginebra; el Museo del Petit-Palais, de París; las colecciones Thyssen-Bornemisza, de Lugano (Suiza) y Wildenstein (París), así como otros coleccionistas particulares.

La muestra está integrada por 62 obras del artista francés, realizadas de 1890 a 1945, en las que se recoge desde cuadros de la primera época de Bonnard, de técnica muy próxima a los postimpresionistas, o escenas callejeras y del ambiente cotidiano del París bohemio de fin de siglo, a numerosas muestras de los principales géneros cultivados por el artista, paisajes y naturalezas muertas.

De los juicios críticos que la muestra ha merecido durante su exhibición en Madrid recogemos a continuación algunos extractos.

Opiniones de la crítica

ESPECTACULO COTIDIANO: SOPORTE EXPRESIVO

«Sus ojos recogen el aspecto lumínico del mediterráneo, esa dominante cromática, cuya intervención sentimental nos muestra unas composiciones en las que sus filtros poéticos, intimistas, descubren una base de origen simbolista. Sus estados anímicos parecen sublimarse al contacto con la fantasía.

En sus composiciones se identifica con el trazo y la zona de color con el objeto. Bonnard admiraba a Degas y su observación reconocía que la verdad eterna la hallamos en la apariencia momentánea de esa realidad bien observada. El espectáculo cotidiano, las instantáneas apariciones (impresiones) son el soporte expresivo de una imagen en la que el color acaba siendo más razonado que el propio dibujo».

Iñaki Moreno Ruiz de Eguino
«El Diario Vasco», 13-9-83

PINTURA PURAMENTE FRANCESA

«La pintura de Pierre Bonnard habla francés. No siempre habla francés la pintura nacida en Francia. Ni Delacroix ni Rouault hablan ese idioma, y Manet lo habla, pero con acento español. En cambio Wateau y Boucher, y Matisse y Bonnard se expresan en el más puro francés de la dulce Francia.

Bonnard se integra en esa 'pléyade' de la lírica francesa que tiene, como por milagro, una plena concordancia fonética en Ronsard, Fragonard y Bonnard, nombres que se queman 'al aire de su vuelo', liberados, por la gracia de lo inefable, de esa ley de la gravedad que acaso sea el pecado original que arrastra desde su origen todo lo que es humano».

M. A. García Viñolas
«Pueblo», 5-10-83

SENSUALIDAD DEL DESNUDO

«En Bonnard, pese a tener sus días difíciles, todo es gozoso, optimista, alegre... Sus bodegones, son suculentos. Sus interiores, limpios y acogedores. Sus fiestas, como la estupenda cena de la bodega de casa del coleccionista Vollard, auténticamente envidiables... Pero son sus mujeres —ah, las simples mujeres de Bonnard— las que despiertan mayor admiración. No son bellas quizás, pero constituyen un caso curioso: despiertan sentimientos que van desde la ternura, no diré la lujuria, pero sí el apetito, como las frutas dispuestas en un plato o frutero. Las mujeres de Bonnard también son frutas o, mejor aún, frutos. En el baño, ante el espejo o mientras se visten, son tentadoras. ¿Hay una mujer más maravillosa y original en toda la pintura del siglo XX que «El gran desnudo amarillo», pintado por Bonnard en 1931?»

J. Pérez Gállego

«Heraldo de Aragón», 2-10-83

PINTURA DISTINGUIDA Y BURGUESA

«Se ha dicho que, tras la muerte de Monet, tal vez sólo Pierre Bonnard supo comprender e intuir las posibilidades que contenía la obra del viejo maestro. La luz, el esplendor de la luz, le sirvió —a Bonnard— para convertir sus telas en un espeso tejido de vivos colores. El notable desarrollo que se observa durante estos años en Bonnard hacía brotar un nuevo y postrero florecimiento: los colores de su paleta se hacen más fuertes y encendidos, lo arabesco de sus líneas encuentra una nueva dimensión, el arte de Bonnard, en una

palabra, parece 'rejuvenecido y refrescado' en aquellos momentos de catástrofe mundial. Nos encontramos ante una pintura apacible y densa a la vez, una pintura distinguida y burguesa 'de punta a cabo' o para una burguesía que no se retracta de serlo. Burguesa no sólo por la temática, sino también por ese 'aire pintoresco' que siempre le caracterizó».

Pachi Romero

«5 Días», 6-10-83

MATISSE «HERMANO SEPARADO DE BONNARD»

«A Bonnard las vanguardias de origen cubista nunca le miraron con buenos ojos. Peor para ellas. Con él alcanza un punto extremadamente álgido una cierta tradición francesa, en la que también destacó Matisse, al que citamos por tercera vez, porque fue, por así decirlo, una especie de hermano separado de Bonnard. De la exposición de este último salimos con una sensación de plenitud, de calma tensa. Pintó con delectación, con naturalidad, con pudor, sin aspavientos; sabiendo encontrar el modo de otorgarle a cada objeto su lugar, a cada color su voluptuosa densidad, a cada hora su atmósfera. Poca gente ha ido tan lejos, como si nada».

Juan Manuel Bonet

«Guía del Ocio», 7-10-83

EL AMABLE PIERRE BONNARD

«Su paso por el grupo *nabi* (que orientaría justamente con Denis y Vuillard) tampoco habría de significar demasiado ni en su manera artística definitiva ni en su defini-



Retrato del artista con bata roja (1945).

tivo entorno espiritual. Lo 'profético' (eso es, en hebreo, *nabi*) no le iba al pacífico Bonnard, y dejó para sus amigos la interpretación mágica y mística de un mundo que no tenía la menor relación con los mundos reales de Fontenay-aux-Roses y El Cannel, menos todavía con sus bulevares de París. Bonnard dedicaría su larga vida a mirar morosa y dulcemente la quieta tarde interminable, la prolongada paz de la mañana, que son las horas más encantadoras del día, a cuya tamizada o enfierecida luz son más amables los jardines, las muchachas desnudas, el desayuno, la merienda, el campo, el mar. Hasta el empaste cromático de su pintura acabó alejándose de los días aquellos de la seducción postimpresionista de Gauguin, lejos también del delicioso decorativismo japonés».

A. M. Campoy
«ABC», 2-10-83

VIVIR PARA LA EMOCION DE PINTAR

«Bonnard es un enamorado del color sensorio. En sus cuadros discurre la materia inundando el soporte como la savia y la sangre por lo orgánico. Sus empastes, densos de pasta y suaves en la superficie. Sus encuadres, imperfectos si se quiere, en esas perspectivas que se abren por los balcones y ventanas del interior apacible hacia el exterior de una Naturaleza alegre, o los tejados entrevistos de una ciudad. Su preferencia por las estancias sin decoración precisa —tal vez como contraste por las modas decorativas antes citadas— y figuras y cosas en ese atractivo desorden de la casa 'vívida'».

Elena Flórez

«El Alcázar», 11-10-83

FASCINACION Y ORIGINALIDAD

«Antes del Bonnard de los años veinte, podemos seguir, paso a paso, el ansia nerviosa de un pintor que se busca frenéticamente en medio de la smás peregrinas fascinaciones pasajeras. Ya se ha comentado la provechosa lección de Gauguin, pero basta una ojeada para apreciar ese ojo rapaz que va seleccionando lo que más le conviene. Se multiplican los ecos: Toulouse-Lautrec, Renoir, Monet, Cézanne —al que, por cierto, entiendo mal en ese bodegón fallido que se exhibe con el título de 'Frutas y jarra', de 1931—, Degas... Se aprecia también cómo impresionaron a Bonnard los simbolistas del Norte —Ensor y Munch—. En cualquier caso, estas deudas iniciales, cuya relación podría ampliarse porque nunca fue insensible a lo que pictóricamente estaba ocurriendo, no le restan un ápice de

originalidad, sino más bien justifican la sutil maleabilidad con que va madurando su privilegiado proyecto artístico, que alcanzará cotas de intensidad incomparables».

Francisco Calvo Serraller

«El País», 1-10-83

CONTEMPLADOR DE LA REALIDAD

«Pierre Bonnard fue un contemplativo de la realidad, lo que no le impidió actuar con espíritu e imaginación libérrimos, dotando a sus creaciones de carga emotiva y poética, penetrando interiormente en esa realidad y transfigurándola en su expresión.

Estuvo en medio del enfrentamiento entre impresionistas y simbolistas, y acertó a sobrepasar el realismo de aquéllos sin renunciar del todo a alguna de sus técnicas y sin dejar de sentirse identificado, por ello, con la corriente espiritualista que animó a los segundos. Y cuando el ejemplo y la autoridad de Cézanne arrastró a Picasso y Braque al cubismo, Bonnard ya había adelantado, en cuanto al tratamiento del color, de la luz y de la composición, presupuestos interesantes para la constitución del fovismo por parte de Matisse y compañeros».

Luis Alonso Fernández

«Reseña», septiembre-octubre, 83

PATERNIDAD IMPRESIONISTA

«Es simplemente selectivo y sutil. En Bonnard todo es cálido, acumulativo y armónico, incluso los contrastes. La temperatura de sus colores presagian el fovismo y no puede negar una apasionada paternidad impresionista. Se exalta e incendia en los paisajes y se

recata, en intensidad aunque no en matices ni diversidad en los desnudos de mujer. Los desnudos de Bonnard no participan, al menos no lo hacen en el grado de otros cuadros, de esa fiebre cromática. Son ricos, pero no excesivos. Y si nos atenemos a lo que transmiten es una sensación de equilibrio, de intimidad en armonía. Es una temperatura atenuada por una carnalidad que, de perfecta, lagui-dece en una cierta indiferencia asexual».

J. V.

«Baleares», 7-10-83



«Mujer con loro», 1910.

CARACTERISTICAS DE SU FILIACION NABI

«A través de las obras expuestas percibiremos como denominador común esa atmósfera cálida y sensual que emana de la mayor parte de sus composiciones. En sus obras de finales de siglo se percibe un intenso decorativismo, colores brillantes, temática oriental que denota su filiación con los *nabis*, cuyo grupo formó junto con Denis, Serusier, Vuillard y Ranson.

Es un fenómeno curioso, que la personalidad artísticas de Bonnard,

al igual que la de Matisse haya ido adquiriendo mayor pujanza a mediados de este siglo».

«El Europeo», 13-10-83

EL PLACER DEL COLOR

«Pierre Bonnard es uno de esos pintores cuyo manejo mágico del color les permite pasarse por la faja las más elementales precauciones del dibujo, la composición y la estructura. También el color le costaba muchísimo trabajo. Pero un trabajo simplemente físico, de albañilería: un muro está hecho colocando ladrillo sobre ladrillo, pero, una vez terminado, no se echa de ver en él la labor de colocar ladrillos. Bonnard ponía, quitaba, frotaba, borraba, raspaba, insistía, a veces renunciaba: siempre le resultaban demasiado difíciles las cosas para sus cortas fuerzas. Y lo admirable es que siempre, sin embargo, conseguía escurrirse entre las dificultades como un gato, logrando resultados de una engañosa suavidad: el placer del color de un Renoir (aunque más quemado, menos nacarado), la luminosidad del propio Matisse».

Antonio Caballero

«Cambio 16», 24-10-83

NADAR ENTRE DOS AGUAS

«Quizá todo el misterio de Pierre Bonnard, su importante papel renovador en la pintura de principios de siglo, sólo se deba a algo tan sencillo como saber nadar entre dos aguas. Toda época de transición se sumerge en una encrucijada de la que difícilmente puede intuirse una salida definitiva. El final del siglo XIX y principios del siglo XX marcan uno de los períodos más enervados de

la historia del arte. El París en el que empieza a mostrarse el joven Bonnard hacia 1886 se regodea en su propia decadencia. Pretende la ruptura con el impresionismo, pero, a la vez, rehuye los revolucionarismos postimpresionistas de Cézanne, Van Gogh y Gauguin. Bonnard entra en contacto, en la Academia Julián, con un grupo de pintores que se definirían como *nabis*, y a los que quedará vinculado hasta principios de siglo».

Gloria Collado

Revista «Tiempo», 10-10-83

PROFETICA CONSIDERACION

«'Este joven artista llegará lejos: tiene ojo de pintor'. La profética consideración sobre Pierre Bonnard la hace Camille Pissarro, en 1899, tres años después de que el mismo Pissarro dijera del mismo Bonnard —a propósito de la primera exposición personal del segundo— 'ha fracasado miserablemente'.

¿Qué pudo ocurrir en ese breve período de tiempo para que se produjese tan radical cambio de opinión? No gran cosa, en cuanto a obra y en cuanto a estilo. Vamos a suponer que lo que sucede es una variación en la actitud, en la forma de contemplar por parte del que analiza al que es objeto de su análisis. Bonnard y esos otros a los que llaman *nabis* ocupan, generacionalmente, una posición de relevo respecto a Pissarro y esos otros a los que llama 'impresionistas'».

Miguel Logroño

«Diario 16», 29-10-83

ANTOLOGIA DE BONNARD

«En la Fundación Juan March se ha inaugurado una amplia y

representativa muestra de Pierre Bonnard (1867-1947), uno de los maestros de la vanguardia artística de la primera mitad del siglo XX.»

«Guadalimar», Nº 75

SOÑAR CON COLORES

«Bonnard, como todo pintor, soñaba con colores. Al principio fue tímido, y con el grupo de los *Nabis* se encerró en la pintura de las dulces intimidades, los encantadores interiores —las «Pequeñas escenas familiares», de Claude Terrasse, su cuñado, que ilustró delicadamente—, las páginas de Verlaine, las exigencias cultísimas de Vollard. El intimismo le llevó a imitar la tapicería. Un ciudadano francés de Fontenay-aux-Roses si antes de ser un gran innovador no es un gran conservador es porque es un perfecto idioa. Y Bonnard no lo era».

Enrique Llovet
«ABC», 5-11-83

BONNARD NO ERA IMPRESIONISTA

«Bonnard no será impresionista, pero retendrá de esta escuela su exigencia de 'modernidad'. Exigencia ya planteada por Baudelaire en su ensayo 'El pintor de la vida moderna', cuando exclamaba: '¡Desdichado aquel que, como Luis XV, lleva su depravación hasta el extremo de no gozar más que de la simple naturaleza!'. La naturaleza es eterna, pero el hombre, la historia, la sociedad, no. Lo moderno será antiguo, y así hasta el fin. Y la belleza también. Como lo dijo Apollinaire en 'Los pintores cubistas': 'La belleza, ese monstruo, no es eterna'.

Modernidad, o sea: 'monstruosidad' y 'fugacidad'.

Y el 'impresionismo' de Bonnard se reducirá a eso, a captar los mismos motivos de sus colegas auténticamente impresionistas: la ciudad, los paseantes, los 'cafés' de París, la vida cotidiana, en suma, 'monstruosa' y 'fugaz'».

Gonzalo Cruz
«Gaceta Ilustrada», 7-13 noviembre

BIBLIOGRAFIA SOBRE BONNARD

En relación con la exposición de Pierre Bonnard, a continuación se ofrece una relación bibliográfica selectiva, facilitada por el crítico de arte y profesor adjunto de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo, de la Universidad Complutense de Madrid, autor del texto del catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Juan March, y quien dictó la conferencia inaugural de la misma.

Vaillant, Annete: «Bonnard». Alianza Editorial. Madrid, 1966.

Natanson, Thadée. «Le Bonnard que je propose». Cailler. Ginebra, 1951.

Terrasse, Antoine: «Bonnard». Skira. Ginebra, 1964.

Roger-Marx, Claude: «Bonnard». Hazan, París 1950.

Roger-Marx, Claude: «Bonnard litographie». Editorial André Sauret, Mónaco, 1952.

Humbert, Agnese. «Les nabis et leur époque» Cailler. Ginebra, 1956.

MENSAJE VIVO DE GOYA

Conferencia inaugural de la exposición de grabados

El programa de acción cultural en Albacete se inició el pasado 27 de octubre con la inauguración de la exposición de las cuatro grandes series de grabados de Goya. En el Museo de Albacete se celebró el acto de presentación con una conferencia del director del Museo del Prado y catedrático de Historia General del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, Alfonso Emilio Pérez Sánchez. Previamente pronunció unas palabras de bienvenida el recientemente fallecido director del Museo, Samuel de los Santos. El director gerente de la Fundación Juan March señaló que con el Programa que se ponía en marcha se trataba de enriquecer la vida cultural albacetense con nuevas aportaciones, marcadas por la calidad y la continuidad, como resultado de una acción conjunta de entidades públicas y privadas. Por último, el gobernador civil de Albacete, José Luis Colado, expresó su satisfacción por esta intensificación cultural, que auguró fructificará en bien de toda la población de la provincia.

Este programa de acción cultural de Albacete lo llevan a cabo, conjuntamente, el Ministerio de Cultura, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación, el Ayuntamiento de Albacete y la Fundación Juan March.

De la conferencia del profesor Pérez Sánchez ofrecemos a continuación un extracto.

DIMENSION PEDAGOGICA DE LAS ESTAMPAS DE GOYA

«Goya se preocupó seguramente —hombre de su tiempo— de esa dimensión pedagógica que le ofrecía la estampa. La labor de crítica, de regeneración moral, de estímulo al pensamiento que sus amigos ilustrados proponían, habría de encontrar en los grabados un amplio cauce y una mayor trascendencia, al acceder a círculos más amplios.

Los anuncios de los *Caprichos*, única serie de ese carácter crítico que llegó a ver su autor en venta pública, así lo expresaban, con todas las reservas que la prudencia política imponían:

«Persuadido su autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elo-



qüencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice» (...). «Sería suponer demasiada ignorancia en las bellas artes el advertir al público que en ninguna de las composiciones

que forman esta colección se ha propuesto el autor, para ridiculizar los defectos particulares, a uno u otro individuo: que sería en verdad, estrechar demasiado los límites de imitación para producir obras perfectas» (...). «Se vende en la calle del Desengaño, n.º 1 tienda de perfumes y licores, pagando por cada colección de 80 estampas 320 rs. vn.».

Otras series donde la ejemplaridad era más honda y más grave, los Desastres o los Disparates, no llegaron a ver la luz en vidas de su autor, aunque se pensaron seguramente con el mismo deseo de proyección amplia, de llamada de atención a la sociedad que vivía momentos críticos y necesitaba sin duda del sacudimiento casi feroz, que la poderosa imaginación goyesca podía proporcionarle.

¿Qué puede ofrecernos hoy este tercio aragonés, que se mantuvo hasta los 82 años con el pincel, el lápiz y el buril en la mano, insistiendo con su casi obsesiva violencia en mostrarnos imágenes y formas, reflejos todos de un mundo alrededor, cuya turbulencia le obsesionaba y apenas le dejó respiro?

Goya está ahí mismo, y la fuerza terrible de sus imágenes, la casi feroz agudeza con que el buril de sus aguafuertes va rasgando las envolturas de los convencionalismos, las hipocresías y las simulaciones de un tiempo que es —a pesar de todo— en buena parte el nuestro, le mantienen dolorosamente cerca de nosotros. Goya, a caballo entre dos siglos, longevo y lleno de vitalidad hasta sus últimos momentos, se nos presenta como un enorme caudal, como la suma de muchos artistas juntos.

Su producción madura, de cara al nuevo siglo, va ganando en profundidad hiriente, en desencanto amargo, en arrebatado pesimismo individual y romántico. Va con el pincel o con el buril, en la pintura o en los grabados, despanzurrando el mundo, mostrando sus llagas y sus vísceras, inquietándonos y haciéndonos ver en él un precursor de cuanto más sombrío, más amargo, más verdadero también y más crítico, nos ha dado el arte



moderno, que con el expresionismo ha desgarrado y gritado cuanto de cruel hay en nuestro entorno, y con el surrealismo ha abierto las compuertas de los terrores oscuros y las pesadillas eróticas o sangrientas, que desvelan nuestro subconsciente de criaturas desamparadas.

Goya o la realidad multiforme

Lo luminoso y lo sombrío, lo gozoso y lo doloroso, cara y cruz de la moneda de la vida, pueden calificarse ambos en ocasiones como «goyescos». ¿Qué quiere esto decir, sino que Goya es la realidad misma, la vida multiforme, que sus ojos poderosos y su mano segura nos brindaron?

En esta dualidad, en esta amplitud de lo «goyesco» está la razón de la pervivencia, de la posible presencia perpetua de Goya en nuestro gusto, en nuestra sensibilidad de hombres.

Ante Goya no hemos de despojarnos de nada, no hemos de modificar nuestro talante, ni engolar el pensamiento. Goya está ahí, y en su multiforme calidad, en su riqueza entera nos reencontramos siempre. Ahí está la razón de su perpetua actualidad.

Nosotros, inmersos también en una realidad que vive en permanente

estado de tensión, en crisis constante de los valores recibidos, nos reencontramos inconscientemente también, como sonámbulos, en lo que Goya nos muestra, reflejando la crispación de un mundo en transformación, la angustia de una desamparada soledad, del desamor o de la injusticia irracio-



nal, en que una realidad que nos hemos construido, nos sumerge.

Goya está siempre en el umbral de «lo actual». Actual él mismo, mientras la realidad que vivimos se empareja con la que mueve al pintor desde lo oscuro.

Su voz, irónica o desgarrada, gritadora o susurrante constituye un profundo caudal para nuestro propio conocimiento. Pues la —consciente o inconsciente— maestría del pintor al desvelar impulsos y pasiones del hombre y la sociedad, nos enfrentan, a nuestro pesar, con mucho de nosotros mismos, de nuestras violencias, de nuestros miedos y de nuestras contradicciones.

Se ha hablado frecuentemente de cómo Goya anuncia el impresionismo, al menos en lo que a la técnica se refiere, en algunos de sus aspectos. Como la libertad del pincel, la captación de la luz ambiente, y el relativo desdén por lo representado al insistir,

sobre todo, en los modos puramente visuales, constituyen uno de los puntos de partida del arte moderno.

Es evidente que Goya —y no solamente el Goya maduro— utilizó el pincel con libertad extrema. En *La Lechera de Burdeos*, una de sus últimas obras, el color está resuelto en toques divididos y superpuestos, de un modo que no puede menos que evocar a Renoir.

Pero la devoción por Goya que el Siglo XIX francés conoce, no es en el ámbito del impresionismo donde encuentra su mayor desarrollo, sino en las generaciones inmediatamente precedentes, en el romanticismo de Delacroix («Todo Goya temblaba a mi alrededor» dirá al llegar a Argel y sentir el deslumbramiento visual y colorista del Africa mediterránea) o en el realismo luminoso que cultiva Manet antes de descubrir las sutilezas del puro impresionismo.

En cualquier caso, la lección goyesca y su actualidad, habría de apoyarse más en los elementos de cierta violencia de segura intensidad, más que en factores de sutil delicadeza ambiental, que su temperamento directo, nada refinado y solo intuitivo, difícilmente podría brindar.

Elemento expresionista

El impresionismo goyesco no es sino una ficción de nuestros ojos, que prendidos en el luminoso jugueteo de la pincelada epidérmica, parecen olvidar la sólida estructura formal que su tiempo y su formación reclamaban y que no llegó nunca a abandonar. Goya mantuvo siempre su interés por el «estilo arquitectónico» que «se estilaba» en Madrid hacia 1790, o aquella primera devoción por las amplias composiciones monumentales poussinescas que atestiguan sus pinturas de Aula Dei, y llegan hasta las de la Cueva Santa gaditana.

Piénsese también en el sólido volumen, en el perfil cerrado y preciso que presentan los retratos de últimos años y el gusto por la masa vertical,

por el casi cilíndrico tratamiento de los volúmenes en obras como las *Santas Justa y Rufina* o la *Comunión de San José de Calasanz*, aunque se revistan luego de la más libre y fosforescente epidermis luminosa.

Más evidente, en todos sus aspectos y alcances, es la presencia del elemento expresionista, que tanto acerca muchas de las obras supremas de Goya a la crispada sensibilidad de nuestros días.

Goya ha comprendido muy bien cómo el «caricaturizar», es decir, el cargar («caricare») el acento sobre lo que se quiere señalar, no falsea la realidad, sino que la intensifica. Como «caricaturas» se consideraron a veces sus Caprichos.

La realidad queda atrapada, en lo que tiene de más singular, de más incisivo, de más irracional, es decir, de

articulado y olvidable, sino que se clave en la conciencia con una violencia casi física.

La serie grabada e inconclusa, de los Disparates, llamados también *Sueños*, expresan bien, —en su constante oscilación formal, en su impreciso tratamiento gráfico, desde el dibujo a la plancha, disolviéndose las formas de un dibujo apenas apuntado, y cristalizando luego en la estampa en otra imagen diferente—, esa onírica fluctuación a que el viejo Goya se entrega anunciando el surrealismo de nuestro tiempo.

Aún hay una última dimensión de las artes en las que Goya tiene algo que decirnos, y en la que se le ha visto como un avanzado, como un anuncio de otros tiempos. Cuando en nuestros días se ha hecho explícita desde muy diversos ángulos la dimensión política del arte, cuando se ha clamado por la necesidad y aún la exigencia de una presencia batalladora del hecho artístico en las trincheras de las confrontaciones sociales, o ante la violencia movida por los excesos del poder, también Goya ha tenido algo grande y grave que decir.

Lección de arte político

Desde su terrible fidelidad a lo humano, desde su anclaje lejos de toda bandería, desde su posición escogida de testigo del dolor y acusador de la violencia venga de donde venga, Goya da una soberbia lección de verdadero arte político, es decir, de arte al servicio de la convivencia de los hombres.

Denuncia sin limitaciones la brutalidad del poderoso y la presunción del ignorante; clama por la justicia mancillada, levanta el dolor de los que sufren como una bandera y nos dice, con acentos estremecedores, que nada hay más ciego, más inhumano, más negador de nuestra propia condición que el enfrentamiento del hombre con el hombre.

Su mensaje más vivo está quizás en los *Desastres de la guerra*.



más difícilmente reducible a razón o a arquetipo.

El pintor deforma lo que ve y conoce e intensifica así el valor de lo representado, sustrayéndolo de su inmediata circunstancia temporal y anecdótica, para elevarlo al plano de lo universal. Haciendo del hecho concreto, proclama trascendente, levantando la voz hasta el grito para que no se quede lo dicho en un puro relato,

El día 7, con autores españoles

ULTIMO CONCIERTO SOBRE «LA ESCUELA DE VIENA»

El próximo día 7 de diciembre, a las 19,30 horas, tendrá lugar, en la sede de la Fundación Juan March, el último concierto del ciclo «La escuela de Viena», que comenzó el 19 de octubre y se ha venido desarrollando a lo largo de todo el mes de noviembre. Este último concierto, a cargo del grupo LIM, está dedicado a músicos españoles influidos por los vieneses: Joaquín Homs, Rodolfo Halffter, Josep Soler, Roberto Gerhard, J. Hidalgo y Mestres-Quadreny.

A continuación ofrecemos la fonografía disponible, hasta el momento del cierre de este Boletín, en el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, de la Fundación Juan March, en relación con los autores que se interpretarán en el concierto del próximo día 7 de diciembre, octavo y último del ciclo dedicado a «La Escuela de Viena».

Homs Oller, Joaquín: Impromptu per a guitarra i percussió, 1971. Octeto de Viento, 1968. Quintet de vent, 1971. Sonata per a violí sol, 1941. Tres Imprumptus per a piano, 1955.

Halffter, Rodolfo: Concierto para violín y orquesta Op. 11, 1939-1941. Don Lindo de Almería, Suite de Ballet Op. 7 b, 1935. Orquesta de RTVE. Don Lindo de Almería (Suite de ballet). Orquesta de Cámara de México. Dos Sonatas de El Escorial, Op. 2, 1928. Homenaje a Antonio Machado, Op. 13, 1944. La madrugada del panadero. Orquesta Sinfónica Nacional de México. La madrugada del panadero. Ballet-Mojiganga (suite). Orquesta de RTVE. Pregón para una pascua pobre, Op. 32. Secuencia, 1977. Piano, Susana Marín. Secuencia, Op. 39, 1977. Piano, Perfecto García Chornet. Segunda sonata, Op. 20.

Tientos para cuarteto de cuerdas, Op. 35. Tres Bagatelas, Op. 19, 1949. Tres piezas para orquesta de cuerdas, 1953-1954. Tres sonatas, de Soler, 1951, **Soler, Jose:** Concert for Harpsichord and five instruments, 1968. Cuarteto de Cuerda, 1970. Das Studen-Buch, 1961. Diaphonia, 1968. Quetzalcoatli, 1964. Sonatina, 1966. Visió de l'Anyell Místic. Passio Jesu-Christi, 1968. Dos motetes. Postludi.

Gerhard, Roberto: Sonata, 1950. 3 Impromptus.

Hidalgo, Juan: Aulaga 2, 1964. Milán piano, 1959. Roma dos pianos, 1963. Caurga, 1957. Ja-ula, 1964.

Mestres-Quadreny, Josep María: Música per a Anna. Segon dels Tres cànons en homenatge a Galileu, 1966.

MODALIDADES DE GUITARRA Y PIANO

Catorce autores distintos serán interpretados en los «Conciertos de Mediodía» que se celebrarán los días 5, 12 y 19 de diciembre. Estos conciertos son de entrada libre, tienen una duración aproximada de 60 minutos, y forman parte de una programación que se extiende a lo largo de todo el curso, en la Fundación Juan March, los lunes, a las 12 de la mañana. Además existe la posibilidad de entrar o salir de la sala en los intervalos que se producen entre las distintas piezas que componen el concierto.

Comienza el programa del mes con obras del organista italiano Frescobaldi (1583-1643), que alcanzó tanta fama entre sus contemporáneos que se reseña de multitudinario el primer concierto que dio como organista en San Pedro. Con Frescobaldi se interpretarán obras del brasileño Heitor Villa Lobos (1887-1959), del guitarrista y compositor aragonés, maestro de guitarra de Don Juan de Austria, G. Sanz; la «Danza del Molinero» de Manuel de Falla, y obras del J. Malats, Bach, Domenico Scarlatti, Albéniz y A. Lauro. Este concierto se celebrará el próximo día 5, y correrá a cargo del guitarrista valenciano **Miguel Barberá**, profesor del Real Conservatorio de Madrid, Primer Premio de interpretación en el Concurso Internacional Santiago de Compostela y segundo en el Internacional de la O.R.T.F.

El lunes, día 12, el pianista madrileño **Cristino Ponce**, Premio Extraordinario Fin de Carrera del Real Conservatorio de Música de Madrid, en 1975, y Premio de Honor de Perfeccionamiento, en 1979, interpretará obras del ruso Prokofieff (1891-1953), conocido como la antítesis de Scriabin, y del clásico-romántico, nacido en Hamburgo, en 1833, Johannes Brahms.

El último concierto del año tendrá lugar el lunes 19, con obras de George Frideric Händel (1685-1759), que nació el mismo año que Bach, en el seno de una familia, como éste, de la

CONCIERTOS DE MEDIODÍA
FUNDACIÓN JUAN MARCH

NOVIEMBRE 1983

Lunes, 7
Pablo de la Cruz, guitarra
Obras de Murcia, Bach, Turina, Ramo del Molino y Rodrigo

Lunes, 14
Mariano Yoo, Chu, Tsu, Soriano
Juan José G. de Urdanoiz, piano
Obras de Purcell, Wolf, Mompou, La Haza y Ara

Lunes, 21
Vicent Gascó, trompeta
Francisca Gascó, piano
Obras de Corelli, Bach, Méliès, Chopin, Holman y Clarke

Lunes, 28
María Luisa Villalba, piano
Obras de Mozart, Mendelssohn, Chopin y Debussy

Los conciertos tendrán lugar a las 12 horas en el Salón de Actos de la Fundación Juan March, Calle de la Princesa, 77, Madrid 4. Entrada libre.

clase media alemana protestante. Händel, triunfador y viajero, representó —también como Bach— la culminación de la última escuela de contrapunto. El segundo autor del programa de este día es Edvard Hagerup Grieg (1843-1907), que dedicó su vida y su obra a expresar el nacionalismo noruego. «Trois mouvements de Petrouchka», del ruso Igor Stravinsky, cerrará el concierto, que será interpretado por **Javier Sanz del Río**, profesor de piano desde 1981 de la «Hochschule für Gestaltende Kunst und Musik» en Bremen.

«ORIGENES DE LA PINTURA MODERNA»

Conferencias de Julián Gállego

«Orígenes de la pintura moderna» es el título genérico del curso universitario dictado por el catedrático de Arte de la Universidad Complutense de Madrid, **Julián Gállego**, en la sede de la Fundación Juan March, los días 4, 6, 11 y 13 del pasado mes de octubre. En el primer encuentro del profesor Gállego con el numeroso público que acudió a escucharle explicó que «la razón de las charlas era acompañar la exposición de Bonnard», que se exhibía, en aquellas fechas, en la Fundación. Subrayó que la división del curso había determinado distribuir el análisis del «paso del arte antiguo al moderno», en cuatro bloques, a los que tituló: «Nuevo espacio: Degas y Lautrec», «Nueva Forma: Cézanne y Seurat», «Nuevo color: Van Gogh y Gauguin» y «Nueva materia: Monet y Bonnard». A continuación ofrecemos un extracto del curso.

«Nuevo espacio»

Se trata de ver la frontera que separa un arte que sigue una tradición secular (al menos desde el Renacimiento), y un arte que busca vías nuevas.

Hay en ello efectos de perspectiva. A cada uno de los hombres que han pisado la tierra le parece su época impar. Una reforma, una mutación, un cambio, le parecen fenómenos trascendentes y únicos. Es un consuelo. También cada cual nos creemos únicos, por lo que sea, incluso por maldad como Ricardo III. Lo mismo sucede con los tiempos. Los hay asombrosos, los hay difícilmente defendibles: pero quienes los soportan



JULIAN GÁLLEGO nació en Zaragoza, donde realizó estudios de Derecho doctorándose con un trabajo sobre «El pintor, de artesano a artista (o la defensa de la ingenuidad de la pintura)». Durante su estancia en París, de 1952 a 1968, realizó estudios de Historia y Sociología del Arte, en la Universidad de la Sorbonne, de París, en la que se doctoró con el título «Vision et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'Or». Ha sido profesor del Institut d'Etudes Hispaniques de la Sorbonne y profesor ayudante de Pierre Francastel en la Ecole P. des Hautes Etudes. En la actualidad es Catedrático de Historia del Arte en la universidad Complutense de Madrid.

no tienen más remedio que aferrarse a ellos.

En los finales del XIX y albores del XX parece haber sucedido algo más que una mera ilusión óptica. Pese a que el artista maldito o incomprendido es una larga historia de todos los tiempos, a medidados del siglo XIX toma dimensiones de *roman-fleuve*. Lo más innovador en la pintura del

XIX, el Impresionismo, a cuyos partidarios se motejaba en plena Asamblea Nacional Francesa de bolcheviques, viciosos, judíos, etc., no deja de ser la consecuencia de un intento de captar la vida que se escapa, a través de la luz y el color, algo que ya intentaron los griegos y romanos, cuyos pintores tocaron casi todas las posibilidades durante veinte siglos. También ciertos miniaturistas de oriente y occidente, en especial desde el siglo XV, cuando la escuela veneciana se enamora del sol y de la atmósfera, de la llamada tercera dimensión, lo hicieron.

No hay que negar que el Impresionismo fue un cambio, pero sí que fuera una ruptura. El espacio, la forma, el color y hasta la materia pictórica del cuadro no ofrecían un claro corte con lo anterior. En las postrimerías del XIX unos cuantos heresiarcas salidos del impresionismo o cercanos a él, se apartan de la ortodoxia del movimiento que consiste en captar la visión inmediata del natural con una técnica rápida y directa de valores puros y pinceladas sueltas. Hay quienes van buscando un espacio nuevo en lugar de la sólida ventana como Degas y Lautrec. Hay quienes buscan en la propia materia pictórica un vehículo par comunicarnos algo distinto al mero testimonio: antes que un caballo o una mujer, dirá el *Nabi* Maurice Denis, del grupo de Bonnard, un cuadro es una superficie cubierta de color y dispuesta de cierta manera. El cuadro, es una superficie cubiera de color diza: no es ya considerado como la plasmación de una idea, como creían los neo-aristotélicos, sino un objeto nuevo, una invención, algo que no existía antes de pintarlo: el cuadro cosa que es interesante por lo que pueda representar sino por su propia y única hermosura.

Ya sé que Degas y Lautrec no tienen el monopolio de un espacio distinto al académico. O que Cézanne y Seurat no son los únicos que buscan en la geometría formas distintas a las

de los copistas. Sé que, aunque no todos traten de expresar con el rojo las terribles pasiones humanas, como pretendía Van Gogh, todos han exarcebado su paleta en busca de otros efectos. Ya sé, sobre todo, que a lo largo de la historia ha habido «pintores-pintores», para quienes el ejercicio del pincel untado en óleo era un placer sensual y que buscaban por las leveidades o las acumulaciones de pasta un personal sistema expresivo: Tiziano, Rembrandt, Hals, Guardi, etc.

Tampoco ignoro que la pintura moderna no se ha gestado únicamente en París y alrededores. En este mismo paso de un ciclo a otro hay centros como Londres, Moscú, Viena, Munich, Bruselas y hasta Barcelona o Madrid. Pero Bonnard es francés y estas conferencias se organizan, como una corona, en reconocimiento de sus méritos.

«Nueva forma»

Monsieur Edgar Degas, de aristocrática familia italiana, y el conde Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa y Tapié de Celeyrán, descendiente nada menos que de Carlomagno, no son exactamente contemporáneos. Degas nace en París en 1834, Lautrec en Albi, en 1864, es decir, 30 años después. Pero Lautrec quema su vida hasta morir en Malromé, en 1901, a los 37 años de edad, mientras Degas, tranquilo y morigerado, vivirá hasta 1917. Sus biografías son opuestas en todo menos en la pasión por pintar. Parece mentira que Lautrec haya creado en veinte años una obra casi tan copiosa como la de Degas en más de medio siglo. Ambos conciben el espacio pictórico poniéndose en relación íntima con el espectador.

Paul Cézanne fue un provenzal nacido en Aix, en 1839, de una familia burguesa. Su vida transcurrió entre Provenza y París. En el instituto conoció a Zola, amigo luego de Manet, y que escribió *L'oeuvre* sobre un pin-

tor torpe e incapaz que es Cézanne y que, dolido, rompe con su amigo. Efectivamente fue un torpe fracasado de los que no se desaminan, y sentía desdén por la habilidad de los talleres. Quería empezar desde el principio, con «los palotes», y así fue como creó una nueva rama que le llevará hacia el Cubismo y la Abstracción Geométrica.

Partiendo del natural pero con intención de elaborarla como los antiguos, porque sus modelos son los pintores clásicos franceses: Poussin, los *Nain*, el escultor P. Puget... Cézanne fue uno de los primeros que ha comprendido y copiado al Greco, y la sensación impresionista la modela y modula a pinceladas paralelas en tonalidades que van del frío al caliente, dentro de cada color. Estos campos cromáticos quedan recortados limpiamente y forman planos que imbrican. No hay dogmas de un punto de vista, puede haber diversos puntos de fuga, simultáneos como cuando echamos ojeadas en diversas direcciones. El relieve lo da, no por las tierras de sombra, sino por el estudio de los tonos, mientras que se simplifican los perfiles y se abandona la gracia afectada. Pero nadie entendía que el espacio pictórico no tiene por qué mentir el espacio real, aunque finalmente, en 1904, en el Salón de Otoño, triunfa el concepto entre los jóvenes, dos años antes de la muerte de Cézanne y antes de que se produzca el nacimiento del Cubismo a partir de la gran exposición retrospectiva del pintor.

Seurat nace en París en 1859. Estudio Bellas Artes y se interesó por la ley de los colores complementarios y de contrastes simultáneos. Una nueva interpretación física de la teoría de los colores de Newton-Ghoete, que los impresionistas intuían pero que Seurat define y Signac codifica en *De Delacroix au neo-impresionisme*, de 1889, hace su aparición. Nace una escuela, casi una religión con Dela-

croix y los impresionistas, con Seurat como mesías y Signac como San Pablo.

Se lleva la delicia de pintar hacia la fórmula metódica y surgen reglas de factura y de color. Es lícito aclarar los colores con blanco, acercarlos a sus fuentes, pero los complementarios han de aplicarse en pinceladitas, en puntitos (divisionismo, puntillismo) que deben fundirse en la pupila y no en la paleta, lo que, curiosamente, creó una escuela simbolista y brumosa en vez de física y cromática.

El neo-impresionismo no es, pues, un descubrimiento del color en sí mismo, como veremos en Van Gogh y Gauguin, sino, hasta cierto punto, anulaciones de colores definidos. En las sombras del violeta habrá puntitos amarillos, en las del verde, rojos, etc., pero discretamente, sin estridencias.

Ya no se va en busca del tema improvisando, sino que se prevé, se prepara. En ciertos aspectos, si Cézanne anuncia el cubismo analítico, Seurat prevé el sintético. El cuadro está ya compuesto cuando se le adaptan los temas del natural, de los que, de momento, no se prescinde. Además existe una intención expresiva, casi simbólica del cuadro: líneas ascendentes, tonos claros y colores pálidos son, para Signac, expresión de gozo.

Por el contrario, líneas descendentes, tonos oscuros y colores intensos representan tristeza.

Con la pincelada de *confetti* se trata de eliminar del cuadro toda imperfección, toda pasión, para que sólo quede el libre juego de formas y planos.

«Nuevo color»

Un misionero al revés y un redentor al revés tenían que chocar.

Vicent van Gogh nace en Groot-Zundert (Brabante, Holanda), en 1853. Es un hombre apasionado, desequilibrado y de enorme corazón, de



generosidad sin límites. Hijo primogénito de un pastor protestante, le lleva a tener preocupaciones de redentor. Pero, acabados los estudios, entró de dependiente en la casa de colores, marcos, estampas y cuadros Goupil, donde trabajará su hermano Theo durante toda su vida. Durante su estancia en Londres tuvo un fracaso sentimental con Ursula Loyer, que conoció en la pensión donde se hospedaba y que no quiso casarse con él. Ello le llevó, quizá, al sacerdocio. Estudió teología en Amsterdam y pasó luego a una escuela de evangelización práctica de Bruselas, para hacerse predicador-misionero en las minas de Borinage (Bélgica). Allí lleva una vida muy dura y su fervor le acarrea el ser nombrado evangelizador en Wasnes, pero al estar de parte de los mineros en las huelgas, resulta peligroso y le quitan el cargo.

A la muerte del padre, en 1885, se desplaza a Amberes, donde conoce a Rubens y las estampas japonesas. En

1886 se reúne con Theo en París, donde se queda cerca de dos años estudiando la pintura moderna, impresionista y puntillista. Pero él quiere sol y decide ir a Provenza, a Arles, donde se junta con Gauguin durante unos meses, hasta que éste cobra miedo a la locura de Vicent tras cortarse éste la oreja, lo que originó que lo ingresaran en el manicomio del doctor Remy. En mayo de 1890 Van Gogh se marcha a Auvers-sur-Oise, con el doctor Gachet, donde pasa algo más de dos meses, hasta el 27 de julio de 1890, en que se suicida dejando 800 cuadros y 800 dibujos y aguafuertes. Su última frase fue: la miseria no acabará nunca».

Van Gogh sólo vendió un cuadro en su vida y sólo habló de él Albert Aurier, definidor del simbolismo. Por el contrario, Gauguin tuvo una vida de mejor suerte económica, a pesar de lo que se ha dicho. Gauguin llevó una vida novelesca y su vocación, como la de Van Gogh, también fue tardía.

Nació en París, en 1848, de una familia con ascendencia española, de lo que él estaba orgulloso. Allí fue agente de bolsa, pero con el hundimiento de la Unión Générale y los efectos desastrosos que se produjeron en la economía, dimite de su puesto y decide dedicarse a la pintura. Se desplaza a Bretaña, a Pont-Aven, en 1886, donde hay un grupo de pintores que buscan lo ingenuo, lo místico y popular, y que considerarían a Gauguin un impresionista triste. Regresa a París pero, el marido de su hermana Marie es director de un banco en Panamá y decide dirigirse a América con uno de los pintores de Pont-Aven: Laval. El cuñado no le ayuda y tiene que trabajar, de peón, en el canal, donde no duró mucho porque llegaron las consecuencias de la crisis económica y despidieron a los obreros. Laval y Gauguin se van a la Martinica, pero éste decide volver a Francia tras una enfermedad, como un marino, en un barco de vela. En 1888

vuelve a Pont-Aven acompañado de Laval y Bernard.

La invitación de los Van Gogh a visitar Arlés será aceptada por Gauguin, quien pasa dos meses con Vicent, hasta que se pelean. Tras un período en París, se marcha en 1890 a Tahití, pero aquel ambiente le decepciona porque no lo encuentra lo bastante exótico y sincero, por lo que acaba alejándose de la ciudad buscando la tan deseada autenticidad. En su segunda estancia en Tahití, de 1895 a 1903, y tras la muerte de su hija Aline, pinta el cuadro titulado «¿De dónde venimos, qué somos, a dónde vamos?» y, en 1898, tiene un intento de suicidio con arsénico.

Però la salud del pintor en estos años no es buena, y los sucesos que desencadenan su actitud revolucionaria con los maoíes para que no pagasen impuestos, creando incluso una prensa antigobierno, es causa, al parecer, de su muerte. Gauguin se había desplazado a las islas marquesas y allí atacó a las autoridades, satirizó al obispo y la emprendió contra la cultura europea, acciones por las que se le condena por difamación. Le encarcelaron durante un mes y le impusieron una multa de mil francos, lo que posiblemente fue la causa de una crisis cardíaca a consecuencia de la cual muere en 1903.

Las influencias artísticas de Gauguin fueron el primitivismo, simbolismo, pintura plana y colores fuertes, característica ésta de su pintura que incorpora a partir del consejo de Serusier. El rompió con la escuela europea y fue precursor de los *Nabis* y de los *Fauves*.

«Nueva materia»

Para hablar de la nueva materia he escogido a Monet y Bonnard. Ya hemos visto cómo, en Van Gogh, la pasta, la pincelada y el grosor o la tenuidad son expresivas. Aparece

ahora el doble concepto del término «calidad»: la de imitación de las texturas exteriores (calidad «figurativa») y la de realización de una textura propia, que sería la calidad «abstracta». Pero esto es algo que se distingue por instinto y costumbre, y sería comparable con la voz humana, que puede ser afinada, pero carente de calidad, rasposa y casi ingrata —como la de Manolo caracol en el flamenco, o Luis Armstrong en el jazz— y poseerla.

Bonnard nace en Fontenay-aux-Roses, de padre funcionario, y en una familia de buena posición económica. Fue un magnífico estudiante de Derecho aficionado al dibujo que, en 1889, se matricula en la academia Julián, donde conoce a M. Denis, P. Serusier, Gabriel Ibels y Paul Ranson. En 1888 Serusier les enseña la famosa tapa de caja de puros, pintada con los colores más bellos de la paleta, a los que consideran su talismán. Bonnard, que ingresó poco después en *Beaux-Arts*, donde conoce a Vuillard y Roussel, deja el derecho y se consagra a pintar. En 1896 celebraría su primera exposición individual en Durand-Ruel, y en 1918 la «joven pintora francesa» le nombra su presidente de honor junto a Renoir, que muere un año más tarde.

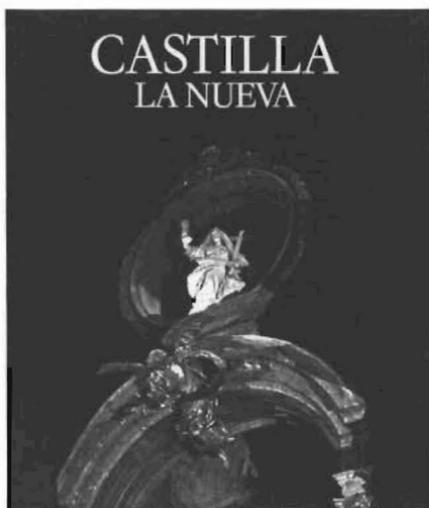
Monet nace en París, en 1840, y, rápidamente, entre sus profesores y amigos de escuela se hace famoso por sus caricaturas. En 1858 compra sus primeras estampas japonesas y empieza a estudiar en la academia *suisse*, con Pissarro, y a pintar, al aire libre, en Champigny. Es en el período comprendido entre 1860-62, mientras cumple el servicio militar en Argelia, cuando descubre el color y la luz fuertes.

En 1870 y durante la guerra franco-prusiana, Monet no quiere batir a favor del segundo imperio. Era socialista y, ante el panorama de la guerra, se marcha a Londres con Pissarro. Allí, pintará «Impresión soleil levant». A partir de ese momento se hace poeta de la luz.

APARECE EL SEGUNDO VOLUMEN DE «CASTILLA LA NUEVA»

Acaba de aparecer el segundo volumen de «Castilla la Nueva», de la colección Tierras de España, que coeditan la Fundación Juan March y Editorial Noguer. Contiene 236 páginas sobre Arte redactadas por el catedrático de Historia del Arte Medieval, Árabe y Cristiano de la Universidad Complutense, José María Azcárate, y 40 páginas de introducción sobre literatura, a cargo del profesor de Filosofía de la misma Universidad, Antonio Prieto Martín.

El cuerpo de Arte comienza en el siglo XVII, fecha en la que concluía el primer volumen de «Castilla la Nueva». En ese primer tomo se incluye también una introducción histórica de Manuel Fernández Álvarez, catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Salamanca, y otra geográfica del catedrático de la Autónoma de Madrid, Antonio López Gómez. El primer volumen consta de 352 páginas y 402 ilustraciones en color y blanco y negro.



La colección, iniciada en 1974 con la idea de recoger el arte de los pueblos de España, estudiándolo en bloques regionales y enmarcándolo con introducciones de la historia, literatura y geografía respectivas, llega así a su decimo-cuarto volumen.

Los textos de los volúmenes aparecidos en esta colección han sido redactados por los siguientes profesores en las diferentes áreas artísticas, geográficas, históricas y literarias.

RELACION DE TITULOS PUBLICADOS

Región	Tema	Autor	
ANDALUCIA (I)	Arte	José Guerrero Lovillo	
	Geografía	Joaquín Bosque Maurel	
	Historia	Darío Cabanelas Rodríguez	
ANDALUCIA (II)	Arte	José Hernández Díaz	
	Historia	Antonio Domínguez Ortiz	
	Literatura	Emilio Orozco Díaz y	
		Antonio Sánchez Trigueros	

Región	Tema	Autor
ARAGON	Arte	Federico Torralba
	Geografía	José Manuel Casas Torren
	Historia	José María Lacarra
	Literatura	Manuel Alvar López
ASTURIAS	Arte	Carlos Cid Priego
	Geografía	Francisco Quirós Linares
	Historia	Eloy Benito Ruano
	Literatura	Emilio Alarcos Llorach
BALEARES	Arte	Santiago Sebastián
	Geografía	Vicente Roselló Verger
	Historia	Alvaro Santamaría
	Literatura	Francesc de B. Moll
CASTILLA LA NUEVA (I)	Arte	José María Azcárate Ristori
	Geografía	Antonio López Gómez
	Historia	Manuel Fernández Alvarez
CASTILLA LA NUEVA (II)	Arte	José María Azcárate Ristori
	Literatura	Antonio Prieto Martín
CASTILLA LA VIEJA Y LEON (I)	Arte	José Manuel Pita Andrade y Juan José Martín González
	Geografía	Angel Cabo Alonso
	Historia	Luis Sánchez Fernández
CASTILLA LA VIEJA Y LEON (II)	Arte	José Manuel Pita Andrade
	Literatura	José Fradejas Lebrero
CATALUÑA (I)	Arte	José Gudiol Ricart
	Geografía	Juan Vila Valentí
	Historia	Juan Reglá Campistol
CATALUÑA (II)	Arte	Juan Ainaud de Lasarte
		Enrique Jardín
		Alejandro Cirici Pellicer
		Francisco Fontbona y Daniel Giralt Miracle.
	Literatura	Guillermo Díaz-Plaja y Martín de Riquer
EXTREMADURA	Arte	Julián Álvarez Villar
	Geografía	Angel Cabo Alonso
	Historia	Julio González González
	Literatura	Cristóbal Cuevas García
GALICIA	Arte	Manuel Chamoso Lamas
	Geografía	Angel Cabo Alonso
	Historia	José Filgueira Valverde
	Literatura	José Luis Varela
MURCIA	Arte	Alfonso E. Pérez Sánchez
	Geografía	Antonio Gil Olcina
	Historia	Juan Torres Fontes
	Literatura	Mariano Baquero Goyanes

JUEVES, 1**11,30 horas**

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de clarinete y piano.Intérpretes: **Adolfo Garcés**, clarinete y **Josep Colom**, piano.Comentarios: **Eduardo Pérez Maseda**.

Programa: Obras de Schumann, Wagner, Brahms y Rossini.

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

VIERNES, 2**11,30 horas****Recital de piano.**Intérprete: **Isidro Barrio**.Comentarios: **A. Fernández-Cid**.

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

19,30 horas**ACTOS CULTURALES SOBRE ALMADA NEGREIROS.**

Inauguración de la exposición y conferencia de José-Augusto França: «Almada entre Lisboa y Madrid».

LUNES, 5**12,00 horas****CONCIERTOS DE MEDIODIA.****Recital de guitarra.**Intérprete: **Miguel Barberá**.

Programa: Obras de Frescobaldi, G. Sanz, Scarlatti, Bach, Villalobos, Lauro, Albéniz, Malats y Falla.

MARTES, 6**11,30 horas**

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de canto y piano.**ACTOS SOBRE ALMADA NEGREIROS**

Desde el 2 de diciembre se ofrece en la sede de la Fundación Juan March una exposición del pintor-poeta portugués José de Almada Negreiros (1893-1970). Además de una muestra con óleos, guaches, dibujos y tapices, se presentan otras dos: una bibliográfica y otra documental de teatro.

Los actos paralelos que se celebrarán son:

El viernes, día 2, conferencia de José-Augusto França sobre el título «Almada Negreiros entre Lisboa y Madrid».

El martes, día 6, conferencia de Eugenio Lisboa sobre el tema «Revisitar os Modernismos».

El viernes, día 9, se proyectará la película «Almada, nome de guerra», y se presentará el libro «Almada en Madrid», de los que es autor Ernesto de Sousa.

El martes, día 13, conferencia de José Lima de Freitas, sobre «Almada Negreiros, um neo-pitagórico».

El jueves, día 15, conferencia de Eduardo Lourenço sobre «Almada e Pessoa ou os Modernismos».

La organización de estos actos ha sido efectuada por los Ministerios de Asuntos Exteriores y de Cultura portugueses, la Embajada de Portugal en Madrid y la Fundación Juan March.

Intérpretes: **Manuel Cid**, tenor y **Miguel Zanetti**, piano.

Comentarios: **Federico Sopena**.

Programa: Obras de Scarlatti, Schubert, Fauré y Falla.

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

MIÉRCOLES, 7

19,30 horas

CICLO DE CONCIERTOS SOBRE LA ESCUELA DE VIENA (y VIII).

Intérpretes: **Grupo LIM.**

Programa: Obras de J. Homs, R. Halffter, J. Soler, R. Gerhard, J. Hidalgo y J. M. Mestres-Quadreny.

19,30 horas

ACTOS CULTURALES SOBRE ALMADA NEGREIROS.

Conferencia de **Eugenio Lisboa**: «Revisitar os Modernimos» (I).

PROGRAMA CULTURAL EN ALBACETE

El 15 de diciembre se clausura en el Museo de Albacete la Exposición de Grabados de Goya, que ha venido ofreciéndose desde el pasado 27 de octubre. Con esta muestra se inició el programa de acción cultural en Albacete. Está compuesta por las cuatro grandes series de grabados de Goya y fue inaugurada con una conferencia del director del Museo de El Prado, A. E. Pérez Sánchez.

Esta exposición se inaugurará en Almansa (Albacete) el próximo 21 de diciembre, con una conferencia a cargo de Luis García Sauco. La muestra permanecerá abierta en esta localidad hasta el día 15 de enero de 1984.

Los días 1 y 15 por la mañana, prosiguen los Conciertos para Jóvenes con sendos recitales de Isidro Barrio, quien interpretará obras de Antonio Soler, Chopin y Liszt.

En cuanto a los Conciertos de tarde, desde el día 6 de diciembre y en martes sucesivos, hasta el 3 de enero, se ofrecerá a las 20 horas en la Dirección Provincial de Cultura, un ciclo sobre «Los instrumentos de viento: la madera», con obras de Bach, Mozart, Schubert, Brahms, Debussy, Vivaldi, Sammartini y otros autores, con los siguientes intérpretes y modalidades.

El martes 6, José Moreno y Rogelio Gavilanes, «La flauta».

El martes 13, Miguel Quirós y Esteban Sánchez, «El oboe y el corno inglés».

El martes 20, Adolfo Garcés y Josep Colom, «El clarinete».

El martes 27, Pedro Iturralde y Agustín Serrano, «El saxofón».

El martes 30, Quinteto de Viento del Conservatorio de Madrid, «El quinteto de viento».

Todas estas actividades forman parte del Programa de Acción Cultural en Albacete que la Fundación Juan March ha acordado llevar a cabo, a lo largo de dos años, junto con el Ministerio de Cultura, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Diputación y Ayuntamiento de Albacete.

VIERNES, 9

11,30 horas.

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Isidro Barrio**.

Comentarios: **A. Fernández-Cid**.
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 2.)

19,30 horas

ACTOS CULTURALES SOBRE ALMADA NEGREIROS.

Presentación del libro «Almada Negreiros en Madrid» de **Ernesto Sousa**.

Intervención de **Pedro Antonio de Vicente**.

Proyección del «mixed-media»: «Almada, nome de guerra».

Realizador: **Ernesto de Sousa**.

LUNES, 12

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de piano.

Intérprete: **Cristino Ponce**.

Programa: Obras de Brahms y Prokofiev.

MARTES, 13

19,30 horas

ACTOS CULTURALES SOBRE ALMADA NEGREIROS.

Conferencia de **José Lima Freitas**: «Almada-Negreiros um Neo-Pitagórico».

MIÉRCOLES, 14

19,30 horas

HOMENAJE A ERNESTO HALFFTER.

Presentación: **A. Fernández-Cid**.

Intérprete: **Guillermo González**.

JUEVES, 15

19,30 horas

ACTOS CULTURALES SOBRE ALMADA NEGREIROS.

Conferencia de **Eduardo Lourenço**: «Almada e Pessoa ou os dois Modernismo».

LUNES, 19

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de piano.

Intérprete: **Javier Sanz del Río**.

Programa: Obras de Händel, Grieg y Stravinsky.

BONNARD, EN BARCELONA

Desde el próximo día 6 de diciembre se ofrecerá en la Sala de la «Caixa de Barcelona», en el Paseo de Gracia, la exposición de Pierre Bonnard. La muestra ha sido organizada por la citada «Caixa de Barcelona» y la Fundación Juan March, con la colaboración del Museo de Arte e Historia, de Ginebra; el Museo del Petit-Palais, de París; las colecciones Thyssen-Bornemisza, de Lugano (Suiza) y Wildenstein (París), además de otros coleccionistas particulares. La muestra está integrada por 62 obras del artista francés, realizadas entre 1890 y 1945. Permanecerá abierta hasta el 24 de enero próximo.

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

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