138

Junio 1984

Sumario

ENSAYO 3

Literatura y cine: la atracción del abismo, por Vicente Molina Foix 3

NOTICIAS DE LA FUNDACION 13

Arte 13

«Grabado Abstracto Español», en la Fundación 13
— A partir del 29 de junio, en Salamanca 13
La exposición Cornell, en la Fundación Miró de Barcelona, desde el 5 de junio 14
— Leo Castelli: «Cornell y su universo imaginario» 14
— La crítica ante la muestra 19

Música 20

«Conciertos de mediodía», en junio 20
— Modalidades de órgano, piano y dúo de cámara 20
Ciclo de música española del siglo XVIII 21
— Los cinco conciertos se celebraron en marzo y abril 21

Cursos universitarios 26

Luis Angel Rojo: «La encrucijada de la economía española» 26
Gonzalo Sobejano: «Cuatro novelas españolas contemporáneas» 32
— Análisis de *La familia de Pascual Duarte, El Jarama, Tiempo de silencio* y *Saúl ante Samuel* 32

Nuevos fondos e investigadores en la Biblioteca de Teatro 38

Estudios e Investigaciones 40

Trabajos terminados 40

Programa «Cultural Albacete»: La sequía, en «El estado de la cuestión». La exposición de Eindhoven se exhibió en el Museo 41
En Teatro: representación de *Medora,* de Lope de Rueda. Otras actividades culturales 43
— Camilo José Cela: «Examen de conciencia de un escritor» 44

Calendario de actividades en junio 47

FUNDACION JUAN MARCH
EX-LIBRIS

LITERATURA Y CINE: LA ATRACCION DEL ABISMO

Por Vicente Molina Foix

Profesor de Estética en la Universidad de San Sebastián. Aunque fue uno de los «Nueve Novísimos» poetas seleccionados por Castellet, su obra literaria se ha desarrollado en el campo de la novela. Premio Barral 1973, acaba de publicar «Los padres viudos», su cuarta novela. Ejerce la crítica cinematográfica regularmente.

«Antiguamente (el cine) no planteaba problemas. Era un producto de calidad probada y relativamente homogéneo. Se estaba bastante seguro del tipo de placer que iba a procurar. Podía ser mejor o menos bueno de lo que se esperaba, pero no se experimentaban inquietudes. Ahora hay escuelas y doctrinas, que en todo momento obligan a una opción, algo que personalmente encuentro de lo más desagradable.» Así se expresaba en 1964 el filósofo Claude Lévi-Strauss en las páginas de la revista «Cahiers du cinéma» en conversación con el crítico y director de cine Jacques Rivette. Lévi-Strauss, que a lo largo de esa entrevista demuestra ser un espectador asiduo y atento a las salas de cine, se lamenta de que las películas de hoy —de entonces— le aportaban menos satisfacción que las de antaño, y a la pregunta del

* 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 Yndurain, 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

entrevistador sobre un posible cambio del cine que justificara su propio cambio de actitud, daba la respuesta antes citada.

Las palabras del autor de «El pensamiento salvaje», conceptualmente indiscutibles, son, a mi juicio, la expresión matizada, madurada bajo la luz del tiempo, del talante aventurero y antiartístico con el que una importante parte de los intelectuales europeos saludaron en el período de entreguerras mundiales el afianzamiento del cine. Un talante que podría resumirse como actitud encantada y al mismo tiempo escéptica, ardorosa y *blasée*, infantiloide y paternalista, de unos creadores que, cuando sienten que el cine se aproxima a sus preocupaciones profesionales y tiene aspiraciones artísticas, se vuelven recelosos, mientras que cuando se aleja de ellas se muestran extremadamente benevolentes.

Hay que insistir, sin embargo, en que ese espíritu de fascinada displicencia hacia el cine, que le niega cualquier veleidad artística y sólo acepta en él su condición de espectáculo feérico, rústico, producto feliz de un anonimato y una inconsciencia crítica sobre el propio lenguaje que maneja, no fue el único ni siquiera el dominante entre los intelectuales europeos de los años 20 y 30. Más numerosos fueron, y también más conspicuos, los pronunciamientos radicalmente negativos de los que, como Paul Valéry, opinaban que el cine desvía al público del núcleo esencial de su ser, que es la reflexión ordenada de los acontecimientos que la vida depara.

Se podría hacer un censo muy extenso de opiniones desabridas de los que Pío Baroja llamaba «cinematófobos», pero baste que, por un lado, citemos los elementales dicterios de un Adorno, que vio en el cine un vehículo exclusivo de alienación, o de

crítico literario; *Espacio y 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; *España-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; *La poesía española actual,* por Víctor García de la Concha, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca; *Literatura y periodismo,* por Lorenzo Gomis, doctor en Derecho y profesor de Ciencias de la Información; *El romancero, hoy,* por Diego Catalán, director del Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»; *Enseñar literatura,* por Andrés Amorós, profesor de Literatura en la Universidad Complutense y crítico literario y teatral; *La encrucijada de la novela latinoamericana actual,* por Rafael Conte, crítico literario; *El personaje de teatro, personaje genérico,* por Francisco Nieva; y *El oficio de escritor,* por Carmen Martín Gaite, novelista, historiadora y crítica literaria.

Antonio Machado, que pone en boca de su apócrifo Juan de Mairena la condena del cine como «invento de Satanás para aburrir al género humano», y expresa en otra página su esperanza de que «cuando haya en Europa dictadores con sentido común se llenarán los presidios de cineastas». Por otro lado, con un argumento aunque descalificador más avispado, Bernard Shaw advertía en 1924 contra la servidumbre moral de un medio de expresión que por naturaleza tiene que suscitar el interés del 100 por 100 de la población, desde «el millonario americano y el *coolie* chino a la institutriz de provincias y el camarero de un poblacho minero». Para Shaw, el «resultado del hecho de que el cine deba llegar a todas partes y complacer a todo el mundo es que las películas han suplantado a los antiguos sermones y la catequesis dominical; rezuman moralidad, pero no osan abordar la virtud. Y la virtud, que desafía y desprecia a la moralidad, es la savia del buen arte dramático». En la misma categoría de recelosos inteligentes está Franz Kafka, que reprochaba la excesiva velocidad de sus movimientos. En el cine, le confió Kafka un día a su joven amigo Gustav Janouch, «la mirada no se apropia de las imágenes, sino que éstas se apropian de la mirada e inundan la conciencia. El cine viste de uniforme a los ojos que siempre habían permanecido desnudos».

Las reservas frente al movimiento vertiginoso e inmotivado y la acción pura, sin meta, son las que predominan entre aquellos que rechazaron con desconfianza el cine por las razones justamente contrarias a las que cautivaron a los vanguardistas. Adorno y Chesterton, desde posiciones ideológicas opuestas, pero enraizadas ambas en una repugnancia al maquinismo y a la inmaterialidad de la obra de arte, parecen sentirse hostigados por esa resistencia del lenguaje fílmico a ser objeto de reflexión y análisis con la misma parsimonia que un libro o un lienzo permiten. En el cine, apuntó alarmado Chesterton, «los hombres no son hombres, sino borrosos y desconcertantes destellos de luz». El mismo resquemor ante el carácter ilusionista del cinema yace en el fondo de las acusaciones machadianas o en las de otro airado cinematófobo, don Miguel de Unamuno.

En un artículo, «Sobre el porvenir del teatro», que el joven Luis Buñuel satirizó ferozmente, declara Antonio Machado: «La acción, en verdad, ha sido casi expulsada de la escena y relegada a la pantalla, donde alcanza su máxima expresión y —digámoslo también— su reducción al absurdo, a la ñoñez puramente ciné-

tica. Allí vemos claramente que la acción sin palabras, es decir, sin expresión de conciencia, es sólo movimiento, y que el movimiento no es estéticamente nada. Ni siquiera expresión de la vida, porque lo vivo puede ser movido y cambiar de lugar lo mismo que lo inerte. El cine nos enseña cómo el hombre que entra por una chimenea, sale por un balcón y se zambulle después en un estanque, no tiene para nosotros más interés que una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa.» Unamuno, por su parte, como Machado, paladín de una cultura auditiva más que visual, consideraba el arte cinematográfico «arte de situaciones en que se consigue que el público de bajos instintos estéticos llore sin necesidad de decir nada, con una mímica de latiguillo», y llegó a polemizar con el más perspicaz Ortega, profetizando, con escasa visión de futuro, que «va a ser la reacción contra el exceso de cine lo que va a resucitar el drama hablado, aquel en que lo esencial es lo que se dice, la palabra».

Como puede observarse por los casos citados, fue la peculiaridad sintáctica y hasta material del nuevo lenguaje («acción sin palabra», «flujo cinético», «arte de situaciones») lo que desconcertó a una ilustre parte de la inteligencia del siglo. Ese mismo marchamo de velocidad, fugacidad e intensidad fue, por el contrario, el que atrajo a surrealistas y demás intelectuales irracionalistas de la época, quienes saludaron con alborozo el nuevo invento por sus derivaciones del mundo infantil de la linterna mágica. Antonio Espina, por ejemplo, en unas «Reflexiones sobre cinematografía» publicadas en 1927 en la «Revista de Occidente», subraya la extraordinaria importancia que en el cine adquieren la movilidad y la espacialidad: «Desde la retardación *infinita* que nos permite analizar despacio el más pequeño gesto y las más huidizas formaciones del movimiento hasta la aceleración vertiginosa de lo instantáneo. Lo hiperveloz del dinamismo maquinista y lo hipoveloz de lo semiestático».

A Espina, como a tantos otros practicantes de una disciplina sedentaria, le fascinan en el cine las «perspectivas insospechadas que tal máximo dominio de la velocidad pone ante el ojo actual. La inauguración de un verdadero y extraño mundo de magia, lanzado por la linterna sobre un pequeño trozo de lienzo blanco. La taumaturgia de traslaciones y transmutaciones a que dará lugar». Para el ensayista, esos metamorfismos revelan el «secreto mecánico» de la naturaleza, o, dicho de otra forma, niegan la realidad. El cine, pues, como *negativo* de lo real, espacio de lo

inefable y lo imposible; por ello, el sueño del escritor es «alejar al cine todo lo posible de la realidad. Y realizar en él todo cuanto, por absurdo o fantástico, no puede realizarse en la vida real ni en el arte habitual».

El escape de los parámetros del «arte habitual» surge una y otra vez como anhelo de los artistas que al curso narrativo prefieren la «concentración emotiva» de la que hablaba Louis Aragon en uno de sus escritos teóricos más tempranos (1918) sobre el cine. Ya en esas fechas aún balbucientes del medio el poeta francés recalca en el cine sus artes específicas: «Dotar de un valor poético a lo que aún no lo poseía, restringir a voluntad el campo objetivo para intensificar la expresión». Gracias a esas novísimas posibilidades que emanan de su utillaje y su propia gramática, el cine —capaz de ralentis y aceleraciones, de magnificar y minimizar ópticamente la realidad— se convierte sin dificultad en el depositario de la *belleza moderna* para una generación hastiada del teatro y las leyes fijadas en la letra escrita.

Frente al logocentrismo y el poso inmanente de la palabra literaria, el cine, en especial entonces, mudo y sincopado, sucede o usurpa el reino de la música. Así lo vio el novelista César Arconada, otro de los literatos que en la España vanguardista se ocupó del cine con asiduidad y talento. En su trabajo «Música y cinema», aparecido en las páginas de «La Gaceta Literaria», Arconada equipara a las dos artes por lo que ambas poseen en común: «su blanda materia, su poética substancia, su atmósfera diluida y desmedida». El cine fraterniza con la música en el movimiento, que la pintura, el teatro y la poesía se esforzaron en reflejar en esa época cubista y futurista; la ventaja de las dos primeras es su inmaterialidad. «Si la música es un diagrama de sonidos incrustados en el silencio, el cine es un diagrama de luces incrustadas en la sombra», afirma Arconada. La sombra en un arte de luces como el cine, al igual que el silencio (vindicado radicalmente por John Cage) en el lenguaje sonoro de la música, se convierten en componentes *negativos* esenciales, que acaban conformando la realidad substancial de esas artes.

Entre los dos extremos apuntados, un tercer frente menos vertiginoso se perfila. Es el de los literatos que entendieron el cine en su futuro, analizando, pues, los rasgos infantiles de un medio naciente. El hoy no muy leído Vicente Blasco Ibáñez, uno de los escritores que más contacto tuvo en vida con el cine, sin duda el más beneficiado por él, denunciaba en 1922, en el prólogo de

su *novela cinematográfica* «El paraíso de las mujeres», a sus compañeros de la «República de las Letras (...) estado conservador y misógino, que se subleva instintivamente ante toda novedad». La novedad en este caso es la cinematografía, que Blasco Ibáñez designa enigmáticamente como nuevo medio de expresión literaria: «novela expresada por medio de imágenes y frases cortas».

Es indudable que el valenciano era sospechosamente parcial al hacer esta caracterización del séptimo arte como subsidiario de la novela; el hecho mismo de que «El paraíso de las mujeres» fuese un guión fílmico solicitado al autor por una productora estadounidense que, al no realizarse el film, se publicó en forma novelada, lo atestigua. Pero también es cierto que Blasco Ibáñez acierta al insistir en esas páginas, respondiendo a sus colegas ciegos a los entonces rudimentarios y folletinescos encantos del cine, en que: «como ocurre en la infancia de todo arte, el primer producto del cinematógrafo ha sido el melodrama terrorífico y la farsa que hace reír hasta desquijararse, géneros que con más rapidez atraen a las multitudes. Pero ahora, después de dos docenas de años de existencia, los que nos preocupamos del desarrollo cinematográfico vamos viendo cómo se afina el gusto del público en las naciones más instruídas y cómo al lado de las historias para reír y las tragedias detectivescas surgen las primeras manifestaciones de la verdadera novela cinematográfica, con caracteres extraídos de la realidad, observaciones psicológicas y una fábula que mantiene despierto al mismo tiempo el interés del espectador».

La larga cita del autor de «Cañas y barro» ilustra, a mi juicio, un vacilante, pero sagaz entendimiento artístico del cine. Más lejos llegan o más penetrantes resultan al respecto los escritores de ese tercer frente al que me he referido que supieron desde muy pronto ponderar en el cine tanto el tufo circense como el olor libresco. Son los que —como Walter Benjamin, Francisco Ayala, Fernando Vela o Ramón— comprendieron el potencial artístico del cine, con sus limitaciones y tributos, no viendo en él ni alienación ni truco, pero tampoco esa «artesanía técnica» o brote de un instinto primario que sedujo a los militantes vanguardistas, para quienes el cine podía ser un medio de sacudida delirante, un instrumento de extensión onírica, una caja de magia, pero nunca un fin expresivo en sí mismo.

El gran poeta y teórico fílmico Béla Balász dirigió ya en 1924 una llamada a los estéticos e historiadores del arte, intentando

sacar al cine del apartado de la juguetería: «El arte cinematográfico reclama voz y voto, un representante entre vosotros; quiere ser digno objeto de vuestras meditaciones, y que le dediquéis un capítulo en esos grandes sistemas de estética en los que se habla hasta de la curva de las patas de las sillas y del arte del peinado y, sin embargo, ni siquiera se mienta al cine». Su petición de darle al cinema paridad artística, la consideración de discurso potencialmente comunicativo y no ferial, muy pocos la oyeron y quizá hoy, en esas mismas filas, pocos la siguen escuchando. En la España renovadora de la Generación de la República fue curiosamente el gran maestro de la pirueta y el *calembour,* Ramón Gómez de la Serna, uno de los que se ocupó con mayor seriedad teórica del cine en un artículo, «La nueva épica», aparecido en 1928 en «La Gaceta Literaria» publicación que, junto con la «Revista de Occidente» desempeñó en la década previa a la guerra civil la vanguardia del fervor cinematográfico.

Ramón, al contrario que la mayoría de los detractores y defensores del cine en aquellos días, encara con optimismo lo que entonces ya era irreversible, el advenimiento del cine hablado, que para el escritor madrileño significaba «volverse a encontrar con la conciencia». Frente a la reivindicación puramente gestual y automática de los surrealistas, Ramón anticipa aprobatoriamente que con el cine sonoro «ya no habrá tantas carreras, se abusará menos de los leones en las habitaciones», y al escasear la «trucancia (...), la palabra situará a los personajes, y el ruido acompañará al silencio». Haciendo hincapié en los ingredientes literarios del cine (algo que puede sorprender en un espíritu tan burlón y acrobático, cuya máxima experiencia cinematográfica, su interpretación en el filme «Esencia de verbena», de Giménez Caballero, es un ejemplo de acto dadaísta), Gómez de la Serna hace en dicho artículo un canto a la importancia del texto, avisa contra el «efectismo empírico de dos o tres situaciones», manifiesta su fe en un «cinematógrafo reintegrado de lleno al arte» y justifica el papel del creador literario en la profundización y ampliación de un repertorio cinematográfico que vaya más allá del *slapstick* y la ingenuidad del serial de aventuras.

En el mismo período de entreguerras encontramos interesantes acercamientos materialistas al cine, orientados no sólo a elevarlo a la categoría de producto artístico, sino confiándole un cometido concienciador y edificante. Bertolt Brecht, por ejemplo, anota en su diario en septiembre de 1922 una reflexión dirigida al escritor

que aplica un doble rasero en sus trabajos literarios y cinematográficos. «Si la industria cinematográfica opina que el *kitsch* es preferible al buen trabajo, se trata de un error perdonable, imputable a la capacidad infinita que tiene la gente de tragarse el *kitsch* (...), así como a esos escritores que confunden nivel elevado y aburrimiento, a esos 'poetas incomprendidos' que recitan sus versos a puerta cerrada. Por el contrario, el error de los poetas que, considerando que el cine es *kitsch*, escriben películas, es imperdonable». Y concluye Brecht su acusación con un penetrante recordatorio: «Hay películas eficaces que producen efecto incluso a la gente que las considera *kitsch*, pero lo que no hay son películas eficaces provenientes de gente que las considera como *kitsch*». El dramaturgo alemán, que en su exilio norteamericano tendría una agitada colaboración como guionista con la industria del cine y antes, en 1932, fue coautor con Slatan Dudow de un filme de agitación social, «Kühle Wampe», marxista en inspiración, rechaza el *kitsch*, la vulgaridad chillona y autocomplaciente del cine de la época, tan atractiva para otros intelectuales, anticipando para el nuevo medio una vena didáctica y un servicio auténtico al arte popular.

En 1936 aparece uno de los ensayos más inteligentes que se han escrito sobre el papel del cine en el concierto de las artes de la modernidad. Se trata del breve opúsculo de Walter Benjamin «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», cuyo punto de partida es la revisión de las profundas transformaciones que se producen en el terreno artístico cuando «la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes, que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo». Seríamos infieles resumiendo en unos párrafos el extraordinario tejido de conceptos con que Benjamin construye su discurso, pero baste señalar, como idea matriz, lo que el filósofo llama atrofiamiento o trituración del *aura* ceremoniosa o sagrada que hasta el siglo XX había envuelto a toda obra de arte, lo cual hace que el producto artístico se vea emancipado, gracias a la reproductibilidad técnica de periódicos, fotografías, cine, etc., de su existencia como ritual. Esa mediación maquinal a que se ve sometido el objeto artístico, su propia difusión y multiplicación infinita («del *aura* no hay copia», dirá Benjamin), hace que cine y fotografía aparezcan en su flagrante materialidad como los exponentes más exactos de un momento moderno caracterizado por el peligro, los efectos de choque y la diseminación.

Novela o pintura fueron, para el burgués decimonónico, fuentes de recogimiento; la recepción ahora de la nueva obra de arte-proyectil se produce en la dispersión, distraída o convulsamente, disipadamente. «Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película —escribe Benjamin— con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y, en cambio, no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado.» Ahora bien, Benjamin no participa en absoluto de los lamentos apocalípticos expresados por otros intelectuales antes citados ante el efecto de choque cinemático que resquebraja o boicotea el logocentrismo de la obra de arte; Benjamin, por el contrario, lo acepta desacomplejadamente como síntoma de transformaciones de hondo alcance en la constitución de un nuevo sistema de percepción de lo real, en el cual el cine actúa como «instrumento de entrenamiento».

Desde esa actitud, Benjamin advertía en la naturaleza especular del cine unas sugestivas posibilidades de exploración y captación del *inconsciente óptico*, igual que gracias al psicoanálisis freudiano nos atrevemos a penetrar y extraer datos del inconsciente pulsional. Para Benjamin, sin embargo, esa capacidad registradora del cine lleva, tanto acústicamente como ópticamente, a un agudizamiento de la percepción de lo real; el cine aparece así como un posible medio de liberación consciente y no mágica, de cuestionamiento y complejización de nuestro marco de referencias sobre lo visible. «Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme».

Entre las mixtificaciones funambulescas de los intelectuales irracionalistas de los felices 20, que hicieron del cine sortilegio y juguete, y la utilización catártica que soñó Walter Benjamin, querría terminar este ensayo con una breve exposición de homenaje a la profunda y ecuánime visión del asturiano Fernando Vela en su texto de 1927 «Desde la ribera oscura». Se trata, en mi opinión, del conjunto de reflexiones sobre el cine más lúcido que un escritor haya hecho divulgativamente y desde terrenos no ligados a la específica teoría cinematográfica. Vela, hombre muy afecto a

Ortega, de quien fue brazo derecho y secretario en la «Revista de Occidente» no se muestra refractario a reconocer el «poder elemental de poetización» del cine, medio que «imita la distribución de luces del teatro del ensueño». Pero el escritor, que, como sus contemporáneos y amigos de vanguardia, siente fanáticamente que el cine «está a nuestra misma temperatura, a nuestro tono y compás, todo él joven y vivo, y se nos adapta y nos envuelve como una camiseta de sport», no se detiene en ese umbral de embrujo y prestidigitación sensual. Y por eso sugiere que aquellas primitivas películas «en que unos negros bailan, unos bañistas se salpican y vuelan y desaparecen fantásticamente unos muebles valen tanto como unas pinturas rupestres. Son las pinturas rupestres del cine».

Pero el cine afinará sus instrumentos expresivos y crecerá, nos enseñará a vernos; es el arte que podrá, según Vela, gestualizar la gradual abstracción del artista culto o, en palabras de Béla Balász que Vela cita, desenterrar «al hombre sepulto bajo conceptos y palabras para sacarlo de nuevo a una inmediata visibilidad». «El personaje de cine, además de ver las cosas, ha de *sentirlas*. Por eso nos parece infantil y primitivo (a veces neurótico, alcohólico, convulso), porque vive todavía en el estado emocional, anterior a la especialización del intelecto». El cine, pues, era aún para Vela, desde la ribera oscura del descubrimiento jubiloso, una forma infantil y barbárica, pura *presentación* y silueta, un medio en el que «la laminación sufrida por los seres cinematográficos ha acercado tanto su interior a su exterior que ha hecho de ambos una sola cosa».

¿Puede entonces —se pregunta el ensayista asturiano— ser el cine un arte, es decir, un modo de desrealización? Con acierto, la respuesta de Vela es afirmativamente ambigua: «En el cine, la irrealidad se presenta con los mismos caracteres de la realidad; la desrealización es conseguida por igual procedimiento que la realización». El cine es, podemos concluir, exactitud y mimetismo, reflejo de sombras que se esfuman, pero también arte inverosímil en sus técnicas de extrema verosimilitud; y su capacidad de trascender lo primitivo o de hacer convivir deseo y realidad, acto e ilusión, coincide con la potencialidad imaginaria de los niños. La infantilidad del cine, que tantos hombres y mujeres, intelectuales e iletrados, añoran, es muy probablemente, si seguimos a Vela, «la persistencia del niño en el hombre moderno de un siglo que va a la proa de los siglos».

Del 1 al 24 de junio, en la Fundación

GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL

■ A partir del 29, en Salamanca

Un total de 85 obras de 12 artistas contemporáneos integran la colectiva «Grabado Abstracto Español», que se exhibirá en la sede de la Fundación Juan March del 1 al 24 de junio. Esta muestra de obra gráfica está compuesta por fondos de la citada Fundación y del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y fue organizada por la Fundación Juan March para ser exhibida con carácter itinerante por diversas ciudades españolas y divulgar esta faceta gráfica del arte español de nuestro tiempo. A partir del 29 de junio, la exposición se ofrecerá en Salamanca, en la Casa Municipal de Cultura.

La muestra, que se presentó en junio del pasado año en Cuenca, en la Caja de Ahorros Provincial, ha sido exhibida, antes de mostrarse en Madrid, en el Museo de Albacete y en cinco localidades de esta provincia, dentro del programa cultural que viene desarrollando en la misma la Fundación Juan March, conjuntamente con el Ministerio de Cultura, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial de Albacete y el Ayuntamiento de la capital.

Los 12 artistas representados en esta colectiva son Chillida, Guerrero, Hernández Pijuán, Millares, Mompó, Palazuelo, Rueda, Saura, Sempere, Tapies, Torner y Zóbel.

Paneles explicativos —uno por cada artista representado— acompañan a esta muestra, concebida fundamentalmente con un carácter didáctico; los textos de los mismos han sido elaborados por el crítico de arte y catedrático de la Universidad Complutense **Julián Gállego.**

A partir del día 5, en la Fundación Miró

CORNELL, A BARCELONA

El próximo día 5 de junio se inaugura, en la Fundación Miró, en Barcelona, la exposición del artista norteamericano Joseph Cornell, que se venía exhibiendo en la sede de la Fundación Juan March durante los pasados meses de abril y mayo.

Esta escala de la obra de Cornell en Barcelona, que podrá contemplarse hasta el 15 de julio, ha contado con la colaboración de la Fundación Miró, y la exposición, compuesta por 74 obras —collages y cajas—, fue posible gracias a la colaboración prestada por la Fundación Joseph y Robert Cornell, los señores Leo Castelli, Richard Feigen, James Córcoran, Richard Ader, Burton Kanter, Linda Olin y el Museo de Arte Moderno de San Francisco, así como otros coleccionistas e instituciones.

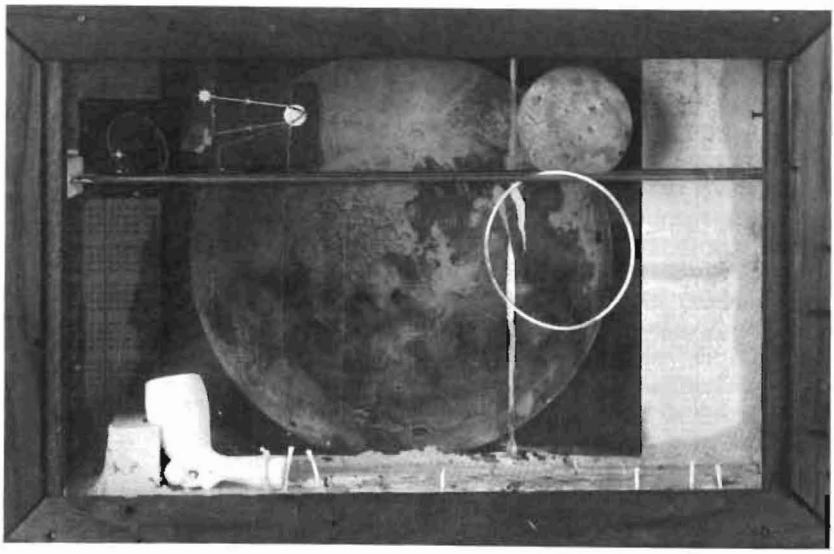
En la presentación de la exposición en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, el pasado 2 de abril, pronunció una conferencia sobre «Cornell y el no lugar de la utopía» el crítico de arte de «El País» **Fernando Huici**, autor del estudio sobre el artista, publicado en el catálogo de la muestra, del cual se ofreció un extracto en el anterior número de este Boletín Informativo. En el acto inaugural intervino también **Leo Castelli**, promotor de la vanguardia artística norteamericana y fundador de la galería que lleva su nombre. Castelli, que mantuvo con Joseph Cornell relaciones profesionales y de amistad, ha colaborado particularmente en la organización de esta exposición, en cuya inauguración glosó ampliamente la personalidad del artista norteamericano. De su intervención ofrecemos seguidamente un resumen, así como un extracto de algunas críticas que sobre la exposición han aparecido hasta ahora en la prensa española.

Leo Castelli:

«CORNELL Y SU UNIVERSO IMAGINARIO»

No puedo pensar en cosa alguna que hubiera dado más satisfacción a Joseph Cornell que el ver que se montaba una exposición retrospectiva de sus obras en Europa y, sobre todo, en España, el país que tiene en su haber el descubrimiento del Nuevo Mundo. Y digo esto porque la obra de Cornell está tan impregnada del amor por las gentes, los lugares y las cosas extranjeras, característicos del explorador, a quien en cierto modo se ha considerado un extraño en su propia tierra.

Teniendo esto en cuenta,



probablemente os sorprenderá saber que Cornell jamás pisó tierra extranjera. La verdad es que se pasó la mayor parte de sus sesenta y nueve años de vida en Flushing, Queens, en el extrarradio de Manhattan, y sus viajes se limitaron generalmente al recorrido de cuarenta minutos en metro, que separaba su casa de la ciudad de Nueva York. Así, pues, muchas de las cajas de Cornell, como las pinturas de la selva de Henry Rousseau, a quien admiraba, son hoteles cuyas ventanas se asoman a un mundo que el artista sólo conoció a través de fuentes secundarias: libros, prensa, mapas, discos, fotografías, películas, impresos y revistas. Al tiempo, Cornell adquiría y estudiaba cuidadosamente esta información —durante más de cuarenta años— y el pequeño taller del sótano de su casa de Utopía Parkway se convertía en depósito de fragmentos que constituyen una crónica de la Civilización Occidental. Estos fragmentos, como el contenido de la botella del marinero dejada en la playa por las olas, sirven a su vez de mágica flotilla que transporta a Cornell a través del tiempo y el espacio en el viaje de su imaginación. Desde su puesto de Nueva York, como un Cristóbal Colón a la inversa, se lanza al descubrimiento del Viejo Mundo como si nadie lo hubiera visitado con anterioridad.

En Cornell tenemos un artista en quien la curiosidad intelectual del científico se combina con la sensibilidad poética del humanista. Cuando Cornell volvió del Viejo Mundo, y de España en particular, los recuerdos de su viaje comprendían: los conocimientos astronómicos de Alfonso X, Raquel Meller cantando «La Violetera», la danza de Rosita Mauri, los niños pintados por Goya y Velázquez, los saltimbanquis de Picasso y una cacatúa en una jaula con un fragmento de Juan Gris. Cornell nos presenta estas esencias individuales junto con otras con las que, al parecer, no tienen relación alguna.

En sus *Soap Bubble Sets,* se pone de manifiesto el valor que atribuye a su árbol genealógico. Las *Soap Bubble Sets* constituyen el más importante tema de su obra, al que vuelve una y otra vez desde 1936 hasta su

muerte en 1972. Se trata de una variación de las pinturas costumbristas conocidas como *vanitas* en las que los objetos mundanos de la vida cotidiana comentan las relaciones entre lo temporal y lo espiritual. Creo que también podremos atribuir a la imaginería de la arena, el sol, las estrellas y la navegación que llenan las obras de este artista alguna relación con sus antepasados navegantes holandeses. Su abuelo, el miembro legendario de la familia, no sólo era un hábil navegante, sino también el inventor de un catamarán de vapor. Cornell se pasó la vida cerca del mar y había paseado por las orillas del Hudson, de la bahía de Long Island y del Atlántico. Cuando contemplamos las cajas de Cornell hemos de recordar que vivió en un punto geográfico donde la obra del hombre se entremezcla de manera espectacular con la de la Naturaleza, donde se eleva la ciudad de Nueva York frente al mar.

Cornell creía firmemente que el arte no es una actividad elitista, sino algo que nace eternamente del espíritu del hombre. No sólo estimulaba el considerable talento artístico de su hermano minusválido Robert; también en sus últimos años proyectó una serie de exposiciones para estudiantes en las que sus obras se convirtieron en el punto de partida de lo que él consideraba una empresa común de descubrimientos.

Artista multilateral

El optimismo de Cornell a este respecto resultó confirmado por su propia experiencia. Consiguió ser artista y producir películas a pesar de que carecía de las cualidades consideradas necesarias en estas profesiones. No recibió formación artística formal y reconocía ser un artista incapaz de pintar, dibujar, esculpir ni grabar. Abandonó sus estudios a los diecisiete años para trabajar y mantener a su familia. Viviendo en su hogar de Queens dedicó décadas siguientes al trabajo en el sector textil, como había hecho anteriormente su padre. Desde 1937 hasta 1957, encontró un suplemento a sus ingresos como artista preparando bocetos para revistas como *Vogue* y *House and Garden*. En 1921 comenzó lo que vino a ser un período de autoeducación que duró toda su vida. Sus aulas consistían en galerías de arte, museos, bibliotecas, teatros, librerías de viejo y tiendas de discos de Nueva York. Como resultado y sin signo alguno de inhibición, Cornell se convierte en algo poco frecuente en América: un artista intelectual. Sus conocimientos sobre literatura, ballet, historia, música y teatro siguen asombrando incluso a los especialistas en estos terrenos. La riqueza del vocabulario multilateral de Cornell es tanto más notable considerando que se trata de un hombre que no llegó a obtener su título de bachiller.

Tenemos entendido que Cornell no comenzó a producir objetos y collages hasta los veintisiete años. Su revelación como artista en 1932, año de su primera exposición, puede vincularse directamente con la llegada del arte surrealista europeo a la galería Julien Levy, en Nueva York, en el invierno de 1931. Según ha hecho notar William Rubin, uno de los más distinguidos intelectuales americanos, la extensión del arte por el surrealismo a una gran variedad de medios de expresión abrió el campo a un gran grupo de nuevos intérpretes, incluidos los poetas, los fotógrafos, los escri-

tores y los artífices del cine. En el marco del Dadá y del Surrealismo, Cornell descubrió rápidamente los instrumentos que le permitían hacerse artista; la utilización por Duchamp del objeto encontrado o hecho y la técnica del collage de Max Ernst, que producía arte partiendo de una imaginería encontrada, recortando viejas ilustraciones y montando los recortes para crear una nueva imagen.

No se puede subestimar el importante papel del surrealismo que hizo posible el ambiente americano en el que finalmente floreció el Arte en los años cuarenta. El Surrealismo ha dejado su impronta en las primeras obras de prácticamente todos los grandes artistas de la generación de Cornell, comprendidos Mark Rothko y Jackson Pollock. El acento puesto por el Surrealismo en la exteriorización de la obra interna de la mente individual, frente a la percepción objetiva del mundo exterior, interrumpió una tradición de hegemonía estática que había dominado el arte de Occidente desde tiempo inmemorial. Un Magritte, por ejemplo, no se asemeja a un Duchamp como un Pissarro se asemeja a un Monet. Estados Unidos es un país donde un frecuente individualismo es una garantía constitucional. Mediante la legitimación del concepto de «todo vale», el Surrealismo ofrece a la escuela de Nueva York la misma ayuda que ofreció Lafayette a George Washington. Lo más notable de Cornell es que se adelantó más de diez años a sus colegas en la percepción de este hecho.

La caja de sombras

No obstante, Cornell no es más surrealista que Pollock o Rothko, y se opuso decididamente a que se le clasificara como tal. El dogma teórico de André Breton y las teorías freudianas sobre los sueños, que extasiaban a los surrealistas, eran anatema para Cornell. Hacia 1932 se encaminaba hacia la creación de una forma de arte totalmente nueva: la caja de sombras. Es un concepto derivado del teatro en miniatura que llegó al cénit de la popularidad en el siglo XIX como juguete y como instrumento didáctico para el entretenimiento de niños y adultos en el hogar. Walter Scott, Charles Dickens y Hans Christian Andersen se mostraron muy interesados por esta novedad. A pesar de la calidad abstracta de sus últimas obras, Cornell es un sincero artista narrativo, un dramaturgo que pone objetos e imágenes que se enlazan entre sí en un diálogo interminable.

Han sido muchos los intentos de encasillar a Cornell en una habitación de su esplendoroso palacio. Se le ha clasificado de todo, como un artista que utiliza imaginería preexistente lo mismo que el escritor emplea las palabras, y quizás resulte más útil pensar en él como «el hijo de nadie que llegó a parecer el hijo de todos».

Habiendo dicho lo que Cornell no es, consideremos ahora lo que es. Los objetos e imágenes que figuran en su obra, considerados individualmente, son tan fáciles de reconocer como los limones de Zurbarán o las manzanas de Cézanne. El misterio está en la relación entre unos y otros, aunque a diferencia de los surrealistas, los acertijos pictóricos de Cornell tenían como fin su solución. Le encantaban los juegos y adivinanzas, especialmente los jeroglíficos, donde son las imágenes las que sugieren las palabras.

El misterio mayor del arte de Cornell se pone de manifiesto cuando nos preguntamos dónde nos encontramos en relación con la vista que tenemos delante. Si nos detenemos frente a una de sus cajas Renacimiento, no debemos preguntar qué está haciendo un chiquillo del siglo XVI en una máquina tragaperras americana del siglo XX. Luego observaremos que los soportes de la máquina tragaperras están recubiertos con un diagrama del Foro Romano, arrancado de un Baedeker, que nos trae a la memoria el hecho de los palacios Médici, que, a su vez, estaban inspirados en los tiempos de la antigua Roma. Estamos contemplando una sinopsis que incorpora siglos entre el Templo de la Fortuna y las modernas máquinas tragaperras.

Magia y simbolismo

Asomándonos al universo de Cornell, tanto si lo hacemos desde un madero que flota en las aguas como si cabalgamos en un caballo submarino, nos parecerá que estamos en todas partes y en ninguna, suspendidos en el tiempo y en el espacio. De hecho estamos presentes en la eternidad. La creencia de que se puede evocar lo extraordinario desde lo ordinario ha merecido distintos calificativos: alquimia, magia, romanticismo, simbolismo, misticismo. Pero Cornell se ha descrito a sí mismo como practicante de la magia blanca por una parte y de la metafísica de la Ciencia Cristiana de la otra.

El viaje de Cornell a través del universo comienza y terminar con sus *Soap Bubble Sets.* Podemos contratar el viaje en cualquier punto y por cualquier medio; como marineros, como bailarinas, como pájaros sobre alas, como voladores o como estrellas fugaces. Podríamos preguntarnos por qué un hombre tan evidentemente lleno de afanes andariegos se pudo contentar con ser un capitán de butacón, o cómo un artista tan claramente cautivado por las mujeres eligió no sólo la soltería, sino probablemente incluso el celibato. En primer lugar, nunca hizo mucho dinero y tuvo no sólo que ganarse la vida, sino también mantener a su madre y a su hermano Robert, que vivían con él.

Cornell no era un proselitista, sino un practicante de la magia y la metafísica que percibía la eternidad en los sitios más humildes de esta tierra y especialmente en aquellos sitios que están a punto de desaparecer.

EL OBJETO Y EL ARTISTA

«Habría que preguntarse, en el caso de Cornell, si el artista hace al objeto o si fue el objeto el que suscitó al artista. Durante muchos años recorrió las tiendas en busca de objetos que en un principio fueron, por abrumadora mayoría, películas y fotografías, y después se dispararon por los caminos más heterogéneos. En el catálogo editado con motivo de esta exposición se resume así el comentario de un crítico del 'New York Herald Tribune' acerca de la exposición personal de objetos que realizó Cornell en la galería Julien Levy en 1939: 'Boutique de juguetes para el placer sofisticado».

Mari Sol Olba
«Pueblo», 6-4-84

MEMORIA DE LA INFANCIA PERDIDA

«Joseph Cornell reconstruye su infancia (¿dejó de residir en ella alguna vez?) a partir de cualquier objeto: un frasquito de cristal, el anuncio de un hotel, una cajita, una postal, la imagen de un efebo de la familia Médicis, los planisferios renacentistas en que soñó misteriosos viajes. Como el niño Marcel Proust en la buscada y reencontrada madrugada de Combray (...) Joseph Cornell apoya su vida de solitario en Nueva York en los mínimos objetos del tiempo perdido que busca y colecciona apasionadamente, y con ellos irá componiendo el compartimentado santuario de su vida...»

A. M. Campoy
«ABC», 22-4-84

CAJAS DE ENSUEÑO

«La técnica del *collage* y la del objeto fantasmático poseen una dimensión irónica, que Cornell despoja, sin embargo, de las connotaciones anecdóticas al uso. En este sentido, además de las correspondientes proyecciones psicológicas, inviste al objeto de una carga metafísica, mística, que crea una atmósfera de religiosidad hermética inquietante, como de relicario o fetiche propiciatorios. Este denso misterio personal, unido a su aristocrática sensibilidad manierista, convierte las Cajas de Cornell en cifras simbólicas de poderosa atracción poética.»

F. Calvo Serraller
«El País», 7-4-84

PONER NOMBRE A LA PASION PERSONAL

«El coleccionista sentimental que apareció con el romanticismo cree que las cosas, como los muñecos del taller de Gepeto, hablan entre sí, y quiere tener consigo y para siempre las que son capaces de prestarle un nombre a sus personales pasiones. El surrealista, que en este terreno es un hebreo, se limitó a forzar el lenguaje de las cosas por medio del tipo de metáfora poética, definida por Lautréamont cuando propuso el encuentro en una mesa de cirujano de un paraguas con una máquina de coser.»

Carlos Jiménez
«Cambio 16», 16-23 abril

«Conciertos de mediodía» en junio

ORGANO, PIANO Y DUO DE CAMARA

Con cuatro recitales, los días 4, 11, 18 y 25 de junio, finalizan los «Conciertos de mediodía» del presente curso. Actuarán en ellos Paulino Ortiz de Jócano, con un concierto de órgano, el día 4; la pianista Julia Díaz Yanes, con un recital para este instrumento, el 11; un dúo de guitarra y piano, ofrecido por Manuel Guerrero Carabantes y Carlos Villalvazo-Zabawski, el 18; y un recital de piano, por María Teresa Naranjo, el 25.

De entrada libre, los «Conciertos de mediodía» se celebran siempre los lunes, a las doce de la mañana. Duran, aproximadamente, una hora y ofrecen la posibilidad de entrar o salir de la sala entre pieza y pieza.

Paulino Ortiz de Jócano abre el lunes 4 esta serie de conciertos de junio, con un recital de órgano y un programa integrado por obras de Vivaldi-Bach, J. S. Bach, Schumann, César Franck y Bonnet. Este intérprete realizó su carrera de órgano en el Instituto Pontificio de Música Sacra, de Roma. Ha sido durante varios años maestro de Capilla y organista del Real Monasterio de El Escorial y profesor de órgano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es organista titular de la parroquia de la Concepción de Madrid.

Seguirá, el lunes 11, un recital de piano de **Julia Díaz Yanes**, con obras de Chopin, Schumann, Isaac Albéniz y Bartok. Esta pianista madrileña estudió en el Real Conservatorio de Música de Madrid, bajo la dirección de Javier Alfonso y Manuel Carra, y posteriormente en la Academia Superior de Música «Federico Chopin», de Varsovia. Actualmente reside en España.

Obras de Weber, Carulli, Diabelli, Rodrigo y Guerrero Carabantes integrarán el programa del concierto del día 18: un dúo de guitarra y piano que interpretarán **Manuel Guerrero Carabantes** y el pianista **Carlos Villalvazo-Zabawski**, quienes forman dúo de cámara desde septiembre de 1982. Manuel Guerrero Carabantes, nacido en Navarra, estudió guitarra en el Conservatorio de Música Pablo Sarasate de Pamplona. Durante tres años ha sido profesor de ese instrumento en el Departamento Interfacultativo de Música de la Universidad Autónoma de Madrid. Carlos Villalvazo-Zabawski nació en Nueva York. Estudió piano en Madrid, con José Ferrándiz y Teresa Alonso y posteriormente en Salzburgo.

El piano será la modalidad del último «Concierto de mediodía» del curso. El 25 de junio la pianista **María Teresa Naranjo** ofrecerá un recital con piezas de Brahms, Chopin, Berg, Carrasco y Villalobos. Actualmente es profesora auxiliar del Real Conservatorio de Madrid.

LA MUSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

■ Se celebraron cinco conciertos monográficos

La música española del siglo XVIII fue objeto de un ciclo de cinco conciertos, celebrados en la Fundación Juan March del 14 de marzo al 11 de abril pasados, y ofrecidos por siete intérpretes, un cuarteto de cámara y un conjunto coral. Con este ciclo musical dedicado al siglo XVIII español, se continuaba la serie dedicada a la música histórica española que organiza la Fundación Juan March desde hace varios años, desde la medieval y del Renacimiento a la barroca del siglo XVII.

En esta ocasión, el ciclo pretendió ofrecer, a través de cinco conciertos monográficos, otros tantos panoramas sobre la canción y la música (y dentro de ella, con un concierto concreto dedicado a los cuartetos) y la música religiosa; y así dar a conocer la evolución de la música española desde el barroco tardío de los motetes y los tientos al clasicismo de las sonatas y cuartetos, pasando por las galanterías del rococó que se detectan por doquier.

«Esas músicas —según se señalaba en el folleto editado con motivo del ciclo— cumplieron funciones muy precisas y diversas en la sociedad española del siglo de las luces: el órgano y la polifonía sagrada sirvieron a la liturgia en el último gran siglo de la música religiosa española. Las sonatas del padre Soler o las de Boccherini nos acercan a la corte, mientras que las tonadillas nos recrean el ambiente más popular del teatro burgués».

Los intérpretes que participaron en el ciclo fueron la soprano Angeles Chamorro y Carmen Sopeña, al piano; José Luis González Uriol (órgano y clave); el Cuarteto Hispánico Numen; un trío de cámara integrado por Mariano Martín (flauta), Jacques Ogg (clavecín) y Richte van der Meer (violoncello barroco); y la Coral Santo Tomás de Aquino, bajo la dirección de Mariano Alfonso Salas y con Miguel Dólera al órgano.

A continuación ofrecemos un extracto de los textos publicados en el citado libro-programa del ciclo, de los que son autores **Federico Sopeña** (notas al primer concierto, dedicado a las arias, canciones y tonadillas), **Dionisio Preciado** (de los dedicados a la música de tecla —órgano y clavicémbalo— y a la música religiosa) y **Andrés Ruiz Tarazona** (de los dos conciertos sobre música de cámara, el dedicado al cuarteto de cuerdas y el de sonatas y danzas).

ARIAS, CANCIONES Y TONADILLAS

Como toda Europa, España se ve durante el siglo XVIII literalmente invadida de músicos italianos, algunos como Scarlatti o Boccherini, de primerísima categoría, señala **Federico Sopeña**. Aunque más raro, también se da el caso contrario, el de músicos españoles que hacen fortuna fuera de España, aunque casi siempre asimilando a la perfección el estilo y la manera de los italianos. Este es el caso del valenciano Vicente Martín y Soler (1754-1806), compositor verdaderamente europeo, que recorre cortes, de Nápoles a San Petersburgo, y que en Viena aparece como rival de Mozart y de Salieri.

Olvidadas sus óperas, hoy podemos acercarnos al innegable don melódico de este músico a través de una deliciosa pequeña colección de *canzonette* italianas compuestas en 1788, muy raras de escuchar. Esta colección de pequeñas delicias expresivas es la auténtica música de salón de entonces: de principio a fin se va siguiendo todo un proceso de vida amorosa. No estamos ni ante el posible dramatismo del aria de concierto ni ante la canción popularesca, tan frecuente en el Nápoles de la época.

Melancolía, a veces, sí, pues no debemos olvidar que expresiones como la de «lágrimas dulces» tienen simbología de época. En apariencia sencillas, sólo en apariencia, encierran bellísimos matices de delicadeza; uno de los títulos a lo Wateau —«Pastorello»— señala una cierta alusión al popularismo artificial, muy típico del blando humanismo de la Ilustración. El virtuosismo exigido es, pues, interior, intencionado y no sin cierto matiz, a veces, de picardía.

En cuanto a las canciones y tonadillas —se pregunta Sopeña— ¿cómo se explica que Iriarte, el cantor de Haydn en su célebre y prosaico poema, haga el elogio de la tonadilla? ¿Cómo se explica que las casas ducales de Alba y de Osuna, deseosas de contratar la exclusiva de las obras de cámara de Haydn, tuvieran también funciones con tonadillas y rivales con motivo de las tonadilleras? Es exacto Ortega, en sus trabajos sobre Goya, cuando pone como decisivo retrato cultural el aplebeyamiento de las clases superiores y ahí está, sin duda, la razón del éxito de las tonadillas. Salvo en las de Manuel García, y dejando aparte también la deliciosamente cursi canción de Literes —el músico preferido de Feijóo—, todas están estrenadas durante el reinado de Carlos III.

INTERPRETES DEL PRIMER CONCIERTO

Angeles Chamorro, soprano madrileña, estudió en el Conservatorio de Madrid. Premio Nacional de Teatro, inició su carrera como cantante lírica en el Teatro de Bellas Artes de México, desde donde pasó al Teatro del Liceo de Barcelona.

María del Carmen Sopeña, que acompañó al piano a Angeles Chamorro, es asidua colaboradora de la Orquesta Sinfónica y Profesora especial de Repertorio de Opera y Oratorio en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

LA MUSICA DE TECLA

Hoy día, sí podemos hablar de un «panorama» dentro de la música de tecla española del siglo XVIII. Y de un panorama bastante rico, gracias a los recientes descubrimientos de los musicólogos españoles y a la presentación en sociedad de esos nuevos músicos por nuestros concertistas, afirma el musicólogo **Dionisio Preciado.**

Hasta hace pocos años no podíamos hablar de panorama de la música de tecla española del siglo XVIII. Tan sólo la figura señera del padre fray Antonio Soler y algún otro músico, que asomaba tímidamente a la sombra del monje escurialense constituían el campo a estudiar de la música teclista española del citado siglo de las luces.

Los descubrimientos musicales de Felipe Pedrell, Luis Villalba y Joaquín Nin, y de otros musicólogos más cercanos a nosotros, tales como Higinio Anglés, Santiago Kastner, Samuel Rubio, José María Lloréns, José María Alvarez, José Climent, Antonio Baciero, Genoveva Gálvez, Lothar Siemens, Julián Sagasta y Dionisio Preciado (y no cito todos), nos han descubierto un panorama rico y prometedor dentro del campo musical teclista del casi desconocido siglo XVIII.

Dentro del panorama histórico teclista que estudiamos se pueden advertir dos vertientes musicales no muy bien deslindadas a veces: la del órgano y la del clavecín.

La música para órgano del siglo XVIII de este recital —y que es una muestra bien elegida de la vertiente orgánica— se muestra más conservadora que la música para clavecín, que contempla la segunda parte del concierto. Los organistas españoles dieciochescos no son innovadores de formas y estructuras musicales. Siguen con el tiento y sus derivados. Incluso los compositores propiamente clavecinistas como Soler, cuando escriben para el órgano litúrgico, se muestran conservadores, siguiendo el estilo contrapuntístico.

En las obras para clavecín o clavicémbalo los compositores han abandonado ya las viejas formas hispánicas han desechado el estilo contrapuntístico, y se insertan en el estilo scarlattiano y galante. Al comparar las dos vertientes de que venimos hablando dentro del panorama de la música de tecla del siglo XVIII, quedan patentes los dos estilos: el primero, amigo del órgano; el segundo, amparado en el clavecín.

INTERPRETE DEL SEGUNDO CONCIERTO

José Luis González Uriol fue el intérprete de este segundo concierto de órgano y clave. Titulado en órgano, con Premio Extraordinario Fin de Carrera por el Conservatorio de Madrid, es profesor de Clave y Organo en el Conservatorio de Zaragoza y fundador del Departamento de Música Antigua de la Institución «Fernando el Católico» y de los Cursos Internacionales de Música Antigua de Daroca.

LA MUSICA DE CAMARA

No han sido muy estudiados los orígenes del cultivo de la música de cámara en España, apunta el crítico **Andrés Ruiz Tarazona** en su trabajo sobre dos de los conciertos del ciclo, dedicados a este género de música y, uno de ellos, centrado más concretamente en el cuarteto de cuerdas. Pero, a partir de la mitad del siglo XVIII, época del florecimiento del movimiento ilustrado, la música empieza a ser cultivada al margen de la corte, la iglesia o el teatro.

Nos consta la existencia de reuniones musicales burguesas en muchas ciudades, de Cádiz a Gijón, pasando por Pamplona, Sevilla, Vitoria, Zaragoza, Bilbao, Barcelona y, por supuesto, Madrid. Boccherini escribe la mayor parte de su música de cámara para los filarmónicos madrileños, aunque la escasez de imprentas musicales le obligue a publicarlas fuera de España. En este estado de cosas no debe extrañarnos que algunos compositores españoles ensayaran sus fuerzas en el género camerístico por excelencia de esta época: el cuarteto de cuerdas.

De un siglo tan extremadamente complejo y contradictorio como el XVIII, se han dicho muchas veces cosas que no concuerdan entre sí, pues si es cierto que es la época del artificio y de la extravagancia, también lo es del racionalismo y un cierto tipo de naturalismo. Si es el tiempo del equilibrio, la mesura, lo es igualmente de la vehemencia, el aplebeyamiento, la revolución.

La exquisita decoratividad del rococó, que en música ha venido a denominarse «estilo galante», fue consecuencia de la extrema complicación del último barroco, y su momento de auge puede situarse entre 1750 y 1770, etapa conocida también como período preclásico.

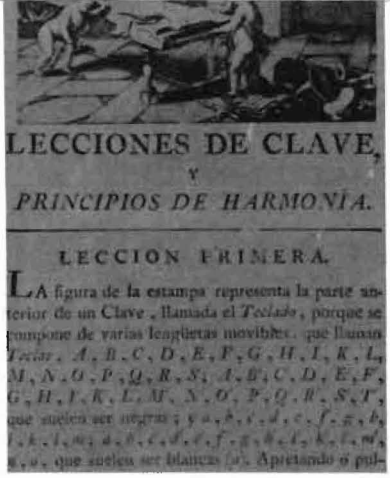
En España, aún con unos determinantes sociales bien distintos de los del mundo germánico, las nuevas corrientes estéticas van a ir penetrando, poco a poco, a través de la música cortesana de la Capilla Real, y también por medio de algunas familias aristocráticas próximas a la corte.

INTERPRETES DEL TERCER Y CUARTO CONCIERTOS

El **Cuarteto Hispánico Numen**, formado en 1978, está compuesto por **Polina Katliarskaia** (violín), **Francisco Javier Comesaña** (violín), **Juan Krakenberger** (viola) y **José María Redondo** (violoncello), todos ellos profesores de sus respectivos instrumentos en diferentes centros docentes españoles.

Mariano Martín (flauta travesera barroca), **Jacques Ogg** (clavecín) y **Richte van der Meer** (violoncello barroco) ofrecieron el cuarto concierto del ciclo. Mariano Martín es profesor de Flauta de Pico del Conservatorio de Madrid y presidente de la Asociación «Música Barroca». El holandés Jacques Ogg es profesor del Conservatorio de Groninger, en la Universidad de Amsterdam, y del Conservatorio Real de La Haya (Holanda). Richte van der Meer, también holandés, es miembro de la Petite Bande, de la Orquesta del siglo XVIII, que dirige Frans Brüggen, y otros conjuntos de cámara.

LA MUSICA RELIGIOSA


LECCIONES DE CLAVE,
Y
PRINCIPIOS DE HARMONÍA.

LECCION PRIMERA.

LA figura de la estampa representa la parte anterior de un Clave, llamada el *Teclado*, porque se compone de varias lengüetas movibles, que llaman *Teclas*, A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, que suelen ser negras; y a, b, c, d, e, f, g, b, i, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, x, y, que suelen ser blancas (a). Apretando o pul-

Como ya señalaba Mitjana —escribe **Dionisio Preciado**— el siglo XVIII español se nos presentaba, en música, caracterizado por la tensión entre dos inclinaciones opuestas. De una parte, la preponderancia del artista retórico y técnico, y la habilidad en las combinaciones contrapuntísticas. De otra, la suavidad de las voces concertadas, y la sutil relación entre las consonancias y las disonancias. Si ampliamos las categorías enunciadas por el musicólogo malagueño, nos encontraremos con un mundo complejo y amplio de tensiones y relaciones contrapuestas: estilo organístico y estilo clavecinístico; música en latín y música en romance; teóricos revolucionarios y reaccionarios. En suma, *prima prattica y seconda prattica.*

Pero si este siglo significa el apogeo de la música barroca y de la tensión y, a veces, contradicción inherentes a ella, contempla asimismo el surgimiento de un nuevo estilo, síntesis y equilibrio entre los contrarios. En el estado actual de las investigaciones musicológicas, resulta apresurado pretender sacar conclusiones definitivas sobre este siglo, aunque paulatinamente se van llenando las amplias lagunas y deshaciendo los viejos prejuicios. Así, actualmente se tiende a considerar el siglo XVIII como una época particularmente fecunda en la historia de la música española, aunque sin la ruptura tan acentuada con respecto al siglo anterior que presentan los estilos musicales de otros países europeos por la misma época. Con todo, no debemos olvidar que es en este siglo cuando Domenico Scarlatti vive y produce en España. Actualmente se trabaja en el estudio de las distintas influencias e interacciones que este músico ejerció en sus colegas españoles. Si tomamos en cuenta esto, junto con las influencias de otros músicos extranjeros y con las tensiones internas que padecía el estilo barroco, los elementos son tan numerosos y complejos que sería imposible enunciarlos.

El programa elegido para este último concierto, a primera vista correspondía a lo que podríamos llamar *prima prattica*, en cuanto que se trata de obras litúrgicas en latín, aunque ambas prácticas ya se encuentran bastante diluidas y actúan recíprocamente.

INTERPRETES DEL QUINTO CONCIERTO

La **Coral Santo Tomás de Aquino** cerró este ciclo de conciertos. Fundada en 1948, está dirigida actualmente por **Mariano Alfonso Salas.** Ha obtenido numerosos primeros premios en sus actuaciones por España. Fuera de nuestro país ha participado, entre otros, en el II Festival Internacional de Música de América y Europa.

Luis Angel Rojo:

«LA ENCRUCIJADA DE LA ECONOMIA ESPAÑOLA»

El pasado mes de marzo, concretamente los días 13, 15, 20 y 22, el profesor Luis Angel Rojo pronunció cuatro conferencias en la sede de la Fundación Juan March bajo el título genérico de *La encrucijada de la economía española*. Organizado bajo la fórmula habitual de Cursos Universitarios, que en esta institución se celebran sobre diferentes temas y con la intervención de especialistas y profesores, Luis Angel Rojo habló sobre *La economía ante dos crisis: 1929-1938 y 1974-1984, Los problemas económicos españoles en la transición política, Los déficit públicos: sus causas y efectos* y *Desequilibrios financieros reales de la economía española*.

Un extracto de lo que en estas cuatro conferencias expuso el profesor Rojo se incluye a continuación.

LUIS ANGEL ROJO nació en Madrid, en 1934, y es licenciado en Derecho y doctor en Ciencias Económicas por la Universidad de Madrid, desde la que pasó a ampliar estudios en la London School of Economics. Técnico Comercial del Estado en los años comprendidos entre 1957-67, es catedrático de Teoría Económica de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Complutense de Madrid, Director general de Estudios del Banco de España desde 1971 y académico electo de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Desde 1972 al 74 fue asesor técnico, por España, del «Grupo de los Veinte» para la Reforma del Sistema Monetario Internacional.

EL mundo lleva diez años viviendo una situación económica de estancamiento inflacionista. Pero a los efectos que ahora me interesan, es conveniente dividir ese período en dos subperíodos. En el *primer subperíodo*, que se extendió desde comienzos de 1974 hasta mediados de 1979, el brusco encarecimiento del precio del petróleo de 3 a 13 dólares por barril y las políticas económicas orientadas a frenar los desequilibrios consiguientes y las inercias inflacionistas heredadas del auge anterior condujeron a una recesión; pero tan pronto como ésta se hizo intensa, los países industriales tendieron a combatirla aplicando políticas monetarias y fiscales relativamente expansivas. Cuando la nueva elevación del precio del petróleo de 13 a 34 dólares por barril abrió el *segundo subperíodo* en

la segunda mitad del año 1979, la respuesta de la gran mayoría de los países industriales consistió en aplicar de modo persistente políticas monetarias notoriamente restrictivas y luchar para detener los déficits fiscales. Se había pasado al convencimiento de que sólo en la medida que eliminasen los desequilibrios monetarios y se desenraizasen las expectativas inflacionistas sería posible que las economías se situasen de nuevo en sendas de crecimiento sostenido. La recesión iniciada en el segundo semestre de 1979 había llevado a los grandes países industriales (excepto Japón), al finalizar el año 1982, a tasas de paro del orden del 10 por 100 de la población activa o mayores, sin que ello les hubiera inducido a variar sus políticas económicas.

La última década ha acumulado una evidencia importante sobre los límites y las contradicciones del esquema de organización económica mundial que nació con la segunda posguerra. Ese esquema estaba basado, por una parte, en concepciones de la política económica que llevaban a hacer de las economías nacionales unidades notoriamente rígidas y altamente intervenidas; y, por otra parte, estaba basado en un orden económico internacional que, reconociendo la creciente interdependencia de las economías nacionales como resultado de factores tecnológicos, sociales y económicos, deseaba impulsar las relaciones económicas internacionales en un clima de libertad de intercambios comerciales y movilidad de capitales bajo la dirección de un conjunto de instituciones de ámbito mundial, capaces de articular la cooperación económica, que tanto se había echado en falta durante los años treinta.

Los problemas de la transformación política

Hablar de la *Economía española en el período de la transición política* es hablar de unos impactos recibidos del exterior y de un contexto internacional que condiciona profundamente la evolución de una economía de dimensión modesta como la española; es hablar de unos rasgos económicos heredados del período anterior que continúan alentando en estructuras, instituciones y hábitos mentales y condicionan y modulan los problemas y la respuesta a ellos; y es hablar, finalmente, de las limitaciones impuestas al tratamiento de esos problemas por las circunstancias de la transición política y por la interpretación que la clase política ha hecho de las exigencias de esa transición y de su consolidación.

Si se juzga por los indicadores más obvios, hay razones para sentirse decepcionado con los resultados de la economía española en el período. El año 1973, la economía española cerró una etapa de rápida expansión económica, iniciada en 1960, en la que el producto nacional real creció a una tasa media anual del 6,5 por 100, dos puntos superior a la registrada por el conjunto de los países de la OCDE en el mismo período, y se generaron transformaciones profundas en el sistema productivo, la estructura social, la distribución de la población sobre el territorio y las formas de vida de las gentes. La brusca elevación del precio del petróleo en 1973-1974 abrió, sin embargo, un nuevo período

en el que, bajo el efecto de los sucesivos impactos y los condicionamientos de origen externo, la tasa media de crecimiento anual del producto ha descendido al 1,7 por 100 para la etapa 1974-1983 —situándose casi medio punto porcentual por debajo de la tasa correspondiente registrada en esos años por el conjunto de los países de la OCDE—; el ritmo de inflación y los desequilibrios exteriores han sido intensos; la destrucción de puestos de trabajo ha sido muy fuerte, especialmente a partir de 1979, y en la industria, hasta situar la tasa de paro en el 18 por 100, la más alta de los países de la OCDE; y la economía española viene registrando una gran resistencia a los ajustes necesarios para que pueda participar satisfactoriamente en una eventual recuperación de la economía mundial.

España ha compartido los graves problemas económicos vividos, en general, por los países industriales desde 1974; ha tenido que afrontar, como ellos, los duros reajustes a unas condiciones económicas nuevas que requieren procesos lentos de reasignación de los recursos productivos; y, como ellos, ha experimentado los obstáculos a esos reajustes resultantes de rigideces e inercias heredadas del anterior período de auge. Sin embargo, las dificultades de la economía española han mostrado un elemento diferencial.

Ese elemento diferencial se debe, en parte, a causas bien definidas: la débil base energética natural de España, que la ha hecho especialmente vulnerable a los impactos del encarecimiento del petróleo; la notable importancia de algunos de los sectores industriales más afectados por la crisis mundial (siderurgia, construcción naval, petroquímica, textiles) en la estructura industrial española; el entorno de muchos trabajadores emigrados que ha hecho que la tasa de paro española refleje, en parte, la reducción del empleo en otras economías europeas, etcétera. Estas causas no son, desde luego, plenamente independientes de la política económica. Otras causas diferenciales son, en parte, herencias del pasado y, en parte, resultado del proceso de transición política, que han condicionado los problemas con los que se ha enfrentado la política económica en el período, así como la forma en que han sido abordados.

La sociedad española que surgió de los escombros de la guerra civil se encontró en el marco de un estado totalitario, mientras el mundo aparecía sumido en una guerra de proporciones trágicas. Los vencedores habían capturado el Estado y, desde él, pretendían impulsar el desarrollo económico y social del país, desde el dirigismo estatal y el nacionalismo económico.

Tras los sombríos años cuarenta, la situación económica española mejoró algo. Aunque el porcentaje del gasto público en el PNB era, al finalizar el período de expansión, del 23 por 100 —cifra modesta si se la compara con las correspondientes a otros países europeos en esos mismos años—, tal porcentaje subestimaba notoriamente la importancia del sector público en la economía española.

La elevación del precio del petróleo al concluir el año 1973 impuso un brusco fin al período de expansión. En 1972 y

1973 la economía española había vivido con la generalidad de los países europeos un fortísimo auge lubricado por el aumento de la liquidez mundial, los excedentes de balanza de pagos y las correspondientes expansiones monetarias interiores que habían tenido su origen en los déficits de las cuentas americanas, la crisis del dólar, la lentitud en la adopción de los ajustes cambiarios requeridos y la resistencia de las autoridades nacionales a contener las aceleraciones monetarias.

Se había iniciado un largo período, que había de resultar decepcionante para la economía española, tanto en sí mismo como en términos de comparaciones internacionales. En efecto, las cifras muestran que, en el período 1974-1982, la economía española mostró una tasa media anual de crecimiento real más baja que el conjunto de los países de la OCDE; que su nivel de empleo evolucionó más desfavorablemente y su tasa de paro fue más elevada; que su tasa de inflación fue más alta y que también fue mayor el déficit de su balanza de pagos por cuenta corriente en porcentaje del PIB; y que su cuota de inversión fue más baja que la correspondiente al conjunto de los países de la OCDE.

En el período 1979-1982 han operado factores depresivos de una gran importancia en *toda la economía mundial* que han acentuado los rasgos negativos del contexto en que opera la economía española:

a) *La nueva elevación intensa de los precios del petróleo,* con sus efectos contractivos sobre la demanda, la actividad y el empleo.

b) *La convicción de los países industriales* de que era necesario aplicar políticas contractivas de saneamiento y reajuste que permitiesen alcanzar una situación desde la que poder encarar una nueva etapa expansiva.

c) La combinación, en *Estados Unidos,,* de una política monetaria contractiva y de una política fiscal generadora de fuertes déficits, con los consiguientes efectos de elevación de los tipos de interés monetarios y reales americanos y de fuerte apreciación del dólar.

d) En los *países en vías de desarrollo,* el descenso de sus ingresos por exportaciones como consecuencia de la contracción mundial y el aumento de las cargas de su endeudamiento exterior —por el rápido crecimiento de éste y la elevación de los tipos de interés en los mercados mundiales— llevó a muchos de ellos a crisis de liquidez exterior que les obligaron a

deprimir sus economías y reducir sus importaciones.

La contracción del empleo se ha debido, en parte, sin duda, a la debilidad de la demanda de bienes y servicios; pero en parte fundamental hay que atribuirla al fortísimo encarecimiento del trabajo en estos años, a su incidencia sobre una situación inicial de baja tecnología, insuficiente organización y exceso de plantillas y a la reacción reductora de costes, que ha llevado a una reducción de los requerimientos de trabajo en la industria por unidad de producto en un 40 por 100 entre 1970 y 1983. De nada han servido las dificultades de despido y las altas indemnizaciones. En el cuatrienio 1979-1982, el más alto renglón de la «inversión» empresarial fue el consistente en las indemnizaciones por despidos.

El déficit público

Los gastos totales de las Administraciones Públicas han aumentado a una tasa anual del 25 por 100 entre 1973 y 1982 y han pasado de representar un 27 por 100 del PIB en 1973 a representar un 36 por 100 del PIB en 1982. Los ingresos totales de las Administraciones Públicas han crecido, en el mismo período, a una tasa media anual del 22 por 100 y han pasado del 28,5 por 100 del PIB en 1973 al 30 en 1982. Pero como ya he repetido, la escalada del déficit público se registra a partir de 1978 y se acentúa desde 1980, cuando los problemas no resueltos afloran con brusquedad.

En España, a diferencia de lo que ocurre en el anterior grupo de países, 2/3 del déficit total es estructural según la OCDE, de modo que, aunque la economía volviese a su senda de crecimiento según el producto potencial de pleno empleo, persistiría un déficit cercano a cuatro puntos del PIB. Claro que el problema radica en lo que entendemos por producto potencial o máximo alcanzable de nuestra economía en la actual situación de costes y precios relativos y de asignación de los factores productivos. Porque esa situación, que es causa fundamental en la determinación del déficit público, tiende a limitar la capacidad de crecimiento de nuestra economía y el techo de producto máximo alcanzable. De modo que nuestro déficit público tiene un componente estructural muy alto porque es reflejo y resultado:

- De graves problemas de ineficiencia en la asignación de los recursos humanos y reales de la Administración en relación con las necesidades efectivas.
- De una situación de elevado paro, debida, en parte, a insuficiencia de demanda, pero inseparable del tema salarial y de las rigideces del mercado de trabajo.
- De la situación y tendencias de la Seguridad Social, con su rápido crecimiento de los gastos sanitarios, y el intensísimo avance de las pensiones, resultante de un ritmo anual de aumento del número de pensionistas del 5,1 por 100.
- De las subvenciones distribuidas por el Estado en múltiples direcciones, pero especialmente concentradas en las empresas públicas, afectadas por gravísimos problemas de falta de rentabilidad.
- Finalmente, el déficit tiende a autoalimentarse a través del peso creciente de los intereses de la Deuda que, en 1983, alcanzaron unos 390 m.m. o

bien 669 m.m. si se incluyen los abonados por el Banco de España sobre CRM y depósitos obligatorios (tres puntos del PIB).

Desequilibrios financieros y reales

La Central de Balances del Banco de España ha publicado recientemente los primeros resultados de un estudio referido a una muestra de 2.057 empresas no financieras, no agrícolas, que representan el 27,5 por 100 del Valor Añadido Bruto y el 18,5 por 100 de la población activa de los sectores a que pertenecen. Estos primeros resultados son aún provisionales y sólo se refieren a los años 1981 y 1982; pero la representatividad de la muestra, en su conjunto, parece satisfactoria y permite asomarse a la realidad compleja y difícil de las empresas españolas en la actualidad. La característica más destacada del conjunto de las empresas estudiadas es su baja rentabilidad económica en ambos años, que se expresa en un *resultado económico neto* de la explotación de tan sólo un 5,65 por 100 sobre el valor total de la producción, más subvenciones. En realidad, conviene desagregar entre empresas públicas y empresas privadas, porque la escasa rentabilidad es general a todas ellas, pero mucho más acusada en las empresas públicas. El efecto, el *resultado económico neto de las empresas privadas,* en promedio de ambos años, ascendió al 6,5 por 100 del valor de la producción, en tanto que sólo fue del 3,8 por 100 en las empresas públicas.

Como consecuencia de la baja rentabilidad económica de explotación y las altas cargas financieras, los recursos generados por las empresas españolas para financiar sus inmovilizaciones son muy bajos: sólo pudieron financiar el 29 por 100 de los empleos totales en incremento del inmovilizado y del capital circulante (el 43 por 100 en las empresas privadas; el 6 por 100 en las públicas); y la autofinanciación en sentido estricto sólo supuso el 17,3 por 100 de las necesidades del total de empresas (26 por 100 en las empresas privadas; 2 por 100 en las públicas, las cuales recibieron, sin embargo, transferencias de capital del Estado por el 28 por 100 de la financiación permanente recibida).

El resultado de todo ello es un deterioro continuo de la estructura financiera de las empresas, cuya autonomía financiera desciende progresivamente y cuyo índice de endeudamiento se eleva continuamente, medido por la relación entre fondos ajenos y fondos propios: del 93 por 100 en 1981 al 106 por 100 en 1982, para el total de empresas; y del 159 por 100 en 1981 al 176 por 100 en 1982, para las empresas públicas.

Un sistema financiero altamente intervenido pretende orientar los fondos de préstamo en favor de determinadas asignaciones, a través de las disponibilidades de fondos y a través, habitualmente, de la subvención implícita o explícita de los tipos de interés. Toda intervención que protege a determinados sectores lo hace a costa de otros. Toda intervención financiera que se mantiene tiende a favorecer la asignación existente de recursos en los sectores protegidos en perjuicio de los sectores con financiación libre. ■

«CUATRO NOVELAS ESPAÑOLAS CONTEMPORANEAS»

■ Gonzalo Sobejano analizó obras de Cela, Ferlosio, Martín-Santos y Benet

Bajo el título «Cuatro novelas españolas contemporáneas», Gonzalo Sobejano, profesor de la Universidad de Pennsylvania en Filadelfia, impartió del 27 de marzo al 5 de abril pasados, en la Fundación Juan March, un curso de cuatro lecciones sobre otras tantas obras de autores considerados representativos del género novelístico español de nuestro siglo: *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela; *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio; *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos; y *Saúl ante Samuel*, de Juan Benet.

Ofrecemos seguidamente un extracto del ciclo en el que el profesor Sobejano analiza cada título dentro del contexto de las corrientes narrativas de la época.

GONZALO SOBEJANO, murciano, ha sido profesor en las Universidades de Heidelberg, Colonia y Columbia, y actualmente lo es de la Universidad de Pennsylvania en Filadelfia (Estados Unidos). Ha sido director del Instituto Internacional en España. Miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas y vocal de su Junta Directiva. Premio Nacional de Literatura «Emilia Pardo Bazán» 1971, ha formado parte del Consejo Editor de la «Revista Hispánica Moderna», «Romanic Review», «Revista Iberoamericana», y actualmente sigue perteneciento a los de «Hispanic Review», «Anales de la Narrativa Española Contemporánea», «Insula» y otras prestigiosas publicaciones literarias. Es autor de numerosos trabajos sobre literatura española contemporánea.

«La familia de Pascual Duarte»

EN 1942, hace ahora cuarenta y dos años, se publicó en Madrid la primera novela de Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, reeditada hasta hoy abundantemente, traducida a los más diversos idiomas, llevada a la pantalla en 1976, y estudiada por críticos desde todos los puntos de vista posibles.

«*Pascual Duarte* es una novela lineal, escrita en primera persona, que abarca toda una intensa vida», definía Cela su novela primera, diez años después de aparecer. La intensidad de la vida de Pascual Duarte consiste en la violencia de sus acciones y reacciones, que le llevan al crimen, y en el resultado de sus crímenes, que le conducen a la soledad de la cárcel, desde donde, condenado a muerte, se confiesa.

Proceden los crímenes de Pascual Duarte desde el automático impulso de desquite contra el agente de una molestia o

herida (la yegua, la perra), pasando por la emocional venganza de honor contra el burlador («El Estirao»), hasta llegar a una especie de venganza metafísica contra el origen mismo de su vida (la madre). Sólo al asesinar al conde de Torremejía, Pascual ha encontrado por fin a un culpable distante, que no pertenece explícitamente a la familia particular, sino a la general: a la sociedad. Resulta así Pascual Duarte no sólo la víctima de su familia carnal, sino desde el principio el representante de la clase social desposeída, desamparada y destinada a sufrir y a perder.

Sería así *La familia de Pascual Duarte* no sólo un impresionante poema confesional, sino también el testimonio de una realidad española inmediata. Si el testimonio fue poco advertido, se debe cuando menos a dos razones: una, que el autor abordó por modo alusivo-elusivo aquella realidad; otra, que no le fue fácil dar al contenido propuesto (la confesión del condenado a muerte) la forma unitaria adecuada, por sentirse atraído hacia diversos patrones narrativos: la novela picaresca antigua y la neopicaresca urbana de Baroja, el romance de ciego y la tragedia rural (Valle-Inclán, García Lorca), e incluso la «historia extraordinaria» o cuento de horror al modo de Poe. La antigua novela picaresca, cuya influencia tonal, anecdótica y estilística es tan palmaria en la primera novela de Cela, ofreció a éste algunos elementos adecuados: la autoconfesión; la estructura lineal de la historia; la crítica implícita de los males sociales...

Muy probable me parece hoy una conexión intertextual de la novela de Cela con los cuentos de Edgar Allan Poe, que tienen como narrador-protagonista al autor de uno o varios crímenes: cuentos como «El gato negro» y «El corazón delator».

Donde *La familia de Pascual Duarte* muestra más claramente la presencia de un escritor de grandes dotes propias no es en la composición misma del conjunto ni tampoco en la adopción de los modelos dichos, sino en otros aspectos: el poder de representación concreta del mundo abarcado por la confesión, el trémolo quejumbroso o flébil de ésta, y un nuevo modo de dar a sentir la crueldad y su contrario, la piedad.

Y también queda indicar, como otra nota saliente, el contraste de crueldad y piedad en que estriba la visión de Pascual Duarte; aspecto moral que determina hondamente el arte de Camilo José Cela.

Pascual Duarte sólo es cruel en la medida en que se detiene a describir las violencias suyas y las ajenas y la vileza de la realidad que ha conocido. A través de esa crueldad descrita asoma una bondad no por infructífera menos patente, y la piedad, concentrada por Pascual en su hermana Rosario. El amor de Pascual a su hermana procede de saberla, como él, desgraciada y buena: desgraciada por ser buena.

No quiere decir todo ello que hayamos de canonizar a Pascual Duarte, previa su transfiguración en «delincuente honrado». Pero Camilo José Cela dibujó a su primer protagonista con el calor y la hondura de un corazón compenetrado, y de ahí deriva —de la *gracia* del personaje— la pervivencia de su novela cuando ya no importa demasiado si la interpretación

que le corresponde es o debe ser social, política, moral, psicoanalítica, mítica o cualquier otra.

«El Jarama»

Sin duda, en *El Jarama*, como en la vida, todo es simbólico, todo posee una entidad particular a la que se puede atribuir siempre un valor general. *El Jarama* es el pasar del tiempo; el día en sus orillas es la vida que fluye como el río; los muchachos que se bañan representan la juventud desprevenida, y los mayores que beben y conversan, la edad experimentada y reflexiva; el accidente simboliza la muerte imprevisible; la ahogada es la oveja sacrificial, etcétera. La novela misma adoptaría una estructura fluvial; el lenguaje mismo es como un río; el tren que pasa por el puente y el puente que pasa sobre el río forman otros signos simbólicos del correr del tiempo; la luna es la muerte; Lucio, la conciencia clarividente, y el hombre de los zapatos blancos la conciencia sentimental e impresionable...

Pero de los dos aspectos del símbolo, el general y el particular, es este último el que no debería nunca perderse de vista si se quiere preservar a la novela su más singular y arduo empeño: aprehender el presente en su entidad incomparable. Para realzar la historia única por encima del mito, Ferlosio apela a un procedimiento, definible como objetivista, que consiste básicamente en el adecuado empleo de una concreción descriptiva, una temporeidad alusiva y un dramatismo personal, situacional y dialogal constante. Mundo concreto, tiempo preciso, existencia intensa.

La visión de las cosas o los objetos en *El Jarama* es aún más singularizadora que la de los lugares. La aparición de los objetos tiene poco de común, general o serial: tiende más bien a componer un mundo usado, un día habitado, una existencia impregnada de humanidad concreta, actuante y viva. Y en contraste con la precisa concreción de lugares y cosas, las personas están menos dibujadas y se perfilan hablando; y, además, el narrador visualiza a menudo, con memorable exactitud, gestos, posturas y movimientos.

Es el tiempo la categoría puesta de máximo relieve en *El Jarama*. El principio organizador de la novela es el día, cuyas partes se marcan sutilmente y cuyas horas van desgranándose hasta el oscurecer. El *presente*, puesto de relieve desde el umbral de la novela, la domina de un extremo a otro. Como temporalidad —el ahora en su pasar— ofrece dos aspectos principales: el cómputo de las horas y el sentimiento expreso de la fugacidad del día.

Es, a mi parecer, *el día habitado*, lo que el autor se sintió movido a crear para sí y para sus lectores.

Sería un ejercicio aleccionante, aunque aburrido, contar las muchas veces que los críticos han dicho que en *El Jarama* no ocurre nada. Pero lo cierto es que es una novela rebosante de intensidad. Un primer nivel de intensidad es el constituido por la tensión entre lo que se desea o espera que pase y lo que parece que no pasa; intensidad que, al hacerse notar, establece un ritmo de expectativa. Pero hay otra intensidad activa o positiva, dramática, que puede apreciarse como gradación del conjunto y como pluralidad de

casos dramáticos yuxtapuestos, enlazados o sueltos. Es decir: una intensidad general y otra formada por agregación de tensiones particulares.

Visto el conjunto de la novela como una sola unidad dramática, podría decirse que en ella el paso del tiempo cifra el conflicto entre la vida y la muerte como un «caer de repente de lo blanco a lo negro», en palabras del pastor glosando la desgracia. Pero la intensidad de *El Jarama* consiste, además, en una pluralidad de tensiones particulares: de personas, parejas, familias, grupos. Son dramas de conciencia, de situación, y a veces casi puramente verbales.

El hoy salvado de *El Jarama* es *un ayer verdadero* que su autor vivió (o pudo vivir, lo mismo da): un ayer que otros vivimos (o pudimos vivir) hace ahora treinta años.

«Tiempo de silencio»

En 1962, ocho años después de *El Jarama,* se publica en Barcelona *Tiempo de silencio,* novela que el consenso general estima como punto final del modelo socialrealista y principio de otro paradigma novelístico (estructural o dialéctico) a partir del cual se reduce el testimonio sobre la realidad inmediata y cobra fuerza la pesquisa intelectiva acerca de los modos y fines pertinentes a la novela.

El modelo que Martín-Santos introduce podría caracterizarse así: la persona, en estas novelas, se transforma y transpone proteicamente en busca de nexos sociales que le den razón de sí misma; el contexto social se ofrece en cambiantes relaciones que se deshacen y rehacen a ritmo rápido. La movilidad espacial se distingue por el desasosiego y la agitación en lo interior de un laberinto, imagen simbólica que traduce el anhelo de libertad y la dificultad de lograrla. Y la indagación del presente obliga a un registro del pasado significativo mediante una selección de los contenidos de la memoria, de tal modo que la materia del tiempo se descompone en fragmentos de rompecabezas.

En correspondencia con estos patrones configurativos, a saber, Proteo, el laberinto, el rompecabezas, las actitudes básicas pudieran condensarse en estas tres: el ansia comunicativa de la confesión, la reversión irónico-agresiva de la sátira y esa clarividente contemplación de lo que se ha perdido.

Tiempo de silencio, Tiempo de destrucción: la semejanza de los títulos de ambas novelas de Martín-Santos las hace parecer

como un díptico, en el cual la violencia del castigo domina el primer cuadro, y el anhelo de averiguar el porqué de la culpabilidad propia y de la ajena rige el segundo. Ni el tiempo, ni el lugar, ni la acción, ni el protagonista unen las dos novelas. Su elemento unificador es temático y de actitud: aparecen ambas como variaciones de un tema. *Tiempo de silencio* es la novela del fracaso de un individuo (médico investigador del cáncer) en el seno de una sociedad enferma. *Tiempo de destrucción*, la novela del esfuerzo de un individuo (juez) en el seno de una sociedad culpable.

En *Tiempo de silencio* el desenlace es la degradación del hombre de ciencia —a causa de su endeble voluntad y de la ineficacia de la sociedad circundante— a la condición de rutinario médico de aldea; derrota equivalente al hundimiento del individuo bien dotado, en la opresión de aquellos años 40 de España, cuando estaba prohibida la palabra. El desenlace de *Tiempo de destrucción* —muerte trágica del juez Agustín a manos de los disciplinantes alucinados de San Vicente de Sonsierra— cumpliría, según José Carlos Mainer, el destino de imposibilidad de los mejores españoles: la muerte.

Tiempo de silencio fue, en la hora de su publicación, una obra revolucionaria. No por su trama argumental, desde luego, la mayoría de cuyos ingredientes eran bastante trillados en las novelas de la época. Lo revolucionario estaba en el nuevo tratamiento dado a esa misma materia de la aislada España de los años del hambre. A pesar de la negatividad del fracaso, *Tiempo de silencio* dinamiza la realidad descrita en virtud principalmente de su enfoque satírico y sarcástico: gracias a su eléctrica descarga de irritación frente a tantas cosas.

La visión del mundo en *Tiempo de silencio* es compleja, dinámica y, sin embargo, por la violencia satírica que la impregna, dejó descontentos a no pocos lectores. La insatisfacción más fundada quizá sea la que tiene por motivo la aspereza inhumana de la imagen. Sometidos a las más iracundas formas de la caricatura, la sátira y la parodia, a través de un lenguaje que entabla su juego libérrimo por encima de cualquier respeto, los personajes de la novela funcionan a menudo como títeres de retablo. Si se añade que la más patente innovación expresiva de *Tiempo de silencio* consiste en la interposición de un lenguaje casi científico entre el mundo descrito (ajeno a la ciencia y hostil a ella) y la conciencia de un lector avezado a la diafanidad de la novela objetivista dominante hasta entonces, la sensación de acritud despiadada se acentúa.

«Saúl ante Samuel»

Deliberadamente, ya escriba un relato corto, ya componga una vasta novela, Juan Benet elude la aclaración, suscitando en el lector una curiosidad constante que no se satisface al término de la obra, pues el final impondrá nuevas lecturas. Quizá *Saúl ante Samuel* (1980) sea la novela en que tal efecto de seducción alcance una forma más apremiante. Como en cualquier narración de Benet, pero en grado extremo, en *Saúl ante Samuel* la frase prende, el párrafo deslumbra, el capítulo imanta, el conjunto fascina.

¿Quién es Saúl y quién Samuel en esta historia? Saúl: actividad arriesgada, toma de partido, asumida culpa, manos sucias. Samuel: contemplación resguardada, pasividad física, atención mirona o vidente, envejecimiento incorrupto. La historia diseminada a través del laberíntico discurso de esta novela es (para la sibila, para Simón y para el lector) la historia de un fratricidio.

Y nada más inmediato que poner el fratricidio general de la guerra española en íntima conexión con el particular. En la novela se yuxtaponen y coordinan, provistos de análogo relieve, la discordia entre ambos hermanos (el legítimo y el «bastardo») y el conflicto entre ambas causas (del pasado ¿y del futuro?). Pero no hay simplificación maniquea: no se maldice a Caín ni se glorifica a Abel. La impresión última es que el fratricidio familiar y el general afirman el compromiso contra la interminable angustia de la abstención.

El título mismo, *Saúl ante Samuel*, induce a admitir que si en el plano de la acción narrada el protagonista es Saúl (el hermano menor), en el del discurso narrativo el auténtico protagonista, «ante» quien aquél aparece, es Samuel (el primo Simón), y éste y el narrador absoluto coinciden en saber mucho, tanto, a fuerza de mirar y de suponer, que no tienen necesidad de aclarar nada. La narración, sea quien quiera el que la conduzca, adopta el procedimiento de contar varias veces lo que pasó una vez y está pasando siempre. Es el método característico del «nouveau roman», pero en la narrativa de Benet parece haber sido siempre ejercitado como una transposición de la música a la poesía: repetición, ocultación y variación de motivos, cambios de ritmo, polifonía. Sirven de puntales intelectivos del edificio musical las reflexiones originales, elevadas, a menudo sentenciosas a pesar de su longitud, vertidas hacia problemas muy diversos: cristianismo, la dualidad, el deseo, la falta de finalidad, la culpa, el mal...

Si los lugares, por imaginarios que sean, se describen con detallismo penetrante, y si las relaciones entre los personajes, al principio difíciles de precisar, van adquiriendo a través de las repeticiones y variaciones un dibujo más acusado, el tratamiento del tiempo se inspira en la suspensión de su vigencia como sucesión y en el reconocimiento de su única realidad como ámbito de la conciencia total, formado por una trama múltiple e inextricable de aparentes ayeres, hoys y mañanas. Ello introduce al lector en un laberinto selvático que no vendría a ser otra cosa que la explosión potencialmente infinita del instante.

Saúl ante Samuel es, en mi opinión, uno de los más altos poemas novelescos de nuestro tiempo. Como verdadera poesía (y no «literatura»), encierra necesariamente un profundo valor de testimonio. Sobre la condición humana, sobre la psicología del hombre concreto, esta novela ofrece un testimonio que pudiera compendiarse en el rechazo de las motivaciones racionales y en el reconocimiento del instinto como primer motor. Tragedia humana *Saúl ante Samuel* y, por lo mismo, ética y política. El fratricidio entre los luchadores y el fratricidio infligido por los inactivos a los luchadores. ■

NUEVOS FONDOS E INVESTIGACIONES EN LA BIBLIOTECA DE TEATRO

Dentro de la actividad que se desarrolla en la Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March destacan los estudios de carácter general o sobre autores u obras concretas. Actualmente son trece los investigadores y especialistas que realizan trabajos con fondos de esta Biblioteca.

Al sucesivo aumento de sus fondos y a la más de una docena de trabajos de investigación que se desarrollan en la Biblioteca de Teatro, ubicada en la segunda planta del edificio sede de la Fundación Juan March, se añade como novedad destacada del curso la creación del Centro de Documentación de la Música Española, que acaba de publicar su primer *Catálogo,* sobre el que se informaba en el Boletín del pasado mes de mayo.

Además, la Biblioteca ha visto crecer el número de sus Memorias Finales de los trabajos realizados por los becarios, publicaciones de la propia Fundación, trabajos sobre Fundaciones y otros capítulos de temas complementarios y heterogéneos.

Documentación gráfica y sonora

El fondo dedicado a Teatro Español del siglo XX cuenta, desde el pasado año, con más de quinientos nuevos volúmenes y otros tantos documentos gráficos recogidos de estrenos teatrales de autores españoles, lo que supone una importante aportación para una biblioteca que está concebida como un centro de documentación que pretende reunir todo el material de interés bibliográfico, gráfico y sonoro para el estudioso del teatro contemporáneo. Entre este material se encuentran más de 50 colecciones periódicas, editadas en la primera mitad del siglo, de las que una parte importante fue donada por la familia Fernández-Shaw.

Carteles, programas de mano y críticas correspondientes a los últimos estrenos han engrosado el fondo de la Biblioteca del Teatro Español del Siglo XX, que cuenta con el vaciado de las críticas publicadas en el diario ABC desde 1903, y que se mantiene actualizado. Además, existen obras presentadas a concursos —la mayoría de ellas inéditas—, piezas de autores que por diversos motivos no han sido publicadas: o que sólo han sido estrenadas en teatros de carácter no comercial, y un fondo bibliográfico de autores extranjeros.

Figurines y decorados

Capítulo importante lo constituyen los bocetos originales de figurines y decorados, a los que se añadieron, en 1983, 24 fotocopias de decorados originales de Sigfrido Burmann realizados para Gregorio Martínez Sierra. Además, existe material complementario sobre locales escénicos de Madrid (planos y dibujos), fotografías de figurines del mundo de la escena, como las incluidas en el fondo de esta biblioteca a lo largo del pasado año —más de seiscientas—, de las que 165 corresponden al

primer homenaje realizado en España a «La Barraca» en marzo de 1975, y que organizó la galería Multitud de Madrid a través de la exposición *La Barraca y su entorno teatral.*

El abanico de posibles fuentes de estudio de esta biblioteca se completa con discos y casetes que conservan la voz de profesionales de nuestra escena, algunos desaparecidos.

TRABAJOS EN LA BIBLIOTECA DE TEATRO

Estudios de carácter general

- «Zarzuelas castellanas (1926-32)», por **Carmen Padilla Parera.**
- «Teatro musical en España: la zarzuela», por **Edmundo Castillo de León.**
- «El teatro extranjero representado en Madrid entre los años 1940-1945», por **Ofelia Casado Calzón.**
- «Problemas del público, censura y autocensura en ciertas obras dramáticas del Siglo de Oro y del actual», por **Gary Edward Bigelaw.**
- «El teatro español desde Franco», por **Anita Johnson Campbell.**
- «El teatro español del siglo XX», por **Stephen Taft.**
- «Teatro español contemporáneo», por **Ernesto Capdevielle Herrero.**
- «La zarzuela española», por **Jesús Fernández Pérez.**

Estudios sobre autores

- «Jaime Salom», por **Takashi Nishikawa.**
- «La obra teatral de Julio Mathias», por **Tomás Gabriel González Lasso.**
- «Teatro satírico de Jacinto Benavente», por **Sabri Mohamadi Zeidan.**
- «Investigación sobre Lope de Vega», por **Ronna Spring Feit.**
- «La producción teatral de Ana Diosdado», por **Doris Renggli.**

TRABAJOS TERMINADOS

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

BIOLOGIA Y CIENCIAS AGRARIAS

EN EL EXTRANJERO:

María Pilar Fernández Fernández.
Activación de la Quitín Sintetasa en un mutante de Saccharomyces cerevisiae.
Centro de trabajo: Instituto Nacional de Sanidad, Bethesda, Maryland (Estados Unidos).

TEOLOGIA

EN EL EXTRANJERO:

Olegario González H. de Cardedal.
La teología en América. Gloria y tragedia de una nación con alma de Iglesia.
Centros de trabajo: diversas bibliotecas e instituciones teológicas de Washington y New York (Estados Unidos).

BIOLOGIA MOLECULAR Y SUS APLICACIONES

EN EL EXTRANJERO:

Marta Izquierdo Rojo.
Micro Manipulación, Microclonaje y Micro Inyección.
Centro de trabajo: European Molecular Biology Laboratory, de Heidelberg (Alemania).

HISTORIA

EN ESPAÑA:

Santiago Tinoco Rubiales.
Banca y banqueros de Sevilla.
Centros de trabajo: diversos archivos españoles.

CREACION ARTISTICA

EN EL EXTRANJERO:

Julio Mendoza Sánchez.
Estudios de postgraduado en Arte.
Centro de trabajo: Institute of Technology, Rochester, Nueva York (Estados Unidos).

ESTUDIOS EUROPEOS

EN EL EXTRANJERO:

Jordi Ayet Puigarnau.
Protection Sociale et compétitivité internationale.
Centro de trabajo: Universidad de París X, Nanterre (Francia).

ARTES PLASTICAS

EN EL EXTRANJERO:

Francisco Javier Carrión Barcáiztegui.
Estudio de las técnicas de restauración practicadas en el Metropolitan Museum de Nueva York.
Centro de trabajo: Metropolitan Museum de Nueva York (Estados Unidos).

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

ULTIMAMENTE se han dictaminado por los asesores de los distintos Departamentos diecisiete informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios de la Fundación. De ellos, siete corresponden a becas en España y diez a becas en el extranjero.

LA SEQUIA, EN «EL ESTADO DE LA CUESTION»

La exposición del Museo de Eindhoven se mostró en Albacete

«La escasez del agua» fue el tema objeto de análisis en la tercera sesión del ciclo «El estado de la cuestión» que viene desarrollando cada mes, desde el pasado febrero, el Programa «Cultural Albacete», promovido en esta capital por el Ministerio de Cultura, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento de la capital, la Fundación Juan March y, desde el actual mes de junio, la Caja de Ahorros de Albacete. Los días 26 y 27 de abril **Elías Fereres**, catedrático de Fitotecnia de la Universidad de Córdoba, pronunció en el salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura dos conferencias sobre la optimización del agua de riego y el modo de combatir los problemas originados por la sequía. El profesor Fereres fue presentado por el ingeniero agrónomo albacetense **Prudencio López Fúster.**

Además de las dos conferencias, el profesor Elías Fereres mantuvo en la mañana del 27 de abril una reunión de trabajo con especialistas en la materia procedentes de Albacete y de otros lugares.

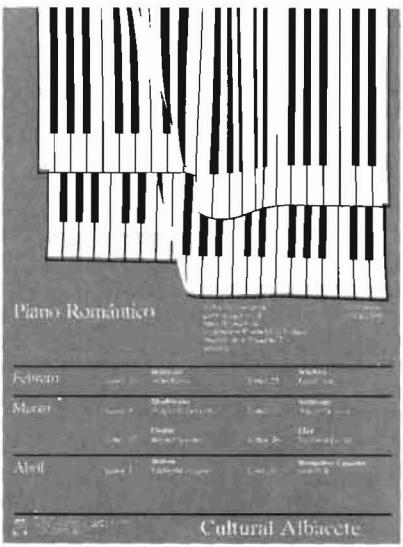
Continuó asimismo el ciclo de «Literatura Española Actual», con la participación del escritor y académico **Camilo José Cela**, los días 3 y 4 de abril. Presentado por el profesor **Juan Bravo Castillo**, Cela pronunció una conferencia titulada «Examen de conciencia de un escritor», de cuyo contenido se ofrece un extracto en este mismo Boletín, y que fue seguida por un numeroso público que llenó el salón de actos de la Dirección de Cultura, así como la planta de acceso al edificio. Al día siguiente el novelista mantuvo un coloquio con grupos de alumnos y profesores en el Instituto «Bachiller Sabuco» de la capital; y esa misma tarde se desarrolló, como es habitual en este ciclo literario, un diálogo público con **Andrés Amorós.**

Exposiciones

La exposición configurada con fondos del Museo Van Abbe de Eindhoven (Holanda), con un total de 70 obras de 54 destacados artistas contemporáneos, que durante el primer trimestre del año se exhibió en la Fundación Juan March, de Madrid, fue mostrada en el Museo de Albacete desde el 6 de abril hasta el 5 de mayo pasados, organizada en colaboración con el Ministerio de Cultura de los Países Bajos. Por primera vez pudieron contemplarse en Albacete óleos de Picasso, Braque, Delaunay, Ernst, Kandinsky, Kokoschka, Léger o Mondrian. La exposición fue inaugurada con una conferencia del director del Van Abbe Museum, **Rudi**

Fuchs, en torno al arte contemporáneo.

Rudi Fuchs también participó en un seminario, en el Museo de Albacete, con responsables de política cultural y artística y directores de museos de la Comunidad de Castilla-La Mancha: entre otros, estuvieron presentes los directores de los Museos de Ciudad Real, Museo de Santa Cruz de Toledo, Museo provincial de Cuenca y Museo Diocesano de Cuenca; Rafael García Serrano, director general de Bellas Artes de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades citada; José Luis Velasco Laiseca, secretario general técnico de esta misma Consejería; Antonio Callado, delegado de cultura en Albacete; y José Antonio Escribano, diputado provincial de Cultura; además de Francisco García Silva, director general de Cultura de Murcia, y Benito Arnáez, en representación del director general de Bellas Artes de Castilla-León.



La Exposición de 222 grabados de Goya finalizó en abril su recorrido por la provincia de Albacete. Del 23 de marzo al 8 de abril se exhibió en el Círculo Mercantil de Villarrobledo, para pasar desde el 12 de ese mismo mes a Casas Ibáñez, donde estuvo expuesta en el Colegio de E.G.B. hasta el día 23. Organizada con la colaboración de los Ayuntamientos de las respectivas localidades, la colección de grabados de Goya fue presentada en cada ocasión por el profesor **Luis-Guillermo García-Saúco.**

En cuanto a la colectiva de Grabado Abstracto Español continuó su itinerario por la provincia. Hasta el 15 de abril se mostró en la Casa Municipal de la Cultura, de Almansa, y desde el 27 de ese mismo mes se llevó a Villarrobledo, donde permaneció abierta hasta el 13 de mayo en el Círculo Mercantil. Esta muestra de obra gráfica se realizó con los Ayuntamientos de las mencionadas localidades, y fue presentada por el pintor y decorador albacetense **Godofredo Giménez Esparcia.**

Música

En abril finalizó el Ciclo de Piano Romántico, que desde febrero pasado ofreció, en lunes sucesivos, recitales monográficos con música para este instrumento de las grandes figuras

BOLETIN INFORMATIVO DE «CULTURAL-ALBACETE»

Las personas o centros relacionados con el mundo cultural que estén interesados en recibir cada mes el «Boletín Informativo. Cultural Albacete», pueden dirigirse a *«CULTURAL-ALBACETE». Avenida de la Estación, 2. Albacete.*

del romanticismo universal. El día 2 **Guillermo González** ofreció un recital dedicado a Brahms, y el 9 **Joan Moll** interpretó un programa integrado por piezas de compositores románticos españoles.

También en abril finalizó, los días 5 y 12, la serie de «Recitales para jóvenes» en la modalidad de clarinete y piano, ofrecidos por **Adolfo Garcés** y **Josep Colom**, y comentados por el profesor **Juan Bravo.**

Teatro

«MEDORA», DE LOPE DE RUEDA

Una comedia de Lope de Rueda —*Medora*— se representó en el Teatro Circo de Albacete los pasados 25 y 26 de abril, dentro de la serie de actividades teatrales que viene ofreciendo el Programa en la capital. Fue representada por el Grupo de Teatro «Zascandil», de Madrid, dirigido por **José Estruch.**

Medora, publicada en 1567 en edición póstuma, es una de las cuatro comedias de Lope de Rueda (Sevilla, ¿1509?-Córdoba, 1565) que se conocen por entero. Obra que acusa una gran influencia de la «Commedia dell'Arte» italiana (está inspirada en *La cingana*, de Giancarli) presenta unos personajes «arquetipos», al estilo del género y fácilmente identificables: el viejo enamorado, el simple, los amantes, etc., cuyas historias se entremezclan y dan lugar a equívocos y situaciones inverosímiles y donde el juego escénico es el protagonista.

Medora, junto a otras piezas como *Eufemia, Armelia* y *Los engañados*, inspiradas también en fuentes italianas, se encuadran dentro de las comedias en prosa de su autor, consideradas «cultas», frente al teatro popular del género de los «pasos» o «entremeses», de los que Lope de Rueda es considerado creador.

El Grupo de Teatro «Zascandil» se formó en 1980 con actores licenciados por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, bajo la dirección de José Estruch, catedrático de interpretación de la misma. Con *Medora* ha participado en varios Festivales y Muestras españolas.

Camilo José Cela

EXAMEN DE CONCIENCIA DE UN ESCRITOR

«La literatura no es más que una mantenida lucha contra la literatura, y el escritor no juega otro papel que el del enfermo que lucha denodadamente con su propia salud, en una guerra de la que sale con el alma en pedazos». Son palabras del escritor y académico **Camilo José Cela** en la conferencia que pronunció en Albacete dentro del Ciclo «Literatura Española Actual».

En la presentación del escritor, **Juan Bravo Castillo**, director de la revista «Barcarola», realizó una semblanza de la vida y obra del novelista, que «pertenece —señaló— a esa estirpe de españoles de élite que, con su esfuerzo, con su genio —que nace del esfuerzo cotidiano— y un poco de azar, derivado igualmente de la misma fuente adanesca, alcanzan cimas literarias y humanas increíbles, hasta el punto de convertirse, ya en vida, en símbolos y arquetipos familiares para gentes cultas y no necesariamente cultas. Hablar de Cela es tender un arco más en ese puente histórico cuyos arcos están formado por Cervantes, Quevedo o Valle-Inclán».

La inserción del escritor en su sociedad y el tema de su mutua influencia y condicionamiento fueron abordados por Cela en su exposición. «La personalidad íntima del escritor quiere desembocar por los cauces individuales y solitarios que le marca su propia vocación, atesorando las palabras al servicio de lo que su conciencia le dicta. Tal conciencia es el producto de un determinado estado social, y aquí termina cualquier vínculo que pueda establecerse a priori respecto a la temática desarrollable y al formalismo, al procedimiento con el que se debe acometer la tarea.»

Se refirió seguidamente al peligro que acecha a muchos escritores de caer «en la pauta estéril cuando han movido sus plumas al dictado del capricho, o de la necesidad o de la orden del amo. Este peligro es mucho mayor en nuestra sociedad de hoy. Si no de una forma explícitamente rastreable, la facilidad del esquema, de la palabra que busca el premio cómodo y tentador del todopoderoso, encuentra a través de las modas provocadas —y tendentes a crear

una conciencia común determinada— su sepulcro definitivo. Porque el arte y la literatura no escapan a las razones artísticas, aguantan mal las recetas interesadas. Todos los artistas —o todos los escritores— con una conciencia no abotargada por la rémora del plagio, el servilismo de la pública fama o la contemporización con la opulencia, han ido planteándose la necesidad de renóvar sus bagajes teóricos, renunciando a la monótona tarea de repetir y repetir lo ya conseguido, y se han esforzado en bucear en la tiniebla de la más pura experimentación».

¿Muerte de la literatura?

«No pocos autores de reconocido talento han intentado romper las cadenas que les atan a un determinado personaje de su creación cuya vitalidad sobrepasa con mucho el soplo íntimo del padre. La necesidad de cortar amarras se hace, en estos casos, más patente, pero no tan imprescindible como en el resto de las tareas creadoras. Nada más triste y deprimente que la gloria de quien explota un pasado ante la inexistencia de un difícil y penoso presente o ante la evidencia de un incierto porvenir.»

Llegaba así a la cuestión, de la que tanto se habla hoy, de la crisis de la literatura y, concretamente, de la crisis de la novela. «La literatura no es más que muerte y la novela no es sino una muerte, ni mejor ni peor que cualquier otra». Dejando a un lado «las vanas profecías de los nuevos tecnócratas de la información y la comunicación de masas, con Marshall McLuhan a la cabeza y la multitud de sus epígonos, y su teoría sobre la caducidad de la letra impresa como vehículo de mensaje», Cela abordó el hecho en sí de la muerte de cualquier expresión literaria como instrumento de comunicación adecuado a los intereses sociales: «Me parece excesivamente ingenuo —señaló— pretender que la literatura, en tal acepción, pueda tener una muerte en solitario y separada del mismo hecho culto que siempre la ha amparado e incluido como premisa vital de una forma de entender la vida. La muerte de la literatura significaría no más que la exteriorización evidente y primigenia de un problema de consecuencias muchísimo más graves: la muerte de la cultura. No de un tipo determinado de cultura, sino de la cultura en cuanto conjunto de todas las técnicas, artes, procesos de adaptación al medio ambiente, fórmulas de convivencia y demás bienes patrimoniales e intelectuales que el hombre ha logrado acumular a lo largo de su historia».

«La literatura, en su más amplio criterio, ha sido una de las parcelas universales de la cultura, y no por casualidad.» ¿Hay que postular, entonces, la quiebra de la cultura? En opinión del conferenciante, esto podría llegar a darse siempre que se admitiera la necesaria quiebra paralela de la sociedad humana: «Es posible que el límite último de convivencia social esté a punto de alcanzarse; lo que es mucho más difícil de imaginar es la fragmentación del binomio sociedad-cultura. Soy consciente de la crisis por la que atraviesa, como muchas otras veces ha atravesado, la literatura, pero entiendo que no es sino el inevitable reflejo de la crisis de la sociedad, que contempla la no validez de las instituciones actuales para resolver los problemas que se le plantean a diario.

Y no es el escritor quien ha de arbitrar las necesarias soluciones; su papel empieza y acaba con la tarea de denunciarlas. El intelectual metido a redentor de masas ha tenido, con cierta frecuencia, una actuación tan desdichada como funesta, y la historia nos ofrece demasiados ejemplos.»

El escritor ante el cambio social

Sin embargo, no cree Cela que la literatura deba permanecer ajena a ese necesario proceso de cambio social que periódicamente se hace patente: «El escritor *neutral* en el trance difícil no pasa de ser un instrumento al servicio del orden caduco, del *status* próximo a perecer. Precisamente es en esos momentos cuando su función crítica pasa a ser más activamente necesaria.»

La mera elección del oficio de escritor conlleva renunciar a cualquier tipo de soluciones definitivas. «A caballo de la duda, el escritor anda y desanda eternamente, sin pausa y sin sosiego, el camino de sus infinitas singladuras. En el corazón del escritor anida esa última esperanza que lo mantiene y le fuerza a no romper la pluma contra el suelo, cuando el suelo parece como querer escapársele de los pies. Alguien hará, algún día, la lista grande de las esperanzas y las desesperanzas del escritor, el censo de sus afanes y sus vicisitudes, la nómina de sus anhelos y sus renunciaciones. Mientras tanto, el escritor, con los pies sobre la tierra y el corazón lastrado con el bronco eco del dolor de los demás, ve el mundo con unos ojos honestamente amargos, ingenuamente ilusionados, valerosa y pueril-mente escépticos también. Tampoco tiene, ésa es la verdad, muchas alternativas.»

La sinceridad y el difícil compromiso son, para Cela, los lazos que ha de estrechar el escritor, «los lazos que siempre le han servido de cordón umbilical con el pueblo al que ofrece su arte». «Ni una ni otra son facultades cómodas de ejercer cuando soplan malos vientos y el credo mesiánico de la incultura se cobra el tributo de su próxima e inevitable caída en las carnes del intelectual, pero la sinceridad en la postura y el compromiso con la misión que la sociedad le ha confiado forman el único —y peligroso— refugio en el que el escritor puede esconder su angustia».

«No es escritor —puntualizó Cela— quien meramente redacta unas líneas sobre el papel o esboza unos pensamientos a través de un esquema determinado, ya que la conciencia, la auténtica y profunda conciencia del escritor, es algo muy distinto del simple ejercicio técnico. Afortunadamente la Historia, con su juicio implacable, ha sabido siempre distinguir al escritor del títere cambiante que pone su pluma al servicio del último y más generoso postor.»

«Culpable de muchos yerros —quizá no tantos como los que se señalan—, capaz de algunos triunfos —siempre inferiores a los que se le aplauden servilmente— el escritor arrastra su condición por el mundo con un cierto orgullo de poder obrar de acuerdo con esta sencilla y complicada, opaca y transparente, perenne y siempre cambiante, conciencia.»

«La conciencia del escritor —concluyó Cela— no es sino el último latido de la condición de un hombre que pretende serlo por encima de todas las cosas. Porque el escritor, nadie lo olvide, no es más cosa, ni menos cosa, que un hombre.»

LUNES, 4

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.
Recital de órgano.
Intérprete: **Paulino Ortiz de Jócano.**
Programa: Obras de Vivaldi-Bach, J. S. Bach, R. Schumann, C. Franck y J. Bonnet.

LUNES, 11

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de piano.

Intérprete: **Julia Díaz Yanes.**
Programa: Obras de F. Chopin, R. Schumann, I. Albéniz y B. Bartok.

PROGRAMA CULTURAL ALBACETE

En el área del ARTE, hasta el 17 de junio permanecerá abierta en el Centro Cultural Iglesia de la Asunción, de Albacete, la Exposición de «Fotografía actual en España», integrada por 120 obras pertenecientes a 102 autores. Esta colectiva ofrece obras de Francesc Catalá Roca, Gabriel Cualladó, Alberto Schommer, José Badía, Jaume Blassi, Manuel Laguillo y Fernando Zóbel, entre otros.

En MUSICA, los días 4, 11 y 18 se celebrará un ciclo de conciertos sobre la «Evolución del Quinteto con Piano», en el salón de actos de la Dirección Provincial de Cultura, que será ofrecido por el **Quinteto Español** y el pianista **José Tordesillas.** Los tres conciertos del ciclo, que darán comienzo a las 20 horas, con entrada libre, estarán dedicados, respectivamente, a obras de los siglos XVIII (Soler y Boccherini), siglo XIX (Schumann y Brahms) y XX (Turina y Shostakovich).

Dentro del ciclo LITERATURA ESPAÑOLA ACTUAL intervendrá los días 5 y 6 la escritora **Carmen Martín Gaite.** «Reflexiones del escritor sobre su obra literaria» es el título de la conferencia que pronunciará el día 5, a las 20 horas, en la Dirección Provincial de Cultura, presentada por **Juan Bravo Castillo**; el día 6, por la mañana, mantendrá un coloquio con profesores y alumnos de Albacete en un centro docente de la capital; y por la tarde, a las 20 horas, desarrollará un diálogo público con el crítico **Andrés Amorós,** en la citada Dirección Provincial de Cultura. Anteriormente han intervenido en este ciclo de escritores José Hierro, Juan Benet, Francisco Ayala, Camilo José Cela y Antonio Buero Vallejo.

En cuanto al ciclo «EL ESTADO DE LA CUESTION», que viene desarrollando cada mes, desde febrero pasado, el Programa Cultural Albacete, contará con la presencia en esta capital, los días 25 y 26 de junio, de **Gregorio Peces Barba**, Presidente del Congreso de los Diputados y profesor de Filosofía del Derecho de la Universidad Complutense.

El tema que abordará el profesor Peces Barba será «La Constitución Española».

LUNES, 18

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.
Dúo de guitarra y piano.
Intérpretes: **Manuel Guerrero Carabantes,** guitarra, y **Carlos Villalvazo-Zabawski,** piano.
Programa: Obras de C. M. von Weber, F. Carulli, A. Diabelli, J. Rodrigo y M. Guerrero Carabantes.

LUNES, 25

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.
Recital de piano.
Intérprete: **María Teresa Naranjo.**
Programa: Obras de J. Brahms, F. Chopin, A. Berg, A. Carrasco y H. Villalobos.

«GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL», EN MADRID Y EN SALAMANCA

El 1 de junio se abre, en la sede de la Fundación Juan March, la Exposición de Grabado Abstracto Español (colección de la Fundación y del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca). Integran esta colectiva de obra gráfica 85 obras de 12 artistas contemporáneos.

La muestra, que podrá verse en Madrid hasta el 24 de junio, se ofrecerá, a partir del día 29, en Salamanca, en la Casa Municipal de Cultura, organizada con la colaboración de esta entidad.

LOS GRABADOS DE GOYA, EN GRANADA

El 4 de junio la colección de 222 Grabados de Goya, pertenecientes a las cuatro grandes series del pintor —*Caprichos, Desastres de la guerra, Tauromaquia* y *Disparates*— se inaugurará en Granada, en la Fundación Rodríguez Acosta, y con su colaboración.

LA EXPOSICION DE JOSEPH CORNELL, EN BARCELONA

A partir del día 5, la Exposición del artista estadounidense **Joseph Cornell**, integrada por 74 obras, se exhibirá en Barcelona, en la sede de la Fundación Joan Miró, y organizada con su colaboración.

La muestra ofrece obras que abarcan 38 años de la producción de Cornell, agrupadas en construcciones y collages.

La exposición Cornell ha sido posible gracias a la Fundación Joseph y Robert Cornell, las Galerías Castelli, Feigen y Córcoran; los señores Richard Ader, Burton Kanter y Linda Olin, así como al Museo de Arte Moderno de San Francisco y a otros coleccionistas e instituciones.

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