

Sumario

ENSAYO	3
<i>Noticia del panorama cultural en las Islas Baleares</i> , por Josep M. Llompart	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	15
Renovación de la Comisión Asesora	15
— La integrarán los profesores Erill, Menéndez y Pinillos, y el poeta José Hierro	16
Arte	18
Exposición de 127 obras Max Ernst, desde el 28 de febrero	18
Repercusión de la muestra de «Estructuras repetitivas»	21
Los grabados de Goya, en Lovaina	23
Música	24
Ciclo Mozart para tríos y cuartetos con piano, desde el día 19	24
— Actuará el Trío Mompou, con Emilio Mateu y Pedro Meco	24
Concluye el Ciclo de «Barroco francés»	25
— Alvaro Mariás: «Un largo y doloroso asedio»	26
«Conciertos de Mediodía» en febrero	28
Cursos universitarios	29
Ciclo «Teatro español contemporáneo»	29
— Andrés Amorós: «Desconocimiento de nuestro teatro»	30
— Fernando Fernán Gómez: «El actor y los demás»	32
— Antonio Buero Vallejo: «La tragedia seguirá siendo el corazón del teatro»	34
— Adolfo Marsillach: «El teatro, un artículo de lujo»	36
— Nuria Espert: «Una carrera autodidacta como la mía está marcada por los directores»	38
— Francisco Nieva: «Los teatros se han convertido en guardamuebles»	40
Publicaciones	42
Se presentó el volumen <i>Valencia</i> , de la colección «Tierras de España»	42
<i>Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español</i> , de R. P. Sebold	43
Estudios e investigaciones	44
Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, editados por otras instituciones	44
Calendario de actividades en febrero	45

NOTICIA DEL PANORAMA CULTURAL EN LAS ISLAS BALEARES

Por Josep M. Llompart

Nacido en Palma (Mallorca) en 1925. Poeta y crítico literario. En la actualidad es Presidente de la Asociación de Escritores en Lengua Catalana. Su obra poética ha sido recogida en un volumen aparecido en 1983. En 1982 le fue concedido el Premio de Honor de las Letras Catalanas.



Tal vez para la gente continental no resulte fácil entender la peculiaridad profunda de ese conjunto que las geografías al uso denominan «Archipiélago Balear». En la crónica de Jaime I aquella peculiaridad se aduce como motivo determinante de la conquista de Mallorca. «Tendremos por bueno —expusieron al rey los barones catalanes en el famoso banquete ofrecido por Pere Martell— que vos aquella isla conquistéis, por dos razones: la primera porque vos y nosotros obtendremos ganancia, y la otra porque maravillará a las gentes que sabrán esta conquista que toméis tierra y reino dentro del mar, donde Dios quiso formarlo». De modo que, además de las motivaciones geopolíticas y económicas —«vos y nosotros obtendremos ganancia»—, aquella chispa de magia que significaba tomar posesión de un reino diferente de

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa y la Literatura. En este número se ofrece el último Ensayo de la serie dedicada al tema de «Cultura en las autonomías».

En números anteriores se han publicado *La cultura de Andalucía*, por Antonio Domínguez Ortiz, académico de la Historia y catedrático jubilado de instituto; *Panorama cultural de Castilla-La Mancha*, por Juan Bravo Castillo, profesor de Filología Inglesa en la Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B. de Albacete; *La cultura murciana en la España de las Autonomías*, por María Teresa Pérez Picazo, catedrática de Historia en Murcia; *La cultura riojana: pasado, presente y futuro*, por Manuel de las Rivas, ▶

los otros —un reino «dentro del mar»— hacía doblemente atractiva la empresa. El hecho geográfico ha pesado de manera decisiva en el pasado y en el presente de nuestras islas. Es obvio pensar que seguirá pesando en el futuro.

Hoy, con una determinada intencionalidad política, se habla de «País Balear». Se trata, sencillamente, de un neologismo. La Administración española, resucitando la olvidada nomenclatura de Plinio y de la división territorial del imperio romano, creó la «Provincia de las Baleares» con la misma estructura y el mismo espíritu con que creaba la «Provincia de Cuenca» o la «Provincia de Guadalajara». En Cataluña se habla con frecuencia, un poco vagamente, un poco demasiado líricamente, de «les Illes» (las Islas) para designar al conjunto del archipiélago; pero lo cierto es que la gente isleña no da nombre a este conjunto, seguramente porque nunca ha llegado a configurar su concepto. La gente isleña, refiriéndose a los habitantes de las diferentes islas, habla de «mallorquines», de «menorquines», de «ibicencos» y de «formenterenses»; no habla nunca de «isleños» y muchísimo menos de «baleares». En este aspecto se ajustaba más a la realidad la antigua fórmula oficial, anterior a la creación de las provincias: «Reino de Mallorca e islas adyacentes»; si bien todavía no se han puesto de acuerdo los investigadores sobre si lo que constituía el reino propiamente dicho era sólo la isla mayor (Mallorca), o si comprendía también las islas menores.

Un país, pues —suponiendo que se trate de un sólo país—, integrado evidentemente en el área lingüística y cultural catalana, que ofrece como rasgo fundamental la discontinuidad del territorio: unas islas recortadas y definidas por la frontera del mar, y, por consiguiente, de linderos inmodificables, que no siempre han

▷ profesor de Enseñanza Media y crítico literario; *La cultura en Aragón*, por José Carlos Mainer, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza; *Las Islas Canarias: una litigiosa identidad cultural*, por Domingo Pérez Minik, escritor y crítico literario; *Conflicto y actualidad de la cultura valenciana*, por Ricardo Bellveser, crítico literario; *Panorámica de la cultura gallega*, por Domingo García-Sabell, Presidente de la Real Academia Gallega; *La cultura en el Principado de Asturias*, por Emilio Alarcos Llorach, catedrático de Gramática Histórica de la Lengua Española de la Universidad de Oviedo; *Las coordenadas culturales de Cantabria*, por Francisco-Ignacio de Cáceres y Blanco, catedrático excedente de Geografía e Historia; *La cultura en Navarra*, por Jesús Martínez Torres, periodista y licenciado en Filosofía y Letras; *Castilla y León: hacia la superación de un mito cultural*, por Víctor García de la Concha, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca; *Aproximación a la cultura extremeña*, por Manuel Terrón Albarrán, académico y Secretario Perpetuo de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes; *La cultura en Madrid*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense; *La cultura en la Cataluña actual*, por Román Gubern, catedrático de la Facultad de Ciencias de la Información en la Universidad Autónoma de Barcelona; y *Puntales de la cultura literaria vasca*, por Elías Amezcaga, miembro de diversas sociedades culturales vascas.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

seguido una línea histórica común, deficientemente comunicadas entre sí y que en muchos aspectos han vivido —hasta cierto punto todavía viven— de espaldas unas a otras, desconociéndose mutuamente. Claro es que por el hecho de hallarse insertas en el contexto catalán, las islas Baleares presentan elementos homogéneos en el orden cultural, sociológico e incluso económico; pero no es menos evidente la presencia de otros factores de naturaleza heterogénea que introducen en el conjunto importantes y profundos matices diferenciales. Podemos señalar, casi como un símbolo, el sustrato púnico de Ibiza en oposición al sustrato fundamental romano de Mallorca y Menorca. Cabe también observar la forma de población ibicenca, tradicionalmente dispersa, en contraste con la población concentrada en ciudades y villas —con una macrocefalia espectacular de la capital— que se da en Mallorca, y con la curiosa y equilibrada bipolaridad menorquina: dos núcleos urbanos básicos —Maó y Ciutadella— situados en cada uno de los extremos de la isla y cada cual con su área de influencia respectiva. Revela igualmente diferencias profundas la actual estructura económica, centrada en Mallorca y en Ibiza en torno a una especie de monocultivo del turismo, y mucho más armoniosa en Menorca, donde se ha llegado a un cierto grado de industrialización bastante satisfactorio y, además, muy a medida insular: zapatería, bisutería y alimentación (los famosos quesos menorquines). Y todavía podríamos añadir un largo etcétera.

Todo ello hace que no sea sencillo hablar de las islas Baleares como de un conjunto real y coherente. Ni las estructuras socioeconómicas son las mismas en cada isla, ni encontramos, hasta la creación de las provincias, ningún organismo político o administrativo que les sea claramente común. Hasta el extremo de que el «Gran i General Consell» de Mallorca, en sesión celebrada el 26 de marzo de 1696, llegó a declarar que «es equivocación afectada reputar las islas de Ibiza y Menorca como parte del Reino de Mallorca. Porque es cierto que dicho reino únicamente consiste en la isla de Mallorca, y se representa en la Señoría de los Magníficos Jurados y Consejo de la Universidad, Ciudad y Reino de Mallorca, no concurriendo a esta Junta persona alguna por las islas de Menorca e Ibiza, ni uniéndose nunca las tres para hacer un cuerpo ni formar una Generalidad».

Prescindiendo de la circunstancia concreta que la motivó —impedir que un sacerdote ibicenco fuese rector de una parroquia mallorquina—, la declaración del «Gran i General Consell», ciertamente discutible desde el punto de vista jurídico, respondía a

una realidad: la inexistencia de un «País Balear», la falta absoluta de conciencia de «balearidad». Las islas *no se han unido* nunca para «hacer un cuerpo ni formar una Generalidad»; en todo caso *las han unido* desde fuera, y, en cierta medida, a pesar de ellas mismas. Resumiendo una constante histórica, pudiéramos decir que Mallorca ignora Menorca, Ibiza y Formentera; que Menorca desconfía de Mallorca e ignora Ibiza y Formentera; que Ibiza desconfía también de Mallorca e ignora Menorca, y que Formentera desconfía de Ibiza e ignora Mallorca y Menorca. No cabe duda que ahí radica, en buena medida, la causa del laborioso e incluso penoso proceso autonómico de nuestras islas y explica el hecho de que, a pesar de tratarse de una autonomía de las que merecían en buena ley el calificativo de «históricas», fuese de las últimas en ver promulgado su Estatuto.

Desde luego hay entre las islas unos vínculos que van más allá de la superestructura provincial. Ya hemos hecho alusión a ellos: comunidad de lengua, comunidad de cultura. Aparte, claro está, de la comunidad de problemas que se derivan del hecho mismo de la insularidad, que dio lugar a lo largo de la historia a una especie de compromiso de socorro mutuo que funcionó con eficacia. Es, en definitiva, en el nivel de la cultura en el que más claramente se han manifestado nuestras islas como una verdadera comunidad.

La raíz del movimiento cultural contemporáneo —un movimiento centrado especialmente en la creación literaria— se inicia a mediados del siglo XIX y es una consecuencia de aquel fenómeno de signo romántico que llamamos la «Renaixença» catalana. Hay que notar que la «Renaixença» insular es, por lo menos en sus comienzos, un hecho específicamente mallorquín. Las demás islas tienen una participación más débil en algunos aspectos y en todo caso más tardía.

Si queremos resumir el sentido y las características que cobró la «Renaixença» al proyectarse sobre Mallorca, habrá que decir que tales características son casi diametralmente opuestas a las que la definen en Cataluña. En Cataluña la «Renaixença» es un movimiento de base, coherente con el propio cambio sociológico, y no limitado al sector estrictamente literario; en cambio en Mallorca (y lo mismo podríamos decir si nos refiriésemos al País Valenciano) es un movimiento reflejo, que no llega a extenderse mucho más allá de las manifestaciones literarias. La revolución industrial que alteró la estructura social catalana, propiciando unos cambios mentales profundos, tuvo escasa repercusión en

Mallorca. La sociedad mallorquina no se mueve, no participa en el movimiento de la «Renaixença»; sólo una minoría intelectual lo asume y llega a una toma de conciencia, eso sí, bastante sólida. Aquella sociedad, sin embargo, una sociedad muy insular, de textura estamental muy estática y más bien compleja, permanece inmóvil, indiferente y, hasta cierto punto, impermeable.

No obstante, eso no significa que la «Renaixença» fuese en Mallorca un fracaso. Muy al contrario: desde el punto de vista puramente cultural podemos afirmar que fue un éxito completo. Dio lugar a una literatura abundante, coherente, con unos resultados de primera línea y unos valores de primer orden dentro del conjunto de la literatura catalana contemporánea. La participación activa de los escritores mallorquines en el proceso de la «Renaixença» fue importante y, en según qué aspectos, decisiva. Basta recordar, por ejemplo, su presencia constante en los Juegos Florales de Barcelona, como concursantes o como miembros del Consistorio, a partir del año mismo de su restauración (1859); o la significación de una figura como Marian Aguiló; o el impulso dado por mosén Antoni M.^a Alcover al conocimiento y estudio de la lengua con la iniciación de la vasta obra titulada *Diccionari català-valencià-balear* y la promoción del Primer Congreso Internacional de la Lengua Catalana (1906).

Ahora bien, pese a que el balance de la «Renaixença» en Mallorca deba ser considerado un éxito, no hemos de olvidar que fue un éxito relativo. Porque aunque la concienciación de los escritores mallorquines fuese, como acabamos de decir, inmediata y clara, aunque diese como producto una literatura ciertamente satisfactoria, no consiguió incorporar la sociedad insular a su propio proceso.

El resultado más permanente fue, de hecho, la instauración de una tradición literaria no interrumpida hasta el presente. Una tradición centrada, por muchas y complejas razones que no podemos detenernos a analizar, alrededor de la creación poética. «Mallorca, tierra de poetas», afirmaba Santiago Rusiñol hacia 1912. Llegó incluso a hablarse de una Escuela Mallorquina de poesía a partir de dos grandes maestros, dos poetas de dimensión europea: Miquel Costa i Llobera (1854-1922) y Joan Alcover (1854-1926). Una escuela que sus epígonos, coincidentes con el auge del novecentismo catalán y participando en buena medida del espíritu de este movimiento, perfilarían sobre la base de un acusado formalismo, una complacencia en la delicadeza y el tono menor, una obsesión por el buen gusto sin estridencias y por la perfección de

la Obra Bien Hecha (en mayúsculas, como quería Eugenio d'Ors) y un idealismo a ultranza, junto a una actitud humanística muy mediterránea. Alguien, aludiendo a la extraordinaria desproporción que en el cultivo de los diferentes géneros literarios se daba en Mallorca, completó la amable aseveración de Rusiñol comparando la literatura insular a un frágil barquichuelo dotado de un complicado y poderoso velamen.

La tradición de la Escuela Mallorquina de poesía, convertida en pura nostalgia a raíz de la guerra civil y de las profundas alteraciones socioeconómicas que se produjeron a lo largo de la postguerra, propiciadas en primer término por el desarrollo de la industria turística, pasó definitivamente a la historia con motivo de la ruptura que provocaron los poetas de la llamada generación de 1950. Estos, influidos en sus comienzos por la poesía castellana que acostumbramos a denominar de 1927 o de «la Dictadura», echaron por la borda las fórmulas y los esquemas habituales y vinieron a inaugurar el panorama de nuestra actualidad literaria en el sector de la expresión poética. De ellos arranca una línea que, a lo largo de los años sesenta, se convertiría en una nueva dogmática: el realismo histórico, asumido con rigor total, casi académico, por los jóvenes poetas que se dan a conocer en esa década. Algún día habrá que hacer seriamente la historia de esta poesía joven de los años sesenta, que aceptó como base fundamental el esquema narrativo, el lenguaje coloquial, la actitud objetiva, el rechazo de toda introspección, de toda postura intimista y de toda expresión puramente lírica (más allá del lirismo —decían— ya está la delincuencia). Y habrá que hacerla, esa historia, porque, aunque no se caracterice por la abundancia de productos de valor permanente, señala un período clave en la evolución de la literatura insular contemporánea. Al fin y al cabo, la poesía joven de los años sesenta planteaba las negaciones adecuadas para provocar, a la hora de la reacción, unas afirmaciones fecundas y enriquecedoras, y esto habrá sido, a la larga, un servicio muy valioso.

Hay que decir que estos poetas que pretendían situar la poesía al nivel de la calle y acercarla a la historia cotidiana del hombre cualquiera, en el fondo no creían demasiado en la poesía; y por eso la hicieron caer en el descrédito; tal vez ante ellos mismos. Lo cierto es que se quemaron demasiado pronto. Tal vez ni tuvieron tiempo de conseguir los primeros resultados en razón de un planteamiento que, dogmatismos aparte, era tan válido como cualquier otro. Sus sucesores, los poetas jóvenes de los años

setenta, han hecho con ellos algo peor —y más injusto— que contradecirlos: los han ignorado. De modo que mientras afirman, con todas las reticencias que se quiera, la tradición de antes (Costa i Llobera, pongamos por caso, es para algunos de ellos un «técnico» prodigioso de la poesía, un vanguardista de su momento), la más inmediata no les merece más que el desprecio o el olvido: no cuenta para nada. Naturalmente, se equivocan. Porque sin el tirón hacia abajo que el realismo dio a la poesía, tal vez no hubiera sido posible, o no hubiera tenido el sentido que tiene, el tirón hacia arriba que hoy experimenta.

En la actualidad, viven y escriben en las islas Baleares tres generaciones de poetas: la madura, representada por la promoción de 1950; la intermedia, integrada por los escasos, pero suficientemente importantes, autores que quedan en activo de la promoción de 1960, y la más joven, que ha hecho su aparición a lo largo de las décadas 1970-1980. Esta generación joven es la que ha devuelto a la poesía su más auténtico sentido y función, tal como antes hemos apuntado. Sus propuestas son extremadamente variadas. Algunos, a partir de ciertas actitudes realistas, las trascienden; otros se adentran en la introspección intimista; hay quien descubre los presupuestos del superrealismo; muchos de ellos investigan nuevas posibilidades formales y lingüísticas de la expresión poética, o incluso, rompiendo en cierta medida los límites entre literatura y plástica, se lanzan al descubrimiento de códigos inéditos de expresión y comunicación por el campo de la poesía visual. Un horizonte, pues, suficientemente amplio y esperanzador.

Hay que advertir, por otra parte, que hoy ya no es sólo Mallorca tierra de poetas. También lo es Ibiza y empieza a serlo Menorca. Hasta el extremo de que se diría que el meridiano de la poesía, centrado hasta ahora sobre Mallorca, tiende a desplazarse hacia las islas menores. A ellas pertenecen, en efecto, algunos de los más notables y prometedores poetas de las levadas más recientes.

Una tradición poética, por consiguiente, rica y consolidada, en contraste con el cultivo de los otros géneros, entre ellos los narrativos, que hasta fechas relativamente cercanas no pasaban más allá del modesto balbuceo. Para hablar, por ejemplo, de la novela insular contemporánea es preciso avanzar hasta los años de postguerra, en que la obra de Llorenç Villalonga (1897-1980) alcanza su plenitud y su más amplia difusión. Villalonga, un novelista de dimensión universal, es el punto de partida de nuestra narrativa contemporánea. Antes de él, podemos registrar en este campo

figuras aisladas muy estimables, entre ellas alguna de primera línea; pero es a partir de él cuando podemos empezar a hablar de verdad de la novela insular contemporánea. Su mundo de ficción viene marcado por una profunda conciencia de crisis. El novelista experimenta una doble actitud, de atracción y de rechazo, hacia unas estructuras sociales, unas convenciones y unas formas de vida que detesta, pero a las cuales pertenece y que, en definitiva, configuran su horizonte. Llorenç Villalonga es el testigo, sensible e impotente, sarcástico y elegíaco, de un pequeño mundo deleznable, pero que al fin y al cabo era el suyo: la Mallorca tradicional, con su sociedad estamental y monolítica, perpetuadora de ciertas formas del «ancien régime» hasta las mismas puertas del 1936. Un mundo que ya no podría superar el trauma de la guerra civil. A la contradicción profunda —atracción y repulsión— con que se enfrenta a su propio ámbito, el novelista la llamaba «ambivalencia», y, en el plano literario, se tradujo en una doble polaridad: la sátira y la elegía. Una misma visión distorsionadora y estabilizadora, que se orienta, o bien hacia la caricatura esperpéntica, o bien, por el contrario, hacia la idealización mítica.

Rechazo y atracción, sátira y elegía, esperpento y mito. He aquí los puntos cardinales que delimitan, en efecto, la narrativa insular de nuestros días. Una narrativa que irrumpe con singular ímpetu en el panorama general de la literatura catalana hacia 1968 —una fecha que no deja de ser significativa—, coincidiendo con la crisis e incluso el descrédito de la poesía realista y amenazando con invertir diametralmente el tradicional desequilibrio a favor de la expresión poética. En un reciente estudio llegan a contabilizarse más de cuarenta narradores con obra publicada, de desigual valor, como es lógico, pero todos ellos, por lo menos, estimables. Si tenemos en cuenta la capacidad demográfica de las islas, se trata de una cifra sorprendente e incluso desmesurada, que pone de relieve la plenitud y la solidez de la tradición de creatividad literaria a que nos venimos refiriendo. Sería obviamente prematuro tratar de definir los rasgos que caracterizan, en general, esa nueva narrativa insular. De todos modos, vale la pena insistir en su vinculación con los planteamientos de Villalonga: conciencia de crisis y superación del realismo objetivo tradicional hacia otro realismo (que, un poco gratuitamente, ha sido calificado de «mágico»), deformador de la realidad, bien hacia la expresión poética, bien hacia el esperpento. Alguien llegó a decir que los narradores insulares de la promoción de los años setenta

venían a ser los «sudamericanos» de la literatura catalana, y si bien tal afirmación no deja de ser una «boutade», lo cierto es que han aportado una saludable corriente de aire fresco y renovador.

Hasta aquí el panorama que examinamos es estimulante y esperanzador en grado sumo. Pero hay que considerar también los aspectos oscuros, los lados negativos. Sin movernos del terreno de la creación literaria, hay que tener en cuenta que un tercer género, la literatura dramática, no ha llegado a desarrollarse en igual medida ni ha alcanzado cotas suficientemente plausibles. El teatro autóctono, pese a contar con algún autor relevante, ha seguido una evolución penosa, incierta, continuamente abocada a la frustración. Las razones son complejas y no vamos a analizarlas ahora. Basta recordar que el teatro, además de literatura, es esencialmente espectáculo y que, para que el espectáculo exista, deben reunirse una serie de factores —profesionales, técnicos, económicos, sociológicos, etc.— que no han llegado aquí a conjugarse de modo satisfactorio. En las islas tenemos el único teatro posible en nuestra circunstancia: un teatro de ambición modesta y limitada, para consumo de un público poco exigente, ajustado a la tradición del sainete decimonónico y servido por unos semiprofesionales de indudable mérito y por algún autor de innegable valía. Nada más. Y claro es que, al no haber posibilidad de otra clase de espectáculo, difícilmente se desarrollará la literatura dramática en otras dimensiones. Así y todo, no faltan las tentativas, los experimentos arriesgados, los tenaces esfuerzos, muchas veces con mejor voluntad que resultados positivos. Incluso algún escritor, casi desesperadamente, se mantiene fiel a su vocación de dramaturgo de vanguardia.

En este punto, nuestras instituciones autonómicas tienen una amplia labor a desarrollar. Se trataría de no dejar en el desamparo todas aquellas iniciativas, todas aquellas voluntades condenadas hoy a la fatiga y al desánimo; de hacer posible, en suma, la conjunción de aquellos factores imprescindibles para que el teatro sea una realidad, no un sueño ni un proyecto descabellado. Algo se ha hecho en este sentido, tal vez a título de prueba o de tanteo, y se ha llegado a producir algún espectáculo perfectamente exportable y exportado. Ahora deberían encontrarse unas vías de continuidad que permitiesen no tener que partir siempre de cero. Una verdadera y eficiente escuela de arte dramático, que propiciase la profesionalización de cuantos intervienen en la creación del teatro, y la formación de una compañía estable, bajo los aus-

picios de las instituciones públicas, serían probablemente las premisas indispensables para una solución definitiva y fecunda. He aquí uno de los retos que tienen planteados nuestros organismos autonómicos en el campo cultural.

Más aspectos negativos. De lo que antes habíamos dicho puede deducirse que las islas Baleares son uno de los países del mundo con mayor densidad de población literaria, es decir, con mayor número de escritores por kilómetro cuadrado. No hay que olvidar, sin embargo, que esa desmesurada cantidad de escritores viene compensada por un déficit alarmante de público lector, hasta el punto de que las islas Baleares son, probablemente, uno de los países del mundo con menos lectores por kilómetro cuadrado. Las raíces profundas de este hecho habría que relacionarlas quizá con los hondos cambios estructurales —y las consiguientes alteraciones de las escalas de valores— experimentados por la sociedad isleña a partir de los años cincuenta, como consecuencia del despliegue, más o menos salvaje, más o menos imprevisor, de la industria turística. Desde el punto de vista cultural, los resultados han sido escasamente provechosos. Ni hemos acertado a facilitar el acercamiento del visitante a nuestra propia realidad, ni hemos sabido asimilar los elementos de cultura que pudieran llegarnos del exterior. Hace algunos años se usó el término «balearización» para designar el proceso de degradación en todos los órdenes a que pueden dar lugar semejantes situaciones, y ello, además de ser humillante, resulta altamente expresivo de la gravedad del problema: las islas Baleares han podido ser consideradas ejemplo y arquetipo de aquello que no debiera ser.

De todos modos hay que tener en cuenta en este aspecto la diversidad fundamental de cada uno de los pequeños mundos que forman ese conjunto sin verdadero nombre, y, en el orden de cosas que consideramos, es preciso subrayar que Menorca es la isla que ha salido mejor librada. Ya aludimos al principio al equilibrio más armónico de sus estructuras económicas. Ahora hemos de añadir la existencia de un nivel de cultura ciudadana sensiblemente y tradicionalmente superior al de las otras islas. En Menorca la densidad de población lectora es, con toda seguridad, mucho más elevada, y esta circunstancia, contrastando curiosamente con la ausencia de una tradición de creatividad literaria comparable a la de Mallorca, hace que la vida cultural menorquina sea la más arraigada y satisfactoria. ¿A qué cabe atribuirlo? Sería sin duda demasiado fácil, e incluso ingenuo, pensar en la

influencia del prolongado período dieciochesco de dominación británica.

Sea como fuere, el modelo menorquín es altamente aprovechable para el establecimiento de las líneas generales de una política cultural. Una política que hoy está en mantillas, reducida a unos primeros e inciertos balbuceos, pero que habrá de desarrollarse y potenciarse en un futuro inmediato si nuestras islas no quieren perder irreversiblemente su propia identidad. No cabe duda que este tema preocupa a los poderes autonómicos; por lo menos así lo proclaman y algo han hecho —justo es reconocerlo— en este sentido, desde una tímida y con toda seguridad insuficiente protección de los espacios naturales, hasta algunos modestos sistemas de promociones y ayudas. Algo es algo, pero hace falta mucho más. Vale la pena destacar, a guisa de ejemplo, la firme política lingüística seguida por el Consell Insular de Menorca en orden a la normalización del uso del catalán y la constante labor de divulgación cultural que viene llevando a cabo el Ayuntamiento de Palma; una labor que, pese a los inevitables errores y contradicciones, puede servir de modelo y de pauta para el futuro. Se trata de unas líneas de actuación que merecen ser tenidas muy en cuenta.

De todos modos, cualquier acción pública flotaría en el vacío si no contase con la receptividad ciudadana, con el soporte de la sensibilidad popular. Y es en este registro donde se han producido a lo largo de las pasadas décadas, a pesar de todas las rutinas y de todas las inercias, los más profundos avances. La conciencia de la propia entidad como país, la sensibilización ante los problemas de la lengua y la cultura autóctonas, han alcanzado en el último decenio niveles que en un pasado próximo hubieran sido impensables. Se trata, desde luego, de actitudes minoritarias; pero no hay que olvidar el peso decisivo de las minorías —de las «inmensas minorías», si se quiere— en el devenir de los pueblos. Se trata, en cualquier caso, de unas minorías que han salido de sus reductos para iniciados y han bajado a la calle como presencia activa.

Algunas asociaciones tratan de coordinar y potenciar este género de inquietudes. Merece ser citada en primer término la Obra Cultural Balear, fundada en 1962 a iniciativa del insigne lingüista Francesc de B. Moll. Centrada inicialmente —eran los tiempos difíciles de la represión— en la enseñanza, defensa y promoción de la lengua catalana, la Obra Cultural jugó un papel

relevante en los primeros tiempos de la transición a la democracia, y, ampliando paulatinamente su campo de acción, es hoy una entidad influyente en todos los sectores de la cultura, dando a este término su acepción más amplia. Más reciente es la implantación del G.O.B. («Grup d'Ornitologia Balear i Defensa de la Naturalesa»), una asociación que, pese a su nombre originario un tanto pintoresco y de connotaciones restrictivas, viene llevando a cabo —frecuentemente en estrecha colaboración con la Obra Cultural— una tarea de extraordinario dinamismo, enfocada esencialmente hacia la sensibilización popular en orden a la defensa de los valores ecológicos y paisajísticos de las islas. Del poder de convocatoria del G.O.B. pueden dar idea las memorables movilizaciones promovidas en defensa de la integridad de la isla de la «Dragonera» y de la playa de «Es Trenc», que dieron lugar a unas manifestaciones callejeras sin precedentes.

De todo lo dicho hasta aquí, y pese a los lados oscuros y a los factores negativos, se deduce un balance final más bien favorable. Una tradición ininterrumpida de creación literaria ha llegado hasta nosotros con toda su riqueza y esplendor y se abre hacia un futuro sembrado de estímulos y de esperanzas; unas ya «inmensas» minorías, dotadas de hondo sentido humanístico, inciden sobre la sensibilidad, cada vez más aguda y receptiva, de la población insular; unas entidades pragmáticas y eficaces coordinan esa nueva dinámica que vitaliza las islas. Y precisamente a través de la movilización cultural se va dibujando en este puñado de pequeños países, tan cercanos y tan distantes, tan diferentes y variopintos, una noción y un sentimiento de comunidad que hasta hoy era apenas perceptible.

No cabe duda que el proceso será lento, difícil, poblado de obstáculos. Hasta llegar a la plena conciencia de la propia identidad como país y de la pertenencia a un área lingüística y cultural determinada, habrá que vencer prejuicios arraigadísimos, viejas inercias y recelos, apatías seculares. Se han dado ya, no obstante, los primeros pasos, y seguramente con carácter irreversible. Si consideráramos el largo camino que queda todavía por andar, tal vez sintamos la tentación de rendirnos al desánimo; pero si tenemos en cuenta el trecho que ya hemos recorrido, los hitos alcanzados (unos hitos que hace poco no nos atrevíamos a soñar), los avances definitivos que en algunas direcciones se han conseguido, podemos abrigar una firme, serena y cautelosa esperanza de cara al porvenir.

RENOVACION DE LA COMISION ASESORA

Al cumplirse el plazo previsto, el 31 de diciembre de 1985 cesaron en sus cargos como miembros de la Comisión Asesora, cuya función consiste en el asesoramiento general de las actividades de la Fundación, don Manuel Seco Reymundo, don José Luis Sureda Carrión, y don David Vázquez Martínez. Otro de los miembros de esta Comisión, don Fernando Zóbel, falleció el 2 de junio de 1984.

Para sustituirles en su misión, el Consejo de Patronato de la Fundación Juan March ha designado como nuevos miembros de la Comisión Asesora a don Sergio Erill Sáez, don José Hierro Real, don Aurelio Menéndez Menéndez y don José Luis Pinillos Díaz.

Por otra parte, el citado Patronato nombró miembro del mismo a doña Leonor March Delgado, en sustitución de doña Carmen Delgado, por presentar ésta su renuncia como miembro del Consejo.

MANUEL SECO REYMUNDO

Miembro de la Real Academia Española y director de su Seminario de Lexicografía,



que edita el *Diccionario histórico de la lengua española*. Además de otros trabajos dentro de este campo, se ha dedicado al estudio del español actual, en sus diversos aspectos. Autor de *Gramática esencial del español* y de *Arniche y el habla de Madrid*.

JOSE LUIS SUREDA CARRION

Catedrático de Economía Política y Hacienda Pública en la Facultad de Derecho de



la Universidad de Barcelona. Fue miembro del Departamento de Economía de la Fundación Juan March en 1970 y 1971; y secretario de dicho Departamento en 1977. Autor de varias publicaciones y colaborador de «Anales de Economía».

DAVID VAZQUEZ MARTINEZ

Doctor en Farmacia y en Ciencias Químicas por la Universidad de Madrid. Trabaja



en el C.S.I.C. Presidente de la Sociedad Española de Bioquímica y Académico de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Premio «Príncipe de Asturias» de Ciencias en el año 1985. Fue secretario del Plan de Biología Molecular.

FERNANDO ZOBEL

Nació en Manila (Filipinas) en 1924, de padre español. Traslado a Estados Unidos,



se licenció en la Universidad de Harvard. Afincado en España, creó en 1966 el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, cuya colección donó en 1981 a la Fundación Juan March. Falleció en Roma en 1984.



**SERGIO
ERILL
SAEZ**

Nació en Barcelona en 1938. Se doctoró en Medicina por la Universidad de Barcelona en 1967. Catedrático de Farmacología de la Universidad de Granada (de 1979 a 1983), anteriormente lo fue de la de Bilbao. Desde 1983 es profesor de la misma especialidad en la Universidad de Montréal (Canadá) y director de la Fundación A. Esteve, en Barcelona. Vocal de la Comisión de Farmacología Terapéutica e Investigación Farmacéutica del Fondo de Investigaciones Sanitarias de la Seguridad Social. Fue secretario del Departamento de Medicina, Farmacia y Veterinaria de la Fundación Juan March de 1979 a 1982. Perteneció al Consejo Editorial de destacadas revistas médicas españolas y extranjeras y a numerosas asociaciones y academias científicas nacionales e internacionales.



**JOSE
HIERRO
REAL**

Nació en Madrid en 1922. Es uno de los poetas más importantes surgidos tras la guerra civil. Ligado en su juventud a Santander, en 1946 se relacionó allí con el grupo «Proel», colaborando en la revista poética del mismo nombre. En la colección literaria iniciada por esta revista se publicó su primer libro, *Tierra sin nosotros*, en 1947. De ese mismo año es *Alegría*, con el que obtuvo el Premio «Adonais». En 1953 aparece una amplia selección de su poesía, *Antología poética*, y obtiene el Premio Nacional de Literatura. Otros galardones fueron el Premio de la Crítica (1957), Premio Juan March (1959) y Premio Príncipe de Asturias de las Letras (1981). En 1983 le fue otorgada la Medalla de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Colabora en radio y en numerosas publicaciones en España y en otros países.



AURELIO MENENDEZ MENENDEZ

Nació en Gijón en 1927. Doctor en Derecho por la Universidad de Madrid. Catedrático de Derecho Mercantil en la Universidad Autónoma de Madrid, habiéndolo sido anteriormente en las de Santiago, Salamanca y Oviedo. Ha sido Decano honorario de la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid. Ex-ministro de Educación y Ciencia, ha sido Magistrado del Tribunal Constitucional. Presidente de la Sección de Derecho Mercantil de la Comisión General de Codificación. Miembro Permanente del Comité Marítimo Internacional. Pertenece al Consejo de Redacción de la Revista de Derecho Mercantil, de la Revista Crítica de Derecho Inmobiliario y de la Revista Española de Seguros. Fue Secretario del Departamento de Derecho de la Fundación Juan March (1974-75).



JOSE LUIS PINILLOS DIAZ

Nació en Bilbao en 1919. Es catedrático de Psicología en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad Complutense. En 1983 fue nombrado miembro de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas y en 1985 le es concedida la Medalla de la Universidad Pontificia de Salamanca. Fue Secretario del Departamento de Filosofía de la Fundación Juan March de 1977 a 1980. Sus investigaciones se han dirigido principalmente hacia los problemas de la percepción, psicología social y psicología de la personalidad. Entre sus publicaciones figuran: *Principios de Psicología* (que acaba de alcanzar su duodécima edición), *La vida de la ciencia*, *La mente humana*, *Las funciones de la conciencia* y *La psicología de la vida urbana*.

Desde el 28 de febrero, en la Fundación

PRIMERA RETROSPECTIVA DE MAX ERNST EN ESPAÑA

- Ofrecerá 127 obras, desde 1909 a sus últimos años

Un total de 127 obras, entre óleos, collages, acuarelas, gouaches y obra gráfica, y dos esculturas en bronce, integrarán la Exposición de Max Ernst (1891-1976), que se presentará en la sede de la Fundación Juan March a partir del próximo 28 de febrero.

Es ésta la primera retrospectiva del artista en España, que permitirá contemplar una selección de la producción de una de las figuras claves de la vanguardia del siglo XX; una obra que figura «entre los grandes viajes de exploración espiritual llevados a cabo en nuestro siglo», según palabras del crítico de arte Werner Spies, comisario de la muestra y autor del estudio sobre el artista reproducido en el catálogo de la misma.

Las obras provienen de diversos museos europeos y norteamericanos: el Museo de Arte Moderno de Nueva York; el Centro Pompidou, de París; la Fundación Guggenheim, de Venecia; la Fundación Menil, de Houston y otras.

La muestra se ha organizado con la colaboración de todas estas instituciones y del Instituto Alemán de Madrid.

La exposición permanecerá abierta en la Fundación Juan March hasta el próximo 27 de abril.



Max Ernst nace un 2 de abril de 1891, en Brühl, cerca de Colonia, hijo de un profesor de una escuela de sordomudos. Después del bachillerato, estudia filosofía en la Facultad de Letras de la Universidad de Bonn. Rechazando toda formación oficial artística (no estudia en ninguna Academia de Bellas Artes), se forma en historia del arte, a la vez que se interesa por la psicología y la psiquiatría. Visita un asilo de enfermos mentales y se siente fascinado por sus pinturas y esculturas.

En 1912 visita la exposición del Sonderbund en Colonia, que reunía obras de Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Matisse... y decide ser pintor. Al año siguiente participa con Arp, Klee, Chagall y Delaunay en el Primer Salón de Otoño de la Revista «Der Sturm», en Berlín. Viaja por vez primera a París. En 1914 conoce en Colonia a Hans Arp, cuya amistad durará hasta la muerte de éste. Tiene que alistarse en el ejército, dentro del cuerpo de artillería. Sus obras de estos años están influenciadas por el expresionismo. Vienen en seguida estudios analíticos del cubismo y el futurismo. En los años de la primera guerra mundial realiza algunas acuarelas, en las que se hacen patentes dichos influjos.

Conoce a Georg Grosz, en 1916, con motivo de la exposición que de Ernst realiza «Der Sturm» en Berlín. Max Ernst se adhiere a los dadaístas y en 1917 participa en la segunda exposición dadá en Zurich. Al año siguiente se casa con la historiadora de arte Louise Strauss, suplente del director del Museo Wallraf-Richartz de Colonia. Se instala en esta ciudad, tras su desmovilización, y contacta con los grupos vanguardistas de Munich, Berlín y Zurich.

En 1919 conoce a J. T. Baargeld. Con él y con Arp funda el movimiento dadá de Renania: la *Zentrale W/3 Stupidia*, en Colonia. De este año son un álbum de litografías en homenaje a Chirico y sus primeros collages y experiencias a partir de «imágenes» impresas.

En 1920 colabora con Arp y Baargeld en la serie de collages que titulan *Fatagaga* (FABrication de TABLEaux GARantis GAZométriques). Nace su hijo



«El triunfo del Surrealismo». 1937.

Ulrich (Jimmy) actualmente pintor.

El Surrealismo y el «frottage»

En 1921, André Breton, con el que Max Ernst mantenía correspondencia, le invita a exponer sus collages en París. En 1922, tras haber entrado ilegalmente en Francia, Max Ernst vive en casa de Eluard, con el cual publica *Les Malheurs des Immortels*. Expone en París en el Salón de los Independientes y se gana la vida trabajando en una fábrica de pitilleras y bisutería de París. Tras un viaje por Oriente, a su regreso acoge con entusiasmo el manifiesto surrealista de Breton. Se interesa por

la técnica del *frottage* e inicia la serie *Histoire Naturelle*.

En 1925, en el verano que pasa junto al mar, en Bretaña, le llega la inspiración que le conducirá a esta técnica, mientras que contempla el suelo de madera. Ese mismo año Max Ernst participa en la primera exposición del grupo surrealista.

Vienen luego los decorados y el vestuario para *Romeo y Julieta*, del ballet de Diaghilev, que realiza con Miró; y en 1927, aplica a la pintura la técnica del *frottage*. Se casa con Marie-Berthe Aurenche.

De 1929 es la publicación de su novela-collage *La mujer de 100 cabezas* y al año siguiente colabora en el rodaje de *L'âge d'or*, de Buñuel y Dalí, interpretando incluso un papel en el filme.

Expone por primera vez en Estados Unidos, en 1931, en la Julien Levy Gallery. Años más tarde, en el 37, conoce a Leonora Carrington (el año anterior se había separado de su segunda esposa). Max Ernst desarrolla y aplica a la pintura al óleo el procedimiento de la decalcomanía, introducido por Oscar Domínguez. Por entonces, Max Ernst se hallaba inscrito en la lista negra del régimen nazi y algunas de sus obras figuran en la Exposición de Arte Degenerado que organizan los nazis en Munich en 1937. Al año siguiente, solidariado con Paul Eluard, que acababa de ser excluido del grupo surrealista, abandona este grupo y se instala en Saint-Martin-d'Ardèche con Leonora Carrington. En el 39 es internado en diversos campos por ser alemán, pero es liberado por la gestión que lleva a cabo Eluard ante Albert Sarraut. Vuelve a ser detenido en el 40 y se evade dos veces. Buscado por la Gestapo, Max Ernst va a Marsella donde coincide con André Breton. Peggy Guggenheim le ayuda a marchar a Nueva York, vía Lisboa.

Ella será su tercera esposa. Reconciliado con Breton, Max Ernst participa desde América en las actividades surrealistas en el exilio.

Max Ernst, en América

En 1942 experimenta una nueva técnica, el *dripping* (goteo) y entra a formar parte, con André Breton, del consejo de redacción de la revista «VVV». Conoce a la pintora Dorothea Tanning, con la que se casa al año siguiente en California y ambos se instalan en Sedona (Arizona). La nueva técnica del «dripping», que usarán muchos pintores de la Escuela de Nueva York, sobre todo Pollock, es patente en la obra de Ernst, «Hombre joven observa intrigado el vuelo de la mosca no-euclidiana». El galerista neoyorquino Sidney Janis ha escrito al respecto: «En sus cuadros americanos, Max Ernst inventa técnicas nuevas con las cuales crea las propiedades de lo enigmático, que consuman su obra».

En 1948 Max Ernst se nacionaliza americano. Marcel Duchamp le visita al año siguiente y Max Ernst viaja a Europa, exponiendo en 1950 en París y Londres, donde entra de nuevo en relación con Eluard, Arp, Giacometti, Tzara y otros viejos amigos. En 1953, se instala, definitivamente, en París, obteniendo al año siguiente el Gran Premio de Pintura en la XXVII Bienal de Venecia, en la que Arp recibió el de Escultura y Miró el de Obra Gráfica. En 1958 Max Ernst, se nacionalizó francés. Años más tarde se instala en el sur de Francia. En 1970 aparece *Ecritures*, libro que reúne todos sus escritos, traducido al castellano en 1981. En 1975 se celebra una gran retrospectiva de su obra en el Grand-Palais, de París. Max Ernst muere, a los 85 años, el 1 de abril de 1976, en París. ■

CLAUSURA DE LA EXPOSICION DE «ESTRUCTURAS REPETITIVAS»

Hasta el 16 de febrero permanecerá abierta en la Fundación Juan March la exposición «Estructuras repetitivas», que se inauguró el pasado 12 de diciembre. La muestra, compuesta a partir del hilo argumental de la repetición de elementos como propuesta artística, consta de 22 obras, de 21 artistas contemporáneos, provenientes de los fondos del Museo Ludwig de Colonia (Alemania).

Gran parte de las obras están fechadas en los años sesenta, aún cuando la más antigua es un óleo de Robert Delaunay de 1934 y hay algunas más recientes, posteriores a aquella década. Cada artista presenta una obra, con la excepción del norteamericano Andy Warhol que firma tres composiciones repetitivas. El resto de los autores incluidos son: Carl Andre, Joe Baer, Josef Beuys, Hilla y Bernhard Becher, Carlos Cruz-Díez, Hanne Darboven, Ger Dekkers, Jan Dibbets, Jim Dine, Lucio Fontana, Donald Judd, Sol LeWitt, Roy Lichtenstein, Heinz Mack, Piero Manzoni, Robert Morris, Kenneth Noland y Günther Uecker.

El punto en común que tienen todas estas obras es la utilización de la repetición de elementos, recurso estético muy empleado, desde distintos enfoques, por artistas contemporáneos de diferentes escuelas y movimientos. Fue muy utilizado, por ejemplo, por el Pop Art, representado en esta muestra por tres cualificados nombres: Andy Warhol, Roy Lichtenstein y Jim Dine.

Igualmente se sirvieron de este recurso repetitivo los artistas «minimalistas», los seguidores del espacialismo, del arte cinético y de otras manifestaciones experimentalistas que ha llevado a cabo el arte contemporáneo.

Algunas críticas

RECURSO ESTETICO

«A veces se les acusa a algunos artistas, generalmente ya encumbrados, de volver una y otra vez a los mismos temas y formas, como en la repetición de una lección ya aprendida. Pero esta 'repetición sistemática', también tiene lugar en obras individuales, como recurso estético, como juego lingüístico, como método recurrente. Son usos profesionales de los artistas, que sirven para enriquecer la obra en sí, e incluso pueden llegar a convertirse por sí solas en la obra de

arte. Este es el tema de la exposición de la Fundación Juan March (...) No hay ningún español, pero seguramente no sería difícil realizar una muestra similar sólo con obras de artistas españoles.»

(«Epoca», 15-XII-85)

LA INTELIGENCIA, A PRUEBA

«Con este tipo de muestra temática no sólo se acierta de cara a las exigencias anteriores, sino que se produce una sintonía con la actuali-

dad internacional, (...) vamos acortando esas distancias con el exterior, que hasta hace bien poco nos parecían casi insalvables. (...) Es ésta, en definitiva, una muestra que pone en prueba la inteligencia y la sensibilidad del contemplador del arte. Se puede pasear por ella, pero, asimismo, se puede pensar. Con ello se dará satisfacción a esa dimensión cognoscitiva que recorre el arte de nuestra época: lograr una mirada reflexiva.»

(F. Calvo Serraller. «El País», 13-XII-85)

EL CAMINO SIGUE EXPEDITO

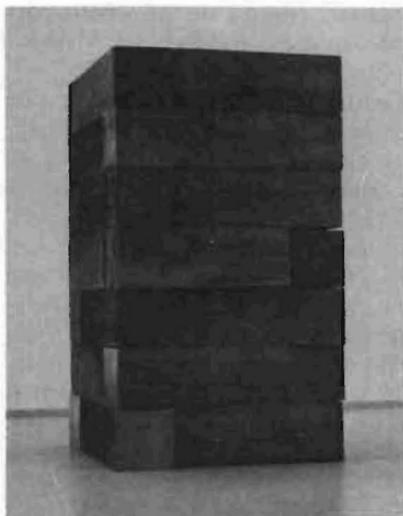
«El recurso estético de la repetición, ligado en ocasiones al lenguaje de los medios de comunicación —y, en esa medida, muy presente en el 'pop art'— se corresponde con una trayectoria del arte que, desde hace cincuenta años, ha ahondado en desvelar las claves lingüísticas de la representación. La experimentación de esta línea ha tenido lógicamente en la abstracción su vehículo idóneo aún cuando el pop de Warhol o Lichtenstein supusiera una valiosa aportación figurativa, y las vertientes más analíticas del conceptualismo han sido y son las más avanzadas en indagar las relaciones estructurales internas de la obra. Con todo, el camino sigue expedito en justa correspondencia con la sensibilidad de la época por desvelar los mecanismos formales.»

(F. Hernández Cava. *Villa de Madrid*, 1-I-86)

UN SUMA Y SIGUE

«Nada surge de la nada, nada se inventa desde el va-

cío. Crear es añadir, construir sobre cimientos, llevar el mojón un poco más lejos. La exposición (...) que con el nombre de 'Estructuras repetitivas' se exhibe en los salones de la Fundación Juan March (...) es la representación de los diferentes estilos



«Objeto de madera», 1964-70, de Carl Andre

estéticos, los distintos movimientos y las posturas más representativas empleados a lo largo del siglo XX y que es, con sus esplendores en cuanto a innovación y progreso, un asentarse sobre quehaceres anteriores, un suma y sigue que es aventura humana.»

(José Pérez Guerra. «Cinco Días», 19-XII-85)

UN ELEMENTO VIVO

«Nadie puede decir que los artistas actuales estén faltos de imaginación, pero tampoco hay que olvidar que dentro de las más arraigadas tradiciones culturales, tanto de occidente como de oriente, la repetición es un elemento siempre vivo.»

(«Lápiz», Diciembre 1985)

A partir del 7 de febrero

LA EXPOSICION DE GRABADOS DE GOYA, EN LOVAINA

A partir del 7 de febrero, la exposición de Grabados de Goya, que desde el otoño del pasado año está siendo exhibida en diversas ciudades de Bélgica, se presentará en Lovaina. A su inauguración en el Museo de Bellas Artes de Gante, el 18 del pasado diciembre asistió el Presidente de la Fundación, **Juan March Delgado**, quien agradeció la colaboración prestada por los organizadores del Festival Europalia 85, dentro de cuyo marco fue mostrada la colección de grabados de Goya hasta fin del 85, así como a la ciudad de Gante por «el entusiasmo y eficacia con que se ha organizado la muestra».

Mons, Lieja y Gante fueron las tres etapas cubiertas dentro del citado Festival Europalia, en este recorrido de la exposición por Bélgica, que prosigue en el presente año por otras ciudades de dicho país, organizada por la Fundación y entidades locales.

En un informe elaborado por el Centro de Creación Artística y la ciudad de Mons, se hacía un balance positivo de la acogida de la exposición: más de 10.500 visitantes en cinco semanas, «cifra impresionante si se tiene en cuenta el carácter poco atractivo que los grabados han tenido tradicionalmente y la concurrencia de otras exposiciones».

Exito de la muestra

En una encuesta realizada entre el público que visitó la colección en la citada localidad belga, se reflejaba cómo el motivo del éxito de la muestra se debía, sobre todo, al «descubrimiento de Goya y de su extraordinario talento para el grabado, de su carácter esencialmente español y, a la vez, de la universalidad de su mensaje, que sigue conservando una ardiente actualidad; así como de las inmensas posibilidades expresivas que presenta un arte tan poco conocido como es el grabado».

La Colección

Esta Colección de Grabados de Goya que viene exhibiendo la Fundación con carácter itinerante por diversas ciudades de Bélgica, está integrada por 80 grabados de los Caprichos (3ª edición de 1868); 80 de los Desastres de la guerra (6ª edición, de 1930); 40 de la Tauromaquia (6ª edición, de 1928); y 18 de los Proverbios o Disparates (de la 3ª edición, de 1891).

De marcado sentido didáctico, la muestra va acompañada de unas reproducciones fotográficas de gran formato para la mejor observación de los detalles técnicos del grabado, así como de diversos paneles explicativos de las cuatro series, con textos traducidos al francés y al flamenco; y de un audiovisual de 15 minutos de duración sobre Goya.

El catálogo, redactado por Alfonso Emilio Pérez Sánchez, director del Museo del Prado, presenta la vida y obra artística de Goya y de su tiempo; y comenta todos y cada uno de los grabados que figuran en la exposición.

Desde el 19 de febrero

CICLO MOZART PARA TRIOS Y CUARTETOS CON PIANO

La Fundación Juan March ha programado, a partir del día 19 de febrero y dentro de sus habituales conciertos de los miércoles, un ciclo dedicado a tríos y cuartetos con piano de Mozart, que interpretará el **Trío Mompou**, acompañado por **Emilio Mateu** (viola) y **Pedro Meco** (clarinete). El ciclo consta de tres conciertos, concluyendo el 5 de marzo. Todos los conciertos comienzan a las 19,30 y su entrada es libre, con limitación de asientos.

El programa será el siguiente:
El día 19 de febrero: Trío en si bemol mayor KV 254; Trío en sol mayor KV 496 y Trío en do mayor KV 548 (para piano, violín y violonchelo).

El día 26 de febrero: Trío en si bemol mayor KV 502; Trío en sol mayor KV 564 y Trío en mi mayor KV 542 (para piano, violín y violonchelo).

El día 5 de marzo: Trío en mi bemol mayor KV 498; Cuarteto en mi bemol mayor KV 493 y cuarteto en sol menor KV 478 (para piano, clarinete, viola y chelo).

Los intérpretes

El **Trío Mompou** se presentó ante el público en 1980, formalizándose como un grupo estable y con un riguroso planteamiento de estudio y de interpretación de toda la literatura escrita para violín, violonchelo y piano. El Trío está compuesto por **Joan Lluís Jordá**, **Pilar Serrano** y **Luciano G. Sarmiento**.

JOAN LLUIS JORDA se formó en Barcelona y ha trabajado en Dirección de Orquesta con Markevitch y Celibidache. Desde su fundación forma parte como Solista (Ayudante de Concertino)

de la Orquesta Sinfónica de RTVE. Ha sido miembro de varias Agrupaciones de Cámara y del Cuarteto de Solistas de la Orquesta de RTVE.

PILAR SERRANO posee la carrera de violon y piano. Desde 1970 es miembro de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, habiendo participado en varios conciertos con la Camerata de Madrid y con el Grupo ESTRO.

LUCIANO G. SARMIENTO se formó en Alemania con H. Steurer y realizó su Examen de Estado en la Escuela Superior de Música de Munich. Ha formado parte del Trío de Munich, de la Agrupación SEK y del Grupo ESTRO. Desde 1970 forma Dúo con Emilio Mateu.

EMILIO MATEU estudió violín y viola en Valencia y Madrid. Ha sido viola solista de la orquesta de RTVE y ha formado parte de varios grupos de cámara. Es catedrático de viola del Conservatorio de Música de Madrid.

PEDRO MECO estudió el clarinete con Manuel Gandía en Madrid; a los 18 años ingresó en la Banda Municipal de Madrid y en 1971 en la Orquesta Sinfónica de RTVE. Forma parte del Grupo Instrumental de Madrid.

CONCLUYE EL CICLO DE «BARROCO FRANCÉS»

Con los conciertos que se celebrarán los días 5 y 12 de este mes concluirá el ciclo dedicado al «Barroco Francés», que ha constado de seis conciertos y que se inició el 8 de enero. Este ciclo, compuesto con obras de 23 autores, ha permitido divulgar la música barroca francesa, que no es tan conocida para el gran público español como puede ser la italiana.

Se prefirió para este ciclo incluir exclusivamente música instrumental a solo o con bajo continuo, dejando aparte toda la música vocal y apenas rozando la música para conjuntos. Con todo, en estos 23 autores programados se encuen-



François Couperin.

tra la mayor parte de los grandes nombres del barroco francés, incluidos, además, compositores menores o nada conocidos, quizá interpretados ahora por vez primera en España.

El último concierto, el del miércoles día 12, está dedicado a la música más reciente, directamente inspirada por el barroco. Pues si todo el ciclo ha estado relacionado con otros presentados por la Fundación (Bach, Haendel, Scarlatti, Telemann, barroco español, etc.), este último recital pretende ser continuación del ciclo dedicado al piano francés del XIX, celebrado en noviembre y diciembre del pasado año. Y esto es así porque uno de los elementos que jugaron decisivamente en la definición de una nueva música francesa fue,

precisamente, el conocimiento que esos artistas del siglo pasado tuvieron de músicas más antiguas; de la barroca, por ejemplo.

El programa de los dos conciertos que cerrarán el ciclo este mes de febrero es el siguiente: el

miércoles día 5, los intérpretes **Alvaro Marías** (flauta de pico y traversera barroca), **Aline Zylberajch** (clave) y **Renée Bosch** (viola de gamba) tocarán composiciones de François Dieupart, François Couperin, Anne Danican Philidor, Michel Blavet, Jacques Hotteterre y Philibert de Lavigne.

El miércoles día 12, **Ramón Coll** (piano) interpretará obras de Franck, Debussy y Ravel.

Alvaro Marías es licenciado en Filosofía y Letras y ha realizado las carreras de flauta y flauta de pico en el Conservatorio madrileño. Fue becado por la Fundación Juan March para ampliar estudios en París. **Aline Zylberajch** estudió en el Conservatorio de París y se ha especializado en la interpretación del repertorio barroco con ins-

trumentos originales. De **Renée Bosch** ya se incluyeron algunos datos en el anterior Boletín Informativo. **Ramón Coll** terminó sus estudios musicales a los 14 años en Baleares, ha sido catedrático numerario en Barce-

lona y ahora enseña en el Conservatorio de Sevilla.

Ofrecemos a continuación un amplio resumen de la introducción al barroco francés que ha escrito **Alvaro Marías** para el programa de mano de este ciclo.

Alvaro Marías:

«UN LARGO Y DOLOROSO ASEDIO»

Dentro de los límites generalmente aceptados para la música barroca (1600-1750), ya bastante tardíos con relación al barroco literario o artístico, en el caso de Francia y de otras naciones europeas estas fechas deben retrasarse más aún, cosa nada infrecuente en el caso de la música, cuya naturaleza misma —enormemente dependiente de una evolución de la técnica, que suele ser lenta y difícil— tiende a ir un tanto a la zaga del resto de las artes.

Si la fecha de 1600 viene dada por la violenta irrupción de la ópera en Italia y de todas las revolucionarias novedades que le acompañan —el *stilo rappresentativo*, el *stilo recitativo*, el *bajo continuo*— lo cierto es que Francia, bastante conservadora musicalmente en este momento, no va a asimilar las novedades del nuevo estilo de una manera manifiesta hasta el reinado de Luis XIV (1643-1715), si bien es cierto que algunas formas (como el *air de cour*) anticipan —o participan— de algún modo lo que va a ser el barroco musical.

El estilo —el gusto— propio de la música francesa tiene una importancia capital en el panorama del barroco musical europeo. El estilo francés, frente al italiano —al que se opone—, representa uno de los dos modelos estilísticos que polarizan la música barroca.

Ante la asombrosa creatividad

y capacidad de evolución de la música italiana desde comienzos del siglo XVII, Francia tenía la batalla poco menos que perdida de antemano. Por ello la historia del barroco francés es la historia de un largo y doloroso asedio, es la crónica de la constante resistencia de Francia ante las novedades —técnicas, formales, organológicas, estilísticas— aportadas sin tregua por Italia y que paulatinamente van conquistando a todo el mundo occidental.

Frente al estilo italiano, extrovertido, virtuoso, apasionado, tal vez un punto extravagante, el estilo francés se caracteriza por la moderación, el refinamiento, la exquisitez. La sutileza y refinamiento, rasgos característicos de la música barroca francesa, determinan a menudo una tendencia hacia la interiorización, hacia el intimismo, unas veces dulcemente decadente —hasta el límite del amaneramiento—, otras profundamente introvertido o dolorosamente nostálgico.

Reunión de los gustos

No se puede hablar de la vieja oposición entre los estilos francés e italiano, sin referirse a la paulatina combinación y fusión de ambos estilos, de la «reunión de los gustos». Aunque la pugna musical entre ambos estilos tuviera momentos verdaderamente virulentos, lo

La forma por excelencia de la música instrumental del barroco francés es la *suite*, es decir, la sucesión más o menos ordenada de danzas sin más nexo común que el de la tonalidad (no la modalidad, que puede ser mayor y menor). El compositor francés se siente en general cómodo en esta forma abierta, en esta forma mosaico, que le permite desarrollar el gusto por la miniatura, por la pequeña forma.

La música francesa se desenvuelve cómodamente en el campo de la suite, de las danzas binarias y en forma de rondó, sin olvidar las formas libres (*caprice, prélude...*), ni las contrapuntísticas, si bien la fuga francesa tiene un carácter muy diferente de la germánica, mucho más densa y compleja.

El barroco francés es poco menos que intransitable para el intérprete que no posea un bagaje musicológico considerable, y de órdago fueron los descalabros de los pocos osados que sin él se aventuraron por terreno tan peligroso. Ciertamente es que el conocimiento directo de las infinitas fuentes prácticas y teóricas que nos han legado los músicos de la época constituyen una brújula valiosísima, pero también lo es que no basta con ella para llevar a buen puerto sus obras. Creo que es imprescindible impregnarse en la medida de lo posible del ambiente en que han visto la luz, introducirse interiormente en un mundo apasionante, muerto hace dos siglos.

El intérprete... y el oyente, porque no es fácil entrar en este mundo refinado, hermético, íntimo, en el que ni la música ni el intérprete van a buscar al oyente a su butaca, ni mucho menos a engatusarle con el demagógico arrullo del que tanto ha abusado la historia de la música desde entonces hasta hoy. ■



J. Ph. Rameau.

cierto es que el intercambio, la simbiosis entre ambos estilos, se puede rastrear desde antiguo.

El gran representante del clavicén francés, François Couperin (1668-1733), sería italianizante hasta el punto de frecuentar durante su juventud los cenáculos aristocráticos donde se cultivaba privadamente la música italiana, y escribir sonatas absolutamente corellianas (Arcangelo Corelli fue el máximo caudillo del estilo barroco italiano), que llegaría a hacer pasar por auténticamente italianas latinizando su nombre en el de Francesco Coperuni.

La italianización definitiva de una parte de la música francesa será llevada a cabo por músicos como Boismortier, Leclair, Naudot, Blavet, Corrette..., ya bien entrado el siglo XVIII, en algunas de cuyas obras las características de la música francesa llegan a ser irreconocibles. En consecuencia, la oposición de los estilos francés e italiano no puede ser concebida sino como una larga convivencia, no siempre violenta, llena de fructuosos intercambios y mutuas influencias.

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA» EN FEBRERO

En febrero continuarán celebrándose los «Conciertos de Mediodía» de la Fundación.

Se ofrecerán los lunes, a las doce de la mañana, son de entrada libre; y se permite entrar y salir de la sala en los intervalos entre las distintas piezas del programa.

Lunes 3

MUSICA DE CAMARA, por **Tomás Tichauer** (viola) y el **Trío de la Fundación San Telmo**, de Buenos Aires.

Obras de Milhaud y Chausson. Tomás Tichauer, argentino, es fundador y solista de la Camerata Bariloche. El Trío de la Fundación San Telmo, de Buenos Aires, se creó en 1983 y está formado por Haydée Francia, Marcelo Bru—ambos miembros de la Filarmonía de Buenos Aires— y la pianista Bárbara Civita.

Lunes 10

CANTO Y PIANO, por **Dolores Cava** y **Emilio López de Saa**.

Obras del Cancionero de E. Ocón y de J. León, M. García, García Lorca, Obradors y López de Saa.

Dolores Cava es Primera Soprano de la Compañía Lírica que dirige José Tamayo y Premio Nacional de Interpretación. Emilio López de Saa, pianista y compositor, es discípulo de Luis Galve y de Carlota Dahmen, entre otros.

Lunes 17

RECITAL DE PERCUSION, por el **Aula de Percusión del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid**. Dirección: **José María Martín Porras** y **Javier Benet**.

Obras de Aslinger, Bach, Regner, Benson, Osakar, Mussner, Peters, Steinquest y Chávez.

J. M. Martín Porras perteneció como percusionista a la ONE. Javier Benet es miembro de la Orquesta de la RTVE y profesor del Conservatorio de Madrid.

Lunes 24

ORGANO, por **Adelma Gómez**.

Obras de Buxtehude, Bach, Franck, Messiaen, Arizaga y Ginastera.

Nacida en Buenos Aires, Adelma Gómez fue organista de San Rafael Arcángel y actuó como solista con las orquestas más importantes de Argentina. Desde 1973 es profesora titular de órgano y canto gregoriano en la Universidad Nacional de San Juan y organista del Auditorio de esa ciudad.

REPASO AL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

■ Intervinieron Amorós, Fernán Gómez, Buero, Marsillach, Nuria Espert y Nieva

El teatro español contemporáneo fue objeto de un ciclo de conferencias celebrado el pasado año en la Fundación, coincidiendo con una exposición gráfica sobre teatro español del siglo XX, formada con los fondos de la biblioteca de esta institución. Del 19 de noviembre al 5 de diciembre, este ciclo, que fue coordinado por el profesor Andrés Amorós, contó con la intervención de los actores Fernando Fernán Gómez y Nuria Espert, el dramaturgo Antonio Buero Vallejo, el director y actor Adolfo Marsillach, el autor y escenógrafo Francisco Nieva, además del propio Andrés Amorós, quien abrió el ciclo con una conferencia sobre «El estudio del teatro». Por las mismas fechas se editó el *Catálogo de Obras de Teatro Español del siglo XX*, de la Biblioteca de la Fundación Juan March, que recoge más de 12.000 títulos de unos 800 autores.

Como profesor, **Andrés Amorós** se lamentó de que el estudio del teatro se siga reduciendo al estudio del texto, cuando «el teatro es espectáculo y comunicación con el público»; **Fernando Fernán Gómez** abordó el tema de la mala consideración social del «cómico» a lo largo del tiempo y explicó que el origen de esa tradicional animadversión de los demás radica en la esencia misma de la vocación teatral y en el hecho de que «el fingir, mostrar diversas personalidades sea una ocupación remunerada, y en muchos casos ensalzada, hiere la sensibilidad de los demás». Por su parte, **Antonio Buero** habló de sus autores preferidos, la mayoría autores de tragedias, «porque —dijo— la misión del teatro no es solamente dar obras de arte bellas, sino que sean significativas de los enigmas del hombre, y estos enigmas con frecuencia adquieren un perfil trágico».

Adolfo Marsillach, además de mantener un coloquio con Amorós sobre «Mi tiempo teatral», habló de la presunta muerte del teatro y expresó, entre otras cosas, su creencia de que «el teatro se va a convertir en un artículo de lujo, un producto subvencionado, al que habrá que ir por obligación cultural, pero sin apasionamiento». Para **Nuria Espert**, que habló sobre «Mis directores de escena», «una carrera autodidacta como la mía tiene que estar marcada por esos hombres que han pasado por ella, hasta convertirme en lo que soy». Finalmente, cerró el ciclo **Francisco Nieva**, quien abordó el tema de la escenografía española, que «ha ido tan a la zaga de todo que estamos preparados para practicar lo modernísimo, porque apenas hemos conocido lo moderno».

Ofrecemos seguidamente un resumen de todas las intervenciones.

Andrés
Amorós



«DESCONOCIMIENTO DE NUESTRO TEATRO CONTEMPORANEO»

Uno de los problemas que se nos plantea a cuantos procedemos del mundo académico a la hora de enfrentarnos con el estudio del teatro es la dicotomía texto-espectáculo. Estamos acostumbrados a estudiar el teatro dentro de la historia de la literatura, como un género más, el dramático, como estudiamos la novela, la poesía o el ensayo. Claro que el teatro es *texto*, y el texto tiene importancia como tal, pero no lo es todo. El teatro, además de texto, es *espectáculo* y esta dimensión no suele estudiarse en los centros docentes. Se suele hablar del texto dramático, pero no de la realidad escénica y de ese elemento fascinante y misterioso: la *teatralidad*.

El fenómeno escénico supone, ante todo, una comunicación con el público que no siempre se produce en todas las obras y representaciones, pues depende de la conjunción de varios factores. Ello prueba que no es el texto solamente lo que cuenta a la hora de entender y calibrar la calidad o éxito de una obra teatral.

El estudio del teatro no está institucionalizado. No existen en

nuestras universidades cátedras ni departamentos de teatro. Una valiosa excepción a este estado de cosas lo constituye el Instituto Shakespeare, en Valencia, dedicado a la traducción de obras y a su práctica escénica; pero en Madrid, capital mundial del teatro en lengua castellana, por donde pasan destacadas figuras y grupos internacionales en Festivales y representaciones aisladas, no existe nada parecido.

Si nos fijamos en las bibliotecas, es fácil darse cuenta de que el estudio del teatro no puede limitarse al acopio de un material bibliográfico sobre teatro. La biblioteca tradicional no basta, se precisan toda una serie de materiales documentales que no son los libros, que nos ayuden a comprender el fenómeno escénico en su totalidad: escenografías, figurines y decorados, etc.

La crítica de teatro en España está mucho más atrasada que la de novela o poesía. Existe un gran desconocimiento sobre zonas inmensas de nuestro teatro contemporáneo. De los más de 12.000 títulos que se incluyen, por ejemplo, en el Catálogo de

Teatro Español del Siglo XX que acaba de editar la Fundación Juan March, me atrevo a afirmar casi con seguridad que la mayor parte de ellos no han sido leídos desde que se editaron o estrenaron. Independientemente de su mayor o menor calidad, todas estas obras nos aportan datos de interés sobre el tiempo en que vivimos. Toda literatura es inseparable de la historia y la sociedad en que surge, y el teatro lo es mucho más.

También hace falta contar con ediciones de textos solventes, a la hora de estudiar un autor. En la representación de una obra suelen cambiarse, e incluso, suprimirse frases, palabras, según las distintas versiones o adaptaciones. ¿Cómo saber qué texto escribió originalmente el autor? ¿Cuántas ediciones fiables existen de Arniches o Benavente? La cuestión se agudiza con los clásicos y sus montajes. ¿Por qué un director de escena escoge a un clásico y no a otro? ¿Cuándo comienza en España la figura del director escénico? No hay estudios sobre esto.

La cartelera, el público

El actor es la célula básica del fenómeno teatral. ¿Cómo y dónde encontrar datos sobre los actores españoles? Habría que saber cuál fue su escuela, qué método siguieron (si lo tuvieron). Los escasos estudios sobre actores que existen suelen centrarse en aspectos externos.

También es importante estudiar la cartelera teatral, los gustos del público. René Andioc ha investigado estos aspectos en el teatro del siglo XVIII. ¿Cómo medir el éxito de una obra, cuántos días está en cartel, a qué tipo de espectadores atrae? El éxito de una obra, ¿se debe

esencialmente a su calidad? Criterios sociológicos y teatrales se imponen siempre sobre la mayor o menor calidad de un texto dramático.

Está también el tema de los locales escénicos. Cada vez más, los teatros se van caracterizando por dirigirse a un determinado tipo de público y presentan un escenario peculiar. Habría que estudiar la escenografía: los figurines y decorados que configuran ese «lugar donde puede aparecer lo invisible», como dice Peter Brook.

Estudio de los géneros: ¿sabemos tan poco de nuestras zarzuelas y de su época! O la revista musical, el teatro infantil, de marionetas..., el teatro popular, político o de urgencia, son campos que precisan de estudios serios. Otro capítulo importante es la *censura*, sobre la que tenemos muy pocos datos concretos.

El estudio del teatro va a cambiar radicalmente con la utilización del vídeo. El Instituto del Teatro de Barcelona y el Centro Dramático Nacional apuntan en esta dirección. En fin, todo un material documental que no se suele reunir y estudiar, como los cuadernos de dirección, los manifiestos estéticos, entrevistas y declaraciones de actores o directores en los estrenos; los libros de memorias de personas relacionadas con el teatro..., ayudarían mucho para conocer cómo fue recibida en su momento una obra teatral.

El estudio del teatro no puede reducirse al estudio del texto. El teatro es espectáculo y un fenómeno que hay que abordar en toda su complejidad. Quizá parezca imposible pretender conservar vivo ese momento mágico que es el teatro, esa chispa que brota en la oscuridad y que hace que una emoción se nos suba a la garganta.

Fernán
Gómez



«EL ACTOR Y LOS DEMAS»

Para nosotros, los actores, es interesante averiguar la razón profunda del maltrato que siempre se ha dado a los «cómicos». Las personas equilibradas, sensatas, la gente común, aunque se parezcan a los actores en cuanto que también se ven precisados a interpretar, fingir, representar, nunca han visto con buenos ojos a los que lo hacen en el escenario, en el cine o en la televisión. Parece como si fingir en la oficina, en el taller, en las fiestas, en el Parlamento, en la Sala de Justicia... fuera algo natural en el ser humano civilizado, pero fingir en un espectáculo entrañase cierta parte de perversión.

En las culturas en que ha existido teatro éste ha tenido su origen en los ritos religiosos; pero en cuanto se ha escindido de ellos, en cuanto se ha hecho laico, sus oficiantes han contado con la enemiga del resto de los ciudadanos que, por otra parte, nunca dejaron de acudir a los espectáculos profanos.

Los actores, además, caen muchas veces en la fatuidad, quizá porque es condición de su oficio aparentar una seguridad en sí mismos mayor de la que suelen tener. Otra de las causas de esa prevención hacia el actor

podría ser la influencia que ejerce sobre los demás, en sus modales y comportamiento externo, en sus costumbres. Escasos son los hábitos mayoritarios de la gente de nuestro tiempo que no hayan sido antes difundidos por algunas estrellas de la pantalla. Y contribuye a su difusión en gran medida la televisión.

Conocedores de la influencia de actores y actrices, los industriales y los políticos recurren a ellos para lanzar sus productos y divulgar sus ideas. Pero creo que si el comediante influye en el comportamiento externo del espectador, le es muy difícil influir en su comportamiento moral. Nuestro arte es muy débil para contrarrestar las influencias de los genes, la familia, los amigos, el ambiente.

El actor representa distintos papeles. Ahí debe estar la vieja culpa de los farandules, porque ésa es precisamente la raíz de la vocación de comediante. El niño quiere serlo todo. Hoy desea ser piel roja; mañana, ladrón; pasado, equilibrista. La vocación de actor delata, en parte, este infantilismo. Y el afán del niño por ser muchas cosas distintas se prolonga a lo largo de la vida —aunque sofrenado por la razón

y las conveniencias— y es uno de los deseos más inherentes al hombre: multiplicarse, desdoblarse, salir de su propio ser para ser dos hombres distintos.

Un actor, a lo largo de su carrera, no sólo llega a tener los más diversos oficios, desde el de mendigo hasta el de rey, aunque sea por breves momentos, sino las más diversas personalidades. Y precisa una gran tolerancia para ejercer el oficio. La razón de su moral relajada, ¿no estará en este esfuerzo para comprender a los seres más disolutos y abyectos?

Vivir varias vidas

Es imposible a lo largo de la vida vivir varias vidas y las únicas posibilidades de acercarse a ello están en el oficio de representar. Esta posibilidad de desahogarse sin correr riesgos, sin la amenaza del ridículo, de la cárcel o del manicomio, no la tienen los demás. La perdieron con la infancia. El origen profundo de la animadversión de la sociedad, de las diversas sociedades históricas, hacia este grupo social, hay que buscarlo en la esencia misma de su vocación. Que el fingir, el mostrar diversas personalidades sea una ocupación remunerable y en muchos casos ensalzada hiere la sensibilidad de los demás.

Actualmente, dentro de la escuela realista o naturalista, el comediante procura comportarse en la representación como lo hacen las personas en la que comúnmente llamamos vida real. Así, el actor procede como cualquier individuo que no sea actor procede en la vida real. Y así como los farsantes tienen como fundamento de su arte la imitación, la tienen los demás como fundamento de su educación, de su domesticación. Y a

éstos les reparten en su juventud unos papeles que muchas veces no son los que les hubiera gustado representar. A los nuevos individuos que acceden a la sociedad les van enseñando a sus padres, sus maestros, los curas, los cabos, los amigos mayores. Y, poco a poco, con imitaciones, experiencias y, menos veces con imaginación, los hombres se van componiendo una máscara, una persona, con la que se disponen a actuar en la vida. Pero esto no entraña falsedad, ya que la utilización de esa máscara es lo natural en el hombre que se desenvuelve en la civilización, es lo que le da personalidad.

Además, cuando el hombre con vocación histriónica consigue representar, su placer lo extrae de que los demás sepan que está representando. Y esto le diferencia del modo de representar de los demás, que aspiran precisamente a lo contrario. Estos malditos cómicos, histriones, infames, van por ahí proclamando que la cara que ponemos no es el espejo del alma, que incluso la máscara de la sinceridad es fácil de colocar.

Tendríamos que admitir que el actor no es necesariamente un hombre que finge, sino un hombre que en su juego se sincera, se realiza, se pone en evidencia sin rubor, sin sentido del ridículo. Pero esto está en desacuerdo con el sentir de los demás; con esto se estropea el juego de los otros, y ésa es la culpa del actor, su delito.

Indiferentes ante los códigos, estos seres marginados, menospreciados, envidiados, admirados, libres de trabas, esclavos de su vocación, estos niños, estos actores seguirán durante mucho tiempo celebrando sus ritos ante el altar de Dionisos, consagrados a su oficio. A su oficio, que es el de los demás, el de todos.

Buero
Vallejo



«LA TRAGEDIA SEGUIRA SIENDO EL CORAZON DEL TEATRO»

«**T**odo escritor elige a sus precursores», ha dicho Jorge Luis Borges. Preferimos a unos autores determinados porque nos damos cuenta de que han sido hermanos mayores o padres de nuestra propia alma, de nuestra obra. Yo no soy un autor sin padres literarios; tengo con todos ellos una gran deuda.

Hablar de mis autores preferidos es, en realidad, hablar de mí mismo, de mis propias preocupaciones dramáticas. Comenzaré por citar a los trágicos griegos. Ellos inventaron la tragedia que, en mi opinión, no es una visión pesimista ni desesperada de la vida humana, sino abierta y esperanzada. En «Las Euménides», segundo miembro de la trilogía de Esquilo, *La Orestíada*, el sino fatídico desaparece y la obra desemboca en un final feliz. Porque el destino, en su aspecto fatídico, es algo provisional. Lo trágico no es el necesario aplastamiento de las pobres tentativas de libertad del hombre, sino la lucha entre libertad y necesidad, y en esta lucha la libertad muchas veces puede ganar la partida.

Yo creo que la tragedia, en definitiva, lo que nos impone es un problema ético. En el

origen de todo ciclo trágico existe un error («pecado» en el concepto cristiano) que podría haberse cometido o no, y que el personaje elige libremente cometer o no. Veo en Esquilo elementos que estructuralmente pueden estar muy cerca de mis preocupaciones dramáticas: los «efectos de inmersión», que ha señalado Domenech en mi teatro, el punto de vista de primera persona, etc.

Dando un gran salto en el tiempo, en este rapidísimo recorrido por algunos de mis autores preferidos, llegamos a Calderón, que está mucho más cerca de la modernidad de lo que pensamos. Calderón une en su teatro las dos facetas fundamentales del ser humano: la íntima, psíquica y metafísica, por un lado, patente en *La vida es sueño*, uno de los hitos del teatro mundial; y la faceta social, por otro, las coerciones sociales que cercan a los seres humanos forzándolos a ir por caminos que no quisieran seguir: *El Alcalde de Zalamea*. Pienso sinceramente que sin Calderón yo no hubiera podido escribir, por ejemplo, *La Fundación*. Del gran Shakespeare, apuntaré simplemente los «efectos de inmersión» que veo en *Macbeth*.

Autores más cercanos, como Bernard Shaw, con sus *Comedias desagradables*, o Ibsen, el autor que más me fascinó. Aunque ahora se suela decir que está superado, no se le deja de representar. Pensemos que el problema feminista de su *Casa de muñecas* dista todavía mucho de alcanzar una solución humana y civilizada. O Strindberg y su exploración y desmitificación de los sentimientos familiares convencionales, su afán por desvelar la crueldad y mezquindad de los seres humanos. O Chejov, autor de tragedias en las que se percibe una confianza en un futuro más libre y esperanzador, al igual que ocurre en muchas de mis obras.

Pirandello y Unamuno abordan el problema ontológico del ser humano, el problema de la personalidad. No puede decirse, a mi juicio, que Unamuno no hiciese verdadero teatro.

Otro autor, también objeto de olvido en España, y que figura entre mis autores preferidos, ha sido Eugene O'Neill, no igualado en calidad y novedades estructurales por ningún otro dramaturgo norteamericano.

Valle-Inclán y Lorca

Y llegamos a Valle-Inclán y a Lorca. Mientras a Lorca se le conoce en todo el mundo, quizá debido a las tristes circunstancias de su muerte, el teatro de Valle, igual de genial, apenas es conocido. En España, incluso, estuvo de moda durante mucho tiempo adjudicar a estos dos grandes genios de la literatura dramática las etiquetas de «teatro estetizante», poético, al de Lorca y de teatro tragicómico o «esperpéntico» al de Valle.

Tendría que citar, entre muchos, a otros autores como Bec-



TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

*Exposición de fotografías
y documentos teatrales*

19 de Noviembre - 5 de Diciembre 1985

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CONFERENCIAS:

NOVIEMBRE 1985

Martes, 19
Inauguración de la Exposición y presentación del Catálogo de Obras de teatro español del siglo XX

ANDRÉS AMORÓS *El espacio del teatro*

Jueves, 21
FERNANDO FERNÁN GÓMEZ *El actor y los demás*

Martes, 26
ANTONIO ELIZO VALLEJO *Mis autores preferidos*

Jueves, 28
ADOLFO MARSELLACH *Consejos con Andrés Amorós sobre el tiempo teatral*

DICIEMBRE 1985

Martes, 3
FRANCISCO NEVA *Los cinegrafistas*

Jueves, 5
NURIA ESPER *M. J. ...*


 Todos los conferencias serán en el Salón de Actos de la Fundación Juan March, Castelló, 77 28020 Madrid, a las 19.30 horas. Entrada libre.
 Horario de visita de la exposición: Los días de 12 a 21 de 17.30 a 21 horas.
 Viernes de 12 a 14 horas.

kett, Brecht, Camus, Sartre, Miller, Priestley, y un largo etcétera. Todos ellos han escrito tragedias.

Cuando el teatro se enfrenta con su misión, además de una obra de arte grande y bella, ha de dar una obra que sea significativa de los enigmas del hombre, y éstos frecuentemente adquieren un perfil trágico. Se dice que la tragedia ha muerto o que está a punto de morir. Yo no lo creo. La tragedia seguirá siendo el corazón del teatro, ya que es la tendencia a través de la cual el hombre ha podido aventurar respuestas al enigma de su propio destino. Por otra parte, tampoco creo que el teatro pueda prescindir de los grandes autores. Bienvenidas sean todas las experiencias teatrales de vanguardia, pero es ingenuo suponer que lleguen a desplazar al teatro de autor, cuando éste es grande.

Adolfo
Marsillach



«EL TEATRO, UN ARTICULO DE LUJO, AL QUE SE VA POR OBLIGACION CULTURAL»

¿Se muere el teatro? Así enunciado este interrogante puede pecar, en una primera impresión, de alarmista, pero en realidad, ¿es alarmista? Pues, sí, hoy hay teatros, actores, autores y público, y, pese a ello, hay evidentes síntomas de debilidad. Algo sucede, algo está pasando. ¿Hay razones para sentirse optimista? ¿Podrá morir algún día el teatro? ¿Está en crisis el teatro?

No nos apresuremos a confesar que sí. La historia del teatro es consecuencia de sus distintas crisis. Los actores siempre que ha sido necesario han salvado el teatro, poniéndose en pie, agarrando a los espectadores, «eh, oigan, no se vayan, que aquí va a haber una función», y la hay. Y la crisis se supera una vez más. En Inglaterra, por citar un ejemplo conocido, se cerraron teatros, se persiguió a los actores, pero no por ello se acabó el teatro. Entre todos lo volvieron a levantar. La decadencia de los intérpretes empezó cuando se preocuparon más por los directores generales que por el público.

Pero vamos a los que interesa: el teatro actual, y en especial el español, que es el que a mí me importa, está en crisis, una crisis, pienso yo, que tiene unas características especiales. Veamos algunas.

¿Crisis de autores? En parte sí. A veces da la impresión de que autores y público hablan lenguajes diferentes. Pero ¿qué es el público? Lope de Vega fue un gran periodista que levantó crónica puntual del mundo que le rodeaba, pero el teatro barroco fue grande porque el público lo fue también.

No hay texto sin representación, como no hay actor sin público. El actor frente a un espejo es una imagen idiota y una obra leída es un acto fallido. Cada sociedad tiene el teatro que quiere tener. El público es conservador por excelencia, pues a él le gustaría ver siempre la misma obra, tararear la misma melodía. A los espectadores hay que tenerlos en cuenta —y esto a veces se olvida—, y hay que tenerlos en cuenta, no para halagarlos, pero tampoco para despreciarlos.

Decir lo que los otros quieren oír conduce a la esterilidad, pero lo contrario conduce al fracaso. ¿Al espectador hay que hablarle en necio como burlo-namente decía Lope o hay que luchar contra su gusto? Complicado es el tema. ¿Qué es peor: un local lleno de estúpidos o uno vacío con unos pocos inteligentes? Si se piensa en esto se verá que no es fácil responder a esta cuestión, sin caer en posturas maximalistas.

Vayamos con el tema de las subvenciones. Yo no me opongo a que se subvencionen los éxitos, como se subvencionan los diarios de más tirada o las películas de más acogida. Pero habría que analizar los medios empleados. Una obra zafia, soez, no debería ser desde luego subvencionada. Pero ¿esto no es una especie de censura?

Se debe estar contra un teatro protegido, pero ¿cómo hacer teatro, hoy, sin estar protegido? El dilema es claro: o se pone uno en manos de funcionarios con buena voluntad, no lo dudo, o cae uno en manos de acreedores con peor voluntad.

Sólo parece quedar una postura razonable o no para la iniciativa privada, una tercera vía que podría ser la política de teatros concertados, en lo que se juntan las dos cosas, un apoyo oficial y un riesgo privado. Pero tampoco parece la solución ideal. ¿Hay que subvencionar a Strindberg porque al director general le gusta o vice-versa? Habría que suprimir las subvenciones, pero...

Y a todo esto, ¿dónde está el público?, ¿qué piensa él de estas cuestiones? Yo creo que al público todo esto le da igual. Para él el teatro es una oferta más de su ocio y vivimos, no se olvide, en una sociedad en la que las ofertas de ocio no sólo se han

multiplicado, sino que se han hecho muy competitivas.

Hasta la invención del cine, la sociedad tenía que ir al teatro para oír historias. Con el cine, y no digamos con la televisión, esto ha cambiado. El teatro ha ido perdiendo sentido. El público antes se sentía identificado con lo que se decía en un escenario. Ahora ya no tanto, tiene otros canales. Al teatro no le mató —como se pensó— el cine, aunque le dio, eso sí, un susto fenomenal.

Un teatro vivo y distinto

La enemiga del teatro es la televisión y sobre todo cuando quiere ayudarle, cuando se mete a hacer teatro. El teatro necesita espectadores. El teatro y la televisión tienen lenguajes que se rechazan. Una obra de teatro siempre es diferente. La TV se ve, al teatro se va. Hay que tener voluntad para ir al teatro. Vivir en sociedad es comunicarse. La televisión es estéril, conduce al silencio, a la soledad. Hoy, además, se sale menos y menos todavía al teatro. ¿Qué hacer, pues? Darle algo distinto. Un teatro vivo.

Estamos asistiendo al gran auge del teatro público y a la desaparición del teatro privado. ¿Esto es bueno o malo? No es fácil responder una vez más. El teatro público mejora la calidad del teatro, ¿pero un teatro en manos del Estado no es un teatro en manos de funcionarios? Lo ideal sería que existieran ambos. El teatro no muere, lo que está muriendo es una forma determinada de hacerlo. El teatro se va a convertir en un artículo más o menos de lujo, un producto subvencionado por el Estado, al que se irá por obligación cultural de ir a verlo, pero sin apasionamiento.

Nuria
Espert



«UNA CARRERA AUTODIDACTA COMO LA MÍA ESTA MARCADA POR LOS DIRECTORES»

Hablar de mis directores de escena es como hablar de mi carrera, porque la carrera de una actriz autodidacta como la mía está marcada por esos hombres que han pasado por ella, hasta convertirme en lo que soy. Comencé en el Teatro Romea de Barcelona. Yo era una horrible niña prodigio que, alentada por mis padres, grandes enamorados del teatro, recitaba versos por cafés y colmados. Alguien me debió ver y me contrató, para actuar, más o menos profesionalmente, en el Romea. Yo apenas tenía doce, trece años.

Aquella compañía del Romea, que en aquellos años cuarenta intentaba rescatar el teatro en catalán, no tenía un director como se entiende hoy, sino que era el primer actor el que repartía los papeles y daba las consideraciones generales en los ensayos. Cosas de sentido común: te sientas, te levantas, vas aquí, vas allá, te ríes, lloras, gritas, etcétera; pero que no eran tan simples. Así dí mis primeros pasos, así fui adquiriendo mi primera experiencia. Al poco tiempo ya me consideraba una aprendiz de actriz y siempre estaré agradecida a aquel apren-

dizaje, pues me dio una base sólida para seguir adelante hasta hoy.

Mi primer director fue Esteban Polls, un gran director de actores. Me vio en el Romea y me llamó para trabajar con él. Yo tenía 16 años. Fue una experiencia magnífica: me desató mi gran ambición, trató de obtener de mí lo mejor de mí misma. Hacíamos una obra por semana. En tan corto tiempo debíamos aprender el papel y ensayarlo. Allí aprendí el 70% de lo que sé, desarrollé una «memoria de circo», que todavía conservo, aprendí a ser dúctil y disciplinada. Mi vida la cambió Polls.

Fue entonces cuando me vieron dos jóvenes directores catalanes, Antonio de Cabo y Rafael Richard, que hacían un gran esfuerzo económico para representar lo mejor del teatro mundial. Las primeras figuras eran Gabriel Llopart y Elvira Noriega, quien involuntariamente me dio, como pasa en las películas, la oportunidad de mi vida. Por enfermedad hubo que sustituirla, lo que no era fácil, por nuestra falta de experiencia. Juan Germán Schroeder, autor de la versión de la «Medea» que

estaban preparando, pensó en mí, me hizo una prueba y convenció a los dos directores de que yo podía sustituir a la Noriega.

Esto supuso un paso importante en mi carrera. Ya era actriz, así que con mil pesetas me vine a Madrid en 1954. Aunque no llegué a trabajar con José Tamayo, vine llamada por él. A Tamayo siempre le he respetado por ser un gran hombre de teatro.

Por entonces conocí a Armando Moreno, que era escritor y provenía del cine, y con quien me casé. Tuve dos hijas y estuve un tiempo apartada y como la ambición surge en momentos difíciles, y aquéllos para nosotros lo eran, nos decidimos a formar nuestra propia compañía. Queríamos hacer O'Neill, pero no pudimos conseguir los derechos, aunque sí los de «Gigi», de Colette.

Para hacer esta obra llamamos a Cayetano Luca de Tena, que era un gran director de eso tan difícil que se llama 'teatro convencional'. El tenía un gusto extraordinario y una sabiduría teatral increíble. «Gigi» fue un éxito y Luca de Tena me enseñó un montón de cosas, de trucos, que van solidificando en tu interior una manera de hacer y de actuar.

A continuación, y durante varios montajes (O'Neill, Shakespeare, Lope de Vega), me dirigió mi marido, que fue (él venía del cine) mi primer director de imagen. Pero como corríamos el riesgo de repetirnos, buscamos nuevos directores. En seguida pensé en Schroeder, el adaptador de Medea, aquel que había creído en mí. Nos lanzamos a actualizar un Calderón, «El jardín de Falerina» y resultó un total fracaso. Aquello me enardeció. A partir de entonces

íbamos a ir siempre a contracorriente.

La compañía tuvo un parón tras esto y yo me contraté en el María Guerrero para hacer «A Electra le sienta bien el luto», de O'Neill, dirigida por José Luis Alonso, que es un estu-pendo director de teatro, al que no se le ha hecho toda la justicia que merece.

Víctor García: «Yerma» y «Las criadas»

En 1967 quise hacer un Brecht y lo hice con Ricard Salvat. Luego Sartre y lo hice (a medias con Marsillach; no sé por qué, pero la cosa no funcionó al cien por cien). Y es entonces cuando aparece, recomendado por Arrabal, Víctor García, quien dirigió «Las criadas», de Genet. Desde el primer momento conectamos los dos. Pasamos de todo, la censura nos prohibía la obra, ciudad tras ciudad. Pero por fin la hicimos y tuvimos un gran éxito. Luego vendría «Yerma», con un Víctor García, ya muy enfermo y con ideas de lo que quería hacer, pero descuidando a los actores —ellos así lo creyeron—. En «Las criadas» Víctor había conseguido de nosotras lo que nadie ha conseguido de una actriz. El tercer montaje con él fue «Divinas palabras», de Valle, que contiene, creo yo, los momentos más hermosos de Víctor, aunque resultara un fracaso.

Luego vendría un jovencísimo y valiosísimo Lluís Pasqual con quien hice a Espriu. Jorge Lavelli, un genio, me dirigió en «Doña Rosita la soltera» y «La tempestad». Fue un goce trabajar con él. «La tempestad» me dio un estatus para mí misma. Desde entonces ya no tengo miedo al teatro, soy capaz de hacerlo todo. Por último, hice «Salomé», con Mario Gas.

Francisco
Nieva



«LOS TEATROS SE HAN CONVERTIDO EN GUARDAMUEBLES»

Si bien mi esposa legítima es la literatura dramática, en ese contubernio que formamos yo y algunas especialidades teatrales, la escenografía es mi querida. Y no digo amante porque «querida» es más antiguo y más morboso. El teatro ha sido mi placer de toda la vida. Dibujar figuritas, carteles; idear músicas, supervisar grabaciones, todo eso he tratado de practicar con cierto grado de profesionalidad.

A los siete u ocho años me llevaron a ver «Don Juan Tenorio». Ya había asistido a otras funciones de teatro, pero en «Don Juan Tenorio» reconocí al teatro mismo. Eso es teatro, dijo entonces mi conciencia infantil. Y el caso es que no se equivocaba. «Don Juan Tenorio» era, sin duda, la mejor obra que hubiera podido ver a esos pocos años, de otra mejor no me acuerdo. Al día siguiente de mi asistencia al teatro ya me había dibujado —a folio por dibujo— todas las escenas que me parecían interesantes, las que más podían conmover a un niño: la Hostería del Laurel y las máscaras, las apariciones —esos espectros verbosos y románticos—

y Ciutti temblando de miedo ante la estatua del Comendador.

Todo esto era sentido por mí desde la más pura raíz dionisiaca del teatro: el teatro debe dar miedo, el teatro es una mascarada llena de malignidad y de encanto, en el teatro los héroes son bellos y excesivos, se pierden en la tentación y se hunden entre las llamas del infierno.

¿Qué querían decir aquellos dibujos infantiles? Que el teatro es un todo físico que participa de muchas especialidades técnicas y se resuelve finalmente en un clima de encantamiento. No obstante, mis dibujos eran impotentes para explicar que de esa totalidad que es, en suma, el hecho teatral, había que distinguir lo que el dibujo rupestre supone siempre en el espectador: la existencia de una anécdota previa, de un «por qué» suficientemente apasionado. El teatro es lo que 'sucede', es una noción dinámica. En el teatro pasan cosas. Es decir, que pasan y desaparecen, se muestran y se ocultan, no «porque sí», sino porque nos hemos embarcado en un viaje fantástico con consecuencias fantásticas. Nos

hemos embarcado en una anécdota trágica o cómica. Para mi buena lógica infantil, primero hay que inventar a don Juan Tenorio y luego seguirlo, embarcados con él en una aventura bella y tenebrosa. Los parajes por donde pasa don Juan son las decoraciones. Nótese que digo «decoraciones» y no espacio escénico, dispositivo, escenoplastia ni ninguno de esos conceptos fríos y tecnicoides de esos «progresistas» del teatro que se han quedado tan antiguos ante la modernidad.

Yo puedo seguir, desde estas primeras impresiones infantiles, toda la evolución de la escenografía, pasando de la virginidad romántica al triunfo de unas ideas de progreso y luego a su completa y comprobable decadencia.

De los problemas de la escenografía no estaba yo muy enterado a la edad en que vi «Don Juan Tenorio», pero iba a tener suerte y aún me quedaba por presenciar un espectáculo que me iba a procurar una emoción igual de intensa, aunque en sí, en algún sentido, diferente. Los entremeses de Cervantes puestos en escena por García Lorca me revelaron el encanto y la seducción de las convenciones teatrales más arcaicas. Aquellos simples y elegantes montajes, como de un amateurismo refinado, aludían estéticamente a los hallazgos pictóricos de los ballets rusos. En seguida hice un descubrimiento fundamental. El teatro de Lorca, el de Valle Inclán, el de cualquiera de los pocos buenos autores contemporáneos, así como el de la mayoría de los grandes clásicos, se podía hacer con telones pintados a la antigua o a la moderna. Como yo nací un hombre moderno, ese teatro de cuaresma sensorial que aparece con Ibsen, mace-

rado en reflexiones sociológicas a mí ya no me podía conmovir en los años treinta, después del triunfo del cubismo y de la música de Stravinsky.

Así que empecé por darme cuenta que el teatro que le gustaba a la gente, que le iba a gustar por mucho tiempo, no era el mejor. Eso es lo malo de nacer moderno, que uno ofende sin querer a los demás, que no lo son tanto. El teatro moderno es un inmenso piano que transportamos todos con fatiga para que no se quede en la calle, le caiga el agua y se desluzca. Es un maestro caro y antipático rodeado de discípulos tan avisados como pedantes, que hacen montajes para deslumbrarse entre sí, para competir entre superprofesionales.

La escenografía española, una no-historia

De mi experiencia con la escenografía he llegado a extraer una conclusión: precisamente porque he practicado esas escenografías materialistas, sólidas, espaciales, estoy convencido de que seguirlo haciendo ya no conduce a ninguna parte. Un sistema para saber si un determinado teatro es realmente un buen teatro, consiste en adivinar si soportaría unas decoraciones de tela, con todo pintado. El teatro de ideas ha convertido los teatros en guardamuebles. Cada montaje es un ajuar y cada obra que pide un ajuar es una obra mala.

La historia de la escenografía en España es una no-historia, pero como ha ido tan a la zaga, estamos preparados para practicar lo modernísimo porque no hemos pasado todavía por lo moderno. Deberíamos ir pensando en despertar. ■

Dentro de la colección «Tierras de España»

PRESENTACION DEL VOLUMEN «VALENCIA»

En la capital valenciana se presentó el pasado 13 de diciembre el volumen dedicado a Valencia, que hace el número 16 de la colección «Tierras de España», que desde hace años vienen coeditando la Fundación Juan March y la Editorial Noguer. El acto de presentación tuvo lugar en el Museo Nacional de Cerámica «González Martí» y en él intervinieron el director del Museo de Cerámica, **Felipe Garín Llompart**, y el director de la Fundación, **José Luis Yuste Grijalba**, además del profesor **Alfonso Emilio Pérez Sánchez**, director del Museo del Prado, quien trazó un esbozo del arte valenciano, que es el tema del que se ocupa en el citado volumen.

Junto a Pérez Sánchez, han colaborado en la redacción de la obra los profesores **López Gómez** (que se ha encargado de la parte geográfica), **Ubieta Arta** (de la parte histórica) y **Oleza Simó** y **Sirera** (de la parte literaria).

La colección va a tener 18 volúmenes y con un repertorio de más de 8.000 ilustraciones, en color y blanco y negro, provenientes, algunas, de archivos, y realizadas, las más, para cada ocasión. Refiriéndose a las ilustraciones, José Luis Yuste, señaló que «no se busca hacer más lujoso el libro, ya que todas las ilustraciones han sido seleccio-

nadas por los autores de los distintos trabajos, atendiendo a su valor histórico y cultural».

Aspecto éste que recogía el diario «Las Provincias» (17-XII-85): «La obra, un precioso volumen de 448 páginas, aporta el gran atractivo de un gran número de ilustraciones, en blanco y negro y en color, que si siempre son una ayuda informativa notable, aquí, en la parte dedicada al arte, gran protagonista de esta publicación, es decisiva para llevar al lector las imágenes de un vaso ibérico de Liria hasta las aportaciones de Porcar, Lozano, Michavila, Equipo Crónica, etc.».



De izquierda a derecha: E. Pérez Sánchez, autor del estudio de Arte; Felipe Garín, director del Museo Nacional de Cerámica; y José Luis Yuste, director de la Fundación, en el acto de presentación del volumen «Valencia».

«DESCUBRIMIENTO Y FRONTERAS DEL NEOCLASICISMO ESPAÑOL»

■ Un análisis del hispanista Russell P. Sebold

Contribuir a desterrar algunos prejuicios y tópicos sobre el siglo XVIII español que suelen compartir tanto el hispanista medio como la enorme mayoría de los estudiantes de literatura, así como ampliar las «fronteras» de esta tendencia literaria tanto hacia el pasado como hacia el futuro es el propósito del hispanista norteamericano Russell P. Sebold en el libro *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, que acaban de editar conjuntamente la Fundación Juan March y Cátedra.

Este volumen recoge las conferencias que el profesor Sebold impartió en la Fundación Juan March en noviembre de 1984. Sebold es director de la «Hispanic Review» y catedrático de Literatura Española en la Universidad de Pennsylvania en Filadelfia. Buen conocedor del siglo XVIII español —es miembro del Centro Español de Estudios del siglo XVIII, directivo de la Sociedad

Americana de Estudios del siglo XVIII y de la revista que edita este último centro—, el autor opina que «es falsa la impresión que siempre se ha dado de que en el setecientos España es una copiante servil de Francia, pues la Ilustración entró en España mucho antes de lo que suele creerse; ni tampoco el XVIII es un período de decadencia, mientras que sí lo es el período anterior. Tampoco el



siglo XVIII es 'antipoético'».

A lo largo de estas páginas se define el neoclasicismo de una forma más ajustada a la realidad de sus auténticos orígenes clásicos grecolatinos y nacionales; se estudia el ideal garcilasista de los neoclásicos españoles, junto a la postura antigongorina de los clasicistas para descubrir las verdaderas fronteras de la larga *tendencia* neoclásica es-

pañola, que, para Sebold, son mucho más dilatadas que las del *movimiento* neoclásico dieciochesco, cuyo sentido histórico no se entiende sino viéndolo encuadrado en aquélla.

Russell P. Sebold: *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*. Madrid, Fundación Juan March Cátedra, 1985. 121 páginas (Colección «Crítica Literaria»).

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

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

- **Antonio Ortiz Arce.**
Las empresas públicas en el marco de las Comunidades Europeas. Aspectos del ordenamiento comunitario europeo sobre libertad de competencia y sobre políticas sectoriales interesando a las empresas públicas.
«Revista de Instituciones Europeas», 1983, vol. 10, núm. 2, mayo-agosto, págs. 413-454.
(Plan de Estudios Europeos, 1981).
- **Alicia Alonso (y otros).**
— *Polymerisation of diacetylenic fatty acid in cultures of «bacillus cereus».*
«Biochimica et Biophysica Acta», 712 (1982), págs. 292-298.
— *Protein-Lipid interactions and differential scanning calorimetric studies of bacteriorhodopsin reconstituted lipid-water systems.*
«Biochimica et Biophysica Acta», 689 (1982), págs. 283-289.
(Beca extranjero 1980. Biología y Ciencias Agrarias).
- **C. Palacio y J. M. Martínez-Duart.**
Deconvolution methods applied to sputter depth profiles at interfaces.
«Thin Solid Films», 105 (1983), págs. 25-32.
(Beca España 1979. Física).
- **Francisco Lafarga.**
Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835).
«Ediciones de la Universidad de Barcelona», 1983, 318 págs.
(Beca España 1980. Historia).
- **Enoch Alberti Rovira**
El interés general y las comunidades autónomas en la Constitución de 1978.
Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 1983, págs. 111-122.
(Beca Extranjero, 1982. Plan de Estudios sobre Autonomías Territoriales).

LUNES, 3

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Intérpretes: **Tomás Tichauer** (viola) y el **Trío de la Fundación San Telmo de Buenos Aires**.

Obras de Milhaud y Chausson.

MARTES, 4

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de canto y piano.

Intérpretes: **Paloma Pérez Iñigo** (soprano) y **Fernando Turina** (piano)

Comentarios: **Federico Sopena**.
Obras de Schubert, Brahms, Fauré, Turina, Puccini y Rossini.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Mito griego y teatro contemporáneo» (I).

José Sánchez Lasso de la Vega:
«El mito griego en nuestro tiempo».

MIÉRCOLES, 5

19,30 horas

CICLO BARROCO FRANCÉS

(V).

Intérpretes: **Alvaro Marías** (flauta de pico y travesera barroca), **Aline Zylberajch** (clave) y **Renée Bosch** (viola de gamba).

Programa: Suite I para flauta de pico y bajo continuo, de F. Dieupart; Pièces du Septième ordre de clavecin, La Ménétou, Les Petites Ages, La Basque, Les amusements, de F. Couperin; Sonata en Re menor para flauta de pico y bajo continuo,

de A. Danican Philidor; Seconda sonata, de M. Blavet; Suite en Mi menor, de J. Hotteterre; y Sonata «La Baussan», de Ph. de Lavigne.

JUEVES, 6

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de guitarra, por **Miguel Angel Jiménez Arnaiz**.

Comentarios: **Juan José Rey**.

Obras de Bach, Sor, Tárrega, Barrios y Rodrigo.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Mito griego y teatro contemporáneo» (II).

José Sánchez Lasso de la Vega:
«El mito clásico en el teatro del siglo XX».

VIERNES, 7

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano, por **María Teresa Naranjo**.

**«GRABADO ABSTRACTO
ESPAÑOL» EN ALCOY
Y CARTAGENA**

La colectiva «Grabado Abstracto Español» (colección de la Fundación) prosigue su itinerario por Alicante y Murcia. Organizada con la colaboración de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, estará abierta en Alcoy (Alicante) hasta el día 8, para presentarse el 14 en Cartagena (Murcia).

Comentarios: **Javier Maderuelo**.
Obras de Scarlatti, Beethoven,
Chopin, Paganini/Liszt, Albéniz y Falla.

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

LUNES, 10

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de canto y piano.

Intérpretes: **Dolores Cava** (soprano) y **Emilio López de Saa** (piano).

Obras del Cancionero de E. Ocon, de J. León, M. García, F. García Lorca, F. J. Obradors y E. López de Saa.

MARTES, 11

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de canto y piano, por **Paloma Pérez Iñigo** (soprano) y **Fernando Turina** (piano).

EXPOSICION DE MAX ERNST EN LA FUNDACION

El día 28 se inaugurará en la Fundación una Exposición de Max Ernst, con un total de 127 obras. Esta retrospectiva es la primera que se ofrece en España y se presenta con la colaboración del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Centro Pompidou, de París, Fundación Guggenheim de Venecia, Fundación Menil de Houston y el Instituto Alemán, de Madrid.

Werner Spies, comisario de la exposición, dará la conferencia inaugural.

Comentarios: **Federico Sopena**.
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 4).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Mito griego y teatro contemporáneo» (III).

José Sánchez Lasso de la Vega: «Psicoanálisis y mitos griegos: Electra».

MIERCOLES, 12

19,30 horas

CICLO BARROCO FRANCES (y VI)

«La influencia del Barroco en el piano francés».

Intérprete: **Ramón Coll** (piano).
Programa: Preludio, coral y fuga, de C. Franck; Homenaje a Rameau (de Imágenes) y Pour le piano, de C. Debussy; Menuet antique, Pavana y Le tombeau de Couperin, de M. Ravel.

JUEVES, 13

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de guitarra, por **Miguel Angel Jiménez Arnaiz**.

Comentarios: **Juan José Rey**.
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 6).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Mito griego y teatro contemporáneo» (y IV).

José Sánchez Lasso de la Vega: «Mito griego y escenificación».

VIERNES, 14

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano, por **María Teresa Naranjo**.

Comentarios: **Javier Maderuelo**.
(Programa y condiciones de asistentes, como el día 7).

LUNES, 17

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de percusión.

Intérpretes: Aula de Percusión del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Dirección: José M.^a Martín Porrás y Javier Benet.

Obras de W. Aslinger, J. S. Bach, H. Regner, L. Benson, B. Osakar, C. O. Musser, M. Peters, D. Steinquest y C. Chávez.

MARTES, 18

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de canto y guitarra, por María Aragón (mezzosoprano) y Gerardo Arriaga (guitarra).

Comentarios: Federico Sopena.

Obras de Sor, García Lorca, Rodrigo, Pernambuco, Villa Lobos y Guastavino.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Poesía lírica del Siglo de Oro: los géneros» (I).

Rafael Lapesa: «Herencia de los cancioneros cuatrocentistas».

MIÉRCOLES, 19

19,30 horas

CICLO MOZART: TRIOS Y CUARTETOS CON PIANO (I).

Intérpretes: Trío Mompou.

Programa: Trío en si bemol mayor KV 254; Trío en sol mayor KV 496; y Trío en do mayor KV 548.

JUEVES, 20

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de guitarra, por José María Gallardo.

Comentarios: Juan José Rey. Obras de Gaspar Sanz, Bach, Aguado, Lauro y Blyton/Gallardo.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Poesía lírica del Siglo de Oro: los géneros» (II).

Rafael Lapesa: «Géneros de la poesía italo-clásica en España».

VIERNES, 21

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano, por María Teresa Naranjo.

Comentarios: Javier Maderuelo. (Programa y condiciones de asistencia, como el día 7).

LUNES, 24

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de órgano

Intérprete: Adelma Gómez.

Obras de Buxtehude, Bach, Franck, Messiaen, Arizaga y Ginastera.

MARTES, 25

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

LOS GRABADOS DE GOYA, EN LOVAINA

El día 7 se presentará la exposición de Grabados de Goya en el Museo de Bellas Artes de Lovaina (Bélgica), organizada con la colaboración de este Museo.

Recital de canto y piano, por Paloma Pérez-Iñigo (soprano) y Miguel Zanetti (piano).

Comentarios: Federico Sopena. (Programa y condiciones de asistencia, como el día 4).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS. «Poesía lírica del Siglo de Oro: los géneros» (III).

Rafael Lapesa: «Fortuna de una canción petrarquesca en la lírica peninsular».

MIÉRCOLES, 26

19,30 horas

CICLO MOZART: TRIOS Y CUARTETOS CON PIANO (II).

Intérpretes: Trío Mompou.

Programa: Trío en si bemol mayor KV 502; Trío en sol mayor KV 564; y Trío en mi mayor KV 542.

JUEVES, 27

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES. Recital de guitarra, por José María Gallardo.

LA EXPOSICION ZOBEL, EN TENERIFE

Hasta el 27 de febrero podrá contemplarse en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife la Exposición de 40 óleos de Fernando Zóbel, organizada con la ayuda del Patronato de Cultura del Ayuntamiento.

Comentarios: Juan José Rey. (Programa y condiciones de asistencia, como el día 20).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS. «Poesía lírica del Siglo de Oro: los géneros» (y IV).

Rafael Lapesa: «Los 'enfados' y 'contentos': poesía culta y popular».

VIERNES, 28

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES. Recital de piano, por María Teresa Naranjo.

Comentarios: Javier Maderuelo. (Programa y condiciones de asistencia, como el día 7).

19,30 horas

Inauguración de la EXPOSICION MAX ERNST.

Conferencia de Werner Spies: «La estética de Max Ernst».

«ESTRUCTURAS REPETITIVAS», ABIERTA HASTA EL 16

La Exposición de «Estructuras repetitivas» permanecerá abierta en la Fundación hasta el 16 de febrero. La integran 22 obras de 21 artistas contemporáneos, procedentes del Museo Ludwig de Colonia.

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

**Información: FUNDACION JUAN MARCH, Castelló, 77
Teléfono: 435 42 40 - 28006-Madrid**