



Enero 1978

Sumario

ENSAYO	3
<i>Evolución de los conceptos</i> , por Antonio García-Bellido	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	15
Actividades culturales portuguesas	
Juan March: «Desde la base común de una cultura viva»	15
Mario Soares: «Una cooperación efectiva»	18
David Mourao: «Presença y la generación española del 27»	19
Carballo Calero: «La literatura portuguesa en España»	21
Vergílio Ferreira: «La novela está condenada»	22
Arte	24
La exposición Picasso en Barcelona	24
— Pérez Sánchez: «Picasso y la pintura antigua»	25
III Exposición de becarios de Artes Plásticas	28
Arte Español Contemporáneo en Tenerife	30
Música	32
Estreno de «Zurezko Olerkia», de Luis de Pablo	32
Cursos Universitarios	36
José María Castellet: «Tres poetas catalanes: Ribas, Espriu y Ferrater»	36
Publicaciones	39
Presentación de «Aragón»	39
Edición-homenaje a Severo Ochoa: «Avances de la bioquímica»	42
Estudios e investigaciones	43
Trabajos terminados	43
Trabajos publicados por otras Instituciones	44
FUNDACIONES	45
Creación del Centro Español de Fundaciones	45
Noticias de Fundaciones	45
Calendario de actividades en enero	47

EVOLUCION DE LOS CONCEPTOS BIOLÓGICOS

Por Antonio García-Bellido

No solamente los conceptos sino aun los objetivos de una ciencia varían a lo largo de su historia. Estos cambios vienen condicionados por avances del conocimiento en la propia ciencia, por interferencias con otras ciencias, por cambios filosóficos y aun sociales de actitud acerca de lo que se puede conocer o merece conocerse. Esto ha afectado naturalmente también a la Biología. Así pues el discurrir sobre lo que son los avances recientes en el conocimiento biológico es imposible sin un enfoque histórico. Vamos a



ANTONIO GARCIA-BELLIDO es Doctor en Ciencias biológicas por la Universidad Complutense y Profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, organismo en el que desempeña la función de Director del Instituto de Genética. Ha publicado numerosos trabajos científicos.

* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes una 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 y la Prensa. El tema desarrollado actualmente es la Biología.

En Boletines anteriores se han publicado: *Control electrónico del cerebro*, por José M. Rodríguez Delgado, Director del Departamento de Fisiología de la Universidad Autónoma de Madrid; *Bioquímica de la nutrición*, por Francisco Grande Covián, Director del Instituto de Investigación de Bioquímica y Nutrición «Don Juan Carlos I-Fundación Cuenca Villoro»; *Las fronteras de la Ecología*, por Ramón Margalef, Profesor de Ecología de la Universidad de Barcelona; *Alteraciones del desarrollo cerebral*, por Federico Mayor Zaragoza, Catedrático de Bioquímica y Biología Molecular de la Universidad Autónoma de Madrid; *La bioconversión de la energía solar y la crisis energética y alimentaria*, por Manuel Losada, Catedrático de Bioquímica de la Universidad de Sevilla; *Aspectos biológicos del abuso de drogas*, por Josep Laporte, Catedrático de Terapéutica y Farmacología Clínica de la Universidad Autónoma de Barcelona; *Evolución y Darwinismo*, por Francisco J. Ayala, Profesor de Genética de la Universidad de California en Davis; *La genética del cáncer y los virus*, por María Luisa Durán-Reynals, Profesora de Patología del Albert Einstein College de Nueva York; *El origen de la vida*, por Juan Oró, Profesor de Bioquímica de la Universidad de Houston; *La genética de poblaciones*, por Antonio Prevosti, Catedrático de Genética de la Universidad de Barcelona; y *Los enzimas, agentes de la vida*, por Alberto Sols, Catedrático de Bioquímica de la Universidad Autónoma de Madrid.

tratar en lo que sigue de analizar con qué perspectiva miramos los biólogos lo que estamos haciendo y qué es lo que queremos entender.

La Biología es hoy día una ciencia positiva que ha encontrado, o espera encontrar, leyes propias que gobiernen la compleja fenomenología de los seres vivos; ha establecido contactos con otras ciencias, como la Física y la Química, e intenta estudiar con su método y explicar en sus términos fenómenos psicológicos y aún sociales. El método epistemológico por el que la Biología avanza es el mismo que en otras ciencias positivas: a) aislamiento de un círculo de fenómenos; b) análisis de sus elementos invariantes; c) postulado de una hipótesis de síntesis general que explique todos o la mayoría de los fenómenos en términos de causa-efecto; y d) comprobación, por inducción o experimentos, de este postulado y su deshecho o conversión en teoría o ley natural. Este procedimiento consta, pues, de dos períodos analíticos; uno de búsqueda de la hipótesis, llamado período romántico, y otro de comprobación o generalización de la validez de la hipótesis, llamado período académico.

Durante este período romántico se ensayan nuevos métodos de análisis. Estos métodos corresponden a dos actitudes complementarias; la reduccionista, que trata de explicar la fenomenología en términos de unidades o variables en un nivel de complejidad más sencillo, y la integrista, que intenta descubrir las leyes de interacción que gobiernan la fenomenología de cada nivel. Durante el período académico ambas actitudes se funden y nuevos conceptos o integraciones entre niveles emergen. La Biología ha pasado ya varias veces por las etapas de análisis y de síntesis mencionadas. En ellas se han postulado y comprobado grandes teorías unitarias.

La diversidad orgánica

El primer paso fue realizar un inventario de los seres que se consideraban dotados de vida. Hasta el siglo XVIII se habían hecho varios, inclusive por Aristóteles, pero fue el sistema utilizado por Linneo el que ha resultado definitivo. Estaba basado en el postulado de que la especie era una entidad natural. Entonces, la idea de una discontinuidad en los seres vivos era un postulado dogmático más que un descubrimiento del análisis científico y, de hecho, el concepto de especie como entidad biológica objetiva sólo se ha establecido muy recientemente. Por ello el valor de esta clasificación de los seres vivos se debe a la ordenación de especies en grupos «naturales». Esta ordenación estaba basada

en el análisis comparativo de caracteres morfológicos. Este método ha sido el instrumento lógico que preparó el camino a la anatomía comparada y posteriormente a la teoría de una evolución orgánica.

El análisis morfológico detallado de especies próximas lleva el postulado de que éstas pueden estar relacionadas por parentesco. La teoría de la evolución resulta de la inferencia de que todos los seres vivos, no sólo los pertenecientes a una especie, están ligados por herencia. En estos términos el postulado es indemostrable. Sin embargo, la acumulación creciente de datos que surge después no hace sino confirmar la validez de la hipótesis. La teoría de la evolución tiene sobre todo un valor heurístico: sirve para ordenar y poner en perspectiva una ingente variedad de fenómenos biológicos: es la primera teoría unitaria en Biología. Es interesante resaltar que la explicación causal de cómo ocurría la evolución dada por Darwin, la selección natural de la variabilidad hereditaria, no satisfizo a los científicos de la época y aún hoy en día es motivo de debate. Lo importante es que durante el período académico de esta teoría se delimitan precisamente los problemas, los objetivos, que van a ocupar a los biólogos de las generaciones siguientes. El concepto de evolución plantea el problema de la herencia, el del origen y naturaleza de la variación y el de selección y adaptación. Fuera de la propia Biología la teoría de la evolución supone, en la segunda mitad del siglo XIX, una base científica para la incipiente sociología y aun para la propia filosofía.

Células

La teoría celular postulada por Schleiden y Schwann antes que la de la evolución, pero consolidada después, permitirá entender la base biológica de la continuidad en la evolución en términos materiales. Resultado de la acumulación de información durante los siglos precedentes, y del uso de instrumentos, cristaliza a mediados del siglo XIX la idea de que la unidad de construcción invariante en los seres vivos es la célula. Es el resultado del primer enfoque reduccionista y estructural en Biología. No solamente todos los tejidos estaban hechos de células, sino que se derivaban por proliferación celular de un huevo, y aun los propios gametos eran células. Con ello dejan de tener sentido dos viejas concepciones: la de generación espontánea y continua y la de una creación *ab initio* independiente para cada especie. La teoría de la evolución y la teoría celular propo-

nen que los seres vivos tienen una unidad de origen y una continuidad a través de generaciones basada en una estructura material: la célula.

De nuevo esta concepción unitaria sirve para enfocar una serie de problemas biológicos en términos susceptibles de análisis. El enfoque reduccionista continúa buscando estructuras por debajo del nivel celular y se descubren una serie de organelas celulares como constituyentes invariantes de células: fundamentalmente el núcleo y los cromosomas. La constancia del número de éstos durante las divisiones celulares de un organismo y entre individuos de la misma especie y su reducción a la mitad durante la meiosis, ofrecerán la base material que proponen y requieren las leyes de la herencia. El estudio microscópico del citoplasma descubre la constancia y abundancia de una sustancia hialina, relacionada más tarde con proteínas, y responsable de una serie de funciones propias de la vida. La interdependencia entre estructuras, organización y funciones vitales se establece, pero aún no se entienden las relaciones causales entre ellas. Este dualismo estructura-función queda como reducto del vitalismo clásico hasta que el reduccionismo llega al nivel molecular.

El papel que juega la organización determinando características propias de la vida es más patente en el estudio de cualquier proceso biológico. El desarrollo de los organismos es un modelo: ¿cómo se construye, con exactitud y diferencias propias de especie, un organismo a partir de una célula huevo? El estudio comparado del desarrollo de diferentes organismos descubre que también durante la ontogénesis aparecen registradas etapas evolutivas anteriores. La descripción del desarrollo en términos celulares no hace sino resaltar la extraordinaria variedad y complejidad del proceso. A mediados del siglo XIX, cuando se introduce en biología el método experimental, se trata de descubrir los mecanismos causales que gobiernan el desarrollo. La complejidad de las interacciones y la imposibilidad, por entonces, de manipular el componente hereditario, impide una interpretación mecanicista del desarrollo. Experimentos muestran que el núcleo y aun los cromosomas son determinantes de un desarrollo normal, pero las reglas de cómo las características de especie se transmiten y se manifiestan en construir sistemas —cómo se pueden generar organizaciones complejas a partir de organizaciones sencillas— sigue siendo un misterio. Para poder explicarlo era necesario entender qué es lo que se hereda, qué transmiten los gametos de una generación a otra. La teoría ce-

lular había puesto en el mismo contexto, reducido a la misma base material, la evolución, el desarrollo y la herencia.

Genes

A finales del siglo XIX, pues, la herencia se convierte en el nudo gordiano de la Biología. La teoría de la selección plantea el problema de la naturaleza material de los caracteres que se seleccionan en la herencia. La embriología dejaba claro que los órganos adultos, y por extensión, los caracteres sujetos de selección no están en el huevo sino que se hacen durante el desarrollo. Las variaciones entre individuos deben estar en las normas de construcción de estos caracteres. El salto lógico para el biólogo materialista de esta época parece insalvable: identificar la base material de unas normas. El problema es aún mayor porque las variaciones observadas en los individuos de una especie parecen formar series continuas. ¿Cuál puede ser la base material de unos determinantes que definen intervalos infinitamente pequeños? El problema se resolvió al encontrar que en algunos casos —luego en más y finalmente en todos— esto no era así. El descubrimiento de la mutación (de Vries) de las variaciones discontinuas, y su comportamiento en la descendencia de cruzamientos entre individuos que las llevaban, permitió a Mendel elaborar las leyes de la herencia. Estas variaciones se comportaban como dependientes de factores discretos que segregaban en la descendencia sin perder su identidad y sin mezclarse. Cualquiera que fuese su naturaleza, se comportaban como partículas que se transmitían por los gametos y que generaban la complejidad del individuo.

El descubrimiento de la variación discontinua ha sido uno de los más decisivos de la Biología. La herencia tenía unidades que se comportaban en los cruzamientos con leyes propias. En la elaboración de las leyes de la herencia intervinieron las dos actitudes reduccionistas e integristas, el método experimental, una lógica mecanicista y un planteamiento matemático. Estas actitudes y métodos se habían usado por separado antes en Biología y en otras ciencias, pero pasan a convertirse en el método de análisis biológico definitivamente desde entonces. El problema inmediato era saber en qué consistían estos factores y cómo se expresaban en los caracteres finales observables. Era un problema difícilmente abordable por dos razones. Las conclusiones de los experimentos eran puramente formales; reglas de interacciones o inferencias sin fundamento

material. Por otro lado, las predicciones de las leyes eran indeterministas, basadas no en relaciones de causa-efecto, sino en estadísticas. Este idealismo era incompatible con la mentalidad materialista y mecanicista del biólogo de principios de nuestro siglo.

Sin embargo, queda pronto establecido que los factores hereditarios (llamados más tarde genes) tienen una base material. Se transmiten intactos, como los cromosomas, de generación en generación celular, de padres a hijos. La correspondencia entre el comportamiento de los cromosomas en las meiosis y la segregación de los factores hereditarios, la ocurrencia de recombinación entre fragmentos de cromosomas y la correspondiente recombinación entre factores, sitúan a éstos en los cromosomas. Era de esperar que la naturaleza de estos factores se encontraría en la constitución química de los cromosomas.

El otro aspecto del problema es saber cómo estos factores se expresan en caracteres visibles: qué propiedad tienen los genes de generar estructuras y organizaciones propias del estado mutante o normal de cada gene. La importancia de su efecto, inferida de la existencia de mutantes que modifican radicalmente órganos y aun causan la muerte del individuo, permite suponer que los genes controlan procesos básicos durante el desarrollo. Puesto que cada factor mutante se expresa independientemente de los otros y puede afectar al mismo órgano o carácter, es posible que el conjunto de caracteres se derive del efecto aditivo de los factores hereditarios. El desarrollo, pues, debe estar controlado por señales discretas, cada una afectando un proceso y cuya interacción lleva al individuo adulto. Cuál sea la naturaleza de estas señales y de sus interacciones es, para el biólogo de la primera mitad de este siglo, un problema que confía se pueda resolver en términos de enzimas y reacciones bioquímicas.

La teoría particular de la herencia, por último, ofrece la base material de la evolución. La selección puede operar ya sobre factores discretos y elegir los favorables a costa de los desfavorables. Posiblemente la evolución ha consistido en la aparición de nuevas combinaciones génicas, suministradas por la mutación, más adecuadas para cada uno de los ambientes ecológicos a los que las poblaciones se ven expuestas. En líneas generales la explicación es suficiente. Problemas de detalle —por ejemplo, cómo la selección opera sobre poblaciones de individuos y cómo surgen la discontinuidad de especies— pasan a un primer plano más tarde.

La Biología ha encontrado en las leyes de la herencia y en el descubrimiento de la existencia de unidades génicas la primera gran teoría unitaria de la evolución y del desarrollo. El mismo enfoque reduccionista que permite, a principios del siglo, describir la evolución en términos de genes, y la anatomía y el desarrollo en términos de células, va a llevar la fisiología al nivel molecular.

Moléculas

Durante el siglo XIX la química y la fisiología, que empiezan siendo dos ramas del conocimiento con objetivos muy distintos, se aproximan. Esto ocurre como consecuencia de una postura filosófica: el mecanismo o materialismo. Este postula que los fenómenos propios de los seres vivos pueden explicarse con las mismas leyes y en los mismos términos que los fenómenos físicos y químicos, e intenta demostrarlo. El esfuerzo es largo y el acervo de conocimiento obtenido grandioso. Se identifican los componentes químicos de los seres vivos y se comprueba que tienen los mismos átomos que la materia inerte. Se aíslan y definen diferentes tipos de moléculas orgánicas compuestas de estos átomos. Moléculas de diferentes tipos deben tener diferentes funciones, puesto que aparecen asociadas a órganos, estructuras y procesos distintos. En procesos propiamente biológicos —como la respiración, la digestión, la contracción muscular y quizás la conducción nerviosa—, estas moléculas no sólo participan sino que se transforman. Más aún, algunos de estos procesos se pueden aislar y aun reproducir fuera del organismo vivo. La síntesis en el laboratorio de las primeras moléculas orgánicas a partir de sus elementos inorgánicos, la simulación mecánica de procesos biológicos, como la fecundación artificial o la preparación de soluciones fisiológicas que pueden reemplazar muchas de las funciones de fluidos como la sangre, parecían vaticinar una pronta explicación mecanicista de la vida.

Este optimismo iba a resultar prematuro. Precisamente del estudio detallado de estos procesos va a surgir el cambio de mentalidad del biólogo moderno. El descubrimiento no sólo de una complejidad, sino de la existencia de niveles de complejidad, con leyes no directamente predecibles a partir de las propiedades de los elementos del nivel inferior, lo hacen precisamente aquellos investigadores que más contribuyeron al éxito del enfoque materialista. Pasteur, Liebig, Driesch, Claude Bernard, Helmholtz, etc., se

enfrentaron con la existencia de moléculas asimétricas, de reacciones específicas controladas por catalizadores específicos, de procesos dependientes de estructuras y organización, como el desarrollo y el funcionamiento del sistema nervioso, y con la existencia de interacciones hormonales específicas entre órganos, la ocurrencia de homeostasis y de control por productos finales, etc. El enfrentamiento con esta complejidad estructural y con esta extraordinaria especificidad molecular lleva a una reacción de humildad y desconfianza en sí mismo, al biólogo de los años treinta de nuestro siglo. En consecuencia, éste se especializa y aísla en el estudio de un proceso particular, de un nivel particular; ha perdido la esperanza de explicar los fenómenos biológicos en términos de leyes generales válidas para todos los niveles. Más aún, resulta claro que, para atender en términos causales un proceso, necesita por lo pronto su descripción detallada en términos de todos los elementos que interviene, antes de poder aventurarse a cualquier generalización.

El problema empezaba a plantearse desde los niveles más fundamentales: si conociendo los elementos subatómicos el físico de los años treinta no podía explicar la organización del átomo, ¿cómo cabía esperar, a partir de moléculas, entender su organización en sistemas estables supramoleculares? En un nivel biológico básico estaba el problema de conocer la composición molecular de los genes para, quizás a partir de ahí, entender su control de la especificidad orgánica. El análisis bioquímico había llevado a descubrir, por un lado, que en el medio de todo proceso biológico de intercambio de energía, de síntesis o catálisis, había unas moléculas (enzimas) específicas de cada una de las etapas de la reacción. Su análisis químico terminaba determinando que su naturaleza era protéica: el tipo más complejo de moléculas orgánicas conocido, compuesto de unos 20 diferentes tipos de aminoácidos y organizado en una estructura tridimensional. Por otro lado, el análisis genético había localizado el material hereditario de los cromosomas, y por lo tanto, en términos químicos, a sus dos componentes mayoritarios: proteínas y ácidos nucleicos. El mismo análisis había concluido que las variantes hereditarias se expresaban en actividades enzimáticas. De ahí surgía el postulado de que los genes eran enzimas (o proteínas, por extensión) o controlaban su síntesis. Se había llegado a un punto muerto; si las proteínas sirven para sintetizar proteínas, ¿quién y cómo dirigía su propia síntesis?; o alternativamente: si eran capaces las proteínas de replicarse, co-

piándose a sí mismas, ¿cómo además controlaban otros procesos orgánicos de manera específica? Quizás del conocimiento en detalle de la estructura de las proteínas se pudiese explicar algún día su comportamiento. La solución llegó inesperadamente. Era el resultado del enfoque reduccionista: la naturaleza del material hereditario había que estudiarlo en los organismos más sencillos que mostrasen variaciones hereditarias. De experimentos con organismos sencillos, como bacterias y virus, se derivaba que las propiedades hereditarias iban asociadas a los ácidos nucleicos (ADN) y no a las proteínas. El ADN resultaba ser una molécula sencilla formada de la polimerización lineal de sólo cuatro tipos de nucleótidos. Consideraciones teóricas a partir de datos del análisis químico comparativo en diferentes organismos y de un análisis estructural (cristalográfico) del ADN, permitieron a Watson y Crick postular en 1953 un modelo de organización que explicaba su propiedad replicativa. Los experimentos confirmaron rápidamente las predicciones del modelo, a lo largo de toda la escala animal y vegetal. Con ello se había, no sólo descubierto la base material de la herencia sino producido un profundo cambio de mentalidad y de objetivos en Biología. Los métodos genéticos y bioquímicos habían permitido resolver un problema biológico fundamental. La genética molecular iba a resolver en rápida sucesión otros muchos.

El modelo estructural del ADN sugería también un posible mecanismo para la segunda propiedad de material hereditario —su capacidad de determinar la estructura de las proteínas. Era sólo necesario que la secuencia de nucleótidos del ADN dirigiese la síntesis coordinada de la secuencia de aminoácidos de las proteínas. En corto tiempo la predicción se vio de nuevo comprobada como cierta con el descubrimiento del ARN mensajero, una copia lineal del ADN que abandona los cromosomas y que sirve de molde sobre el que los aminoácidos se incorporan linealmente en el orden característico de cada proteína. El código que determina qué aminoácidos corresponden a qué secuencia de nucleótidos se descifró rápidamente. La sustitución errónea de un nucleótido en el ADN se expresa, pues, en la sustitución de un aminoácido en la proteína: la base material de la mutación se llega a entender. En un período menor de diez años el proceso de replicación y de expresión del material hereditario se conoce en sus detalles: la lógica funcional del ADN y de las proteínas se entiende. Con ello el problema del desarrollo y de la evolución es asequible a un enfoque nuevo.

En los mismos años 50-60 el análisis de los procesos de fotosíntesis y de respiración, de contracción muscular y de transmisión nerviosa se reducen también a sus bases moleculares. Estos mecanismos enzimáticos y electrónicos muy precisos son los que permiten sacar la energía contenida en la luz o en los enlaces químicos, almacenarla y transmitirla de unas moléculas a otras. La Biología ancla sus raíces en el mundo físico, y con ello se integra de lleno y entra en la misma lógica que las demás ciencias naturales: es el triunfo del enfoque materialista o mecanicista como postulado a finales del siglo XIX.

Información

El análisis reduccionista ha llegado a sus límites en las Ciencias Biológicas. ¿Ha entrado la Biología con ello en un período académico? En el enfoque del biólogo actual caben dos posturas intelectuales —y de hecho ambas se dan. La complejidad orgánica estructural y funcional puede ser una consecuencia estadística de efecto aditivo de las moléculas que la configuran, y por lo tanto lo que queda por conocer consiste en su descripción en estos términos. Alternativamente, existen leyes propias y diferentes lenguajes biológicos según los niveles de complejidad, y el problema consiste en saber cómo se han generado y cómo se mantienen.

Precisamente, lo que los descubrimientos de la Biología molecular nos han enseñado es que las propiedades de una molécula y su función en un proceso no son directamente predecibles del conocimiento estructural de esa molécula. Es decir, sus propiedades no están descritas en la composición, o estructura, o energía de enlace de esta molécula. Así, en los mecanismos de expresión génica, del conocimiento por separado de los cuatro tipos de nucleótidos no se puede predecir su función en la molécula del ADN; del inventario detallado de los elementos que participan en la expresión génica no se puede inferir cómo interactúan en este proceso; ni de la estructura de una proteína, su particular función enzimática. Los diferentes niveles se generan por una transformación o traducción de la información: de la contenida en la secuencia de nucleótidos a la información contenida en la secuencia de aminoácidos; a su vez, esta secuencia configura su estructura terciaria y de ahí se genera una nueva información: su función como proteína

estructural o enzimática. El flujo de información va de abajo a arriba, pero su comprensión sólo es posible desde arriba. Dicho de otra manera, las propiedades de cada nivel de organización se pueden explicar en términos de las propiedades de los elementos del nivel inferior, pero del conocimiento de estos últimos no se pueden inferir las propiedades de su interacción. Esto se debe fundamentalmente a que: a) no todos los elementos posibles de un nivel participan en el siguiente, b) de su interacción se crea un tipo de información nueva, y c) esa información ha estado expuesta a lo largo de la evolución a selección, y por lo tanto tiene además una lógica histórica.

Por estas razones, el biólogo actual cree en la existencia de jerarquías de organización, que cada nivel tiene un lenguaje propio y que entre ellos hay una discontinuidad salvada por un flujo de información que va de abajo arriba. Lo que él intenta es entender estos lenguajes para ver cómo se generan. El enfoque de la Biología actual es, pues, integrista. La envergadura del esfuerzo queda clara con sólo enumerar algunos niveles de organización estructural: átomo-molécula-organela-células-tejidos y órganos-sistemas de órganos-especies-sistemas ecológicos. Quizás el esfuerzo se vea facilitado por una serie de propiedades o principios posiblemente comunes a los diferentes niveles. La Biología molecular encontró: 1) que en procesos aparentemente complejos intervienen de hecho un número finito y relativamente pequeño de moléculas; 2) que una gran riqueza de información se puede generar por la repetición de pocos elementos con efectos combinatoriales, como en el ADN y en la proteínas; 3) que las propiedades estructurales de los elementos definen directamente su asociación (ensamblaje) espontánea en estructuras complejas; y 4) que todas las interacciones se realizan con un mínimo de energía libre. La estructura tridimensional de una proteína, y de ahí su función, está definida en la secuencia de sus aminoácidos. El mismo principio rige la formación de complejos supramoleculares, como en la construcción de las cubiertas protéicas de los virus y en el ensamblaje de membranas celulares y de fibras musculares. Estas propiedades parecen ser válidas aun a niveles de mayor complejidad. Así, el número de genes, es decir, de funciones, no es muy diferente entre una bacteria y un organismo multicelular, como un anélido o una mosca y muy posiblemente un vertebrado. Es posible que la complejidad creciente que observamos en la evolución no se haya generado por adición de funciones, si-

no por la aparición de combinatorias nuevas. En organismos multicelulares hay pocos tipos celulares distintos, pero éstos aparecen repetidos en tejidos y metaméricamente en segmentos. El mismo sistema nervioso parece estar también construido con el mismo principio de interacción de estructuras. ¿Hasta qué punto la organización en sistemas celulares resulta directamente de las propiedades, definidas genéticamente, en los elementos celulares?

Estas propiedades sugieren la existencia de unos principios, pero no sabemos cómo estos se ejecutan ni cómo se generan a niveles supramoleculares. Durante el desarrollo de los organismos multicelulares, la morfogénesis va asociada a la aparición de tipos celulares distintos, en determinados momentos y posiciones relativas fijas. La diferenciación de estas células tiene su base en el mecanismo de regulación de actividad génica, resultado de interacción entre moléculas y el ADN. Podemos entender molecularmente la diferenciación celular, pero no la ordenación de células en conjuntos finitos en tamaño y forma. ¿Cómo la información genética contenida dentro de las células controla la ordenación de éstas en sistemas supracelulares? El funcionamiento del sistema nervioso puede ser una consecuencia de cómo está construido durante su desarrollo; pero ¿cuáles son las reglas de esta construcción?, ¿qué relación hay entre su organización y la existencia de reflejos, de instinto, de memoria, de selección consciente de señales? Este aumento de complejidad de funciones, ¿ha requerido nuevas estructuras, nuevas leyes de organización?

La cantidad de variabilidad hereditaria de cualquier población es suficiente para que la selección natural pueda elegir combinaciones génicas más favorables, pero no se sabe cuál de estas variables es realmente relevante, ni qué significa favorable, ni cuál es la variabilidad que permite segregar especies, etc. Es posible de nuevo que, cuando se entienda cómo los genes controlan el desarrollo, podamos explicarnos qué factores hereditarios son los que intervienen fundamentalmente en la creación de especies y formas nuevas. Es indudable que estos problemas podrán reducirse finalmente a términos moleculares, pero es muy probable que sólo cierta combinación de moléculas y ciertas interacciones de sistemas, en el conjunto de las posibles, sean las que hayan sido utilizadas por la evolución para levantar el impresionante mundo orgánico. El entender cuáles y cómo es el objetivo del biólogo en nuestros días.

ACTIVIDADES CULTURALES DE PORTUGAL EN LA FUNDACION



El presidente de la Fundación Juan March y Mario Soares.

Organizadas por la Fundación Juan March en colaboración con la Secretaría de Estado de la Cultura de Portugal y la Embajada portuguesa en Madrid, se celebraron en la sede de la Fundación Juan March una serie de actividades culturales sobre Portugal: el 21 de noviembre se abrió al público una Exposición conmemorativa del Cincuenta Aniversario de la fundación de la revista portuguesa *Presença* (1927-1940), que fue inaugurada por el Primer Ministro portugués, Mario Soares, quien visitó a continuación la Exposición Picasso. El 24 y 25 de ese mismo mes pronunciaron dos conferencias el Secretario de Estado de la Cultura y escritor David Mourão Ferreira, y el novelista portugués Vergílio Ferreira. El señor Mourão habló de «O movimento literario da revista *Presença*», y Vergílio Ferreira trató de su propia obra y fue presentado por el catedrático de Lengua y Literatura Gallega de la Universidad de Santiago, don Ricardo Carballo Calero. El 14 de diciembre se celebró un concierto de Música Contemporánea Portuguesa, interpretado por el «Grupo de Música Contemporánea Portuguesa» dirigido por el compositor Jorge Peixinho, con obras de éste y de otros autores portugueses.

La exposición documental de *Presença* —revista surgida en 1927 como órgano de un grupo de escritores y artistas de vanguardia, y de la que sólo vieron la luz 56 números— estuvo integrada por fotografías, artículos manuscritos y obras editadas en la revista, cartas dirigidas a los directores de la misma, así como dibujos e ilustraciones, correcciones y anotaciones, pruebas tipográficas, etc.

Esta muestra ha recorrido, antes de su exhibición en Madrid, diversas capitales portuguesas, habiendo sido acompañada de conferencias y ediciones de obras de los componentes del grupo «presencista». La Secretaría de Estado para la Cultura ha editado, con ocasión de este cincuentenario, un número especial conmemorativo, que incluye una selección del contenido de los números 53-54 de la revista: textos de los «presencistas» vivos junto a otros inéditos de autores ya fallecidos, una bibliografía del movimiento vanguardista que inspiró al grupo, y una serie de fotografías y dibujos publicados en su día en la revista.

Aparecida en Coimbra el 15 de marzo de 1927, un mes después de la primera y frustrada tentativa revolucionaria contra la dictadura militar implantada el 28 de mayo del año anterior, *Presença* se dejó de publicar definitivamente en febrero de 1940. Nació inspirada por el grupo modernista de Coimbra, del que formaban parte Mario Coutinho, Antonio de Navarro, Abel Almada y Tomás de Figueiredo, firmantes todos ellos del manifiesto de 1925 en pro de la defensa y búsqueda de la individualidad creativa del artista mediante la modernidad y la originalidad, y de la independencia de los valores intelectuales con respecto a los intereses de orden moral, político o religioso. Colaboraron en ella destacados poetas, novelistas, ensayistas y dramaturgos, entre ellos Fernando Pessoa, José Regio, Gaspar Simões y muchos otros.



Tras inaugurar la muestra conmemorativa de la revista «Presença», Mario Soares visitó la exposición Picasso, que también se ofrecía en la sede de la Fundación.



JUAN MARCH:

«Desde la base común de una cultura viva»

En el acto inaugural de la *Exposición de Presença*, el Presidente de la Fundación, don Juan March Delgado, pronunció las siguientes palabras:

Quiero saludarles, en nombre de la Fundación Juan March, y agradecer su asistencia a este acto de inauguración de la exposición dedicada a la revista portuguesa *Presença*, en el cincuenta aniversario de su aparición, muestra que ha sido organizada con la colaboración de la Secretaría de Estado de Cultura portuguesa. Permítanme unas breves palabras para comentar el sentido que este acto tiene dentro del conjunto de actividades culturales que desarrolla esta Fundación.

Con esta exposición se trata de recordar y difundir en España lo que supuso la «hoja de arte y crítica» llamada *Presença*, nacida el 15 de marzo de 1927 y que dejó de publicarse en febrero de 1940. Este tipo de exposiciones cobra su sentido cabal dentro de un conjunto de actividades culturales que lo completan y potencian. Así sucede en este caso y tendremos la oportunidad de escuchar en esta casa al Secretario de Estado de Cultura, don David Mourão Ferreira, al gran novelista Vergílio Ferreira; y a Peixinho, uno de los más destacados representantes de la vanguardia musical portuguesa.

No es ahora el momento ni soy yo la persona más adecuada para hablar pormenorizadamente de la revista *Presença*. En la publicación conmemorativa pueden ustedes encontrar los datos oportunos y en la conferencia de David Mourão se nos ilustrará sobre la significación y la trascendencia de esta empresa. Si quiero mencionar esquemáticamente algunas

notas que explican de modo global el especial interés de la Fundación Juan March por esta muestra.

A la Fundación Juan March le preocupa de modo preferente la creación estética viva, con todos los riesgos y la belleza que esta aventura comporta. Por ello, quiero recordar la defensa que hace José Regio, en el primer número de la revista, en un artículo-manifiesto titulado «Literatura viva», de la originalidad y la sinceridad como exigencias del arte contemporáneo.

La revista representó, en palabras de uno de sus mayores concedores, «la primacía de la libertad de creación, el principio de la independencia del arte y la crítica con respecto a cualquier poder; la práctica de la más fecunda intransigencia ante los falsos valores, las expresiones inauténticas o mediocres». Es una fórmula que suscribimos plenamente y que podríamos adoptar como objetivo las instituciones culturales que, como la muestra, inciden día a día en el campo difícil y apasionante de la creación estética y cultural.

La Fundación Juan March es una entidad privada cultural y asistencial, que lleva ejerciendo sus actividades desde hace una veintena de años. Tiene vocación nacional y no está limitada a una capital, provincia o región de España. Desde su origen, no ha querido estar vinculada a una obra única o a un sector especializado o limitado. Por el contrario, todo lo que pueda significar promoción de la Ciencia, el Arte y la Cultura, o que suponga labor de asistencia social, es susceptible de ser atendido por ella a través de sus distintas líneas de acción: ayudas y becas para la investigación científica y la creación estética

en España y en el extranjero, publicaciones, actividades culturales de signo muy variado... Desde su inauguración, hemos pretendido convertir este edificio en un centro de cultura viva, a la altura de los tiempos, que recoja y fomente la realidad variada y plural de las inquietudes culturales españolas. Creemos que esa cultura viva precisa del apoyo real de todos: del Estado, de las instituciones privadas y públicas, de toda la sociedad. En esta vastísima empresa colectiva, algún papel —creemos— les corresponde a las Fundaciones, y nos anima y estimula un ejemplo portugués magnífico, el de la Fundación Calouste Gulbenkian cuyo presidente, el doctor Perdigão, nos honra hoy con su presencia en esta sala, y con la que mantenemos cordiales relaciones desde hace muchos años. Dentro de sus posibilidades, la Fundación Juan March está empeñada en esta tarea cultural común. Quisiéramos estar muy alerta y tener la sensibilidad histórica suficiente para percibir, entre las actividades posibles, aquellas que mejor responden al signo de los tiempos, ajustando nuestra acción al cambio social y a las nuevas demandas del país.

Recibimos hoy en esta casa al señor Presidente del Gobierno y a un grupo de ilustres personalidades y amigos portugueses. Créanme que no es cortesía protocolaria expresar nuestra sincera alegría por esta visita. Sería fácil acumular ahora testimonios eruditos, datos históricos y citas literarias para subrayar la fraternidad de Portugal y España. Creo que no hace falta. Simplemente, es un hecho, y

posee la fuerza innegable de los hechos. Dicho con toda sencillez, Portugal y España son pueblos hermanos; su destino histórico ha estado unido y lo sigue estando. Este hecho nos impone, me parece, una serie de obligaciones. En el terreno cultural, el único en el que debo manifestarme, es preciso superar cualquier prejuicio y conocernos mejor. Hay que lograr que la presencia portuguesa en España (y la española en Portugal) sea infinitamente mayor. La exposición que hoy inauguramos es sólo una pequeña muestra de nuestro deseo. Sin ningún énfasis, pero con toda rotundidad, quiero proclamar que la Fundación Juan March se compromete a colaborar en esta tarea de acercamiento cultural hispano-portugués.

Concluyo ya. Un filósofo español de nuestro siglo, Eugenio d'Ors, dijo una frase que compartimos plenamente: «Soy hispano y nada portugués puede serme ajeno».

En el Presidente del Gobierno y en sus acompañantes deseamos saludar con todo afecto al pueblo portugués, que ha emprendido, como el español, un nuevo camino en su historia, en el que hemos de encontrarnos portugueses y españoles.

Señor Presidente, queridos amigos: que su visita a Madrid sea muy grata y fecunda. Que sirva para anudar de verdad, sin viejas retóricas, la cultura portuguesa y la española. Que los dos países puedan entenderse cada vez mejor desde la base común de una cultura viva, que sepa responder a las exigencias sociales y políticas de este momento.



MARIO SOARES:

«Una
cooperación
efectiva»

Seguidamente el Primer Ministro portugués, Mario Soares, pronunció las siguientes palabras:

«**C**on mucho placer y afecto dentro de unos momentos voy a participar en la inauguración de la

Exposición de *Presença* que aquí se realiza con el patrocinio de la Secretaría de Estado para la Cultura Portuguesa. Deseo naturalmente agradecer las palabras del señor Presidente de la Fundación, tan amigas para Portugal, tan esclarecedoras para nosotros y, sobre todo, agradecerle la comprensión que él tiene del fenómeno que ahora estamos viviendo y que es el de desear, portugueses y españoles, dar un sentido concreto a nuestra cooperación y a nuestra amistad.

»La Fundación Juan March, que es una institución altamente prestigiosa, colabora con otra institución, también muy prestigiosa, la Fundación Gulbenkian, cuyo Presidente se encuentra aquí, el doctor Azeredo Perdigão. Esta Fundación quiere de una manera concreta subrayar la amistad entre los dos pueblos, permitiendo

que en sus salas se presente esta exposición de *Presença* que representa un movimiento literario y artístico del mayor significado y de la mayor importancia en nuestra historia cultural reciente.

»Señor Presidente, no me queda sino agradecerle sus palabras, agradecer su cooperación y, si me permite, decirle que me confirmando en la participación de su Fundación y de la Fundación Gulbenkian para aproximar los dos pueblos de Portugal y España, y para dar un contenido concreto a aquello que en estos momentos están llevando a cabo los dos gobiernos de nuestros países, que es crear un cuadro jurídico e institucional que permita una cooperación efectiva en los campos cultural, económico y científico entre los dos países.»



Mario Soares y David Mourão, Secretario de Estado para la Cultura de Portugal, contemplan material documental de la revista «*Presença*».

SECRETARIO DE CULTURA:

«*Presença* y la Generación española del 27»

Un movimiento literario como el que supuso la revista *Presença* tiene todavía hoy mucho que revelarnos, afirmó el Secretario de Estado para la Cultura de Portugal, David Mourão. Perdida hace cincuenta años la oca-

sión de conectar con su coetánea, la gran generación española del 27, es preciso que España empiece ahora a descubrir lo que significó *Presença*, al igual que nosotros hemos venido siguiendo desde hace ya bastante tiempo, y siempre con creciente entusiasmo, la incomparable riqueza de la literatura española contemporánea.

La primera tentación que surge al hablar de *Presença* es la de esbozar un paralelismo entre la generación portuguesa que participó en ese movimiento y la generación poética española del 27. Existen, sin embargo,

claras diferencias entre ambas: mientras para el grupo español 1927 representa, tal como observó Dámaso Alonso, «su instante central», que fue precedido, desde 1920, de un período de dispersión; en contrapartida, para la generación portuguesa 1927 significó el momento de arranque, el verdadero «punto cero» en que realmente se inicia el período de integración. Añadamos a ello que las fechas de nacimiento de los portugueses que constituyeron el núcleo central de la revista *Presença* se escalonan entre 1901 y 1908; con lo cual, parece obvio que nunca podría tener el mismo significado, para una y otra generación, la fecha clave de 1927.

DOS GENERACIONES QUE NO LLEGARON A CRUZARSE

Resulta curioso que esas dos generaciones —si no coincidentes, sí al menos contiguas— nunca llegaron a cruzarse, con lo que se perdió, una vez más, una oportunidad de confrontación, convivencia o diálogo entre las dos grandes literaturas de la Península. Sin embargo, conviene destacar el interés que los escritores de *Presença* mostraron hacia los poetas españoles del 27, mientras que cabría preguntarse si, por la misma época —entre 1927 y 1937— alguno de estos últimos conocía siquiera de nombre, a un José Regio, un Miguel Torga o un Adolfo Casais Monteiro, por citar sólo algunos de los poetas más representativos de *Presença*.

Concretamente por esos años, Simoes y Casais Monteiro —dos de los directores de la revista— dedican espacio a temas de literatura española contemporánea. Simões, ensayos sobre Pío Baroja y sobre *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset; Casais Monteiro, un largo texto crítico sobre Benjamín Jarnés. Tengamos en cuenta, por otra parte, que durante un breve período —hasta 1930— se verifica un esbozo de intercambio entre *Presença* y *La Gaceta Literaria* dirigida por Giménez Caballero, aunque inserto en un cierto clima de «flirt» intelectual (con dedicatorias de escritores presencistas a Giménez Caballero; con la publicación por éste último, en su revista, de

una «Gaceta Portuguesa» en la que se transcriben o se hace referencia a textos de *Presença*.) Luego vinieron una serie de malentendidos entre ambas revistas, que provocaron reacciones de Simões y José Regio contra la «soberbia peninsular», y condujeron a Giménez Caballero a censurar la «francofilia cultural» de *Presença*; en una época en la que regían en los dos países regímenes totalitarios (en España, la dictadura de Primo de Rivera; en Portugal, la dictadura militar bajo la tutela salazarista).

Resulta evidente que hubo un mayor interés por parte de los escritores de *Presença* hacia la generación española del 27, que al revés. Ya en el número 6 de la revista aparece una nota anónima sobre el Centenario de Góngora, cinco meses antes de la serie de conferencias y recitales que reunió en el Ateneo de Sevilla, invitados por Sánchez Mejías, a Guillén, García Lorca, Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Rafael Alberti. En esa nota se cita también a Juan Ramón, Gerardo Diego, Alberti y Lorca como legítimos herederos del lirismo gongorino. Y en el número 49 de *Presença*, correspondiente a junio de 1937, hay otra nota también anónima en la que se evoca la muerte de Unamuno y la trágica muerte, en condiciones misteriosas, de García Lorca.

Volviendo a *Presença*, cabe citar, de entre sus colaboradores más constantes, a José Regio, que ha sido considerado unánimemente como el «jefe» del movimiento presencista; a Simões, ya citado; a Branquinho de Fonseca y otros. Regio (1901-1969) fue quien mejor encarnó lo más esencial del espíritu de *Presença*: la persistente defensa de una «literatura viva» en contra de todo academicismo rancio y todo periodismo rutinario; el inmediato reconocimiento del rostro del primer modernismo portugués —representado por Fernando Pessoa, Sá-Carneiro y José de Almada Negreiros—; la práctica de una crítica libre; la valoración de lo individual sobre lo colectivo, de lo psicológico sobre lo social, de lo intuitivo e inefable sobre lo racional y discursivo; la reiterada afirmación, en fin, de la independencia de la literatura frente a cualquier presión o seducción del poder político.

CARBALLO CALERO:

«Insuficiente conocimiento»



No existe lengua en el mundo más próxima a la española que la portuguesa y, a mayor abundamiento, para franquear puentes, estamos los gallegos, tan estrechamente ligados por nuestra historia lingüística a aquellas dos grandes lenguas de proyección planetaria.

Sin pretender divagar sobre la repercusión de la literatura española en el Portugal moderno, no puedo dejar de subrayar que esa repercusión en otros tiempos fue capital, como lo demuestra el carácter bilingüe, portugués y castellano, de tantas figuras eminentes de la literatura portuguesa —como Gil Vicente, Camões o don Francisco Manuel de Melo—, que lo son también de la literatura castellana. El conocimiento en España, y aún en Galicia, de la moderna literatura portuguesa es, a todas luces, insuficiente. La literatura gallega moderna se extravió a menudo, sobre todo por lo que se refiere a la lengua, en intrincadas selvas de difícil salida, por falta de información acerca de las soluciones precedentes y consolidadas en la literatura portuguesa, y en gran parte aprovechables como consecuencia del común origen. Pero el problema es general. El conocimiento del portugués, cuyos albores se confunden con los del gallego, debe ser extendido y potenciado en España, y las cátedras de lengua y literatura portuguesa en nuestros centros docentes deben alcanzar el número y la dotación que exige la necesidad de que no parezcamos globalmente ignorantes de la lengua en que cantó Camoes, de la literatura a que pertenece la figura universal de Vergílio Ferreira.

Vergílio Ferreira es una figura de primera magnitud dentro de las letras portuguesas, que ha logrado reconocimiento internacional. Existencialismo, fenomenología. Exploración de

las minas más escondidas del laberinto humano. Todos estos conceptos se han manejado al hablar de la obra narrativa de Vergílio Ferreira, que se nos presenta como la figura más significativa, como la personalidad más segura, dentro de la moderna ficción portuguesa.

Vive la ficción en Portugal a partir del siglo XIX una vida paralela a la que vive en España, aunque los matices sociopolíticos y las peculiaridades de las relaciones exteriores determinan rasgos fisionómicos perfectamente distintos en ambos mundos literarios. Tras el romanticismo de Camilo y el naturalismo de Eça de Queirós, las formas derivadas del regionalismo costumbrista y el verismo social evolucionan hacia concepciones más adecuadas a los nuevos tiempos, se orientan hacia un nuevo realismo que, partiendo de los problemas de la vida colectiva, incide en los estratos profundos de la condición humana y, superado el socialrealismo, o integrándolo en una consideración antropológica totalizadora, se plantea problemas que afectan a la esencia misma o a la existencia del hombre en sus raíces últimas o en sus situaciones límites, con lo que hemos ido a tropezar con la inevitable palabra: existencialismo.

Vergílio Ferreira es un autor fuertemente impregnado de la esencia nacional, que en su lenguaje, estilo y temática se manifiesta entrañable y sabiamente dotado del arte de ser portugués. Este prosista es de los pocos escritores peninsulares que saben ser con naturalidad hombres de su tiempo y de todos los tiempos. Vergílio Ferreira en su obra arroja luz sobre nuestro existir, para que podamos hacer nuestro camino con la orgullosa dignidad del que asume toda la carga de ser hombre. Una gran lección para Portugal y España.

VERGILIO FERREIRA:

«La novela está condenada»



Si tuviéramos que distribuir a los escritores portugueses, o quizá a todos, en categorías definidas, habría que distinguir, formalmente al menos, entre los que defienden un arte comprometido, *engagé*, que se justifica por su influencia en una transformación social; y los que consideran que el arte debe ser esencialmente descomprometido. En cuanto a mí, no me incluyo en la primera categoría, esto es, aquellos que sólo entienden el arte como una prolongación de la acción, como una modalidad de intervención y práctica actuante. Para mí el arte encierra otros aspectos más específicos. En primer lugar, es una vía de acceso al encantamiento y la fascinación; y, en segundo lugar, y al mismo tiempo, una vía de acceso a la verdad esencial inferida de la emoción producida por lo que subyace a toda verdad aparente. Lejos de ser una sistematización de ideas o razones, es más bien un choque emotivo producido por las mismas ideas.

NOVELA-PROBLEMA

Conviene distinguir entre dos tipos de novela: la *novela-espectáculo* y la *novela-problema*. Aunque se trate de una clasificación, y como tal imprecisa, ya que toda novela-espectáculo tiene algo de problema y viceversa, la novela-espectáculo pretende sobre todo dar una imagen de lo real, mientras que la novela-problema busca esencialmente plantear una problemática. La primera se enfrenta con cosas y personas; la segunda con ideas. Del primer tipo sacamos una imagen del mundo y de la vida; del segundo, una pregunta sobre la cual reflexionar.

Dentro de la *novela-problema*, que es la que yo he escogido, hay tres tipos, según que se desenvuelva en la superficie narrativa (lo que sucede en Malraux y, hasta cierto punto, en Dostoiewski); constituya su núcleo (Kafka); o se confunda, finalmente,

con el propio proceso de su realización (Joyce y el «nouveau roman»). Esta complejidad tiene como causa la lenta agonía de la vieja Europa. La novela tuvo que refugiarse en sus valores más específicos, o menos contaminados por otras formas concurrentes, al producirse el cansancio y la pérdida de todo un sistema de valores, al que se sobrepuso un mero interés estético que centró la atención en problemas formales.

Si yo en un principio me interesé por la novela llamada «social», pronto comprendí que su temática era descriptiva y limitada, olvidaba en cierto modo el destino del artista y se quedaba en la superficie de la vida. Había toda una serie de problemas más amplios y profundos con los que se enfrenta el hombre desde que comenzó a interrogarse a sí mismo. Preferí, en lugar de una temática circunstancial, otra más duradera. Antepuse a los problemas «prácticos» y «urgentes», los más profundos e «importantes»: la confrontación del hombre con su propia condición. En definitiva, una obra reflexiva y auténticamente problemática; porque, en realidad, la novela social tranquiliza, explica, clarifica y da soluciones según las cuales hay que actuar, mientras que la novela-problema es, antes que nada, una interrogación de lo que no tiene respuesta, y cuando la tiene, suele darse generalmente en el dominio del mito, condensado en un valor.

TEMA, CONSTRUCCION, ESTILO

Tres cuestiones se me plantean en el acto de escribir: establecer un problema (tema), distribuir la materia (construcción de una historia), y estilo, los tres estrechamente conectados entre sí. El tema es el problema, vivido normalmente como obsesión, que se constituye en el punto de parti-

da y en motivo impulsor para la realización de la obra. Este motivo puede ser real, es decir, visible dentro de la realidad inmediata, pero también puede ser invisible, inventado, aunque reintegrado a esa realidad —y entonces la novela será en cierto modo también «realista»—, o bien, plasmado en lo imaginario u onírico.

Una vez elegido el tema, hay que construir la historia en la que se manifieste ese tema. Puede tratarse también de una historia plausible dentro de la realidad o de una historia «inverosímil». Y he entrecomillado la palabra inverosímil porque pienso que la verosimilitud de una obra de arte no tiene que ver con su correspondencia con la realidad, con la posibilidad de haber sucedido, sino con la *coherencia interna* de sus elementos, en relación con el género en que se inserta. Así una historia «irreal» puede ser más coherente, o sea «verosímil», que otra que pretende ser realista. La verdad de una obra de arte tiene ver con ella misma y no con aquello con lo que pretendamos confrontarla.

La construcción de una historia supone, además, la distribución de papeles mediante los *personajes*, determinados por una idea o sentimiento dominantes, y que colaboran a la economía total de la obra. Por otro lado, habrá que planificar esa historia para ser presentada de una determinada forma. En este punto se ofrecen dos soluciones: la que expone la historia de una forma *lineal* según una lógica interna de antecedente-consecuencia; y otra, la de Joyce y el «nouveau roman», y quizá por la influencia del cine, que consiste en una distribución según un *entrecruzamiento* de series temporales y espaciales, mediante saltos en la memoria, suspensiones, retornos, anticipaciones de lo que se está recordando.

El tercer factor es el *estilo*. En mi opinión, debemos entender por tal lo que reporta la totalidad de la obra. De este modo, hay dos sentidos de lo que es «estilo»: el genérico, según el cual los personajes de Dostoiewski, por ejemplo, no se pueden confundir con los de Flaubert, y un sentido específico, referido más concretamente al modo de escribir. Así vemos que hay dos formas de «escribir bien»: los que *escriben bien* (que para

Proust, sin embargo, eran malos escritores); y los que *sienten bien* y lo saben traducir. Mientras para los primeros las palabras poseen un brillo artificial en sí mismas, y su valor no remite a ninguna otra cosa fuera de ellas, para los segundos, los que sienten bien, las palabras son la representación de un sentir original. En mi caso concreto, lo que más me preocupa es anular, al máximo posible, la distancia entre mi persona y el motivo de la emoción estética. A ello obedece sin duda el uso casi sistemático de la primera persona como enfoque narrativo. No me gusta que el motivo narrativo se desprenda de mí, de mi presencia en él. Me seduce sorprender la vida y el mundo (personas, ambientes, ideas) en el instante exacto de su aparición, en el que se revela con toda su intensidad, y poder fijarlo de modo que se revele así también al lector. Naturalmente que todo esto escapa a una atención consciente.

La novela, como género específico, está condenada. Si bien es cierto que tiene muchos recursos y que viene a ser una especie de suma de todas las formas literarias, creo que está condenada a desaparecer y que, de sobrevivir, se alterará de tal modo que sólo quedará de ella una prosa poética o un cierto tipo de ensayo que sólo por obstinación se seguirá llamando novela. La novela va ligada a un tipo de sociedad individualista que hoy se rechaza; la representación de la realidad se está trasvasando progresivamente de la escritura a la imagen y es manifiesta su degradación en un experimentalismo cada vez más frío y en una fragmentación; síntoma claro de que nos acercamos a su límite.

Más grave aún es el destino que espera a todas las formas artísticas —desde la música a la pintura, desde la poesía al teatro—; llegados al umbral de una civilización agnóstica en que ya no sirven los valores —ni anti-valores o valores combatidos—, ¿qué importancia puede tener preguntarnos por el destino de la novela? Ello nos debe hacer reflexionar sobre todo en algo más radical: el destino del hombre; y considerar que él es, por lo menos, el último valor irrechazable, ya que, en definitiva, sólo en función de él han existido y existen todos los valores.

LA EXPOSICION PICASSO EN BARCELONA

El 5 de diciembre se inauguró la exposición Picasso en Barcelona, con treinta y seis obras del pintor malagueño, de las cuales siete proceden del Museo Picasso de Barcelona y el resto del conjunto exhibido con anterioridad en la sede de la Fundación en Madrid. La muestra ha sido organizada por el citado Museo Picasso, del Ayuntamiento de Barcelona, y la Fundación Juan March; y se ofrece hasta el 10 de enero en una de las plantas del Palacio Meca, edificio contiguo al Museo Picasso, que la Obra Cultural de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros ha cedido recientemente para tal fin. Durante la exposición se desarrollarán una serie de actividades relacionadas con la misma, como el pase diario de las películas «Picasso the sculptor» de Roland Penrose; «Le regard Picasso» de Nelly Kaplan; «Picasso, pintor del siglo» de Lauro Venturi; «Picasso, un portrait» de Edward Quinn; y «Picasso i Catalunya» de Josep Palau i Fabre. Pronunciarán sendas conferencias don Gustavo Gili y don Josep Palau i Fabre. Durante los dos meses que estuvo abierta en Madrid, la exposición Picasso fue visitada por 105.400 personas y se vendieron 7.300 catálogos.

ACTO INAUGURAL

En el acto inaugural de la exposición en Barcelona pronunció unas palabras el director gerente de la Fundación Juan March, don José Luis

Yuste, quien mostró su satisfacción al poder exhibir la muestra en las salas del Museo Picasso, «lugar donde el aficionado o el estudioso pueden encontrar una representación numerosa de la obra del gran artista, única en España. La Fundación Juan



March —añadió— ha hecho lo posible para traer del extranjero una selección de cuadros que, junto con otros pertenecientes a este Museo, pueden ser exhibidos en esta exposición de una manera ordenada y coherente. Vaya nuestro reconocimiento más expresivo a quienes nos han cedido los cuadros y a las instituciones catalanas —Museo, Ayuntamiento y Caja— que han apoyado esta iniciativa.

Iniciativa que no busca sino prestar un servicio de orden cultural, que en este caso no requiere de justificación alguna. Decía Eliot que el arte, sin un contexto intelectual, es mera vanidad. Quizá el contexto intelectual de Picasso sea el itinerario mismo de la cultura europea de nuestro siglo, de la que él ha sido uno de los representantes más genuinos. Una parte de ese bagaje intelectual picassiano le

corresponde a Barcelona, que dejó huella indeleble en él durante toda su vida. Que ahora podamos rendirle esta exposición precisamente en el Museo Picasso de Barcelona es algo que, pensamos, dará ocasión a difundir más su obra y a conocer mejor su testimonio de artista».

Tras unas palabras de bienvenida del subdirector de la Caja, don Angel Ruste, cerró el acto el alcalde de Barcelona, señor Socias Humbert, quien subrayó la notable obra representativa de Picasso que recoge la exposición y agradeció en nombre de la ciudad el esfuerzo realizado por cuantas instituciones han intervenido en la organización de esta muestra «gracias a la cual el ciudadano puede acceder al conocimiento directo de una obra, que antes era privativo de una minoría».

PEREZ SANCHEZ:

«PICASSO Y LA PINTURA ANTIGUA»

Picasso y la pintura antigua ha sido el tema tratado por el Subdirector del Museo del Prado y Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, Alfonso Emilio Pérez Sánchez, en una conferencia pronunciada en la Fundación en noviembre pasado; última de la serie organizada con motivo de la Exposición Picasso exhibida del 23 de septiembre al 27 de noviembre de 1977 en la Fundación. Ofrecemos a continuación un resumen de las palabras del profesor Pérez Sánchez, acerca de la presencia de obras, estilos o autores del arte anterior a Picasso a lo largo de su producción.



La personalidad de Picasso, tan rica y multiforme, presenta un aspecto curioso y polémico: su relación con el arte antiguo. En sus primeros años se ha subrayado cómo, sin mengua de su genialidad, existen evidentes contactos con el ambiente artístico en que se movía, nutrido no sólo de las formas «nuevas», polémicas, del post-impresionismo, simbolismo y modernismo, sino también de evidentes llamadas al pasado histórico, interpre-

tado de modo muy libre y personal. Por otra parte, en sus últimos años, una serie muy importante de su producción se centró en las glosas, copias o variaciones de obras maestras del pasado, del más diverso carácter, con una atención ambigua donde se podría descubrir tanto una devoción sincera, como la más rabiosa libertad.

Prescindiendo de lo que era «moderno» en su tiempo y hoy vemos ya como tan antiguo y museable como los viejos estilos históricos, se pueden señalar en su obra dos caudales de pintura antigua, nutriendo o provocando su creación. El primero, el más hondo y sincero, es el que se asienta en lo más profundo de su sensibilidad y procede de lo aprendido, visto y sentido en los primeros años de su vida artística, enlazado ya en las capas más profundas de su sensibilidad y carácter.

EL GRECO, CONSTANTE EN LA OBRA DE PICASSO

El segundo, absolutamente imprevisible, surge al azar de sus «encuentros» más varios, y no responde ni a un plan preconcebido ni a unas preferencias marcadas, sino a estímulos ocasionales, que casi siempre pueden localizarse con precisión: un libro recientemente llegado a sus ma-

nos, una exposición comentada en la prensa, una tarjeta postal recibida, o un cuadro antiguo adquirido por un amigo. Entre lo que se debe al primer caudal, está la sorprendente devoción por el Greco, lógica en los años de su descubrimiento en el medio literario que Picasso frecuentaba, tanto en la Barcelona modernista de Rusiñol y Utrillo, como en el Madrid del 98.

En obras de la etapa azul y de los comienzos de la rosa, entre 1900 y 1906, son muchas las resonancias directas del Greco que pueden señalarse, tanto en esquemas compositivos, como en detalles muy concretos de interpretación de gestos y tipos. Incluso en las *Señoritas de Avignon* se advierten ecos de la disposición del *Levantamiento del quinto sello* del Greco, que pertenecía entonces en París a Zuloaga.

Pero esa devoción del Greco perdura a lo largo de toda su vida, motivada a veces por juegos irónicos (como en el *Retrato de Sabartés*, de 1938), que no son nuevos, pues en 1897 en una hoja del álbum había ya ironizado sobre el Caballero de la mano en el pecho. Y aún después del distorsionado análisis de *Retrato de pintor* del Museo de Sevilla, que, con criterio muy diverso, realiza en 1950, el eco más lírico y sincero del Greco entendido en su juventud aflora en alguno



«El enterramiento de Casagemas» (a la derecha) recuerda por su colaración fría, su disposición en dos planos y las figuras dolientes inclinadas sobre el cuerpo yacente, el cuadro de El Greco «El enterramiento del Conde de Orgaz» (a la izquierda).

de los más íntimos retratos de Jacqueline Roque.

Junto al mundo del Greco —y al de otros artistas del Manierismo como Parmiggianino, o del crispado gótico tardío germánico, que también había hecho impresión en su juventud— se va perfilando en sus pinturas de la etapa azul y rosa un equilibrio compositivo, una grave dignidad silenciosa, un rigor de dibujo severo y monumental que por encima de la carga literaria del simbolismo, apunta a otra fuente: el clasicismo. Desde su formación escolar, copiando yesos, de los que queda algún ejemplo de calidad soberbia, hasta sus evidentes estudios en el Louvre, recién llegado a París, el gusto —y la seguridad— por el dibujo preciso y la composición severa aprendidos en los relieves y las estelas griegas y en las pinturas de los vasos, se hace manifiesto, a la vez que descubre a Ingres (cuyos *Cahiers* se habían publicado en 1901), antes desde luego de lo que se viene pensando, y en estricta simultaneidad con los últimos cuadros rosa y el descubrimiento del arte negro y del ibérico.

CLASICISMO Y CRISPACION

La aventura del cubismo —donde late sin duda una severa componente clásica, secreta, que supo ver muy bien Cocteau— parece poner entre paréntesis las evocaciones del arte antiguo. Pero desde 1914 (fecha de la publicación de dos importantes monografías de Poussin, la de Magne y la de Grautoff) el contacto estrecho con Cocteau y los ballets rusos, el viaje a Italia (Roma, Florencia y Pompeya en 1915), y la primera visita a Londres (es decir, al British Museum, en 1918), determinan un reflorecimiento de sus elementos clásicos, que incluso, en ciertas de sus deformaciones, pueden apoyarse en su meditación sobre el clasicismo arcaico. A la vez, esa misma familiaridad con los escritores determinará una novedad en su temática, con la irrupción argumental y literaria de motivos «clásicos»: faunos, ninfas, pastores y escultores ante sus modelos y, sobre todo, los minotauros que se convertirán en la mitología particular del ar-

tista y convergirán en *Guernica*. Son los años de las ilustraciones a obras literarias (*Las Metamorfosis* de Ovidio y *Lysistrata* de Aristófanes entre otras) y cuando realiza la «Suite Vollard», culminación de su labor de grabador; que le llevará, por otra parte, a interesarse por Rembrandt, que introduce en su obra un elemento dramático.

Los años confusos de la preguerra y la guerra española —y la mundial después— dramatizan definitivamente su producción, ahondando en su mundo más personal y crispado, que culmina en *Guernica*, friso conmemorativo y monumental, monocromo como un mármol, pero con contraimagen de la marmórea severidad clásica, ya para siempre perdida. Después de la guerra, parece perderse definitivamente ese sentido de aceptación y reconocimiento, de asimilación y acuerdo profundo con las obras del pasado que mira y estudia. En lo sucesivo, sus glosas al arte de los museos serán arrebatadamente personales, volcándose sobre cuánto encuentra —al azar— para destriparlo y volverlo al revés, renunciando a cualquier consideración cultural, y viendo en ella un puro pretexto plástico para su propia elaboración, irónica unas veces, analítica otras, y casi siempre llena de la más arrebatadora independencia creadora. Así desfilan ahora alternativamente en su caballete obras tan dispares entre sí como Cranach y Delacroix, Courbet y David, Manet y la prehistoria, transformados todos en algo rabiosamente suyo. Incluso de las Monedas galas que sorprendieron a André Breton, supo encontrar inspiración para su *Tauromaquia* (1957) y para algunos de los retratos femeninos de perfil de esos años.

A casi todas esas glosas, desarrolladas muchas veces de modo cíclico, se les puede fijar un origen muy concreto en la publicación de un libro de autor o editor amigo, o con ocasión de una exposición ampliamente comentada en la prensa. En todas ellas, el espíritu de Picasso y su libertad creadora opera de un modo absolutamente desenfadado, permutando, distorsionando y transformando los elementos del original hasta hacerlos irreconocibles.

INAUGURADA LA III EXPOSICION DE BECARIOS DE ARTES PLASTICAS

Hasta mediados de enero permanecerá abierta, en la sede de la Fundación Juan March, la III Exposición de Becarios de Artes Plásticas de esta institución. Esta colectiva, que fue inaugurada el pasado 2 de diciembre, se halla integrada por 39 obras de 9 artistas españoles, cuyo trabajo —objeto de la beca— fue aprobado el curso pasado por el Jurado correspondiente de la Fundación. Esta muestra es la tercera ofrecida por la Fundación Juan March dentro de esta nueva modalidad de complementar, mediante la exposición de obras, la ayuda prestada a sus becarios en esta especialidad.

Los artistas representados en esta colectiva son Jorge Blassi Alemany (1948), Joaquín Capa Eiriz (1941), Teresa Eguibar Galarza (1940), Alfonso Galván Domínguez (1945), Raimundo de Pablos Rodríguez (1950), José María López Yturralde (1942), José Miguel Pardo Ortiz (1936), Juan Suárez Avila (1946) y Antonia Vila Martínez (1951). De Juan Antonio Ruiz Anchía (1949), también becario de Artes Plásticas cuyo trabajo fue aprobado en 1976, se ha proyectado su documental *Black Modern Art*, sobre tres artistas negros: Dana Chandler, Valérie Maynard y Leroy Clarke. Esta obra, de 25 minutos de duración, se ha exhibido durante cuatro sesiones en la sede de la Fundación Juan March.

El Jurado seleccionador estuvo compuesto por Manuel Chamoso Lamas, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de La Coruña (Secre-

tario); Vicente Aguilera Cerni, miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA); Eduardo Chillida, escultor; Antonio López García, pintor; y Joaquín Vaquero Turcios, pintor. La beca de Jorge Blassi fue concedida en 1974 y obtuvo posteriormente una prórroga de un año. El Jurado calificador estuvo integrado por José María Moreno Galván (Presidente), crítico de arte; los pintores Joan Ponç y Fernando Zóbel, y el escultor Martín Chirino —como Vocales—, y Manuel Chamoso Lamas —como Secretario—.

En el acto inaugural pronunció unas palabras el director gerente de la Fundación, quien subrayó la finalidad de este tipo de exhibiciones, «que a la vez que prolongan la relación mantenida con los jóvenes artistas que han obtenido beca de la Fundación, sirven para rendir cuentas públicas del resultado de esta particular línea de acción cultural. Al igual que en 1975 y 1976, no hemos modificado estos objetivos ni el criterio de selección de los artistas que ahora exponen. Componen todos ellos la última promoción de becarios de esta Casa, y han desarrollado su trabajo en distintos lugares de España y del extranjero».

Seguidamente el pintor José María Yturralde —uno de los artistas con obra en la exposición— pronunció una conferencia, con proyección de diapositivas, sobre «Un artista en el Massachusetts Institute of Technology», de la que reproducimos un resumen.





YTURRALDE:

«El M.I.T. y las nuevas vías de investigación artística»

El Massachusetts Institute of Technology abrió sus puertas para recibir a los primeros 15 estudiantes el 20 de febrero de 1865.

Enseñanza e investigación continúan siendo hoy los pilares básicos del M.I.T., compuesto actualmente por 8.000 estudiantes y unos 2.000 profesores e investigadores, de los cuales un 18 por 100 son extranjeros, procedentes de 92 países. La Universidad del M.I.T. está dedicada fundamentalmente a la Ciencia y a la Tecnología, aunque sus programas de estudio incluyen también asignaturas de humanidades.

El M.I.T. es una de las Universidades norteamericanas con más prestigio en el mundo. Cuenta con un amplio campo de investigaciones que abarca desde la Lingüística a la Ciencia Aeroespacial. Posee 24 departamentos académicos y más de 70 laboratorios especiales.

En 1967 Georgy Kepes, artista húngaro nacido en 1906, crea en el M.I.T. el Center for Advanced Visual Studies, que dirige hasta 1973 y por el que han pasado hasta ahora unos 40 becarios procedentes de diversos países. A su llegada a USA, en 1937, Kepes persuadió al M.I.T. para fundar un nuevo centro en el que pudiera lograrse una adecuada interacción entre el arte y la ciencia, operando a tres diferentes niveles: 1.º) Colaboración de becarios profesionales de reconocida solvencia artística, y procedentes de diversos campos de las artes visuales, en los proyectos y objetivos de grupo del Center, así como con algunos científicos e ingenieros del M.I.T., interesados en los objetivos de dicho Centro. 2.º) Establecimiento de un diálogo entre generaciones, considerando el estímulo de las ideas e intuiciones de los jóvenes como indispensable para el creci-

miento del centro. Y 3.º) Investigación en los más avanzados aspectos de la educación visual, así como en la incorporación de nuevas herramientas de trabajo a nivel artístico, como son los Rayos Laser, los ordenadores, las «xerox», la televisión en color, etc., es decir, cualquier sistema que permita reproducir imágenes.

Los objetivos inmediatos del Center consistían, pues, fundamentalmente, en lograr una verdadera interacción entre artistas, científicos, ingenieros y la industria; la absorción de las nuevas tecnologías como medios expresivos; la ampliación de la escala de trabajo pictórico o escultórico a nivel de urbanismo y de medio ambiente; la incorporación de los nuevos medios expresivos a todas las modalidades sensoriales; la exploración expresiva de procesos naturales como las nubes, los ríos, la erosión y las variaciones cíclicas de luz y temperatura; su aceptación por parte del espectador, de modo que el arte sea en él confluencia en lugar de diálogo.

En mi trabajo en el Center for Advanced Visual Studies, desarrollé un tipo de escultura ligera, móvil, capaz de volar, con la intención no de construir un «objeto admirable», sino de proponer en el espacio formas tales que, contrastando con el entorno aéreo y de horizonte, produzcan un efecto de participación más intensa con el viento, las nubes, el espacio, el tiempo y la energía; siendo así estas estructuras como elementos de estímulo que, además, concebidas geométricamente en sí mismas, guardan unas relaciones totalmente acordes con la geometría del entorno. El resultado es una unión, por parte del espectador, lúdica y de conciencia al mismo tiempo, de los más variados matices del entorno.

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO EN TENERIFE

Con una nueva obra de Carmen Laffón, se inauguró el pasado 15 de noviembre, la Exposición de Arte Español Contemporáneo, en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, que, organizada por la Fundación Juan March en colaboración con el citado Museo, está integrada por veinte obras de otros tantos artistas, procedentes de los fondos propios de la Fundación.

Exhibida con carácter itinerante (ha sido presentada en Alicante, Pamplona, Santiago, Murcia y Las Palmas), al igual que otras exposiciones organizadas por la Fundación, la Exposición «Arte Español Contemporáneo» está concebida como colección viva que se modifica mediante sustituciones y nuevas incorporaciones de obras, partiendo siempre del propósito de conjuntar una diversidad de autores, estilos, técnicas y materiales, dentro del panorama del arte español de nuestro tiempo.

La obra de Carmen Laffón, que se ofrece por vez primera dentro de la colección, se titula *Sanlúcar de Barrameda* y es un óleo sobre lienzo realizado de 1975 a 1977, de 120 cm. x 200 cm. Las dos últimas incorporaciones a la colección son la escultura de Julio González titulada *Gran personaje de pie* (1934) y el cuadro de Antonio López, *Figuras en una casa* (1967), que fueron presentadas recientemente en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, donde se ofreció esta exposición del 4 de octubre al 6 de noviembre pasados.

TESTIMONIO DE LA PERMANENTE VITALIDAD DEL ARTE

En el acto inaugural de la muestra, al que asistió gran cantidad de público, entre él numerosas personalidades vinculadas a la actividad artística así como representantes de entidades culturales, tras unas palabras de la concejal delegada de Cultura, Margot González Ramírez, intervino el Director Gerente de la Fundación Juan March, quien expresó su deseo de

que «esta muestra, que no es excesivamente compleja y agobiante, pueda ser visitada por el gran público de Santa Cruz, por jóvenes de su Universidad y alumnos de sus colegios e institutos. Estos, posiblemente mejor que otros, pueden captar en ella e incorporar a su formación una lección bien definida: la continua evolución del arte como testimonio de su vitalidad permanente».

Al hablar de los campos de actuación de la Fundación Juan March, dijo que «está abierta a cualquier actividad cultural o benéfica en todo el territorio nacional» y citó la serie de actividades que actualmente están en marcha en Barcelona, Sevilla, Valencia, Palma de Mallorca y Zaragoza, además de en la sede de la Fundación en Madrid. Con respecto a la exposición «Arte Español Contemporáneo», dijo el señor Yuste que «para nosotros constituye una gran satisfacción volver hoy a Santa Cruz y hacerlo con una muestra artística que, creemos, puede satisfacer el interés, la curiosidad y el buen gusto de muchos aficionados de esta isla».

PROFESOR WESTERDAHL:

«Importante selección del arte español»

Cerró el acto el profesor y crítico de arte, Eduardo Westerdahl, quien analizó la importancia de las obras de la exposición, «que representan una parte notable del quehacer artístico nacional, ya mundialmente colocado en los mejores museos y en las mejores colecciones del mundo. Se trata de una selección importante que da idea de la riqueza del arte español».

Comentó seguidamente las características más salientes de cada uno de los artistas representados en la muestra: «En Berrocal es importante el trabajo de objetos de variadas ca-

racterísticas y figuraciones desmontables. Antoni Clavé se ha formado realmente en París, pero su mundo mágico, personal, da a su obra un fundamental hechizo. Pintor de la sensibilidad, de la materia exquisita, su temática es amplia. Modesto Cuixart viene a ser otro magicista. Fue; en 1948, uno de los miembros fundadores del célebre grupo de apertura 'Dau al Set'. De ahí sus direcciones. Abstracción, figuración imaginaria, surrealismo, tendencia informal, nueva realidad, pintura mítica, erotismo, arte de la masacre.

»Julio González es el maestro que abrió nuevos cauces a la escultura. El hierro fue el material que este artista ennobleció. El Manifiesto Realista, de Gabo y Pevsner, de 1917, que tomaba el espacio como materia maleable, alcanzaría en este escultor un cumplimiento intuitivo. Amigo de Picasso, de Max Jacob y de tantas otras figuras de excepción, este catalán genial ha pasado a ser un pionero y un artista universal. Francisco Ferreras es el pintor de objetividades indeterminadas, de suavidad de textura. Y si Ferreras es un pintor de transparencias, Luis Feito será el colorista de los grandes impactos de color, de los círculos cargados de materia, como sacados de las composiciones de Kandinsky, del bullicio del cuadro, para darle a la figura soledad y trascendencia. Otro gran colorista es José Guerrero, que se terminó de formar en Norteamérica, con sus amigos Kline, Rothko, Motherwell.

»Manolo Millares es nuestro gran pintor testimonial, el que supo elevar la miseria y el desperdicio a una situación estética universal. Pablo Palazuelo es otro de nuestros grandes pintores abstractos. También está Antonio Saura, el pintor gestual, el de la galería de retratos deformantes, delatores de la ferocidad de la condición humana; y Joan Ponç, revelador de tierras de fábula, el pintor de los demonios. La figura humana se testimonia en Julio López Hernández, en su vulgaridad y tristeza. Pasamos a Antonio López García, el gran representante de la pintura realista española. Son artistas de la realidad, que se han separado de la evolución natural de la modernidad, de su *continuo* histórico, para cumplir lo que ellos entien-

den como denuncia del vacío, de la soledad que nos habita y nos entorna.

»En cambio, Carmen Laffón trata esta realidad dentro de la memoria, del recuerdo, con paso leve. Algo de imaginero encontramos en la obra de Lucio Muñoz, arte de vestigio, del sordo rumor de las edades, de reverencias milenarias. También Manuel Rivera, que con su técnica capacita al espectador para perderse en el juego mágico del trasfondo de la obra. Gustavo Torner: a fuerza de oposiciones llega siempre a un racionalismo del absurdo, a una realidad de la inexistencia. Pintor de espacio, de lugares que no se pueden pisar es Fernando Zóbel, de finísima expresión oriental y de una pureza difícil de encontrar en la plástica contemporánea. En contra está Juan Genovés, pintor del pánico, de la denuncia, de la opresión, de las multitudes.

»Precursor de las nuevas tendencias ópticas es Eusebio Sempere y, para finalizar este comentario, la obra de Antoni Tapies, que se revela como uno de los maestros de la pintura mundial. La honda muralla hermética, la magia o el misterio fuera de toda narrativa, la experimentación de la materia dieron a su obra una fuerza tan excepcional que la abstracción tomó un enfoque de nueva supervivencia. Miró es un ser especial, fabricante de sexos y de estrellas en el permanente vuelo de una nueva inocencia».

El profesor Westerdahl se refirió, finalmente, a la relación obra de arte-espectador-crítica en los siguientes términos: «El crítico de arte es el primer aplastado por la velocidad contemporánea del proceso. El cuadro es un objeto, es una presencia. El cuadro desarrolla siempre un lenguaje de comunicación; propone un diálogo directo con el espectador. Cuanto más información tenga el espectador, mejor podrá entender la propuesta. Desde el arte al antiarte. El espectador tiene una inteligencia y una sensibilidad, más o menos desarrollada, para entender el mensaje. Que le guste la obra o no le guste ya es otra cuestión. Por eso tal vez la crítica, como juicio válido de valores, está llamada a desaparecer. Pero la obra, en su trascendental y muda presencia, quedará indestructible y testimonial.»

ESTRENO DE «ZUREZKO OLERKIA», DE LUIS DE PABLO

Obra para txalaparta,
dedicada al país vasco

El 7 de diciembre del pasado año se estrenó, en la sede de la Fundación Juan March, la obra de Luis de Pablo *Zurezko Olerkia* («Poema de madera») para txalaparta —instrumento tradicional vasco en madera—, percusión y voces, interpretada por el Grupo Koan y los *txalapartaris* José Antonio y Jesús Artze. Una hora antes del concierto, presentó la obra el propio compositor. Compuesta en 1975 por encargo de la ciudad de Bonn, *Zurezko Olerkia* fue estrenada en esa misma capital el 24 de mayo de 1976, interpretándose durante siete días consecutivos en la Beethovenhalle Kammermusiksaal, con la actuación de los Hermanos Artze, los *txalapartaris*, y el

Collegium Vocale de Köln; y posteriormente se ofreció en París y Estoril.

Se trata de una obra para txalaparta, 4 percusionistas y 8 cantantes, en la que dialogan distintas culturas musicales. Dedicada por Luis de Pablo al País Vasco, tiene como protagonista a la txalaparta, instrumento ancestral vasco que consiste en un número variable de tablones de madera, suspendidos de tal forma que al ser percutidos con pequeñas mazas, forman una serie de ritmos complementarios. La improvisación en que se basa este instrumento, con arreglo a cánones tradicionales bien definidos, se alterna con otros instrumentos de percusión también de madera y, como trasfondo continuo, voces humanas sin texto.



LUIS DE PABLO:

«Poema de madera, diálogo y síntesis de culturas»



En su presentación de *Zurezko Olerkia*, Luis de Pablo explicó la génesis y estructura de la obra:

«Compuse *Zurezko Olerkia* en Berlín, Madrid y Ottawa en 1975. La obra tiene una génesis complicada. En los encuentros de Pamplona de 1972 había visto tocar la «txalaparta» a los Artza Anaiak, de Usúrbil. Ya conocía el instrumento desde hacía más de diez años, pero quizá no estaba yo por entonces en el buen momento para comprenderlo. Al oír a los Artza la cosa cambió. Tuve la certeza de hacer algún día «algo» para ese instrumento. La oportunidad vino con el encargo alemán. Volaba yo de Berlín a Bonn, para tener los primeros contactos con la Dirección del Festival. Llevaba un ejemplar de la excelente revista «Arts-Canada», dedicado al arte de los aborígenes canadienses. De repente me vino la idea de hacer «algo» con madera y voces; y súbitamente vi que la txalaparta era quizá la mejor voz para transmitir una síntesis de culturas que empezaba a presentir. Empecé, pues, a pensar sobre cómo poner de acuerdo universos tan dispares como la «txalaparta» —que tenía que cantar en su propia lengua y no de acuerdo con una partitura que lo hubiese adulterado—, unos ritmos de madera percutida y las voces.

El encuentro se produjo igualmente a través de la cultura vasca: en la palabra *askatasuna* —libertad—, ya empleada por mí en otras composiciones como base de las mismas. De este modo, cada letra es un área musical de una duración determinada, de un ambiente armónico y rítmico derivado de las distintas lecuras de la misma. Las voces dan una lectura armónica vertical, y la percusión, la

da en un sentido rítmico. Y en ese entramado, la txalaparta interviene tres veces con su canción. Cada letra tiene un equivalente en alturas y duraciones, dependiente de su lugar en el alfabeto. En puntos muy precisos la «txalaparta» interviene con una improvisación tradicional, que se alterna con las otras partes escritas por mí.

Las voces son así como un trasfondo de la percusión: siempre presentes y nunca protagonistas. La obra así concebida y realizada es una larga meditación sin ningún sentido direccional. La música no va de un punto a otro, sino que nos rodea, como nos rodearía un bosque en el que no hubiera caminos sino sólo árboles. No se ha buscado ni hipnosis ni éxtasis, pero quizá se hayan colado de rondón sin pedirme permiso. No creo que sea sólo una música ambiental, aunque, sin duda, es, además, ambiente. Quizá esta obra sea un ensayo de diálogo multicultural —tantas más lo son...— en el que la «txalaparta» lleva la voz cantante.

PAISAJE PACIFICO DE LAS VOCES

He dedicado esta obra al pueblo vasco, al que pertenezco por nacimiento y un cuarto de sangre, por entender que es quizá uno de los que más han luchado, finalmente con éxito, por preservar su identidad en circunstancias de todos conocidas, aunque difíciles de imaginar para quien no las haya vivido. Quizá resulte contradictoria con mi idea la visión tan sonriente de la Naturaleza; y es que yo he querido ofrecer *Zurezko Oler-*

kia a un Euzkadi que yo deseo tranquilo. He soñado —y creo— con que esa cultura, que puede parecer tan polémica, no lo es en realidad; se la ha distorsionado por motivos por los cuales el País Vasco no es culpable. De ahí el constante paisaje pacífico de las voces, que no son voces humanas sino de grillos, el viento, la lluvia o las nubes.

La «txalaparta» en su origen quizá no era un instrumento musical, sino un útil de trabajo de múltiples usos: una especie de teléfono de caserío a caserío, de valle a valle, teniendo en cuenta la peculiar forma de población del país vasco tradicional; o también el lugar en donde se machacaba la manzana para hacer la sidra, lo que daba pie a composiciones de ritmos entre los equipos que se servían de ella. La «txalaparta» consiste en un número variable de tablones de madera, de unos tres metros de largo

por veinticinco centímetros de ancho y unos diez de grueso, suspendidos de alguna forma para permitirles resonar. Las mazas con las que se percuten, no golpean sino que rebotan sobre ellos, dando lugar a ritmos que se complementan. Las maderas empleadas tradicionalmente eran roble, fresno, haya, etc..., o sea, las maderas del bosque vasco. Pero hoy se usan muchas otras. El «txalapartari» ha de tener mucho cuidado al herir la madera: tendrá que hacerlo en el lugar preciso, para obtener una calidad y una altura peculiares. Normalmente se empieza con un ritmo simple, que se va complicando y acelerando poco a poco, hasta formar fenómenos sonoros de gran sutileza y complejidad. Después de haberse casi perdido, la «txalaparta», gracias a los hermanos Artze y otros grupos, conoce un nuevo auge del que cabe esperar muchas cosas.

EL AUTOR

LUIS DE PABLO nació en Bilbao en 1930. Estudió música en Madrid y comenzó a componer en torno a 1953. En 1959 fundó la asociación «Tiempo y música» con la que presentó al público español la mayor parte de las obras contemporáneas de cámara. También formó parte del grupo «Música Abierta» de Barcelona. Nombrado en 1960 presidente de las Juventudes Musicales Españolas, funda tres años después «Forum Musical», serie de conciertos en los que se interpretaron obras de jóvenes compositores españoles, disolviéndose por entonces «Tiempo y música».

Director de la Bienal de Música Contemporánea de Madrid en 1964, Luis de Pablo crea, al año siguiente, el grupo «Alea» y con él, el primer laboratorio de música electrónica. Fuera de España funda el grupo de música electrónica «live» en Berlín, al tiempo que publica un libro sobre la

estética de la música contemporánea. En 1970 Maurice Fleuret dedica dos días de las «Semaines Musicales Internationales de Paris» a la obra de Luis de Pablo. En 1971 es nombrado Profesor de Análisis Musical en el Conservatorio de Madrid, y sigue ejerciendo la docencia en Estados Unidos y Canadá.

Entre su extenso repertorio de composiciones, destacan *Móvil I* y *Móvil II* (1957/58); *Radial*, para 24 instrumentistas (1960); *Iniciativas*, para orquesta (1966); *Heterogéneo*, para gran orquesta (1967/68); *Historia natural*, para cinta magnética, esculturas y percusión (1972); *Berceuse*, espectáculo para tres flautas, dos percussionistas, órgano Hammond, soprano y actor (1974) y *Al son que tocan*, obra compuesta para el Concierto homenaje a Antonio Machado, celebrado en la Fundación Juan March en 1975.

EL GRUPO KOAN

Creado en 1969 por iniciativa de Juventudes Musicales de Madrid, el Grupo Koan es dirigido, desde 1973, por José Ramón Encinar. Ha realiza-

do numerosos estrenos de compositores españoles y sus grabaciones radiofónicas han sido transmitidas por las emisoras de la Unión Europea de Ra-

diodifusión. El Grupo Vocal que interviene en el estreno español, de *Zurezko Olerkia* ha actuado en varias ocasiones con el Grupo KOAN, adoptando el mismo nombre. Entre sus grabaciones cabe destacar las realizadas para concursos internacionales de *Niños rotos*, de Pablo Rivière, *Portrait imaginé*, de Luis de Pablo, e *Illún*, de Antón Larrauri. La mayor parte de sus miembros pertenecen al Coro Nacional. Sus actuaciones han tenido lugar en diversas ciudades de España, desarrollando su más importante actividad en Madrid, a través de conciertos, radio y televisión. Con sus grabaciones ha participado en diversos concursos internacionales co-

mo «Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO», Bienal de París y Premio Italia. Son varios los compositores de diversas nacionalidades que han escrito para esta agrupación. Algunas de estas obras figurarán en la colección que bajo el nombre de KOAN publica la Editorial de Música Alpuerto.

El Grupo está integrado por los percusionistas Javier Benet, Juan Pedro Ropero, Dionisio Villalba, Jorge Algárate; las sopranos María José Sánchez y Young Hee Kim Lee; las mezzosopranos Carol Brunk y María Aragón; los tenores Pablo Heras y Gregorio Oreja; y los bajos Luis Alvarez y Juan Pedro García.

LOS «TXALAPARTARIS»

Los hermanos José Antonio y Jesús Artze nacieron en Usúrbil (Guipúzcoa) en 1939 y 1945, respectivamente. Conocidos también bajo el nombre artístico de «Artza Anaiak», se dedican a difundir la tradición de la txalaparta por ciudades y pueblos de Guipúzcoa. Han creado espectáculos audiovisuales a base de la proyección de poemas, txalaparta y canciones grabadas en cintas, habiendo actuado en varias universidades españolas y extranjeras.

En 1969, junto con el grupo «Ez Dok Amairu», crearon el espectáculo danza-poemas-canción *Baga, Biga,*

Higa; en 1971 actúan solos por primera vez, con un concierto de txalaparta en los Encuentros de Pamplona de ese año, ante un auditorio internacional, produciendo una grata impresión entre algunos músicos de vanguardia, como John Cage, Juan Hidalgo, Marchetti, Luis de Pablo y Steve Reich. Años más tarde montan, con el cantautor Mikel Laboa, «ikimilikiliklik», espectáculo audiovisual con poemas, txalaparta, cintas grabadas, canciones y proyecciones. En 1975 los Hermanos Artze graban un LP en Milán con tres sesiones de txalaparta.



TRES POETAS CATALANES

José María Castellet habla de Ribas, Esprú y Gabriel Ferrater

Los días 29 de noviembre y 1 y 6 de diciembre, el crítico catalán José María Castellet impartió, en la sede de la Fundación, un ciclo de tres conferencias sobre los poetas catalanes Carles Riba, Salvador Esprú y Gabriel Ferrater, tres de las figuras más representativas de la poesía catalana contemporánea.

José María Castellet ha estudiado con especial atención la poesía y la novela españolas surgidas entre 1950 y 1960, y analiza en sus trabajos la relación entre el escritor y la sociedad en que surge su obra. Ha colaborado en diversas revistas



españolas y extranjeras sobre esos temas. Entre sus libros figuran «Veinte años de poesía española» (con varias ediciones), «Un cuarto de siglo de poesía española», «La hora del lector» e «Iniciación a la poesía de Salvador Esprú», este último publicado por Taurus en 1970. Ofrecemos a continuación un resumen del ciclo.

RIBA:

De la poesía lúdica al compromiso solidario

La situación de la literatura catalana a lo largo de toda su historia y, sobre todo, en los últimos 38 años, ha sido difícil. La opresión de la lengua e instituciones culturales de Cataluña ha hecho que la supervivencia de esta literatura sea uno de los fenómenos sociológicos más importantes de nuestra historia cultural. Dejando aparte el Siglo de Oro de un Ausias March o un Ramón Llull,

puede afirmarse que ha habido una voluntad de continuidad histórica de su lengua por parte de los escritores catalanes, que se plantean así su poesía con una ambición inhabitual en otras lenguas. Esta ambición de intentar asumir incluso las deficiencias de su historia, se traduce en la tentativa de afirmación no sólo frente a sus colindantes, sino frente a todo el mundo.

Los tres poetas objeto de estas charlas se insertan en la que podríamos denominar la corriente tradicionalista que, surgiendo del simbolismo, va a desembocar en una poesía narrativa coloquial, pasando por una de resonancias patrióticas. Cuando Carles Riba (1893-1959) aparece en el panorama literario, se encuentra con unas condiciones ideales: los «nou-

centistas» habían roto con la tradición, dando a la cultura catalana una dimensión urbana e internacional. Su mentor, Eugenio d'Ors, a través de una intensa labor de comunicación con Europa, fue desprovincializando la cultura catalana y la abrió a la cultura occidental. Por otra parte, en 1913 Pompeu Fabra lleva a cabo la fijación del catalán moderno.

Riba se encuentra, decíamos, en una situación ideal para dedicarse a jugar con la lengua, a dotar al catalán de una dimensión lúdica que hasta entonces no había tenido. Hombre de amplia cultura, se sumerge de lleno en el movimiento literario imperante en Europa por entonces: el postsimbolismo, trasvasado a Francia por su más legítimo representante, Paul Valéry. Riba va a apoyar la condición musical de la palabra, la forma como fin en sí misma: «El poema es único y la experiencia poética es singular de cada poeta en cada poema» dice.

Puede perfilarse dos grandes etapas en la poesía de Carles Riba. Se incluyen en la primera sus tres primeros libros de poemas, las *Estancias* y las *Suites*. En ellos no supera su autor los presupuestos del simbolismo, en cuanto búsqueda del arte por el arte y defensa de la absoluta pureza de la poesía. Proceso de purificación de la nada a la nada, al igual que Valéry, pero que en Riba va a desembocar en un proceso de la nada al yo. En sus tres primeros libros se da un total despojamiento y eliminación de toda carga de sentimentalismo y de imágenes naturales. Sólo la fuerza pura de la palabra y la soledad, el silencio, la abolición y la ausencia, como temas constantes.

Al sobrevenir la guerra civil, el trauma que sufre Riba hace tambalearse muchos de estos principios y aleja al poeta progresivamente de la mera pirueta e inutilidad que tanto defendía Mallarmé. Identificado con el gobierno republicano, se exilia a Francia y se produce la gran transformación y enriquecimiento; pero no por un mero factor político, sino debido a un mejor conocimiento de sí mismo, de los demás, de la solidaridad. Se descubre como hombre cuya misión es ser poeta y renunciar al puro juego verbal, pero nunca al rigor poético.

ESPRIU:

Poesía dialéctica y universal

La poesía de Salvador Esprú (n. 1913) se inscribe en el contexto de las grandes creaciones de la literatura de todos los tiempos, por el rigor de su verbo poético y por la universalidad de sus planteamientos. Escritor en una lengua de ámbito reducido, el catalán, Salvador Esprú intenta asumir no sólo la propia tradición cultural, sino también la de toda la humanidad, a través de una obra de fuertes tensiones dialécticas, con la que el poeta asume las contradicciones a que el mundo nos somete cada día. El mismo plantea su personalidad y sus vivencias como una tensión insostenible, al modo de los grandes escritores de la «visión trágica» del barroco. Sin embargo, su modernidad es, en todos los aspectos, absoluta, y la larga audiencia que su poesía tiene en todas las tierras de habla catalana denotan que el público más amplio puede comprender —por lo menos en parte— la poesía más hermética, cuando ésta intenta traducir, como en el caso de Esprú, las verdades universales.

Dos polos existen en esa constante tensión dialéctica: la necesidad de evasión del mundo, por un lado, y la llamada sorda de una colectividad sufriente que le reclama a su lado y con la que Esprú se solidariza. Esta tensión ha de partir y desembocar necesariamente en una visión trágica de la existencia. Metafísica, con ramas místicas, de una parte, y elementos directamente políticos, de otra.

En los seis primeros libros de Esprú, exceptuando las *Canciones de Ariadna*, hay una unidad de argumento: soledad, desolación de un pueblo en ruinas, vistas por el poeta muerto que se levanta de la tumba. Son los muertos de la guerra civil, con los que Esprú se solidariza, por los que es reclamado para hacer revivir a su pueblo.

A Salvador Esprú le preocupan una serie de problemas metafísicos, y más concretamente su relación con Dios, verdadera obsesión del poeta aún a pesar de ser agnóstico. ¿Es

compatible la vida con la presencia divina que acecha en el infinito? Un tema que arranca del barroco y reaparece en Pascal: el ojo de Dios que lo observa todo produce a Espriu una angustia opresora.

La historia ocupa un papel importante también en la poesía de Salvador Espriu. Además de la visión trágica vivida por el poeta a nivel individual, existe también la tragedia colectiva de la que toma conciencia por la guerra civil, primero; por la mundial después. En cierto modo, Espriu es un precursor de lo que va a ser la literatura europea de postguerra.

Se adelanta a Camus, Sartre, Beckett, en esa plasmación de la tragedia y el horror que conduce a la nada, reflejo de la crisis radical de la civilización humanista occidental. Espriu refleja la historia a tres niveles: su pueblo natal, Synera (Arenys de Mar) o la pérdida de la patria infantil; Cataluña, ante la cual adopta una postura crítica, asumiendo sus contradicciones (y no viéndola siempre en un papel de víctima); y, finalmente, España la Sefarat de *La pell da Brau*, tentativa de diálogo entre Cataluña y España.

Tensión y visión trágica de la vida. Y detrás, una ambición de asumir toda la dimensión moral de la humanidad, en este escritor que hace literatura de la literatura, que pretende rescatar y recomponer los fragmentos de verdad universal que se repiten de forma cíclica y recurrente a lo largo de los siglos.

FERRATER:

Tiempo y miedo, como temas

Gabriel Ferrater representa una concepción muy distinta y contrapuesta, con respecto a la poesía de los dos poetas anteriores. Anticonvencional, absolutamente alejado de cualquier visión de impostación histórica, de todo divismo literario y profetismo poético, hace difícil su clasificación como poeta que pasa a la historia. Ferrater detestó siempre a aquellos poetas que juegan con el lenguaje, a los trascendentalistas de la cultura. Su obra influirá bastante en un período muy preciso de la poesía

catalana, el del socialrealismo o realismo histórico. En este sentido, supuso una ruptura y un abrir nuevos caminos.

La poesía de Ferrater es una poesía temática. Su concepción poética se aleja de toda estética de lo bello y del romanticismo: «El fondo es el que hace al poema. Estilo, hay que tener poco...» Ferrater se propone reflejar una realidad objetiva frente a la cual definir el propio punto de vista moral; y, para ello, hay que frenar los sentimientos. Su poesía posee una vocación innata a la cotidianidad, al realismo; y, sin embargo, no es justo tacharle de poeta realista, en el sentido que se ha dado al socialrealismo, en el que cabrían figuras tan dispares como Miguel Delibes y el poeta a que nos referimos.

El recuerdo, la angustia ante el paso del tiempo, la vida moral vivida «egoístamente» son sus temas recurrentes, obsesiones de un personaje neurótico que acabará suicidándose. Su último libro, *Las mujeres y los días*, publicado en 1968, en el que recoge su poesía anterior, refleja esta recurrencia de temas: las mujeres son para Ferrater la capacidad de vida moral, la sensibilidad de que carece el hombre; los días son el paso del tiempo, vivido como obsesión que aboca a los hombres a la muerte a través del miedo. La guerra civil, que marca tan profundamente a los dos poetas que hemos analizado anteriormente, es para Gabriel Ferrater un recuerdo de adolescencia, revivida como época feliz. Ferrater quiere desmitificar la guerra y se rebela contra los jóvenes poetas que la mitifican sin haber participado en ella.

Junto al tema del tiempo y del recuerdo, hay un elemento que no ha sido señalado por la crítica, que me parece fundamental en la poesía de Gabriel Ferrater: el miedo como condición humana, el problema de nuestra capacidad de enfrentarnos con la vida, visto incluso por el poeta como un rasgo típicamente español. Para Ferrater, el miedo no es algo irracional, sino la manifestación plenamente racional frente al horror, la estupidez y brutalidad humanas. Creo que ningún otro poeta se ha atrevido nunca a denunciar el miedo como tal condición del hombre.

PRESENTACION DE «ARAGON»

Aparece un nuevo volumen de «Tierras de España»

En la Lonja de Zaragoza el 22 de noviembre pasado se realizó la presentación del volumen «ARAGON», nuevo título de la colección «Tierras de España», editada por la Fundación Juan March y la Editorial Noguer, e impresa por Fournier.

El contenido principal de esta colección, que constará de 16 volúmenes, es el amplio estudio del arte en cada región, precedido de una introducción geográfica, histórica y literaria.

Los textos han sido redactados por más de sesenta especialistas de las respectivas materias, de acuerdo con las orientaciones de una Comisión Coordinadora compuesta por eminentes profesores. La colección ofrece también alrededor de unas 8.000 ilustraciones de primera calidad, rigurosamente seleccionadas.

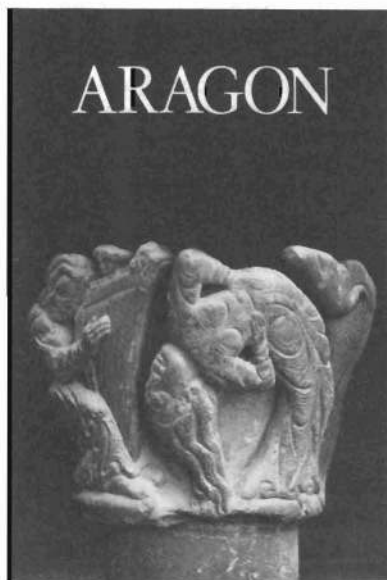
En los años precedentes se publicaron los volúmenes sobre «CATALUÑA I», «BALEARES», «CASTILLA LA VIEJA Y LEON» (en dos tomos), «GALICIA» y «MURCIA».

DIRECTOR GERENTE:

«Lección de
nuestro pasado»

En el acto de presentación del volumen «ARAGON», celebrado en la Lonja, el Director Gerente de la Fundación, don José Luis Yuste Grijalba, apuntó que «el contenido principal de esta colección es el legado artístico de las distintas regiones españolas, juto con los factores geográfico, histórico y literario que le son inseparables. Al publicar esta serie de libros, quisiéramos no desmerecer del objeto de nuestro estudio, haciéndolo a la vez riguroso, asequible y atractivo.

Tras agradecer, en nombre de la Fundación Juan March, a todos los colaboradores su participación en la colección «Tierras de España», subrayó que con ésta «colaboran en la vasta



tarea de divulgación del patrimonio artístico de España. Estos libros pretenden ser una lección viva y no ar-

queológica. En todas las materias tratadas se llega hasta el momento presente. En el fondo, todos estos volúmenes suponen una convicción histórica, la de creer necesario el conocimiento y la comprensión de nuestro pasado: de su riqueza histórico-cultural y también de nuestros problemas humanos, políticos y económicos. Todo ello, con vistas al presente y al futuro, para que este conocimiento profundice, haga más serio y consciente nuestro amor a la 'hermosa tierra de España', que cantó Antonio Machado y que da nombre a la colección, y nos impulse a todos a buscar una convivencia más pacífica, rica y culta.»

MANUEL ALVAR:

«Ética y ponderación, constantes de la literatura aragonesa»

A continuación, don Manuel Alvar López, autor de la Introducción Literaria del volumen, tras comentar su parte de colaboración con los demás autores de «Aragón», expuso algunas de las constantes que él advierte a lo largo de la literatura aragonesa:

«Aragón se muestra como una región abierta a las más variadas influencias. Su personalidad no se forjó ni casual ni apresuradamente. Muchos siglos y muchos avatares fueron moldeando la arcilla hasta encontrar todos esos rasgos que pueden rastrearse. Su apertura a Europa desde fecha temprana es otro de los factores que dan como resultado esa literatura tan variada que, sin interrupción, llegará hasta el siglo XV. Literatura y arte son las ventanas aragonesas que se abren hacia Francia y que traerán nuevos aires de cultura: algo que repugna con la postergación localista.

»Sobre los hombres de Aragón habrán quedado para siempre una serie de rasgos que se han ido elaborando durante siglos; resultado de una geografía, una economía, una histo-

ria, que han troquelado su fuerte personalidad. Pero el pasar de otros siglos irá atenuando —también ahora la historia— lo que un día fueron caracteres exclusivos. Aragón es una parte de la unidad superior a la que llamamos España y, entonces, se va perdiendo lo que sería intransigencia individualizadora, y, al renunciar a cosas propias, hay un enriquecimiento con las ajenas. En ese momento lo que se consideró carácter se convierte en tipismo. Empieza a forjarse un tipo grotesco: el baturro zafio, desconfiado, brutal. Y hay aragoneses que gustan de su propia caricatura, y aún la cultivan. Ese tipo que alimentará cierta clase de infraliteratura no existía en el siglo XVII. Surge cuando se produce el corte entre la nobleza dirigente y el pueblo que la ampara. Hay a finales del siglo XVI y en el XVII una serie de nombres de talla gigantesca; pero son espíritus de excepción, alejados de su propia gente. El quehacer de Argensola, de Uztarroz, de Gracián, de Fray Jerónimo de San José, etc., no tiene arraigo popular.

EQUILIBRIO Y DIDACTISMO

»En la literatura escrita por aragoneses encuentro unos caracteres que pueden resultar válidos, al poder constituir con ellos una teoría de solidaridades. Ni uno sólo de esos rasgos es un hecho aislado, va en contigüidad con otros a los que explica o por los que se explica. Constelación de valores que giran en torno a uno: la ética. Porque normas éticas serán lo que postulen los grandes satíricos aragoneses: Marcial, Pedro Alfonso, los Argensola, Francisco de la Torre. O los que, sin escribir sátiras, piensan en la literatura como norma de conducta (Gracián, Braulio Foz); o quienes alternando la pluma con el buril denunciaban los males de la condición humana (Goya).

»Comprensión, si hablamos de ética; ponderación en literatura. Los gongorinos aragoneses manifiestan a todas luces su morigeración; los conceptistas, su devoción a Góngora; los románticos, la exaltación atenuada. Por eso el hombre aragonés fue poco dado a los desajustes de la comedia y de los comediantes. La realización

práctica de todos estos principios la encontramos en la didáctica. Afán por enseñar del hombre aragonés. Infinitud de tratados de las más variadas actividades han sido signados por escritores de la región. Pero, a mi modo de ver, ese didactismo tiene una mayor trascendencia. Va más allá, en nuestra conducta como pueblo o en nuestra salvación individual. Por eso el siglo XVIII tendrá un marcado carácter aragonés. Dejando aparte el cosmopolitismo y las tendencias moralizantes de la época —que también son rasgos de la región— ahí está la ansiedad por incorporarse a las formas europeas de cultura, necesidad torturante de mejorar a España, vinculación de todo ello a las necesidades de nuestro pueblo. Y al tiempo, cualquier manifestación aragonesa, en la ponderación, en el equilibrio, en la sutileza, en todo, ha de estar condicionada por el *buen gusto*, principio del bien decir literario o del quehacer artístico.»

ARAGON

El volumen dedicado a «ARAGON» consta de 380 páginas con 428 fotografías en color y blanco y negro, 6 mapas y gráficos, dos páginas de notas y una extensa bibliografía. Sus autores son:

José Manuel Casas Torres, catedrático de Geografía de la Universidad Complutense y director del Instituto de Geografía Aplicada del C.S.I.C., ha redactado la Introducción Geográfica que inicia la obra.

José María Lacarra, catedrático de Historia Medieval de la Universidad de Zaragoza, ha trazado la síntesis correspondiente a la Introducción Histórica. El profesor Lacarra ha publicado diversos estudios sobre la reconquista y repoblación del valle del Ebro, destacando especialmente sus títulos *Aragón en el pasado e Historia del reino de Navarra en la Edad Media*.

Manuel Alvar, catedrático de Lengua Española de la Universidad Complutense y Premio Nacional de Literatura, ha tenido a su cargo la Introducción Literaria. Es también autor del estudio *Aragón. Literatura y ser histórico*.

Federico Torralba Soriano, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, se ha ocupado del Arte de Aragón desde la Prehistoria hasta nuestros días. Ha publicado, dentro de una abundante bibliografía monográfica, *Esmaltes aragoneses, Guía artística de Aragón, El Pilar y Guía artística de Zaragoza*.

COMISION COORDINADORA

La Comisión Coordinadora de la Colección «Tierras de España» está integrada por los siguientes catedráticos:

José María de Azcárate Ristori, catedrático de Historia del Arte Medieval, Árabe y Bizantino de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense.

José Cepeda Adán, catedrático de Historia Moderna y Contemporánea de la Universidad de Granada.

José Gudiol, arquitecto. Director del Instituto Amatller de Arte Hispánico.

Antonio López Gómez, catedrático de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid.

Juan Maluquer de Motes, catedrático. Director del Instituto de Arqueología de la Universidad de Barcelona.

Gratiniano Nieto Gallo, catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid.

Francisco Ynduráin Hernández, catedrático de Lengua y Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense.

«AVANCES DE LA BIOQUIMICA»

Obra colectiva en honor de Severo Ochoa

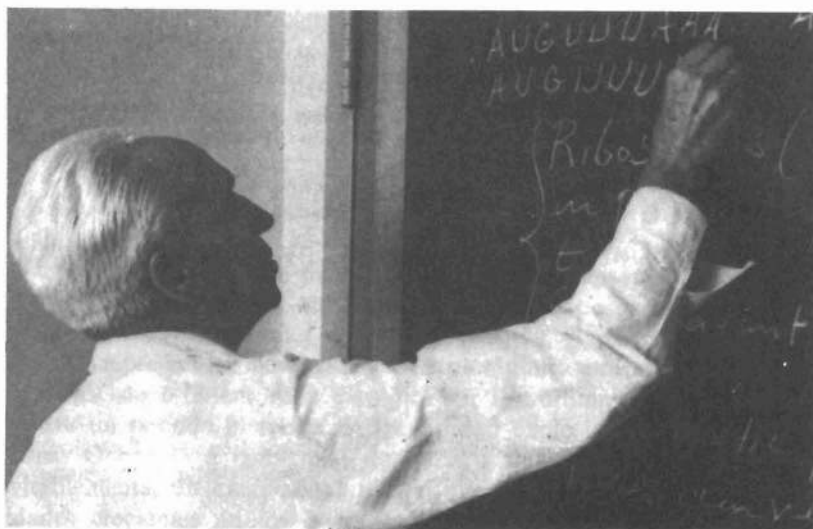
Editada por Salvat, ha aparecido la obra colectiva *Avances de la Bioquímica* en la que se recogen las aportaciones más recientes de bioquímicos españoles, fruto directo del homenaje que en 1975 se tributó al Premio Nobel Severo Ochoa, con ocasión de sus setenta años, en la sede de la Fundación Juan March.

En el Coloquio que se celebró entonces, veintiséis científicos españoles expusieron sus comunicaciones presididos por el profesor Ochoa, ofreciendo así un panorama del desarrollo alcanzado por la Bioquímica en España. En las palabras de presentación del homenaje —recogidas en la presente publicación— que fueron pronunciadas por el Director Gerente de la Fundación, José Luis Yuste Grijalba, se pone de relieve el sentido del Coloquio, que honró al profesor e investigador Severo Ochoa «cuyo ejemplo y mérito sirven de estímulo y fuerzan a la reflexión», mostrando que «sólo la efectiva participación de España en la cultura occidental nos puede granjear el respeto y consideración de otros pueblos y naciones». En este sentido puso de manifiesto el quehacer científico —«colectivo y prioritario en nuestra comunidad nacional»— de unos in-

vestigadores que hablan el «lenguaje universal del rigor y de la ciencia».

La obra *Avances de la Bioquímica*, cuya edición ha sido preparada por los profesores L. Cornudella, J. Oró, C. F. de Heredia y A. Sols y que fue presentada recientemente en Barcelona por el profesor Oró, incluye versiones en español de los ensayos publicados por bioquímicos españoles en el libro *Reflections on Biochemistry. In Honour of Severo Ochoa* (Oxford, Pergamon Press, 1976). Con este volumen, como afirman sus editores, «nos asomamos a una atrayente panorámica científica; etapa culminante de un proceso al que el profesor Ochoa se halla vinculado decisivamente».

Las 37 ponencias y comunicaciones, en las que han participado 89 científicos españoles, recogidas en seis secciones —Biología molecular y diferenciación celular, Enzimología y membranas, Regulación metabólica, Endocrinología e inmunología, Técnicas experimentales y toxicidades, Revisiones y ensayos— se cierran con un trabajo de Grande Covián y Carlos Asensio dedicado a «Severo Ochoa y el desarrollo de la Bioquímica», que constituye una auténtica biografía profesional del Premio Nobel español.



TRABAJOS TERMINADOS

RECIENTEMENTE han sido aprobados por los Secretarios de los distintos Departamentos los siguientes trabajos finales realizados por Becarios de la Fundación.

LITERATURA Y FILOLOGIA

(Secretario: Eugenio de Bustos Tovar. Catedrático de Historia de la Lengua Española de la Universidad de Salamanca)

EN ESPAÑA:

María Antonia Martín Zorraquino.

Descripción de usos anómalos en el español de hoy: desviaciones del sistema y de la norma de la lengua en las construcciones pronominales españolas.

José Muñoz Garrigós.

El manuscrito T del «Libro de Buen Amor» (Estudio fonético-evolutivo).

Santos Sanz Villanueva.

Historia de la novela social española (1942-1975).

HISTORIA

(Secretario: José Cepeda Adán. Catedrático de Historia Moderna de la Universidad Complutense)

EN ESPAÑA:

Ricardo García Cárcel.

La Inquisición de Valencia de 1484 a 1530.

MUSICA

(Secretario: Cristóbal Halffter. Compositor y Director de Orquesta)

EN ESPAÑA:

Antonio Martín Moreno.

El músico Sebastián Durón. Catalogación, transcripción y estudio de sus obras.

FISICA

(Secretario: Carlos Sánchez del Río. Catedrático de Física Atómica y Nuclear de la Universidad Complutense)

EN ESPAÑA:

Rafael Carlos Martín Pérez.

Teoría y medida de las susceptibilidades magnetoeléctricas. Estudio del

efecto magnetoeléctrico en el Cr₂O₃ policristalino, por el método de la constante dieléctrica.

GEOLOGIA

(Secretario: Carmina Virgili Rodón. Catedrático de Estratigrafía de la Universidad Complutense)

EN ESPAÑA:

Carlos Díez Viejobueno.
Influencia de la regionalización en el desmuestre de unidades geológicas. Aplicación de la geomatemática a la prospección geoquímica.

BIOLOGIA

(Secretario: David Vázquez Martínez. Director del Instituto de Bioquímica de Macromoléculas del Centro de Investigaciones Biológicas del C.S.I.C.)

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

Ultimamente se han dictaminado por los secretarios de los distintos Departamentos 12 informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios de la Fundación. De ellos, 9 corresponden a Becas en España y 3 a Becas en el extranjero.

EN EL EXTRANJERO:

María Luisa Celma Serrat.

Transcripción de adeno-virus-2 DNA durante la infección lítica de células humanas en cultivo. Análisis de los extremos 5' y 3' de VA RNA I. Secuencia de la región promotora y terminadora que codifica por VA RNA I.

Centro de trabajo: Escuela de Medicina de la Universidad de Yale (Estados Unidos).

EN EL EXTRANJERO:

Pedro Sánchez Lazo.

Modificación proteolítica de la fructosa 1,6 difosfatasa por proteasas lisosomales y su posible papel en el control de la gluconeogénesis.

Centro de trabajo: Instituto «Roche» de Biología Molecular, Nutley (Estados Unidos).

MEDICINA, FARMACIA Y VETERINARIA

(Secretario: Amadeo Foz Tena. Profesor de Microbiología de la Universidad Autónoma de Barcelona)

TRABAJOS DE BECARIOS 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.

- **Enric Argullol Murgadas.**
La vía italiana a la autonomía regional. Estudio de Derecho Público sobre las autonomías regionales italianas.
Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1977. 414 págs.
(Beca Extranjero 1971. Derecho.)
- **Fernando Rodríguez Izquierdo.**
Diez Haiku de primavera y Trovando Haiku. (Traducción al español). «Pliego», revista del Departamento de Literatura de la Universidad de Sevilla, 1977, mayo, núm. 2, pág. 10.
(Beca España 1970. Literatura y Filología.)
- **Eduardo Fernández-Cruz (y otros).**
Mechanisms of Destruction of Human Rhesus Sensitized Red Blood Cells.
«Experientia», 1975, vol. 31, págs. 1.361-1.362.
(Beca Extranjero 1973. Medicina, Farmacia y Veterinaria.)
- **Fernando Jiménez (y otros).**
Assembly of Bacillus subtilis Phage ϕ 29. Mutants in the Cistrons Coding for the Non-structural Proteins.
«Eur. J. Biochem.», 1977, núm. 73, págs. 57-72.
(Beca España 1975. Biología.)
- **Joaquín Motos (y J. Lloréns).**
Hereditabilidad de ciertas propiedades de espacios localmente convexos por subespacios de codimensión finita o numerable.
«Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales», 1977, vol LXXI, Cuad. 2.º, págs. 299-309.
(Beca España 1971. Matemáticas.)

CENTRO ESPAÑOL DE FUNDACIONES

El día 30 del pasado mes de noviembre se constituyó en Madrid un Centro de Fundaciones, cuya idea se ha venido gestando en los cinco Coloquios de Entidades no Lucrativas celebradas en los últimos años.

La creación de este Centro expresa la necesidad, cada vez más ampliamente sentida, de que la unión de las Fundaciones podría mejorar la actividad de cada una de ellas y facilitar su gestión. Asimismo la existencia de Centros semejantes en otros países, como el «Foundation Center» de los Estados Unidos o el «Stiftungszentrum» de Alemania, ha contribuido a alentar el proyecto de una organización de todas las Fundaciones españolas, que, respetando las peculiaridades de estructura, funcionamiento, objetivos, etc., de cada uno de sus miembros, asuma la representación de todos frente a la sociedad, ayude a resolver sus problemas comunes y facilite la solución de sus problemas privados.

«Lo que el Centro de Fundaciones pretende —se afirma en el editorial del primer número del *Boletín* que acaba de publicar el Centro— es actualizar, sin abdicar de su pasado, el mundo variado y complejo de las Fundaciones españolas, potenciar sus ya vigorosas raíces y contribuir a posibilitar su más amplio desarrollo. Y, como primera y más urgente medida, se propone abrir los cauces de una información, tan general como se juzgue necesario, sobre la vida de estas instituciones, que canalizan las iniciativas privadas, muchas veces en misión de avanzada, al servicio de la colectividad».

Entre las actividades iniciales del Centro está la edición periódica del citado *Boletín*, la publicación de un *Directorio de Fundaciones Españolas* —ya terminado en su primera fase— y la celebración de un Seminario sobre «Metodología en el fomento de la investigación»; actividades que se completarán con trabajos de reuniones sobre problemas de interés particular de las Fundaciones.

Por lo demás, el Centro se sitúa en la perspectiva del mundo particular de las Fundaciones en España, que ha conocido durante los últimos años un brillante desarrollo. En nuestro país existen 6.000 Fundaciones, muchas de las cuales son conocidas por su importante tarea de promoción cultural o social. Otras desarrollan una labor más callada y son poco conocidas. Es continua la aparición de nuevas Fundaciones en el ámbito nacional, más de acuerdo con los problemas y perspectivas actuales. Este auge, paralelo al experimentado por las instituciones semejantes de Europa y América, se explica por las amplias zonas de preocupaciones sociales a las que el Estado no puede atender y que la iniciativa privada cubre, el servicio de la sociedad.

EL PASADO 13 de octubre quedó constituida en Madrid la *Fundación Humanismo y Democracia*, como institución benéfico-docente con carácter de fundación cultural que tiene por fines la promoción, desarrollo, protección y fomento de estudios e investigaciones sobre temas sociales. Con este objetivo se difundirán estudios a través de publicaciones y otros medios para promover acciones eficaces. En general se incluye también en su programa cualquier actividad cultural que tienda a propagar objetivos de utilidad común, inspirados en el humanismo cristiano. Para el cumplimiento de su finalidad la Fundación podrá servirse de la concesión de ayudas al estudio e investigación, a través de las correspondientes convocatorias.

Entre los proyectos iniciales está el esquema para la puesta en marcha de un instituto de formación de mandos y edición de publicaciones, que estará en conexión con las líneas de investigación en economía, política, sociología y cultura.

En la Fundación Humanismo y Democracia, que mantiene estrechas relaciones con la Democracia Cristiana alemana a través de la Fundación Konrad Adenauer, se encuentran representadas diferentes tendencias de la Unión de Centro Democrático, si bien la Fundación es una entidad autónoma, según ha declarado Geminiano Carrascal, Presidente del Patronato de la Fundación.

UN PROGRAMA de Ayudas de Estudios para jóvenes investigadores en Ciencias Sociales, procedentes de Grecia, Italia, España y Portugal e interesados en problemas relativos a las sociedades del Sur de Europa, ha sido hecho público por la Fundación Ford. Las ayudas se destinan al estudio, durante un período de seis a doce meses, en una universidad o centro de investigación de los Estados Unidos, comenzando con el año académico 1978-1979.

Están previstos como temas de investigación la vivienda, el bienestar, la educación, el transporte y la planificación regional. Alternativamente pueden también ser tomados en cuenta otros temas como el papel de la mujer en la sociedad, el cambio del sector agrícola, las relaciones industriales, la movilidad laboral o las migraciones. La investigación de instituciones fundamentales, tales como la Administración nacional o local, partidos políticos, prensa, sindicatos e iglesia serán considerados de interés especial. Y lo mismo cabe decir de la investigación de cuestiones fundamentales históricas o antropológicas, cuya clasificación pueda contribuir a la comprensión de los problemas contemporáneos de la Europa del Sur.

Los candidatos a estas ayudas deberán ejercer la docencia o la investigación en universidades o centros de investigación, y haber publicado trabajos de calidad en sus campos respectivos. Se exige, asimismo, un buen conocimiento del inglés. La cuantía de estas ayudas incluye los gastos de viaje para el becario y su familia, además del mantenimiento. Las solicitudes deberán ser enviadas antes del día 13 de febrero de 1978.

Para mayor información dirigirse a: Southern European Fellowship Program, The Ford Foundation. 320 East 43rd Street, New York 10017; o a: Fundación Juan March. Castelló, 77 - Madrid 6. Teléfono 225 44 55.

LA LECCION magistral que la *Fundación F. Cuenca Villoro* organiza anualmente se celebró el pasado 4 de noviembre en Zaragoza. La disertación corrió a cargo del doctor Henri-Gért Hers, Profesor de Química Fisiológica de la Universidad de Lovaina, y tuvo por tema «Las enfermedades lisosomales congénitas», concepto éste que representa una contribución científica trascendental para comprender la actuación de los mecanismos bioquímicos de las enfermedades metabólicas de almacenamiento y los enzimas lisosomales.

CON UN PROYECTO de reforma del Código Civil en los aspectos referentes a la tutela se ha iniciado la colección «Vida humana», fondo bibliográfico de la *Fundación General Mediterránea*. Los volúmenes serán editados por la propia Fundación o en colaboración con otras entidades. El libro con el que se inicia el fondo abre también la serie «plata», que estará dedicada a temas relacionados con la subnormalidad. En fecha próxima aparecerá un «Estudio sociológico de la deficiencia mental en la provincia de Avila» y un informe sobre «Prevención de la deficiencia mental».

MARTES, 17

11,30 horas

CONCIERTO PARA JOVENES

Cuarteto Hispánico.

Programa: Beethoven.

(Asisten alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

Juan Marichal: Cuatro fases de la historia latinoamericana. (1810-1970). De Moreno a Bolívar: el designio constitucional (1810-1830).

MIÉRCOLES, 18

20,00 horas

CICLO MAESTROS DE LA PERCUSION CONTEMPORANEA.

Obras de Cage, Boulez y Bartok, por el Grupo de Percusión de Madrid, dirigido por José Luis Temes.

JUEVES, 19

11,30 horas

CONCIERTO PARA JOVENES

Grupo de Percusión de Madrid.

EXPOSICION PICASSO EN BARCELONA

El día 10 de enero se clausura, en el Palacio Meca, la Exposición Picasso, que se ha ofrecido en Barcelona desde el 5 de diciembre pasado.

Esta muestra, organizada por el Museo Picasso y la Fundación Juan March, ha estado integrada por 36 obras del pintor mallugués.

Director: José Luis Temes.

Programa: Chávez.

(Asisten alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

Juan Marichal: Cuatro fases de la historia latinoamericana (1810-1970). De Echeverría a Sarmiento: el liberalismo romántico (1837-1868).

VIERNES, 20

11,30 horas

CONCIERTO PARA JOVENES

Recital de piano.

Pianista: Fernando Puchol.

Programa: obras de Beethoven, Chopin y otros autores.

Comentarios: Antonio Fernández Cid.
(Asisten alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

19,30 horas

INAUGURACION DE LA EXPOSICION ARS MEDICA.

Conferencia del Dr. Domingo García Sabell.

CONCIERTOS EN VALENCIA Y PALMA

- En el mes de enero continuarán en Valencia los **CONCIERTOS PARA JOVENES**, en colaboración con el Conservatorio de esta ciudad. Pianistas: Perfecto García Chornet y Mario Monreal.
- En el mes de enero continuarán en Palma de Mallorca los **CONCIERTOS PARA JOVENES**. Pianistas: María Esther Vives y Joan Moll.

MARTES, 24

11,30 horas

CONCIERTO PARA JOVENES

Cuarteto Hispánico.

(Condiciones de asistencia y programa idénticos a los del día 17).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

Juan Marichal: Cuatro fases de la Historia latinoamericana (1810-1970).

De Martín a Rodó: el idealismo democrático (1870-1910).

MIÉRCOLES, 25

20,00 horas

CICLO MAESTROS DE LA PERCUSION CONTEMPORANEA.

Obras de Chávez, Roldán, Stockhausen y Varése, por el Grupo de Percusión de Madrid, dirigido por José Luis Temes.

JUEVES, 26

11,30 horas

CONCIERTO PARA JOVENES

Grupo de Percusión de Madrid.

Director: José Luis Temes.

(Condiciones de asistencia y programa idénticos a los del día 19).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

Juan Marichal: Cuatro fases de la historia latinoamericana (1810-1970).

De Martínez Estrada a Octavio Paz: el balance de una historia (1930-1970).

VIERNES, 27

11,30 horas

CONCIERTO PARA JOVENES

Recital de piano.

Pianista: Fernando Puchol.

Comentarios: Antonio Fernández Cid.

(Condiciones de asistencia y programa idénticos a los del día 20).

MARTES, 31

11,30 horas

CONCIERTO PARA JOVENES.

Cuarteto Hispánico.

(Condiciones de asistencia y programa idénticos a los del día 17).

EXPOSICIONES EN TENERIFE, PALMA Y HUELVA

- En enero se clausura la EXPOSICION DE ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO en el Museo Municipal de Bellas artes de Santa Cruz de Tenerife.
- El jueves 11 tendrá lugar la clausura de la EXPOSICIÓN ARS MEDICA en Palma de Mallorca.
- En el mes de enero se inaugurará en Huelva la EXPOSICION DE ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO.

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

Información:
FUNDACION JUAN MARCH
Castelló, 77
Teléfono: 225 44 55