

Sumario

ENSAYO	3
<i>Portugal y la Comunidad Económica Europea</i> , por José da Silva Lopes	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	15
La colección del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, donada a la Fundación	15
— Fernando Zóbel: «Continuidad en el futuro»	16
— La Fundación Juan March y el arte	17
— La colección y el Museo	18
Arte	19
Inauguración de la Exposición «Minimal Art»	19
— María Corral: «Un nuevo concepto estético»	20
Arte Español Contemporáneo, en Jaén	23
Música	24
Ciclo de Música Electroacústica	24
— Conferencias y audiciones ofrecidas por Luis de Pablo	24
Conciertos de Mediodía en Madrid y Valencia	29
Disco en homenaje a Carmelo Bernaola	30
Cursos Universitarios	31
Antonio Sánchez Barbudo: «La obra poética de Juan Ramón Jiménez»	31
Manuel Seco: «Problemas de la lengua española»	35
Publicaciones	39
Diez nuevos títulos de Serie Universitaria	39
Estudios e investigaciones	40
Paisajes rurales de España	41
«Un modelo básico de la comunicación visual»	41
Simposio internacional sobre la difusión de la ciencia	43
Trabajos terminados	44
Calendario de actividades en marzo	45

PORTUGAL Y LA COMUNIDAD ECONOMICA EUROPEA

— Por José da Silva Lopes —

Economista por la Universidad de Lisboa. Ha ejercido como funcionario de los Ministerios portugueses de Finanzas y Economía y ha participado en las negociaciones para el ingreso de Portugal en la EFTA y para el acuerdo de libre comercio entre Portugal y la CEE. Fue Ministro de Finanzas en 1974-75 y Gobernador del Banco de Portugal de 1975 a 1980.



La política de desarrollo económico en Portugal se ha basado, desde mediados de los años cincuenta, en el principio de que la industrialización no puede apoyarse principalmente en el mercado interno. La población rondaba los nueve millones de habitantes y sólo tras el aflujo masivo de «retornados» de Angola y Mozambique alcanzó su nivel actual de 9,8 millones. La renta *per cápita*, a pesar de una tasa de crecimiento del 5,9 por 100 durante el período 1950-1978, apenas representa todavía una cuarta parte de la media de los países industrializados de Europa occidental. Por lo tanto, el mercado portugués es de dimensiones muy limitadas. En términos de poder adquisitivo global, equivale aproximadamente a una sexta parte del mercado español y al cuarenta por ciento del de un país tan pequeño como Dinamarca. Las diferencias en las dimensiones del mercado que ofrece a las industrias tecnológicamente más sofisticadas, como la química y la de equipo eléctrico, la de maquinaria y bienes de consumo duraderos, son aún mayores.

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

En números anteriores se han publicado *Génesis histórica del europeísmo*, por Antonio Trujol Serra, Catedrático de Derecho y Relaciones Internacionales de la Universidad Complutense; y *Balance y perspectivas del Mercado Común*, por Matías Rodríguez Inciarte, Técnico Comercial del Estado.

En tales condiciones, si en Portugal se hubiese intentado desarrollar una estructura industrial razonablemente completa, apoyada predominantemente sobre el mercado interno, se habrían producido enormes pérdidas de eficacia.

Los volúmenes de producción habrían debido ser demasiado exiguos para permitir un aprovechamiento satisfactorio de las economías de escala y para que hubiese una competencia adecuada entre las diferentes unidades productivas. Los riesgos que dicha situación comporta fueron tomados en consideración en Portugal, de forma que la estrategia de la industrialización no se orientó, fundamentalmente, hacia la sustitución de las importaciones mediante elevadas barreras proteccionistas contra la competencia procedente del exterior. Así se evitaron los errores cometidos por numerosos países en vías de desarrollo con mercados internos pequeños, que se lanzaron a la aplicación de ambiciosas políticas de desarrollo industrial basadas en la sustitución de las importaciones. La estrategia de industrialización elegida por Portugal implicaba una estrecha conexión con el mercado internacional. Mantener elevadas barreras proteccionistas no constituyó un instrumento prioritario de política económica para las autoridades portuguesas, si bien brindaron una protección moderada a ciertas nuevas industrias que nacieron en el transcurso de los últimos veinte años. Se consideró más importante mejorar las condiciones de acceso de los productos portugueses de exportación a los mercados externos.

En virtud de la citada política de apertura a las relaciones económicas con el exterior, el porcentaje de las importaciones de bienes y servicios sobre el producto nacional pasó de un 20 por 100 a principios de los años cincuenta al 36 por 100 en 1979; la parte correspondiente de las exportaciones de bienes y servicios sobre el producto nacional subió, durante el mismo período, del 15 por 100 al 27 por 100. Por otra parte puede afirmarse que, *grosso modo*, la contribución de las exportaciones al crecimiento total de la producción industrial portuguesa durante el período 1964-70 se eleva a más de una tercera parte, mientras que la contribución de la sustitución de las importaciones fue ligeramente negativa.

La elección de la estrategia de desarrollo económico indujo a Portugal a seguir de cerca, desde el principio, los movimientos para la liberalización del comercio y la integración económica entre los países de Europa occidental, que han absorbido alrededor de los dos tercios de las exportaciones portuguesas.

Portugal fue uno de los países fundadores de la Organización Europea de Cooperación Económica (OECE) en 1948, y participó enteramente en los sistemas de multilateralización de los pagos y de liberalización del comercio preconizados por dicho organismo. Por lo tanto, la proporción de importaciones portuguesas sujetas a restricciones cuantitativas era ya muy reducida a mediados de la década de los cincuenta.

En 1959, Portugal se encontraba entre los siete países fundadores de la Asociación Europea de Libre Comercio (EFTA). Por último, cuando en 1972 Gran Bretaña y Dinamarca abandonaron dicha organización para ingresar en la CEE, Portugal firmó con la Comunidad un acuerdo de libre comercio de características similares a los de los restantes Estados miembros de la EFTA.

De todo ello se infiere que Portugal se halla ya en una fase avanzada de su proceso de integración a los países de Europa occidental.

La solicitud de apertura de negociaciones con vistas a la adhesión a la CEE, formulada en 1977, representa un significativo paso más en el citado proceso de integración, que hizo posible la instalación del régimen democrático.

Los motivos que condujeron a dicha solicitud eran, como en los casos de España y Grecia, tanto de orden económico como político. Entre estos últimos destaca el objetivo de consolidar el régimen democrático y el anhelo de contribuir activamente al reforzamiento de la unidad europea.

Por otra parte, los problemas que Portugal habrá de enfrentar como miembro de la Comunidad son de muy diverso tipo: políticos, económicos, administrativos, legales, sociales, etc. El presente ensayo se centra, no obstante, exclusivamente en el análisis de las consecuencias de orden económico. Pero antes de entrar en dicho análisis conviene referir los avances realizados en la vía de la integración como resultado de la participación de Portugal en la EFTA y del acuerdo de libre comercio formalizado con la CEE. El tema es tratado en los apartados siguientes. A continuación se analiza la incidencia de la adhesión a la CEE sobre la industria y la agricultura portuguesas. Por último, se comentan brevemente los problemas de la ayuda financiera de la Comunidad a Portugal.

La participación de Portugal en la EFTA y el acuerdo de libre comercio con la CEE

A raíz de la participación de Portugal en la EFTA, las barreras proteccionistas contra las exportaciones de pro-

ductos industriales portugueses a los mercados de los restantes países miembros de dicha asociación fueron eliminadas en el transcurso del período provisional habitual, que finalizó con el año 1966. Algunos productos derivados de la agricultura y de la pesca, como el zumo de tomate concentrado y las conservas de pescado, recibieron un tratamiento análogo a los productos industriales.

El acuerdo de libre comercio con la CEE tuvo también como resultado que prácticamente todos los productos industriales portugueses entraran en la Comunidad libres de aranceles desde 1977. Asimismo, contenía concesiones significativas favorables a diversos productos agrícolas portugueses.

De los productos manufacturados que Portugal exporta, sólo los textiles encuentran obstáculos importantes para entrar en los mercados de la CEE y la EFTA; en virtud de las restricciones cuantitativas a las que se hallan sujetos. El efecto negativo de las mismas, a pesar de todo, es importante, dado el peso de los productos textiles en la exportación portuguesa y la incertidumbre que crea la posibilidad de adopción de medidas proteccionistas adicionales similares en el futuro.

En contrapartida, Portugal hubo de abrir ampliamente su mercado a la competencia de los productos industriales procedentes de la CEE y de la EFTA. En 1980, alrededor de un 35 por 100 de las importaciones procedentes de la EFTA estaban ya completamente libres de aranceles y aproximadamente en un 50 por 100 de las mismas los aranceles habían sido reducidos a la mitad de su nivel de 1960. El acuerdo de libre comercio de 1972 con la CEE implicó el desmantelamiento de la protección arancelaria en condiciones similares a las vigentes respecto a la EFTA. En consecuencia, actualmente cerca de las tres cuartas partes de las importaciones no agrícolas procedentes de los países miembros de ambos organismos se benefician de una exención completa de aranceles. Por otra parte, en los productos a los que aún no se aplica dicha exención el nivel de incidencia de las tarifas suele ser inferior al 5 por 100. Sólo en un número muy restringido de casos se aproxima al 20 por 100. Portugal, sin embargo, mantiene todavía una sobretasa del 10 por 100 sobre un tercio, aproximadamente, de sus importaciones de productos manufacturados, incluidos los procedentes de la EFTA y la CEE. Entre los escasos productos en que el margen proteccionista es todavía significativo se encuentran los automóviles, sometidos no sólo a aranceles relativamente pesados (sobre todo

por razones de orden fiscal), sino también a restricciones cuantitativas (para proteger la actividad de montaje, que data de hace unos veinte años, así como la fabricación, que comenzará en breve).

Los efectos de la eliminación o reducción de barreras a los intercambios entre Portugal, por un lado, y los países de la CEE y la EFTA por otro, se aprecian perfectamente en las estadísticas del comercio exterior.

Dichas estadísticas permiten constatar la clara influencia de la participación en la EFTA sobre la aceleración y reorientación geográfica de las importaciones y exportaciones portuguesas entre 1959 y 1972. En el transcurso de dicho período el volumen de las importaciones procedentes de la EFTA subió a un ritmo del orden del 13 por 100 anual, mientras que la tasa media de aumento de las importaciones procedentes del resto del mundo rondaba el 11 por 100. Para el mismo período, el volumen de exportaciones portuguesas creció a un ritmo medio anual del 16 por 100 en lo que se refiere a la EFTA y del 7,5 por 100 respecto al resto del mundo.

De forma parecida, los efectos del acuerdo de libre comercio formalizado con la CEE en 1972 se hicieron sentir claramente durante los años siguientes en la evolución del comercio exterior. Así, en 1979 el volumen de las importaciones procedentes de la CEE era prácticamente el mismo que en 1972, pero el volumen correspondiente al resto del mundo había bajado cerca de un 20 por 100. Paralelamente, de 1972 a 1979 el volumen de exportaciones a la CEE aumentó en más del 60 por 100, mientras que para el resto del mundo disminuyó en más del 30 por 100 (en parte, no obstante, a causa de la independencia de las antiguas colonias africanas).

Estas cifras demuestran que las exportaciones portuguesas resultaron fuertemente favorecidas por la participación en la EFTA durante la década de los sesenta y por el acuerdo con la CEE en los últimos años. En cambio, las dificultades producidas por la mayor facilidad de acceso de los productos industriales de la CEE y la EFTA al mercado portugués no han revestido hasta el presente gran importancia. Ello se explica fundamentalmente por el hecho de que la estructura de la industria portuguesa es bastante especializada. La producción industrial se concentra sobre todo en aquellos sectores en que la competitividad es satisfactoria, mientras que en los restantes la demanda interna es satisfecha principalmente por las importaciones. Las mayores dificultades recaerán, naturalmente, sobre las

industrias que gozan todavía de una protección de cierta entidad, pero que representan una proporción relativamente reducida del producto industrial total.

Los problemas económicos de la adhesión a la CEE

Todo lo dicho hasta ahora apunta a que, en lo referente a los intercambios comerciales, el proceso de integración de Portugal a los mercados de Europa Occidental se encuentra ya en una fase muy avanzada y que los resultados han sido hasta ahora claramente positivos.

Ello significa que la adhesión a la CEE no traerá a la economía portuguesa los enormes quebraderos de cabeza que con frecuencia se temen. Ciertamente, la industria portuguesa es más débil que la comunitaria y, por tanto, se verá enfrentada en muchos casos a serias dificultades competitivas. Pero este tipo de problemas existían ya en el momento de la negociación del acuerdo de libre comercio con la CEE, actualmente en vigor. Además, como ya se dijo, hasta el momento no han revestido gran importancia.

Las consecuencias de la adhesión, no obstante, se extienden a un campo mucho más vasto que las del actual acuerdo con la Comunidad. Implicarán nuevas e importantes modificaciones en lo que respecta a la competencia de los productos industriales. Pero más importantes aún serán sus efectos sobre el sector agrícola, la balanza de pagos, las condiciones de financiación del desarrollo económico, el derecho de constitución, la armonización de legislaciones (sociales, fiscales, etc.) y los movimientos de los factores productivos (capitales y mano de obra).

No es posible analizar aquí todos los aspectos mencionados. En los apartados siguientes, por tanto, únicamente se tomarán en cuenta los más importantes: los efectos de la adhesión sobre el desarrollo de la industria portuguesa y sobre la agricultura y los problemas de orden financiero.

La adhesión y el desarrollo de la industria portuguesa

Ya se ha dicho que, en términos globales, la industria portuguesa ha soportado sin problemas de consideración la competencia de los países de la CEE y la EFTA, a la que ha estado sometida durante varios años. Ello se explica, en parte, por el hecho de que haya sido posible mantener hasta

ahora algunas medidas proteccionistas, que han sido de particular importancia para apoyar el lanzamiento de industrias nuevas (como sucedió hace poco con un proyecto para la fabricación de automóviles conjuntamente con un gran fabricante francés). Pero, como se indicaba más arriba, el nivel de protección existente es ya bastante reducido en la inmensa mayoría de los casos y se aplica tan sólo a una parte relativamente reducida de las importaciones totales procedentes de la CEE y la EFTA.

Esto ha sido posible porque muchos de los sectores más importantes de la industria portuguesa poseen una reconocida competitividad frente a la Comunidad. Tal ocurre en particular en la producción de textiles, ropa y calzado, en las industrias del corcho y la madera, en la producción de pasta de papel y de ciertos artículos de dicho material, en diversas industrias alimenticias, en el montaje de productos electrónicos, en varias manufacturas de cerámica y vidrio, en ciertos tipos de productos siderúrgicos, en la reparación naval, etc.

El desarrollo de dichas industrias, lejos de verse perjudicada con la adhesión a la CEE, se beneficiará grandemente. Efectivamente, se trata de industrias con posibilidades de exportación, que obtendrán sustanciales ventajas gracias a las garantías de acceso a los mercados de la CEE que traerá consigo la adhesión. Tales garantías existen ya en virtud del actual acuerdo de libre comercio, pero no son todavía suficientemente sólidas. Por ejemplo, no impiden la aplicación de limitaciones a las exportaciones portuguesas de ciertos productos textiles y de ropa por parte de los países comunitarios. La principal ventaja para la industria de la adhesión de Portugal será la de eliminar virtualmente la posibilidad de que en el futuro se mantengan estas restricciones o se introduzcan otras análogas, no sólo para los textiles sino también para otros productos que recientemente han sido alcanzados por el recrudecimiento del proteccionismo en numerosos países industrializados. Con la seguridad que supone la adhesión en lo referente a la apertura de los mercados comunitarios, es de esperar que las inversiones en el sector exportador portugués se desarrollen sustancialmente. Dichas inversiones no sólo se dirigirán a empresas portuguesas, sino también a otras extranjeras de la propia CEE, de los Estados Unidos, del Japón, etc. Es muy probable que, de forma parecida a lo que ocurrió en Irlanda y quizá se produzca en España y Grecia, algunas de las mencionadas empresas pondrán sus

ojos en Portugal con el fin de aprovechar las posibilidades que ofrecen los costos más bajos de la mano de obra.

Ciertamente, en varios sectores, especialmente las industrias mecánicas, eléctricas y químicas, Portugal necesitará protección frente a la competencia de las industrias de la Comunidad, en particular para emprender nuevas actividades. Pero es posible encontrar soluciones apropiadas para tales casos, inclusive en el marco de una integración más estrecha en el Mercado Común.

En ciertas actividades productivas, la mejor alternativa consiste simplemente en prescindir de las mismas y satisfacer la demanda interna mediante las importaciones en aquellos casos en que las ventajas relativas no sean favorables o cuando las dimensiones del mercado no consientan condiciones de eficiencia mínimas en el futuro previsible.

En los demás casos, una protección moderada será justificada y necesaria. Sobre todo en nuevas industrias capaces de contribuir significativamente al desarrollo de la economía, el proceso tecnológico y el reforzamiento de la estructura industrial. Evidentemente, no será posible recurrir a imposiciones arancelarias, restricciones cuantitativas o medidas de efectos similares. Pero las subvenciones a la inversión, permitidas en el marco de la política regional de la Comunidad, quizá sean un instrumento aún más eficaz que las barreras proteccionistas a las importaciones. El gran problema está en que dichas subvenciones implican una pesada carga para el presupuesto del Estado, que quizá difícilmente podrá soportar.

La política de cambio puede también desempeñar un importante papel en el desarrollo del sector industrial. Un tipo de cambio apropiado quizá compense en buena parte la falta de protección arancelaria y contribuya de forma importante a impulsar las exportaciones.

Los efectos de la adhesión a la CEE sobre la industria portuguesa no se limitan, sin embargo, a los derivados del libre comercio con los actuales países miembros de la Comunidad. También se harán sentir los resultantes de la adopción del arancel común de la Comunidad, del sistema de preferencias generalizadas en favor de los países en vías de desarrollo y del establecimiento de un régimen de libre comercio con España.

No es de esperar que la adopción del arancel común de la CEE traiga consigo problemas muy sustanciales. La incidencia de los aranceles portugueses sobre las importaciones procedentes de países no pertenecientes a la CEE ni a

la EFTA es muy variable, pero en término medio es ya bastante baja.

La adopción del sistema de preferencias generalizadas de la CEE tampoco es motivo serio de preocupación. Las limitaciones y salvaguardias del sistema serán ciertamente suficientes para evitar dificultades peligrosas. Los problemas más graves pueden surgir en relación con algunos productos determinados, principalmente a causa de la competencia de países que gozan de acuerdos preferenciales con la CEE.

La entrada libre de los productos industriales españoles en el mercado portugués tendrá consecuencias mucho más importantes. Dada la proximidad geográfica y la mayor semejanza de su estructura industrial y de sus ventajas comparativas, España puede crear muchas más dificultades competitivas a la industria portuguesa que cualquiera de los actuales miembros de la CEE. En consecuencia, será necesario establecer un período provisional de duración apropiada para el desmantelamiento de los dispositivos destinados a proteger a algunas industrias portuguesas, las más amenazadas por la competencia española. En cierto modo, esto ya se hizo en el marco del acuerdo de España con la EFTA, pero por el momento sólo están definidas las reglas de eliminación de aranceles durante una fase inicial.

Sea como fuere, las dificultades que pueda experimentar Portugal frente a la competencia española podrán ser compensadas en buena parte por la apertura del mercado español a las exportaciones portuguesas. Existen diversos productos para los cuales las posibilidades competitivas de Portugal son bastante significativas, si bien hasta el momento presente no han podido ser aún concretizadas, debido a las barreras relativamente elevadas que protegen el mercado español.

Consecuencias en el dominio de la agricultura

La agricultura portuguesa está enormemente atrasada en relación con los sectores agrícolas comunitarios. Por añadidura, ha demostrado una decepcionante falta de dinamismo durante los últimos treinta años. La tasa media de crecimiento anual del producto agrícola bruto a precios constantes no superó el 0,6 por 100 en el período de 1950-80. La productividad por hectárea en los productos agrícolas principales es la más baja de Europa. A pesar de que dicho sector absorbe todavía casi el 30 por 100 de la

población activa, Portugal es ampliamente deficitario en productos agrícolas, y alrededor de la mitad de sus necesidades alimentarias deben ser satisfechas a través de las importaciones.

A pesar de tal atraso, los productos agrícolas portugueses no encontrarán dificultades de consideración cuando se vean sometidos a la política agrícola común de la CEE. Y eso porque su baja productividad está más que compensada por su también reducido margen de beneficios.

En la actualidad, los precios al producto vigentes en Portugal son, para casi la totalidad de los productos agrícolas, inferiores a los de la Comunidad. En las condiciones presentes, quizá sólo en los productos pecuarios (leche y carne) encuentre la producción portuguesa algunas dificultades competitivas. De modo que, si la política agraria de la CEE mantiene características semejantes a las actuales, los agricultores portugueses obtendrán claras ventajas: disfrutarán de precios más elevados para muchos de sus productos, encontrarán mayores facilidades para la exportación de géneros como los vinos, el zumo de tomate concentrado, la fruta y los vegetales; además, recibirán del Fondo Europeo de Orientación y Garantías Agrícolas (FEOGA) contribuciones financieras para financiar intervenciones en el mercado interno de subvenciones a la exportación a terceros países, sustancialmente superiores a las contribuciones por el mismo concepto que actualmente soporta el presupuesto portugués. Por otra parte, los efectos favorables sobre el margen de beneficios cumplirán, a largo plazo, un papel estimulante de la producción.

La agricultura portuguesa se beneficiará también de las contribuciones de la sección de Orientación del FEOGA. Dichas sumas podrán servir para financiar y estimular muchas de las transformaciones que aparecen como indispensables para mejorar la productividad agrícola: concentración parcelaria, introducción de nuevos métodos tecnológicos, inversiones, etc.

La política agrícola de la Comunidad, no obstante, tendrá también consecuencias negativas para los consumidores y para la balanza de pagos de la nación.

Los consumidores habrán de pagar precios sustancialmente superiores a los actuales. Dado que los gastos alimentarios tienen un peso proporcionalmente elevado sobre el coste de la vida, los efectos inflacionistas de la subida de los precios agrícolas serán de relieve. Es probable que se amplíen hasta abarcar a la economía en su totalidad,

en la medida en que los sindicatos presionen para obtener, como compensación, mayores aumentos de salarios.

Los efectos sobre la balanza de pagos son difíciles de estimar, pero es indudable que serán muy negativos. Como se ha dicho más arriba, Portugal importa actualmente alrededor de la mitad de los productos agrícolas que consume. Con la adhesión a la CEE, los precios de los productos importados subirán, por dos razones: en primer lugar, algunas de las importaciones que actualmente provienen de terceros países (Estados Unidos, Canadá, Argentina, etc.) a los precios del mercado mundial, serán substituidos por importaciones procedentes de la CEE, a los precios más elevados que la Política Agrícola Común asegura internamente; en segundo lugar, las importaciones que provengan todavía de países no miembros de la CEE estarán sujetas a deducciones y otras obligaciones financieras, sumas que deberán ser entregadas al presupuesto de la Comunidad.

En contrapartida a los mayores precios que deberá pagar por los productos agrícolas importados, Portugal se beneficiará, como los restantes Estados miembros, de las transferencias financieras a cargo del FEOGA. Serán de dos tipos: contribuciones de la sección de Garantías del organismo para mantener los precios o subvencionar las exportaciones de ciertos productos agrícolas; y contribuciones de la Sección de Orientación del Fondo para financiar mejoras estructurales. Con todo, existen razones para creer que, globalmente consideradas, dichas transferencias financieras posiblemente sean de montante inferior al agravamiento del coste de los productos agrícolas importados.

Existe, por tanto, el riesgo de que Portugal, debido a la política agrícola común, se vea obligado a transferir a la Comunidad más recursos financieros que los que recibiere de ésta. Tal sería una situación semejante a la que recientemente impulsó al Reino Unido a intentar renegociar sus contribuciones financieras al presupuesto comunitario. Naturalmente, tal situación sería inadmisibile, pues Portugal será el país más pobre de la Comunidad. Por lo tanto, será preciso encontrar fórmulas de compensación mediante otras transferencias financieras de la CEE a Portugal. Dicho problema es tratado en el apartado siguiente.

La asistencia financiera

Para que la integración de Portugal en la Comunidad (del mismo modo que la de Grecia o España) se produzca

sin saltos bruscos, el ritmo de crecimiento del producto nacional portugués habrá de ser superior a la media de la CEE. Sólo así será posible reducir gradualmente el atraso de la economía portuguesa en relación con el resto de Europa, a través de un proceso que deberá ser necesariamente lento y paulatino. La Comunidad ha reafirmado repetidamente los principios de la solidaridad económica y de la progresiva corrección de las desigualdades regionales entre sus Estados miembros. En vista de ello, es de esperar que la asistencia financiera de la CEE a Portugal sea sustanciosa. No sólo deberá compensar las mayores cargas que Portugal habrá de soportar en las importaciones de productos agrícolas, según se afirmó en el apartado anterior, sino además suministrar una transferencia líquida de recursos financieros que estimulen el desarrollo económico.

Por otra parte, Portugal ya se beneficia de la asistencia financiera comunitaria desde hace algunos años. En el marco del acuerdo de libre comercio actualmente en vigor, Portugal recibió desde 1975 préstamos sustanciales del Banco Europeo de Inversiones, con tipos de interés bonificados. Recientemente el Consejo de Ministros comunitario aprobó un Programa de Acciones Comunes por un montante de 275 millones de Unidades de Cuenta Europeas, incluida una amplia proporción de donativos, para financiar programas y proyectos de desarrollo.

Es de esperar que tras la adhesión, actualmente en fase de negociación, Portugal se beneficie de contribuciones financieras importantes del Fondo Regional Europeo, del Fondo Social Europeo, del FEOGA y de otras fuentes comunitarias. Los objetivos que en este terreno fueron fijados en el tratado de adhesión de Grecia a la Comunidad abren perspectivas optimistas en cuanto a la posibilidad de que se llegue a soluciones razonablemente satisfactorias.

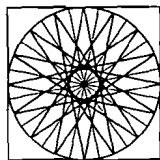
Por cuanto ha sido expuesto, la adhesión a la CEE es considerada en Portugal con esperanza y algún optimismo. Naturalmente, no se espera que la adhesión por sí sola sea suficiente para solucionar todos los problemas de la economía portuguesa. La diferencia entre el nivel de desarrollo económico de Portugal y de los actuales países miembros de la Comunidad no desaparecerá en pocos años.

Pero es de esperar que las posibilidades de reducir progresivamente dichas diferencias serán mucho mayores si Portugal se convierte en país miembro de la Comunidad que si permanece fuera de ella.

Instalada en las Casas Colgadas, de Cuenca

DONADA LA COLECCION DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL

■ Su creador, Fernando Zóbel, la cede a la Fundación



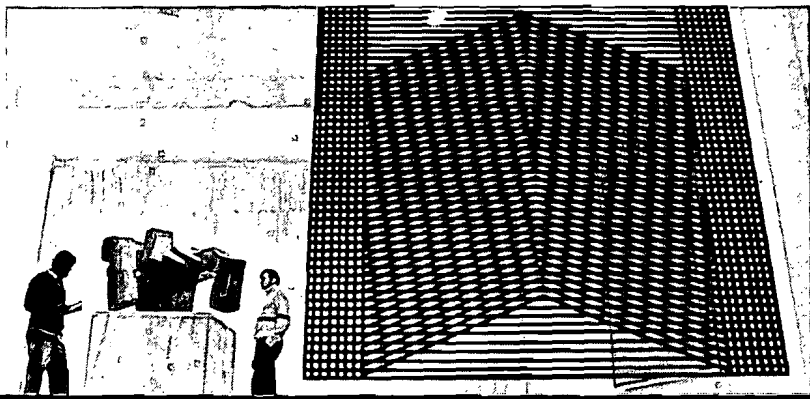
El pasado mes de enero el pintor Fernando Zóbel donó a la Fundación Juan March la colección de obras del Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca, de la que fue creador y propietario, y que se exhibe, desde 1966, en las Casas Colgadas de esta capital, reconstruidas y restauradas por el Ayuntamiento de Cuenca. La colección está constituida por 700 obras de 150 artistas españoles:

Las razones de esta donación, según ha declarado el fundador de la colección, parten de su deseo de que ésta tenga una continuidad en el futuro y siga manteniendo su sentido experimental. El Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca, posee un reconocido prestigio cultural internacional: cada año cuenta entre sus visitantes —40.000 en 1980— con la presencia habitual de directores de museos y galerías de todo el mundo. Testimonio de ello es la Placa de Honor 1980 que le concedió recientemente el Consejo de Europa o la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes, en 1979.

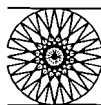
Positiva ha sido la valoración de esta cesión por parte del Ayuntamiento de Cuenca. En el Pleno del 15 de enero pasado se hizo constar «la gratitud de Cuenca hacia Fernando Zóbel por su permanente vinculación con la ciudad y por el acierto de esta última decisión, a la vez que

la felicitación a la Fundación Juan March por haber aceptado el legado». El alcalde de Cuenca, señor Moya, calificó de acertada la solución dada por Zóbel al asunto, «ya que el Museo —dijo— ofrece una problemática compleja, que requiere la intervención de un personal técnico preparado, además de un esfuerzo económico continuo».

La donación de este fondo artístico de Fernando Zóbel, quien seguirá prestando su ayuda al Museo, ha tenido también una favorable acogida en el ámbito artístico. El crítico de arte Francisco Calvo Serraller expresaba en el «El País» (27-I-81) «nuestro agradecimiento y admiración» al pintor «que no ha dudado en compartir públicamente el tesoro de sus singulares aficiones y que, ahora, inteligentemente, ha querido que mantuvieran el mismo espíritu con que se desarrollaron, incluso más allá de su particular cuidado».



ZOBEL: «CONTINUIDAD FUTURA»



El creador y propietario de la colección de obras que componen el Museo de Arte Abstracto Español, Fernando Zóbel, ha declarado a propósito de la donación que ha hecho de la misma a la Fundación: «De cara al futuro me ha preocupado siempre la continuidad del Museo. Veía claramente que el museo merecía vida más larga que la mía, y que debía seguir desarrollando y ampliando actividades artísticas atrevidas y por supuesto más ambiciosas que las que podían nacer de mis propias fuerzas. No me parece correcto dejar ese problema a mis herederos o a personas o instituciones para quienes pueda suponer una contrariedad, por no entrar entre sus actividades o proyectos. Después de mucho estudiar el asunto con mis amigos y colaboradores nos fuimos convenciendo de que el programa artístico de la Fundación Juan March coincidía bastante claramente con nuestras intenciones generales, y que por supuesto la Fundación contaba con la libertad de criterio, la organización y la fuerza económica para ampliar, enriquecer y proyectar hacia un futuro el desarrollo vital del museo. A la vez pensábamos que las colecciones del museo servirían para fortalecer y enriquecer las actividades artísticas de la Fundación».

«Nunca pensé en la colección como una inversión personal sino como un esfuerzo que podría beneficiar a todos los españoles. Creo que es importante y atractivo que el Museo continúe siendo privado, con una responsabilidad hacia el público. Por diversas razones, entre las cuales me parece importante que siga teniendo un sentido experimental, creo que no debiera entrar en un engranaje oficial. Al aceptar mi donación de la Colección de Arte Abstracto Español, la Fundación acaba de asumir la responsabilidad por el futuro del museo. Esto para mí significa tranquilidad, ilusión y esperanza.»

«El museo surgió como algo experimental, sin que yo nunca me planteara su permanencia. Y era el albergue de cuanto yo había ido coleccionando con ilusión y esfuerzo. Pero pronto se vio que funcionaba cara al público, que valía la pena preocuparse por su supervivencia. Y ahí empezaron mis problemas. Durante muchos años me he preguntado acerca del mejor modo de asegurar su continuidad. Y, al fin, llegué a la conclusión de que sólo la Fundación March podría conservar y ampliar de manera conveniente el concepto cimental de este museo.»

«De no haber sido aceptada la donación, la verdad es que me hubiera sentido desolado, pues jamás se me ocurrió ninguna otra alternativa. Lo que yo nunca he deseado es dejar la colección en manos de mis herederos o de algún organismo oficial.»

«Se me ha pedido que siga vinculado al museo. Pero no sé todavía cómo. Lo que quiero dejar claro es que la Fundación es ya la propietaria absoluta y que yo no he impuesto ninguna condición. Me fio plenamente de cuanto decidan, pues ellos, al igual que yo, siempre han preferido lo selectivo a lo cuantitativo.»

«Al término, uno siempre descubre que lo eficaz en arte es hacer lo que a uno le venga en gana, aceptando el riesgo y la posibilidad de equivocarse. Lo curioso es observar cómo esas apuestas personales son las que mejor germinan en la colectividad. De hecho, los habitantes de Cuenca se sienten felices con el Museo, sienten un gran cariño por él y han recibido con gozo la noticia de que la Fundación March va a asegurar la permanencia de mi colección en esa ciudad.»



EL CREADOR DEL MUSEO

FERNANDO ZOBEL nació en Manila en 1924, de padre español. Nueve años después se establece la familia en Madrid, para regresar en 1936 a Filipinas, donde Zóbel realiza el bachillerato y estudia Medicina en la Universidad de Santo Tomás. Trasladado a Estados Unidos se licencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Harvard. Empieza a pintar dentro del estilo de la Escuela de Boston (un expresionismo simbólico y romántico) ensayando toda clase de técnicas.

En 1951 realiza su primera exposición colectiva en Boston y, un año más tarde, ofrece la primera individual en Manila, con temática costumbrista filipina, con empleo de colores vivos y planos. De 1951 a 1960 ocupa la cátedra de Bellas Artes del Ateneo de Manila. Viaja por Estados Unidos y por Europa, y en España, en 1955, entabla amistad con muchos de los pintores abstractos. En 1966 crea, junto a Gustavo Torner y Gerardo Rueda, el Museo de Arte Abstracto Español, que se monta en las Casas Colgadas de Cuenca con fondos propiedad de Fernando Zóbel. Hacia 1968 el estilo de Zóbel adquiere un giro geometrizable, con espacios transparentes y temas abstractos que desarrolla poco a poco, en múltiples dibujos, fotos, bocetos, cuadros, etc. En 1971 expone la serie *El Júcar-desarrollo de un cuadro*; técnica que sigue posteriormente.

Además de las múltiples exposiciones individuales realizadas por todo el mundo, poseen obra suya el British Museum de Londres, el Brooklyn Museum de Nueva York, el Fogg Museum de Harvard, el Museo Nacional de Filipinas en Manila, los Museos de Arte Contemporáneo de Madrid y Sevilla, el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca y la Fundación Juan March en su colección itinerante «Arte Español Contemporáneo».

LA FUNDACION JUAN MARCH Y EL ARTE

Desde su creación en 1955, la Fundación Juan March ha atendido el área del arte tanto a través de ayudas para la investigación y la creación artística —400 becas, de ellas 158 disfrutadas en el extranjero—, o la restauración artística, como de la organización de diferentes exposiciones dentro de líneas concretas; la celebración de conferencias y reuniones, las publicaciones artísticas, la creación de un fondo pictórico propio, la subvención a documentales artísticos y otras modalidades.

En el campo de las exposiciones, una línea básica es la de ofrecer obra de artistas españoles de nuestro tiempo. La primera muestra, organizada con el nombre de «Arte 73», por el año de su exhibición inicial, ofrecía 81 obras de 41 autores españoles. Desde 1975 se montó la colección «Arte Español Contemporáneo», formada ya con fondos propios de la

Fundación, en número que varía entre 20 y 30 obras de escultura y pintura de diferentes estilos y técnicas, que se modifica continuamente con nuevas aportaciones o sustituciones. En los primeros seis años de exhibición itinerante se ha ofrecido esta muestra en veinticinco capitales españolas. Dentro de esta línea la Fundación organiza cada año la Exposición de Becarios de Artes Plásticas, con la que completa su apoyo a los artistas que han obtenido beca de creación.

Otras líneas expositivas de la Fundación son de carácter didáctico —Grabados de Goya o «Ars Medica»— o bien ofrecen la posibilidad de contemplar muestras individuales de grandes artistas españoles o extranjeros no conocidos suficientemente en España, como Kokoschka, Dubuffet, Kandinsky, De Kooning, Braque, Motherwell, Matisse, Picasso o Julio González.

LA COLECCION Y EL MUSEO DE LAS CASAS COLGADAS

Un total de 700 obras de 150 artistas componen la Colección de obras del Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca: 180 pinturas, 16 esculturas, además de dibujos, obra gráfica y otros trabajos. De las obras esenciales se exponen actualmente 120, una vez realizada la ampliación del Museo en 1978, ya que anteriormente se mostraban sólo 40. Creada sobre la base de autores —españoles todos— de una generación posterior en algunos años al final de la segunda guerra mundial, la colección fue concebida con el fin de conseguir una representación de los principales artistas de la generación abstracta española, entendiendo por «abstracto» obras «que se sirven de ideas o intenciones no figurativas, pero que en sí abarca toda la extensa gama que va desde el constructivismo más racional hasta el informalismo más instintivo», tal como ha dicho Fernando Zóbel.

La selección de obras no fue realizada al azar sino siguiendo las exigencias de los creadores, incluyendo los autores más destacados por la crítica internacional, buscando la calidad y no la cantidad y sin pretender formar una representación exhaustiva de artistas abstractos españoles. Después de coleccionar obra durante diez años el creador empezó a pensar en hacer un Museo. En 1963 el pintor y escultor conquense Gustavo Torner sugirió la posibilidad de establecerlo en las Casas Colgadas de Cuenca, propiedad del Ayuntamiento, que ayudó a la realización de esta idea alquilando el edificio por un importe simbólico.

Las Casas Colgadas, cuyo origen y desarrollo apenas es conocido, fueron objeto de intento de reconstrucción

en varios momentos de este siglo. Uno de sus edificios es ocupado hoy por el Museo de Arte Abstracto Español, previa restauración que fue realizada por los arquitectos municipales don Fernando Barja y don Francisco León Meler. El primero de ellos proyectó también la ampliación del Museo, inaugurada el 28 de noviembre de 1978, tras la ayuda de la Caja Provincial de Ahorros de Cuenca, la Diputación y el propio Ayuntamiento.

Son directores del Museo Fernando Zóbel y Gustavo Torner; el director residente es Pablo López Osaba y Gerardo Rueda es el conservador. Otras actividades emprendidas por los creadores del Museo, dentro del mismo, ha sido la creación de una editorial dedicada fundamentalmente al arte abstracto español, una biblioteca sobre la especialidad, un diccionario sobre artistas abstractos españoles y la edición de obra gráfica de los mismos.

De la larga nómina de autores con obra en el Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca, algunos de los más significativos de la Generación de los Cincuenta con pinturas en el mismo son: Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Modesto Cuxart, Francesc Ferreras, Luis Feito, José Guerrero, Josep Guinovart, Antonio Lorenzo, Manuel Millares, Manuel H. Mompó, Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies, Gustavo Torner, Manuel Viola y Fernando Zóbel. También tienen obra escultórica en la Colección, además de diversos artistas ya citados, otros como Martín Chirino, Amadeo Gabino, Jorge de Oteiza y Pablo Serrano.



Hasta el 8 de marzo, en Madrid

EXPOSICION DE 18 OBRAS DE «MINIMAL ART»

■ *La muestra se exhibirá en Barcelona*

Hasta el 8 de marzo permanecerá abierta, en la sede de la Fundación Juan March, la Exposición «Minimal Art» que se viene exhibiendo en esta institución desde el pasado 26 de enero.

Integrada por 18 obras de siete artistas norteamericanos contemporáneos, representativos de este movimiento estético surgido a fines de los años cincuenta y extendido por todo el mundo occidental, esta muestra se ofrecerá seguidamente en Barcelona.

Formada con fondos procedentes de la Colección Crex de Zurich (Suiza), la Exposición incluye una selección de esculturas y pinturas ilustrativas de las diversas fases seguidas por el Minimal en su desarrollo: desde los inicios del movimiento, con obras de 1959 a 1966, de Andre y Flavin, hasta las últimas pinturas de Ryman, de 1979 y 1980, así como estructuras de Morris y LeWitt, en la etapa de madurez del estilo.

Carl Andre (1935), Dan Flavin (1933), Sol LeWitt (1928), Donald Judd (1928), Robert Morris (1931), Robert Mangold (1937) y Robert Ryman (1930) son los artistas representados en la muestra. Todos ellos nacieron en el período de entreguerras y han expuesto su obra en los principales museos y galerías de Europa y América.

En el acto inaugural de la muestra, María Corral, fundadora y directora de Grupo Quince, pronunció una conferencia sobre «Minimal Art: un concepto estético», de la que ofrecemos un extracto.



MARIA CORRAL:

«El Minimal, un nuevo concepto estético»



Lo que hoy conocemos, o mejor dicho, reconocemos, como «Minimal Art» es una sensibilidad subyacente en la pintura desde principio de siglo y que se plasmó conceptualmente hacia finales de los años cincuenta como reacción al estilo romántico y autobiográfico del expresionismo abstracto. La palabra «minimal», mínimo, tuvo en un principio un sentido despectivo, como si quisiera significar que lo que es mínimo dentro del «Minimal Art» es el arte; pero no hay nada más lejos de la realidad: lo que es mínimo, dentro de él, o al menos, parece serlo, por contraste con otros movimientos como el Pop Art o el Action Painting, es el significado, no el fin. Es probablemente el intento de reducción de las imágenes, en un retorno de las formas a su estructura primaria, lo que, malentendido, se ha llamado Minimal.

El estilo, el lenguaje «minimal», es extremadamente complejo. El artista tiene que crear nuevos conceptos de escala, espacio, contenido y forma; tiene que reconstruir la relación existente entre el arte como objeto y entre el objeto y la persona. La aparición de esta sensibilidad produjo un desconcierto entre los críticos que se refleja en la cantidad de nombres con los que se ha querido definir este movimiento. Estructuras primarias, arte del objeto, pintura sistemática, arte de lo real, objetos específicos, etc...

Cada nombre solía corresponder a una exposición, a un conjunto de artistas, algunas veces absolutamente dispares. De todos los nombres, el de «minimal» es quizás el más desafortunado y engañoso, por sus consecuencias negativas de reducción formal y pérdida de contenido. El minimalismo debería ser descrito, más auténticamente, como una dirección en arte caracterizada no por un

cambio radical en el estilo formal, sino por un cambio en el tipo de percepción estética exigida al espectador, y acompañado no por una pérdida en la cantidad o calidad de la satisfacción, del goce, sino por un desplazamiento del origen de ese goce.

El arte minimal no es tan frío, aburrido e inhumano como sus detracto-



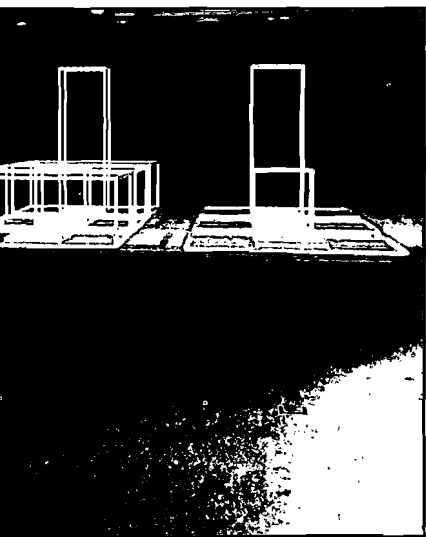
res claman. Es frío únicamente si por tal entendemos el desprendimiento de toda significación extravisual, el contener un mínimo grado de autoexpresión, y si lo comparamos al Action Painting, práctica centrada en el sentimiento como sujeto del artista. El «Minimal» no es una negación del arte anterior, ni un gesto nihilista. Es emocional, pero las experiencias y emociones que conlleva son nuevas e inesperadas. No es monótono, las obras varían, como las diversas manifestaciones de una misma trayectoria, constante y específica.

Los técnicos y principales soportes de lo que hoy llamamos «minimal» fueron escultores, término difícil de

entender si aún mantenemos en nosotros la idea tradicional de escultura. Era el triunfo de la tercera dimensión. Este arte, preocupado por su afinidad con lo real, era lógico que produjese piezas en tres dimensiones, es decir, situadas en un espacio perceptivo y no en un espacio representativo, el primero considerado como real, el segundo como ilusorio. Las tres dimensiones hacen posible el empleo de cualquier material y color.

HACER EL ARTE CREIBLE EN SI MISMO

La nueva actitud ha cambiado el arte de dentro afuera: en lugar de que la percepción sensitiva acepte los



significados como fines, se ha convertido en un fin en sí misma. Los artistas del Renacimiento trabajaron sobre la perspectiva para crear un espacio ilusorio con el cual poder hacer creíbles los ideales religiosos y filosóficos de su tiempo. Los artistas minimalistas trabajan para hacer el arte creíble en sí mismo. Considerando la abstracción y la geometría no como un resultado supremo del conocimiento sino como un medio racional de producir y rodear la obra de arte, los artistas americanos han afirmado no la existencia en sí de un ideal de lo bello, sino, a la inversa, la existencia referencial del arte, sus interdependencias con otros fenómenos y,

sobre todo, la posibilidad de analizar esta existencia y estas relaciones.

La mayoría de las obras del «minimal» implican el uso de medios, de materiales que no habían sido antes utilizados en arte, como es toda la gama de productos industriales. Dan Flavin, con el empleo de luces fluorescentes, es probablemente el primero en esto. Los artistas «minimal» rompen con la idea antigua de la escultura como una forma de expresión encerrada en sí misma y conciben la necesidad de los objetos modelados a los que dan forma a partir del espacio circundante. Se reduce la forma estructural a los determinantes esenciales del volumen. Así, poco a poco, fueron creando una escultura que se ajustaba a espacios determinados y, en consecuencia, la instalación total se transformó en el foco fundamental de atención. El color, por otra parte, es algo que subraya, que acentúa la forma, y al mismo tiempo la desborda; que modifica los planos, los volúmenes y crea la infinitud en el interior de un sistema aparentemente cerrado.

El concepto estético del arte minimal se reproduce en cualquier otro medio de expresión: en todo el nouveau-roman se rechaza lo personal, lo subjetivo, trágico y narrativo, en favor del mundo de las cosas. En la música, John Cage elimina los instrumentos tradicionales, la notación y la composición. Los poemas no-relacionados de la poesía concreta son convertidos casi en grafismos; el cine «underground» — pensemos en el mejor Warhol — es cine sin diálogo, sin acción ni dirección.

A mediados de los años cincuenta la sensibilidad americana estaba saliendo de lleno de las cualidades representativas latentes en el expresionismo abstracto, y es Barnett Newman el artista que va a abandonar valientemente la seguridad de las geometrías pictóricas en favor de los riesgos de las intuiciones pictóricas sin probar; aunque lo que produjo es visto hoy con una gran carga ilusionista, misteriosa, mística. El pintor Elsworth Kelly, a finales de los cincuenta, abordó programadamente el problema del color, clavándolo, introduciéndolo directamente sobre la forma. Sus pinturas hacen hincapié

sobre un factor primordial del arte abstracto de hoy: la referencia color-espacio.

Sin embargo, y a pesar de las aportaciones de artistas como Rothko, Newman, Kelly y Noland, el despegue, el punto crucial de la pintura americana llegó con las pinturas monocromas de Stella, las pinturas negras de Ad Reinhardt y las líneas (rejas) de Agnes Martín.

UN GRAN PASO ADELANTE

La exposición sobre «minimal art» que presenta la Fundación Juan March reúne un número de artistas que tienen poco y mucho en común, al mismo tiempo. Andre, Judd, Flavin, LeWitt y Morris son todos los teóricos o, al menos, los artistas escritores cuyos textos han servido como base de entendimiento del «minimal». Mangold y Ryman, cuyas similitudes con los otros son más intelectuales que estilísticas, han intentado resolver en dos dimensiones (pintura) lo que los escultores hicieron con sus objetos específicos (tridimensionales).

La descripción de la escultura de **Carl Andre**, como «Forma» —ESTRUCTURA-LUGAR— es significativa y clarificadora no sólo de su propio desarrollo, sino por las muchas opciones que ha abierto para la escultura contemporánea. Sus esculturas están generalmente compuestas por materiales estandarizados, utilizados sin transformarlos, de una manera repetitiva. Para Andre el montaje es parte integrante de la obra. El quiere llamar, sobre todo, la atención sobre los materiales, la manera en que han sido ordenados y su montaje. **Judd** ha sido casi el único, entre los escultores «minimal», en crear un rico, vibrante y personal uso del color. En sus trabajos, el orden y el movimiento se autogeneran, las partes son iguales y rígidas; la estructura, el color, la superficie y el material son equivalentes a la forma total. Los tubos de **Flavin** son productos industriales, colocados en las paredes por electricistas, mientras que el artista permanece en el fondo. En cada pieza, esos tubos están colocados en una situación nueva, para presentar el problema desde un ángulo diferente.

En cada caso el fenómeno se percibe como nuevo.

Sol LeWitt ha estado siempre, como un funámbulo, balanceándose en la línea que separa o une al minimal con lo conceptual. Este hecho le sitúa en el inexplorado campo entre el reino de las ideas y el de la realidad. Los materiales no le preocupan, como a los otros minimalistas, pero así y todo sus obras suelen resultar muy estéticas, elegantes y bellas, explotando el contraste entre el orden conceptual y el aparente desorden visual. **Robert Morris** fue, según Carl Andre, el primero en romper con el estereotipo vertical en la escultura. Lo más importante en Morris no es la forma de la obra, sino el conocimiento del espectador. Sus piezas son ejemplo de los mayores logros alcanzados por el arte tridimensional. La relación entre el espacio interior de la pieza y el espacio exterior es uno de los logros alcanzados por Morris en numerosas esculturas. A **Robert Mangold** la consideración de la forma es lo que más le interesa, y a ella está unido el color, aunque éste tenga importancia por sí mismo. Como ha dicho Diane Waldman, su pintura es, sobre todo, introspección o contemplación. Son pinturas del espacio y del silencio. En cuanto a **Ryman**, el formato es siempre cuadrado; el color se limita al blanco y la línea sirve sólo para revelar los bordes; la textura suele ser rugosa, aunque varía en cada serie.

Ahora, casi dos décadas después de la iniciación del Minimal, si hacemos abstracción de todos estos conceptos abstractos y fríos que hemos visto, podemos gozar con aquello que siempre nos ha producido placer en el arte: la perfección en la composición de LeWitt, el misterio en Flavin y Morris, la inquietud en Judd, la belleza del color en Mangold, la emotiva sencillez en Andre y la sensualidad en la pincelada de Ryman. Al ver todos los movimientos que han seguido al Minimal —Conceptual Art, Landart, Post Minimal— nos damos cuenta de que esa sensibilidad del Minimal está absolutamente incorporada a las nuevas generaciones. El Minimal, al obligarnos a forzar nuestra capacidad perceptiva, ha supuesto un gran paso adelante.

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO EN JAEN

Hasta el 22 de marzo se presenta en la Casa de Cultura de Jaén la exposición de Arte Español Contemporáneo (colección de la Fundación Juan March), organizada en colaboración con la citada Casa de Cultura. Esta muestra se ofreció con anterioridad en Córdoba, en colaboración con la Universidad, el Ayuntamiento y la Diputación cordobeses.

La Colección —que tiene un carácter itinerante y ha recorrido en los últimos seis años veinticinco ciudades españolas— modifica sus fondos mediante sustituciones y nuevas incorporaciones de obras, siguiendo siempre el criterio de conjugar diversos estilos, técnicas y materiales del arte de nuestro tiempo.

En el acto de inauguración, celebrado el 16 de enero en el Palacio de la Merced de Córdoba, el Director Gerente de la Fundación procedió a la presentación de la Exposición, compuesta por 27 pinturas y esculturas de otros tantos artistas españoles contemporáneos, y el escritor y crítico José Hierro pronunció una conferencia de la cual ofrecemos un resumen.

José Hierro:

«COEXISTENCIA DE FORMAS EN EL ARTE ACTUAL»

A modo de instrumento para situar y abordar la exposición, José Hierro trazó una síntesis de la evolución del arte español desde principio de siglo a nuestros días. Partiendo de un cierto carácter rezagado



que ha distinguido a los movimientos artísticos españoles —circunstancia ésta que no ha supuesto en modo alguno inferioridad en la intensidad creadora y en la brillantez de sus frutos— José Hierro se refirió al estado del arte español durante el primer cuarto de siglo, distinguiendo diversos apartados y buscando sus posibles paralelismos en la poesía.

Pasó revista a las consecuencias del retratismo inglés dentro de la pintura tradicional de principios del XIX, consideró la existencia de grupos de innovadores con personalidad propia y, por tanto, ajenos a las vanguardias, como Sorolla, Zuloaga o Julio Romero, o de otros formados por los que denominó «francotiradores del arte», como Darío de Regoyos o Riancho, para referirse también a los disidentes que emigran a París, como Picasso o Gris, o se mantienen en nuestra patria, como Dalí, Miró o Cossío.

Mientras la poesía lograba cambiar los conceptos estéticos, estima José Hierro que la sociedad y la crítica de esta época eran, sin embargo, impermeables aún al concepto de contemporaneidad en el arte, con lo que cualquier intento quedaba relegado a lo «raro» o a lo incomprendido. Tras la guerra, el arte español se encontraría dentro de una desorientación absoluta, de la que poco a poco iría evolucionando tras los experimentos de Eugenio D'Ors, los estudios teóricos del grupo de Altamira, y la irrupción de la abstracción con el grupo de El Paso que cuenta con algunos antecedentes general e injustamente olvidados.

Es a partir de entonces cuando se rompe con las técnicas habituales, buscando nuevos materiales y el enriquecimiento de las técnicas expresivas, y cuando nombres españoles imponen criterios en el mundo para, en una última evolución, recuperarse las técnicas y los conceptos clásicos en la consideración de que todas las técnicas y tendencias son compatibles y enriquecedoras entre sí, de tal manera que «el arte actual puede definirse como la coexistencia de muchas formas de arte».

CICLO DE MUSICA ELECTROACUSTICA

■ Conferencias y audiciones, por Luis de Pablo

Del 14 de enero al 4 de febrero, en sucesivos miércoles, el compositor Luis de Pablo ha desarrollado en la sede de la Fundación un ciclo dedicado a la Música Electroacústica. Las cuatro sesiones consistieron en audiciones de piezas representativas de este tipo de música y comentarios sobre las obras que constituyen su historia. Los momentos de ese desarrollo abordados por Luis de Pablo fueron: «Antecedentes y orígenes», «Fijación del lenguaje electroacústico», «Fórmulas mixtas: electroacústicas, instrumentales y vocales» y «Ordenador y electroacústica: el presente».

Con ocasión del Ciclo, la Fundación editó un pequeño libro con una introducción escrita por Luis de Pablo y un «dossier» sobre los compositores, juicios sobre sí mismos y los que merecieron de sus contemporáneos, de forma que los asistentes tuvieran algunas de las claves más elementales para valorar unas músicas que forman ya parte de nuestro patrimonio cultural. De todo ello ofrecemos a continuación un resumen.

Herramienta irrenunciable

Objetivo del ciclo ha sido prestar atención a una de las innovaciones más llamativas de la música de nuestro siglo: la intervención de las nuevas posibilidades técnicas de la electroacústica, tanto en la creación como en la interpretación musical. Si desde el punto de vista de la composición se rompe con un pasado milenar, ya que el compositor no sólo ordena los sonidos, sino que los crea, en la interpretación musical la innovación es aún mayor, puesto que llega a desaparecer la figura del intérprete.

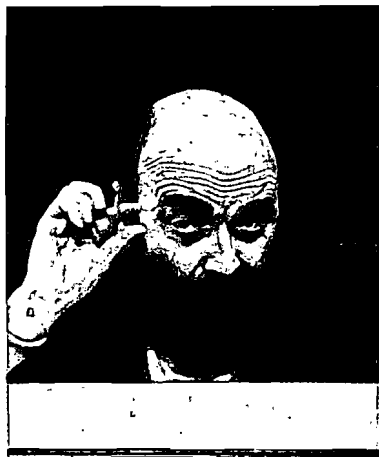
La electroacústica no es una estética, y como tal precedera y cambiante, sino una herramienta y, por ello, sujeta a perfeccionamiento técnico, pero ya irrenunciable, añade Luis de Pablo. Con la electroacústica se puede hacer todo: desde música de consumo hasta la más arriesgada

de las experimentaciones, aunque esto tampoco quiera decir que la creación musical actual se limite a ella. Por otra parte, esta herramienta ha tenido consecuencias estéticas de todos los colores que son, como tales, mudables y efímeras. En todo caso no es floja hazaña la del actual siglo, al haberse sacado de la manga un medio sonoro de tal envergadura. A fin de cuentas, quizá, con el cine, sea el avance técnico artístico más importante que nuestros días hayan producido.

Los precedentes abundan. Ciertos aspectos del gigantismo orquestal de fines del XIX y principios del XX, dejan transparar en el compositor una como impaciencia mal disimulada a la vista de las limitaciones del mundo instrumental. El compositor se debate por entrar en un terreno que ya no es el instrumental heredado, sino que quiere ir más allá, aunque aún no sepa muy bien dónde.

Otros precedentes fueron los futuristas italianos, para quienes el medio contaba mucho más que el resultado —la imaginación creadora se aplicaba más al instrumento que al uso que de él se hacía— y que tuvieron una intuición válida: la de que junto al mundo instrumental tradicional, cabían otros medios de producción de sonido que también eran música.

La evolución musical —y, en gene-



LUIS DE PABLO, nació en Bilbao el año 1930. Estudió música en Madrid y comenzó a componer en torno a 1953. En 1959 fundó la asociación «Tiempo y Música», que presentó al público español la mayor parte de las obras contemporáneas de cámara. En 1963 fundó «Forum Musical». En 1964 es nombrado director de la Bienal de Música Contemporánea de Madrid. En 1965 crea el grupo «Alea» y, gracias a su intervención, aparece en España el primer laboratorio de música electrónica. En 1968 funda el grupo de música electrónica «Live». A partir de 1971 se intensifican sus compromisos como profesor en América del Sur y es nombrado profesor de Análisis Musical en el Conservatorio de Madrid.

ral, la búsqueda artística— aminora su marcha en la década de los 30. Las razones son fácilmente adivinables, a la vista de lo que se estaba fraguando en la escena política mundial. Unos compositores buscan la forma de continuar, otros se callan. Pero, poco después de la Segunda Guerra Mundial, un pequeño grupo en París—el ingeniero de sonido Pierre Schaeffer y el compositor Pierre Henry—funda un laboratorio sonoro, que acabará creando la llamada «**música concreta**» que, en el sentir de sus creadores, como montaje expresivo del ambiente sonoro natural o creado por el hombre, sería una especie de cine sonoro sin imágenes.

Se podría decir que, de la misma manera que el cine mudo puede sugerir un sonido, la música concreta puede sugerir una imagen. Comienza a partir de entonces la admirable y vertiginosa carrera de innovaciones técnicas que iban a ser las piedras sillares de la creación electroacústica: puesta a punto del magnetófono, procedimientos de montaje, transformación del sonido, sistemas para su mezcla, ideación de nuevos aparatos aptos para satisfacer las necesidades del compositor, etc.

Música electrónica y electroacústica

Poco más tarde se funda en Colonia el primer Laboratorio de **Música Electrónica**. Trataba éste de construir una música lo más abstracta posible,

esto es, una música en la que el valor de construcción, basada únicamente en el sonido, primase sobre todos los demás. Su material sonoro de base eran los generadores de onda cuyo sonido no tiene las connotaciones a una referencia humana que tiene dicho «objeto sonoro». Por ello, la música electrónica pura se vio como una construcción desnuda y la electrónica como el camino más idóneo para la realización de una música resultado de un orden total y, al menos en la voluntad del compositor, infalible.

Pronto se vio lo inútil de la oposición entre música concreta y electrónica. Así, se encontró más justo el término de «**música electroacústica**», que engloba ambas y dice bien de qué se trata: una música que emplea esencialmente a la cinta como soporte y a cualquier sonido procedente de cualquier fuente, incluida la síntesis analógica, como material de base. A partir de ese momento—mediados de los 50— los Laboratorios de Electroacústica proliferan en todo el mundo tecnificado. Se comienza a ver en el nuevo medio lo que, sin duda, es: una herramienta insustituible para cierto tipo de ideación musical, susceptible de tratamientos muy distintos y hasta antitéticos, como los de mezclar cinta e instrumentos en vivo y la transformación en vivo de sonidos instrumentales o vocales por medios electroacústicos.

Música por ordenador

Los años 60 ven la gradual salida de la electroacústica de la llamada «vanguardia» y su correlativo gradual empleo en músicas de todo tipo. El fenómeno se operó por un ingenio técnico que puso el caro y enorme laboratorio electroacústico al alcance de muchos: el sintetizador, que es un productor de sonido y transformador del mismo que trabaja en tiempo real y cuya comercialización ha posibilitado la vulgarización de la música electroacústica. Por otra parte, hacia la mitad de los años 50 surgió la idea de aplicar la capacidad combinatoria de un ordenador a la fabricación de una estructura musical y así nació la que fuera primera obra compuesta por un ordenador: *La Suite Illiac*, como demostración de que una máquina combinatoria es capaz de producir una estructura con lógica mu-

sical, que luego un compositor ha de reescribir con medios específicamente musicales.

Hoy en día la inmensa mayoría de laboratorios electroacústicos cuentan con un ordenador que procesa y controla la producción de sonido en todo o en parte. La electroacústica «clásica» empieza a pertenecer a un nivel de aprendizaje elemental y se perfila una colaboración más estrecha entre informáticos y compositores. Nadie con buen sentido podrá pensar que la máquina va a sustituir al hombre ni que la imaginación creadora va a sufrir menoscabo alguno por el hecho de servirse de semejante material. Lo cual no quiere decir que los caminos de la creación no sean múltiples. Las músicas instrumental y vocal continuarán, sin duda, su camino. Y todas estas realidades coexistirán y se enriquecerán mutuamente, concluye Luis de Pablo.

AUDICIONES Y COMENTARIOS

ANTECEDENTES Y ORIGENES

La primera sesión del ciclo se dedicó a los antecedentes y orígenes de la música electroacústica, ilustrándose los comentarios de Luis de Pablo con la audición de fragmentos de las obras Ionización, de Edgar Varèse; Primera construcción en metal, de John Cage; Estudio de objetos, de Pierre Schaeffer, y Velo de Orfeo n.º 1, de Pierre Henry.

Edgar Varèse (1885, París). Emigró en 1915 a los Estados Unidos, donde se mostró especialmente activo, fundando la New Symphonia Orchestra, la Asociación Internacional de Compositores y la Pan-American Association of Composers. Es uno de los máximos compositores de la primera mitad de este siglo. Se distingue por la búsqueda sin concesiones de una música radicalmente nueva. *Ionización* está escrita en 1931 y es quizá la primera obra compuesta únicamente para instrumentos de percusión.

John Cage (1912, Los Angeles).

Tuvo actividad docente en los cursos de música contemporánea de Darmstadt, decisivos para la vanguardia europea. Su búsqueda de sonoridades nuevas se centra en el piano, al que modifica la sonoridad de las cuerdas añadiéndole diversas preparaciones. Influenciado por el pensamiento oriental, basa su últimas composiciones en la búsqueda del azar, la aleatoriedad. Su *Primera construcción en metal* data de 1937. Al presentarla Cage afirmó: «Sonido y ritmo han estado demasiado tiempo sometidos a las restricciones de la música del siglo XIX y hoy debemos luchar por su emancipación. Mañana, con las orejas llenas de música electrónica, ofrecemos la libertad».

Pierre Schaeffer, nacido en 1910 en Nancy. Se dedicó pronto a la investigación de los sonidos naturales para darles una estructura musical, fundando en París con Pierre Henry el primer Estudio de Música Concreta. Es autor de un solfeo generalizado. Inventó el «phonogène», y junto con Poullin trabajó en el «relieve dinámico», concebido como la proyección, en el espacio, de objetos sono-

ros animados. Sus *Estudios de objetos* datan del periodo 1948-1952; esto es, el primer momento del movimiento concretista, del que son un excelente testimonio. Posteriormente fueron sometidos a una nueva mezcla.

Pierre Henry (1927, París). Director de un grupo de investigación de música concreta en la RTF. Fundador junto a Pierre Schaeffer del primer Estudio de Música Concreta, se apartó de él en 1958, año en que comienza el Studio Apsome, uno de los



primeros estudios privados de electroacústica. Henry ha creado una música que va incorporando elementos de la música electrónica y que insensiblemente se convertirá en lo que hoy es la música electroacústica en general. Su obra *Velo de Orfeo*, de 1953, es quizá la primera obra concretista que recibió forma de ballet.

FIJACION DEL LENGUAJE ELECTROACUSTICO

Al tema de la fijación del lenguaje electroacústico dedicó Luis de Pablo su segunda exposición en la que, como ilustración, ofreció audiciones de fragmentos de Cántico de los adolescentes, de Stockhausen; Homenaje a Joyce, de Berio; Continuo, de Maderna;

Jeita, de Bayle; y Mandala, de Mayuzumi.

Karlheinz Stockhausen (1928, Mödrath-Colonia). Colaborador en el Estudio de Música Electrónica de la Radio WDR, de Colonia. Fue director de la revista trimestral «Die Reihe», desde donde propaga sus ideas. Es una de las máximas figuras de la música de hoy. Sus aportaciones en el terreno de la forma y la ampliación y ordenación del espectro sonoro son de incalculable importancia. Su *Cántico de los adolescentes*, de 1956, es la primera obra electroacústica verdaderamente significativa, pudiendo, sin duda, ya figurar entre los clásicos del actual siglo. En 1974 afirmaba Stockhausen: «Nuestro trabajo actual ha de demostrar si esta primera obra, concebida como estereofónica en toda su estructura, será el comienzo de una forma artística nueva y vital de composición y audición musical».

Luciano Berio (1925, Oneglia, Italia). Director del Studio di Fonologia Musicale, en Milán, que fundó con Maderna. Para Berio, la experiencia electrónica «no se limita a los medios, sino con la idea de organización musical que triunfa ahora». A partir de este momento comienza a evolucionar hacia unos principios más amplios, tales como «la continuidad-discontinua», controlando al máximo todo el proceso sonoro. Luciano Berio es uno de los compositores más representativos del actual panorama mundial. Su *Homenaje a Joyce*, de 1958, es un ejemplo inmejorable de las posibilidades de la electroacústica aplicada a la voz humana.

Bruno Maderna (1920, Darmstadt). Fue uno de los fundadores del Studio di Fonologia Musicale de Radio Milán, que se convirtió en uno de los centros de la nueva música electrónica. Como Berio, encuentra en la oposición entre la voz directa y la voz manipulada un medio excelente para explotar la ambigüedad profunda de este modo de expresión. Su labor como director y difusor de la música actual fue de primer orden. *Continuo* es un ensayo de nueva formalística musical apropiada al nuevo medio.

François Bayle (1932, Tananarive). Estudió literatura y matemáticas en la Universidad de Burdeos, música en el Conservatorio de París y compo-

ción con O. Messiaen. Colaboró con Schaeffer, quien influye poderosamente en su música, en el grupo de Recherches Musicales. Es miembro del Grupo de Investigación de la Radio Francesa desde 1959 y actual director del INA (Instituto Nacional Audiovisual) de la Radio de Francia. *Jeita* es el nombre de una gruta cerca de Beirut, descubierta en 1965. La música de *Jeita* es una evocación o ambiente sonoro de esa gruta.

Toshiro Mayuzumi (1929, Yokohama). En 1954 funda con otros compositores el estudio N.H.K. para el fomento de la música electrónica. Toshiro Mayuzumi es uno de los compositores japoneses más significativos. *Mandala*, de 1969, es una obra para voz y cinta que intenta evocar el universo sonoro del budismo japonés, incluso con leves toques imitativos. Los temas armónicos sobre los que dicha obra está basada los sacó su autor a partir de *Campanoligié*, estudio que se apoya en la sonoridad de diferentes campanas.

FORMULAS MIXTAS

Las fórmulas mixtas —electroacústicas, instrumentales y vocales— constituyeron el tema de la tercera sesión del ciclo desarrollado por el compositor Luis de Pablo, quien ilustró su exposición con audiciones de fragmentos de dos obras: Desiertos, de Edgar Varèse; y Contactos, de Karlheinz Stockhausen.

Edgar Varèse —ya mencionado— compuso sus *Desiertos* en 1954. Quizá sea la primera obra en la que una cinta se mezcle a unos instrumentos. La cinta es, sobre todo, un montaje concretista, aunque, al contrario de lo que es usual en tal tipo de música, esto no significa ninguna anécdota. Los sonidos montados tienen únicamente un valor musical y, como Varèse dijera, hacen referencia a otros «desiertos» que los naturales: el de la gran ciudad, el de la fábrica, el de los viajes en solitario... El estreno de *Desiertos* en París —1955— fue un escándalo quizá superior al celeberrimo de *La Consagración de la Primavera*.

Karlheinz Stockhausen —también

citado más arriba— escribió los *Contactos* entre 1958 y 1959. Su estreno tuvo lugar en Colonia en 1960. Es una de las obras más representativas de la corriente de síntesis de medios sonoros diversos. En este caso, además de la cinta —electroacústica del más puro estilo—, un piano y un percusionista. Y como su propio autor hizo notar en su día, es también la primera obra de la música de la postguerra en que se recupera la dimensión temporal vasta, sobre criterios formales nuevos.

ORDENADOR Y ELECTROACUSTICA

La cuarta y última sesión del ciclo se dedicó al tema de «Ordenador y electroacústica: el presente», que fue documentado por Luis de Pablo mediante la audición de fragmentos de la Cantata del ordenador, de Lejaren Hiller, y del Inarmónico, de Jean-Claude Risset.

Lejaren Hiller (1924, Nueva York). Trabajó en la Universidad de Illinois, donde con Leonard Isaacson compuso la primera obra musical hecha por computadora. Es profesor de composición en la Universidad del Estado de Nueva York y codirector con Lukas Foss en el Center for the Creative and Performing Arts de Buffalo. Lejaren Hiller es un pionero en la utilización del ordenador en música, línea en la que trabaja desde 1957. *Computer Cantata* está escrita en 1963. Su plantilla la forman voz, percusión y cinta. Es quizá el primer ejemplo de música hecha con un ordenador por el procedimiento de emplear los «bits» del mismo como fuente sonora.

Jean-Claude Risset (1938, Puy). Ayudante de Max Mathews durante tres años en los Laboratorios Bell. Quizá la figura francesa más interesante en el terreno de la obtención de sonido por síntesis a través de ordenador.

En la obra *Inarmónico*, compuesta en 1977, une la voz humana a sonidos sintetizados obtenidos por ordenador. La cinta ha sido realizada en el Laboratorio del IRCAM, departamento musical del Centro Pompidou parisino, que dirige Pierre Boulez.

En Madrid y Valencia

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA»

*Un total de cinco conciertos en las modalidades de órgano, canto y piano y tres dúos de saxofón y piano, violoncelo y piano y dos pianos, se celebrarán durante el mes de marzo, en la sede de la Fundación, dentro de la serie «Conciertos de Mediodía» que desarrolla cada lunes a las 12 esta institución. El día 2, el organista **Adalberto Martínez Solaesa** ofrecerá un recital para este instrumento; el 9, actuarán la soprano **Josefina Cubeiro** y **Angel Soler**, al piano, con un recital de canto; el 16, el Dúo **Miján-Fajardo** ofrecerá un concierto de saxofón y piano; el 23 **Alvaro Campos** (violoncelo) y **Rafael Quero** (piano) darán un concierto de estos dos instrumentos; y el 30, habrá un dúo de piano, a cargo de **Consolación de Castro** y **Encarnación Fernández Ortega**. Como es habitual en los «Conciertos de Mediodía», se puede entrar o salir de la sala en los intervalos entre las distintas piezas, y la entrada es libre.*

Obras de Martini, Bach, Saint-Saëns, Guridi y Widor integran el programa del recital de órgano de **Adalberto Martínez Solaesa**, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Málaga.

La soprano **Josefina Cubeiro**, acompañada al piano por **Angel Soler**, director musical del Centre d'Estudis Musicals de Barcelona, dará un recital de canto, con piezas de Scarlatti, Mozart, Brahms, Strauss, Granados, Falla, Nin y Turina.

El dúo formado por **Manuel Miján** y **José Luis Fajardo** ofrecerá un concierto de saxofón y piano, con obras de Delvincourt, Creston, Iturralde, Balboa, Milhaud y Villa-Lobos. Manuel Miján es fundador del Cuarteto de Saxofones de Madrid y José Luis Fajardo, cubano nacionalizado español, profesor de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Alvaro Campos (violoncelo) y **Rafael Quero** (piano) en un recital de estos dos instrumentos ofrecerán un programa con obras de Sammartini, Beethoven, Saint-Saëns, Nin y Cassadó. Alvaro Campos estudió violoncelo en Córdoba y actualmente perfecciona sus conocimientos de este instrumento con Pedro Corostola. El pianista **Rafael Quero** es catedrático de Piano del Conservatorio Superior de Música de Córdoba y Director del mismo.

Por último, las pianistas **Consolación de Castro** y **Encarnación Fernández Ortega** ofrecerán un dúo de piano, con obras de Brahms y Milhaud. Ambas intérpretes son actualmente profesoras de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

FINALIZAN LOS «CONCIERTOS DE MEDIODÍA» DE VALENCIA

Con un recital de canto y piano, a cargo de la soprano **María Angeles Peters** y la pianista **Carmen Pérez Blanquer**, finalizan el 6 de marzo los Conciertos de Mediodía que ha organizado en Valencia la Fundación Juan March en colaboración con el Conservatorio de esta capital. Iniciados el pasado 16 de enero, se han celebrado, cada viernes a las doce, en el salón de actos del Museo Nacional de Cerámica (Palacio del Marqués de Dos Aguas), un total de ocho conciertos con distintas modalidades e intérpretes.

El programa del recital de **María Angeles Peters** y **Carmen Pérez Blanquer**, que cierra el ciclo, está integrado por Canciones Antiguas Españolas, y obras de Matilde Salvador, Mozart, Wolf y Ravel. **María Angeles Peters** ha obtenido entre otros galardones, el Premio Manuel Palau. **Carmen Pérez Blanquer** es profesora de Música en el citado Conservatorio de Valencia.

DISCO CON OBRAS DE CARMELO BERNAOLA

■ Ha sido patrocinado por la Fundación como homenaje al compositor

Con motivo de los cincuenta años del compositor Carmelo Bernaola la Fundación Juan March ha patrocinado la grabación de un disco que incluye cinco obras del músico vasco —Juegos, Polifonías, Per due..., ¡Qué familia! y A mi aire— interpretadas por los Solistas de Madrid, Grupo Koan (2.ª, 3.ª y 5.ª de las obras citadas) y Grupo de Clarinetes del LIM, bajo la dirección de José María Franco Gil.

Carmelo Bernaola nació en Ochandiano (Vizcaya). Comenzó sus estudios musicales en Burgos y los continuó en Madrid, obteniendo en el Real Conservatorio Superior varios Premios extraordinarios y el Premio Mozart. Otros galardones recibidos por Bernaola han sido el Gran Premio de Roma (1959), el Premio Nacional de Música (1962) y el de Juventudes Musicales (1967). También fue becario de la Fundación Juan March en 1965.

Es miembro del Comité español de la SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea), profesor de Composición de los Cursos Internacionales «Manuel de Falla» de Granada y «Música en Compostela», y profesor del Real Conservatorio de Madrid. Ha recibido encargos de varias entidades españolas y extranjeras, entre ellas la Fundación Juan March, quien le encomendó, en 1975, la composición de una obra (*Ayer... soñé que soñaba*), en homenaje al poeta Antonio Machado en el centenario de su nacimiento, que fue interpretado en la Fundación junto con otros encargados con el mismo fin a Luis de Pablo y a Tomás Marco. Bernaola ha compuesto, además, gran cantidad de partituras para radio, televisión, teatro y cine, que le han valido distinciones y premios en varias ocasiones.

Carlos Gomez Amat, en el comentario que se incluye en el disco, intenta definir el lugar que Carmelo Bernaola ocupa en la música contemporánea. «Hay artistas» —afirma— «y músicos en particular, gran-



des y pequeños, en los que la personalidad humana puede ser como es, o de otra manera. En ellos, la importancia de la obra excede con mucho a la de la persona, y el objeto de creación tiene ciertas razones de independencia con respecto al sentimiento humano. En otros, por el contrario, es inevitable la ligadura obra-personalidad,

aunque a veces sea en el sentido de la oposición y no del acuerdo, y ningún comentarista puede hablar de ellos sin referirse a las virtudes o defectos que dan signo a su carácter. Carmelo Bernaola pertenece a estos últimos».

La imagen humana y artística de Bernaola reclama su lugar especial dentro de la que se ha llamado «generación del 51», que comprende a algunos de los compositores españoles de mayor actividad y más grande proyección hacia el mundo.

«Bernaola trabaja en los géneros más diversos. Es un músico práctico, intérprete y creador, que puede hacerlo todo, porque conoce los grandes y pequeños secretos del oficio. Se podrá pensar que la plena humanidad de Bernaola se ha de transmitir íntegra a sus obras. De esta manera, la producción bernaoliana debería ser siempre impetuosa y, las más de las veces, combativa —en el más estricto sentido espiritual— porque ésa es la impresión que Carmelo da cuando se le conoce. Sin embargo, nos puede sorprender encontrar al músico, muchas, muchísimas veces, como un sereno buscador del más puro sonido, del resultado más bello».

En el centenario de su nacimiento

«LA OBRA POETICA DE JUAN RAMON JIMENEZ»

■ Conferencias de Antonio Sánchez Barbudo

«Toda una serie de circunstancias han contribuido al injusto olvido de la obra de Juan Ramón Jiménez. Puede decirse que él fue enfermizo, supersensitivo, minoritario y narcisista y, a veces, excesivamente barroco o complicado; pero no que su obra resulte falta de profundidad o que él fuera inhumano, por no ser poeta político o social. Juan Ramón fue ejemplo, sobre todo, de una dedicación total y apasionada a la creación poética, de escritor cuidadoso, en busca siempre de la perfección, y esto es muy digno de ser tenido en cuenta sobre todo en un país donde lo más corriente ha sido siempre la improvisación. Juan Ramón en esto, como en otras muchas cosas, fue en España realmente excepcional». Así ve al célebre poeta andaluz el profesor Antonio Sánchez Barbudo, uno de los máximos conocedores de la obra de Juan Ramón Jiménez, quien impartió en la Fundación, del 13 al 22 del pasado mes de enero, un curso de cuatro lecciones sobre «La obra poética de Juan Ramón Jiménez», con motivo de cumplirse este año el centenario de su nacimiento.

A lo largo de este curso el profesor Sánchez Barbudo analizó las cuatro épocas que él distingue en la poesía de Juan Ramón: las dos primeras, 1898-1915 y 1916-1936; una tercera, la de América (1937-1948); y los años finales, de 1949 a 1958. Ofrecemos a continuación un resumen del mismo.

LA EPOCA MODERNISTA

Juan Ramón nació en Moguer, el 23 de diciembre de 1881. Fue un niño solitario. Tenía una enfermiza predisposición a la melancolía, una neurastenia que se manifestó pronto con una exagerada fijación en la idea de la muerte. Esa enfermedad, que



ANTONIO SANCHEZ BARBUDO nació en Madrid en 1910. Antes de la guerra civil colaboró en «El Sol», de Madrid, fundó «La Hoja Literaria» y trabajó en las Misiones Pedagógicas. Emigró a Estados Unidos en 1939, donde ha sido hasta hace muy poco Profesor de Literatura Española de la Universidad de Wisconsin. Premio Nacional de Literatura (1938), compartido con José Herrera Petere, ha publicado diversas obras de creación y estudios de crítica literaria, entre los que figuran «Estudios sobre Unamuno y Antonio Machado», «El pensamiento de Antonio Machado» y «La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)».

ensombreció muchas veces su vida, fue también la motivación esencial de mucho de su mejor obra. Pero la muerte no era en su adolescencia su única preocupación. Antes de los 18 años escribió de muchos temas, con diferentes estilos. Publicaba ya en periódicos y revistas y soñaba con la gloria literaria.

A partir de 1901 viene un gran cambio en su poesía. Lo que domina en *Rimas* (1902), escrito ya en Madrid, es la melancolía dulce y musical, el colorido; la tristeza y, a veces, un

presentimiento de la muerte que se mezcla a su visión del paisaje y a ensueños de amor. El estilo y tono que inicia con *Rimas de sombra* llega a la plenitud con *Arias tristes*, *Jardines lejanos* y *Pastorales*, es decir, de 1902 a 1905. En este año de 1905 Juan Ramón vuelve a instalarse en su pueblo y allí está siete años, aislado, escribiendo mucho y comunicándose por carta con sus amigos y admiradores. De 1908 a 1911, época en la que escribe *Elegías*, *La soledad sonora*, *Poemas mágicos y dolientes*, *Laberinto* y *Melancolía*, se repite y amana, y su poesía resulta cada vez más decadente y enfermiza. En general, puede decirse que ese período es el peor de Juan Ramón. El mismo lo creía luego así, y por eso muchas veces dijo que se debía olvidar toda la producción suya anterior a *Platero y yo* y a *Estío*, la de su «primera juventud enfermiza y triste».

No toda la obra de su juventud es despreciable, ni mucho menos; pero sí es verdad que lo más característico de muchos poemas de esta época de Moguer es mezclar nebulosos paisajes que nunca acaban de verse con vagos sentimientos melancólicos cuya causa no acaba nunca de explicarse. A estos poemas parece a veces faltalles elevación, la razón honda de escribirlos. A veces, con esa exhibición, tan modernista, de lujos, rasos y malvas de *dandy* moguerense, bordea de cerca lo cursi y lo ridículo.

A fines de diciembre de 1912 Juan Ramón volvió a Madrid, donde siguió residiendo, casi sin interrupción, hasta 1936. En la capital, en 1914-1915, queriendo alejarse ya del modernismo decadente, escribió los *Sonetos espirituales* y, muy poco después, casi al mismo tiempo, *Estío*, libro sincero, pero de poca fuerza.

Un cambio grande se observa en su prosa poética al llegar a *Platero y yo*, cuya primera edición apareció en 1914. *Platero* es como un ejercicio en ese camino de purificación que él había emprendido. Y al arrepentirse de sus «maldades» e «impertinencias» en los años de Moguer, se arrepentía también, probablemente, de muchos de sus escritos de la misma época. En *Platero* hay no sólo novedad de temas y de estilo, sino también, y muy fundamentalmente, un cambio de actitud suya ante la vida y ante los otros. Después de las prosas poéticas escritas en Moguer antes que *Platero*, hoy reunidas en el volumen *Libros de prosa*, con el título de *Baladas para después* y *Palabras románticas*, modernistas y sentimentales, después de estas obras, abrir *Platero* es una agradable sor-

presa: en él pinta el *fuera*, la realidad de Moguer, escenas de la vida que él presenció. Puede hablarse de un cierto realismo en *Platero*, aunque muy relativo: son cuadros coloreados, retocados y *evocados*. Hay casi siempre idealización, estilización, arreglo estético al componer el cuadro. De ahí que *Platero* sea todavía una última —aunque muy original y depurada— muestra de la prosa modernista.

1916-1936: DESEO DE ETERNIDAD Y BELLEZA

El *Diario de un poeta recién casado*, provocado, claro es, por el casamiento de Juan Ramón con Zenobia, libro en verso libre y prosa, da entrada a toda una nueva época de su poesía. Es un ejercicio de autenticidad, de sinceridad y de precisión, un ejemplo de poesía desnuda. Los poemas del mar del *Diario* tienen como tema básico el asombro, el miedo; la angustia que la contemplación del mar casi siempre le produce; y también su deseo de escapar de ese temor, de sentirse salvado.

El libro que sigue al *Diario* es *Eternidades*, escrito en 1916-1917 y publicado en 1918. La mayoría de los poemas de esta obra indican, en cuanto al estado de ánimo del poeta, más que temor o inquietud, orgullo y contento de sí mismo. Ese primer año de casado Juan Ramón parece muy satisfecho, casi feliz. Entre 1925 y 1935 editó una serie de cuadernos y hojas, bellamente impresos, que son hoy muy difíciles de hallar, pero que se reimprimieron en 1960 en un libro titulado *Cuadernos*. Casi todos los poemas de este período, 1925-35, pasaron luego a su libro de poesías, publicado mucho más tarde: *La estación total*. El tema de muchos poemas de este libro, que va a ser el tema central de esta segunda época de Juan Ramón, será ese ardiente deseo de eternidad y de identificación con lo bello.

La estación total con las canciones de la nueva luz, publicado en 1946, contiene poemas del período anterior a 1936. Es un espléndido libro de poesía que, debido a la época y circunstancias en que apareció, entre otras razones, no fue acogido con el interés que merecía. En España apenas se tuvo noticia de él hasta que fue incluido en parte, en 1957, en la *Tercera Antología*.

En los últimos años de su estancia en Madrid, a principios de los años veinte, después de publicada la *Segunda Antología*, Juan Ramón, que

se hallaba en la cumbre de su prestigio, visitado por todos los nuevos poetas del 27, ve de pronto enfriarse las relaciones con ellos. Juan Ramón, sensitivo en extremo, se ofendía fácilmente. Con sus escritos —a veces lanzaba ataques, sátiras y desplantes— resultaba arrogante, agresivo y narcisista. Pero esos ataques, que aparecían a veces en periódicos y revistas, o en sus *cuadernos*, no hacían, generalmente, sino responder a otros que le habían hecho a él, o él, al menos, así lo creía.

Pero la causa principal del aislamiento de Juan Ramón, sobre todo, en los tres o cuatro años que precedieron a su salida de España, fue, creo yo, un súbito cambio de modas, de gustos literarios, que llegaba mezclado con un cambio de actitudes políticas, un nuevo clima revolucionario y una correspondiente alteración en los modos de convivencia social. Hacia 1933, con la vuelta de Alberti a España, vino la ola de la poesía social y política; y poco después, con el gran impacto de *Residencia en la tierra* de Neruda, la ola de la «poesía impura», que pronto se empezó a mezclar con la política. Juan Ramón, cada vez más aislado, reaccionó encerrándose más y más en su piso, a solas con Zenobia y la Poesía.

Luego vino la guerra civil, el exilio, la guerra mundial. Lo que Juan Ramón publicaba en América apenas se veía en España. Además, los nuevos jóvenes poetas se interesaban entonces, sobre todo, por la poesía social o «testimonial». Y, en el caso de Juan Ramón se unieron las excepcionales circunstancias de la guerra civil y su alejamiento de España, para agravar ese olvido o desprestigio pasajeros; y las peculiaridades de su propio carácter —su excesivo purismo y narcisismo— que a muchos resultaron intolerables y que se reflejan de un modo u otro en su obra. Pero es injusto que al señalar esos defectos —si es que de defectos se trata— no se tengan a la vez en cuenta sus muchos valores y virtudes.

AMÉRICA: EXTASIS Y REFLEXIÓN

Un mes después de estallar la guerra civil, salieron de España Juan Ramón y Zenobia, con pasaporte diplomático que les dio el propio Azaña. Tras pasar por Washington y Nueva York, donde habló Juan Ramón en favor de la República, se trasladan a Puerto Rico y luego a Cuba, donde

permanecieron hasta 1939. En 1951 se instalaron definitivamente en Puerto Rico, donde ambos murieron unos años más tarde.

En América Juan Ramón cambió bastante de costumbres y de carácter. Fue más sociable, menos agresivo, más comprensivo y tolerante con otros. Pero le pesaba mucho el exilio; la falta de su lengua, sobre todo, cuando estaba en Estados Unidos. Por eso resultó muy excitante el viaje que hizo a la Argentina, en el verano de 1948, durante el cual escribió *Animal de fondo*. En ese viaje ocurrió el gran milagro de su vida, esa rara experiencia de la cual nos habla en los 29 poemas de que consta el libro, escritos gran parte de ellos en el barco mismo, cuando vivía con mayor intensidad esa exaltación que le duró varios meses.

Animal de fondo es, desde luego, un libro extraño y de no muy fácil lectura, que a muchos pareció desconcertante y a otros absolutamente incomprendible. Lo que en él nos dice Juan Ramón, lo que nos comunica es una experiencia mística, un especial estado del alma: esa extraña y continua emoción a que constantemente se refiere en todo el libro, que tiene que ver con su viejo deseo de totalidad, de salvación, de eternidad; el viejo deseo, ahora por fin realizado, de superar la muerte; o más bien, de superar su temor a la muerte.

Ese como misticismo de carácter panteísta es una identificación con la belleza natural, que él llama «dios»: la naturaleza misma, la belleza, y ese dios está, pues, en el mundo, no fuera de él. Para Juan Ramón esa experiencia fue una sorpresa. Fue como si aquello que siempre había buscado —seguridad, totalidad, Dios, paz, belleza suma— de pronto lo hubiera conseguido y definitivamente. Al dios de lo bello lo llama Juan Ramón, en *Animal de fondo*, «dios deseante». Y, por otra parte, dentro de sí estaba también, desde siempre, el «dios deseado». Este dios «deseado» es, pues, inmanente: es su alma, su deseo de belleza, infinito y eternidad. Ahora, de pronto, se unían el dentro y el fuera, el dios deseado y el deseante, su alma con el mundo bello, su propio ser con la eternidad y el infinito. A esta unión que él sentía podemos llamarla «éxtasis».

Ahora bien: al hablar del panteísmo de Juan Ramón hay que observar que él no se siente nunca como diluido en Dios: no pierde su conciencia dejando de ser él, sino que

se mantiene alerta, vivo, dándose cuenta de lo que ocurre. Con ese título de «Animal de fondo» Juan Ramón parece sintetizar un doble concepto: él, como hombre que es, es animal, pero animal espiritual, con alma, con «fondo de aire»; y al mirar en torno, en aquellos momentos de iluminación que él vivió, se encuentra ante un mundo bello, divinizado, fantasmal, un mundo con «fondo de aire».

LOS AÑOS FINALES (1949-1958)

Al regresar a los Estados Unidos, en noviembre de 1948, después de tan excitante viaje a Sudamérica, Juan Ramón y Zenobia volvieron a hacer su vida ordinaria. «Dios deseado y deseante», segunda parte de la *Tercera Antología*, consta de siete poemas, en verso y prosa, todos ellos de 1949. En casi todos ellos alude al encuentro con «dios» como algo pasado.

El 16 de noviembre de 1950 fueron a Puerto Rico, donde Zenobia consiguió un puesto de profesora y decidieron quedarse en la isla definitivamente. A fines de 1951 Juan Ramón, repuesto de una enfermedad, comienza a trabajar, hasta finales de 1954, en que cae de nuevo enfermo. A fines de 1952 estaba terminando *Dios deseado y deseante*. Ese dios al que ahora se dirige no es el de ninguna religión determinada, sino sólo esa idea, un sentimiento vago de un Dios intuido por él en su infancia.

La última obra suya de poesía, *Ríos que se van (1951-1953)* tiene nueve poemas que son casi todos ellos un emocionante homenaje, lleno de amor, a Zenobia, ya gravemente enferma de cáncer. En uno, sin duda, de sus últimos escritos, el ensayo titulado «Quemarnos del todo», publicado en Buenos Aires en 1956 (aunque fechado dos años antes, en Puerto Rico), hace como un consejo final, un programa de vida que resume muy bien con ese título. Su apasionado buscar, el constante anhelo de toda su vida, se convierte ahora en camino, en «religión» posible para otros. Juan Ramón no está pensando sólo en sí mismo, sino en un camino de salvación, relativa, que pudiera abrirse para todos; piensa en un modo de vivir, para dar algún sentido a la vida. Y lo que aconseja es esfuerzo, dedicación a un «ideal», convirtiendo así a la vida en un fin en sí misma. Se trata de idealizar nuestra propia vida, siguiendo cada uno su propia vocación.

Zenobia murió el 28 de octubre de 1956. Tres días antes se había anunciado oficialmente que el premio Nobel de ese año se había concedido al poeta español Juan Ramón Jiménez. La muerte de Zenobia acabó de hundirle en una gran desesperación y abatimiento. Murió, a consecuencia de una fuerte afección bronquial, el 29 de mayo de 1958.

Un autor como Juan Ramón Jiménez, de obra tan extensa y variada y, a menudo, de no muy fácil lectura, está probablemente condenado a que la mayoría de sus lectores le lean casi siempre en pequeñas dosis, de forma muy selectiva. La llamada «poesía desnuda» de Juan Ramón es quizás su mayor aportación a la historia de la poesía española. Con ella él abrió, en España e Hispanoamérica, el camino de una poesía sobria, «exacta», cuyo valor reside en la condensación, en su temblor íntimo más que en el ritmo externo o en la brillantez de las imágenes. Buen ejemplo de poesía desnuda se encuentra, sobre todo, en el *Diario de un poeta recién casado* y en las obras siguientes, *Eternidades* y *Piedra y cielo*.

Otra larga serie de poemas —de *La estación total* a *Animal de fondo*— tienen como tema básico siempre el mismo: la emocionada contemplación de la belleza natural y un ansia de eternidad e infinito que acompaña a ésta. Y, en ocasiones, llega, sobre todo, en *Animal de fondo*, a lo que parece haber sido un embriagador éxtasis. Los mejores poemas de este tipo son, además una prueba definitiva —si es que de prueba se necesitara— de que Juan Ramón no fue, como a veces se ha pensado, un poeta preciosista y banal, sino un muy hondo y original sentidor y pensador.

Se podría formar también una bellísima colección de páginas en verso y prosa de temas andaluces —paisajes, recuerdos, impresiones, tipos, escenas— que presentan imágenes de una Andalucía muy real, vista y sentida por un gran poeta andaluz. Una Andalucía profunda, exquisita y nada pintoresquista. Y hay en todos los libros de poesía, desde los primeros a los últimos, poemas especiales, «raros», *distintos*, que por una razón u otra tienen a veces gran interés y valor: por la novedad del tema, el estilo, por lo que revelan de Juan Ramón o de su mundo; y que con frecuencia quedan excluidos de las antologías, olvidados. Con ellos se podría formar una interesante colección bajo el título de «Poemas varios» o «Inclasificables».

«PROBLEMAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA»

■ Curso del académico Manuel Seco

Por desgracia, el dominio del lenguaje por parte del ciudadano medio es más bien poco brillante. La actitud de los jóvenes ante el idioma, con la adopción cada vez más frecuente del *cheli*, la vaguedad de sus términos, el hecho de que necesitan cada vez más acompañarse de gestos y del tono de la voz, para reforzar lo que oralmente no ha sido expresado, contribuye a una actitud pesimista con respecto a la falta de dominio del idioma por nuestros jóvenes. En cuanto a los medios de comunicación, los escritos son, a veces, vehículo de vacilaciones, y los hablados incurrir con frecuencia también en errores de acentuación y entonación. Estos son algunos de los «Problemas de la lengua española» que analizó el académico y lingüista Manuel Seco en un ciclo de cuatro conferencias, desarrollado del 27 de enero al 5 de febrero pasados en la Fundación Juan March.

En estas conferencias, que fueron seguidas por numeroso público —2.550 personas— el profesor Seco trató los siguientes temas: «La lengua, los niveles y la norma», «Estabilidad y cambio en la estructura de la lengua», «El léxico de hoy» y «El español, entre la unidad y la dispersión».

Ofrecemos a continuación un resumen del ciclo.



Nacido en Madrid, en 1928, MANUEL SECO es Doctor en Filología Románica por la Universidad de Madrid y catedrático de Instituto desde 1960. Académico de la Real Academia Española desde 1979, es redactor jefe del Seminario de Lexicografía de esta institución. Entre sus trabajos publicados figuran «Arniches y el habla de Madrid» (Premio Rivadeneira de la Real Academia Española, 1970), «Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española» (8.ª edición, 1.ª reimpresión, 1980), y «Gramática esencial del español. Introducción al estudio de la lengua».

LA LENGUA, LOS NIVELES Y LA NORMA

En su sentido más corriente, lengua es un sistema de signos, sonoros, formados con el aire de los pulmones, que es propio de una comunidad humana. Al ser fundamentalmente política nuestra idea de las comunidades humanas, tendemos a asimilar ingenuamente las fronteras lingüísticas y las fronteras nacionales. Esta correspondencia no deja de ser exacta en algunos casos; pero hay lenguas, como el español o el francés, que lo son de más de un país, mientras que, por otra parte, puede darse la coexistencia de dos o más lenguas diferentes dentro de una misma nación.

El criterio geopolítico y el estructural deben completarse con el socio-

lógico, cuya base es el concepto de *comunidad lingüística*: «grupo de gentes que se consideran a sí mismas como hablantes de una misma lengua» (Halliday, McIntosh y Strevens). Ejemplificando el concepto en nuestro mundo hispánico, el gallego y el portugués *no* pertenecen a una comunidad lingüística, a pesar de ser tan inteligibles recíprocamente como el castellano de Soria y el castellano del Río de la Plata, que *sí* se sienten dentro de una comunidad. El concepto tiene interés porque la conciencia de hablar una determinada lengua que tiene un determinado nombre implica un sentimiento de solidaridad entre los individuos que la hablan, y actúa de forma más o menos consciente sobre la utilización individual de ese instrumento de comunicación.

La comunidad hispanohablante, una de las cinco mayores del mundo,

tiene ante sí como primer problema el del nombre de su lengua: ¿*español* o *castellano*? Ambos nombres son igualmente aceptables en el uso común, y de hecho en muchas regiones se usan indistintamente. Es, sin duda, más adecuado el *español*. El rechazo sistemático de este nombre implica el error de suponer que la lengua oficial de España y de las naciones hispanoamericanas es patrimonio de una sola región; idea falsa, pues la lengua castellana hace ya muchos siglos que no es propiedad de Castilla, sino de todas las regiones y naciones que la tienen como medio de comunicación, las cuales, por el mismo hecho de utilizarla, colaboran todas en su conservación y enriquecimiento.

El concepto de lengua que los lingüistas manejan es más abstracto de lo que parece a primera vista. El sistema de signos no se ofrece de igual manera al servicio de cada uno de los hablantes. Para cada uno, la lengua se presenta determinada por dos coordenadas: horizontal (geográfica) y vertical (sociocultural), estrechamente relacionadas entre sí, de manera que, cuanto más bajo es el nivel sociocultural del hablante, más acusados son en él los particularismos locales; e inversamente, cuanto más alto es aquel nivel, más exento se halla el hablante de tales particularismos.

ASPIRAR A UN ESTANDAR DE NIVEL CULTO

Estas variedades lingüísticas, o *niveles de lengua*, están en función del sujeto hablante, y son estables para un mismo individuo. Hay otras variedades, en cambio, que están en función de sus actos concretos de comunicación; no dependen del hablante mismo, sino del destinatario de su mensaje. Son los registros, o *niveles de habla*.

Todo este complejo mundo lingüístico se aloja dentro de cada uno de los hablantes de una lengua. ¿Cómo es posible, en medio de toda esta maraña de variedades reales y potenciales, encontrar un hilo clave que sea «la lengua»? ¿Cómo es posible que todos hablemos un mismo idioma, si cada uno habla «distinto idioma»? Porque hay una gran pieza dentro de nuestro cerebro, que es el sentimiento de unidad lingüística, y que forma parte de nuestro instinto social. Ese sentimiento se forma sobre una noción fundamental, la de *norma*: entre el «sistema» y el «habla» se intercala

una serie de imposiciones y condiciones que la sociedad tiene establecidas y que actúa de filtro entre lo que teóricamente «se podría decir» y lo que de hecho «se puede decir».

La norma no siempre se opone al sistema; sólo en parte recorta o perfila su funcionamiento. En una comunidad lingüística extensa es necesaria una codificación: «un sistema formal de normas reconocidas por el uso de los hablantes y que definen el uso correcto» (Fishman). La primera exigencia de un sistema de normas es la eficacia de la comunicación, para lo cual se hace necesario aspirar a una forma de lengua unitaria (*lengua estándar*) que sea reconocida por el conjunto de los usuarios, prescindiendo de las variedades locales o sociales de cada individuo o de cada grupo. Esa forma estándar debe establecerse sobre la base del nivel culto, el más dotado para servir a las exigencias de la vida de un país en el siglo XX. Y es necesario fomentar su difusión, por medio de la educación lingüística, en beneficio del progreso mental e intelectual de la sociedad.

La estabilidad y el cambio son dos fuerzas en constante tensión dentro de una lengua viva. Hay una masa de formas y usos heredados que se conservan, pero al mismo tiempo se produce incesantemente una evolución, resultado natural del paso de las generaciones. El ritmo de esa evolución no es el mismo para cada uno de los subsistemas de la lengua: es más rápido en el léxico que en la estructura gramatical.

El cambio es natural porque es necesario; pero lo deseable es que sólo se produzca *en cuanto necesario*. Volvemos a la cuestión de la norma, y por el egoísmo más inmediato de una comunicación más perfecta y eficaz entre todos sus miembros, debe tener como meta el mantenimiento de una radical unidad en el nivel culto de la lengua. A este respecto es muy alta la responsabilidad de los medios de difusión orales y escritos. El periodismo hablado debe vigilar, como se hace en otros países, que la fonética de sus locutores se ajuste a la del español estándar, tanto en lo relativo a modalidades locales como a articulaciones y acentuaciones erróneas y a entonaciones que se apartan de la forma normal. En cuanto a la estructura gramatical, los grandes medios de comunicación son vehículo de vacilaciones que, a causa de su gran difusión, pueden producir alteraciones injustificadas en el sistema.

Ejemplos típicos de este fenómeno

son la incertidumbre en el empleo de formas femeninas para los nombres que designan «mujer que desempeña una profesión» (*abogada/abogado*); la frecuente confusión en el régimen preposicional, y diversos usos anormales dentro del sistema verbal (falsa regularización de verbos irregulares, concordancia del impersonal *haber*, etc.).

Por muchos frentes, de mil maneras se producen pequeñas erosiones a la norma lingüística, que en no pocos casos resultan grandes porque son multiplicadas por la potente resonancia de los medios de comunicación. Son embriones de cambio en la estructura de la lengua, que forman parte de esa dialéctica natural entre innovación y conservación. Pero es deseable que esta guerra fría se mantenga dentro de un equilibrio de fuerzas. Hay que intentar refrenar la proliferación excesiva que puede acelerar —superfluamente— la intensidad del cambio en perjuicio de la estabilidad que es componente esencial de la lengua en cuanto sistema al servicio de una gran comunidad.

EL LEXICO DE HOY

¿Cómo funcionan hoy en el español los procedimientos de ampliación del léxico a partir del fondo heredado? Trataremos de reflejar en líneas generales algunas de las tendencias del léxico actual.

Un sufijo de adjetivos que en nuestro tiempo está en auge, por la presión del inglés, es *-al*: *empresarial, educacional, opcional*, etc. En el nivel popular sigue en plena vigencia el sufijo de adjetivos *-ón*: *resultón, ligón, molón*; también, en el mismo nivel, *-ero*: *futbolero, binguero, quinielero*; y, a cierta distancia, *-oso*: *izquierdoso, guaposo*. Disfruta de amplia difusión la formación de posesorales en *-e*: *destape, despelote, vacile*. Y en el lenguaje juvenil emerge un sufijo *-ata*, de masculinos: *cubata, bocata, drogata*; a su lado, *-ota*: *pasota, pinchota*; y *-eta*: *fumeta*.

Segue ganando terreno en la prefijación el modelo «prefijo + nombre» para formar adjetivos. Ya hace veinte años existía «dispositivo *antirrobo*», «ley *antimonopolio*», y aún antes, «máscara *antigás*» y «cañón *antitanque*»; entre los ejemplos más recientes tenemos «faros *antinebla*», «chalecos *antibalas*» y hasta biberones con «tetina *anticólico* y *antihipo*».

En la composición de palabras se observa en la lengua común un doble fenómeno: por un lado, la formación

cada vez más abundante de compuestos por mera yuxtaposición de dos nombres, sin llegar a la fusión completa (tipo *coche-patrulla*); por otro, las «palabras telescópicas», formadas por contracción (tipo *telamática*: «telecomunicación + informática»).

Una fuente léxica peculiar de nuestra época son las siglas. Es una realidad que compartimos con todo el mundo actual. Cumple una función importante de economía dentro del lenguaje, puesto que reduce a una unidad léxica breve una unidad sintagmática larga. Ya Bally señaló el estrecho parentesco entre la sigla, la elipsis y la apócope. Junto a la vigencia ininterrumpida de la «sigla-nombre propio» (tipo *URSS*), hay que señalar dos fenómenos de interés lingüístico que se están produciendo ahora: uno es el desarrollo cada vez más intenso de la «sigla-nombre común» (la *UVI*, los *ATS*), que puede desembocar en verdadera lexicalización (los *ovnis*, los *penenes*); el otro es la creciente facilidad con que la sigla da lugar a derivados dentro del idioma (*cegesimal, ufología, etarra*).

En el terreno de los préstamos (ya tratado por mí ampliamente en otras ocasiones), baste recordar aquí que estos, como todos los factores de cambio de la lengua, no son en sí rechazables; lo es, en cambio, el aislacionismo lingüístico. Si no es deseable una actitud de ciega adopción de todo lo extranjero, que es servidumbre, la altivez solitaria es imposible en el mundo de hoy, donde la uniformidad cultural lleva a una progresiva internacionalización de las lenguas. Lo ideal es que los hablantes desarrollen una conciencia crítica que les permita, con sentido práctico, preferir, entre las varias formas importadas que en cada momento hacen su aparición, las más adecuadas a los moldes del idioma.

Aparte del préstamo propiamente dicho —el tomado de una lengua ajena— está el interno, que penetra en la lengua común a partir de sectores particulares de la propia lengua. Las distintas ciencias, técnicas y actividades han suministrado al hablar general multitud de metáforas que con frecuencia acaban por lexicalizarse. Existe además el trasvase de elementos populares y vulgares al léxico común; fenómeno llamativo que se subraya porque una parte de ese nivel léxico es acogida por algunos escritores, lo cual favorece su difusión. El hecho no es nuevo: se produce ya en la literatura medieval, y hay muestras de él, más o menos ilustres, a

lo largo de todos los siglos. Pero hay épocas en que el trasvase popular es más sensible, y tal vez la nuestra sea una de ellas, aunque no solo en España. En la vanguardia del uso y expansión de estas formas está el lenguaje juvenil, con sus diversas jergas que se yuxtaponen y mezclan. Este lenguaje tiene como primer rasgo el de constituir un lenguaje de grupo, cuyo fundamental elemento aglutinador es la edad. Lázaro señala que su ámbito conceptual, como el de todas las jergas de su tipo, es muy limitado. ¿Sobrevivirá la jerga juvenil? Probablemente, después de una época de auge, irá desvaneciéndose, dejando algunas palabras desparramadas por el léxico coloquial común, y tal vez elevada a categoría artística tras los cristales de la prosa de algún escritor que supo cazarlo.

ENTRE LA UNIDAD Y LA DISPERSION

En el lenguaje juvenil, incluso en el no jergal, hay una actitud de despego y desgana hacia las formas normales; una tendencia al «desuso» de la lengua. Es una vía hacia la incomunicación; pero, en el extremo opuesto, la generación adulta viene a seguir la misma vía cuando utiliza el lenguaje críptico de algunos documentos oficiales. Como forma mixta de ambas actitudes está el *descuido afectado* de algunos hombres públicos, motivado, tal vez, por el temor de que el cuidado de la forma de expresión pudiera ser tachado de prejuicio burgués o de estigma de derechas. En definitiva, las tres actitudes son expresiones diversas de una única realidad: la indigencia mental.

Otro uso degradado de la lengua es el que se destina al engaño. Uno de sus puntos de partida es el eufemismo utilizado con fines políticos; otro es la terminología innecesariamente técnica, y otro, el uso interesado de voces deslumbrantes y puramente sonoras. El cliché sonoro, confundidor de los conceptos, tiende a invadir la lengua común, y, lo que es más grave, o ocupar el lugar de las ideas. Las siglas desempeñan, a veces, este mismo papel, como ya señaló Marcuse.

Hasta aquí los elementos disgregadores de la lengua en el terreno del uso individual. Desde el punto de vista del uso social, un posible factor disgregador es el neologismo que penetra en nuestras naciones traído de la mano del progreso técnico. La diversidad de sus formas de penetra-

ción en los distintos países hispanohablantes constituye una amenaza seria contra la unidad del idioma, amenaza que se une a las numerosas diversidades locales de la lengua usual.

En España, la formación de las autonomías plantea situaciones peculiares que afectan a la lengua oficial. Por un lado, se da el curioso fenómeno que Gregorio Salvador llama la «deslealtad lingüística», consistente en que un castellanohablante nativo decide abandonar su propia lengua para aprender la de la comunidad autonómica a la que se siente vinculado, sin haber poseído nunca esta segunda lengua. Otro fenómeno es la actitud hostil respecto al castellano por parte de algunas personas y entidades de esas regiones, como si la lengua vernácula no tuviese vitalidad suficiente para prosperar sin necesidad de amordazar a la castellana. Actitud suicida, pues pretender, más o menos encubiertamente, desarraigar el castellano es cortar el puente que enlaza a esa comunidad con el resto de la nación. La convivencia en armonía del castellano con las otras lenguas españolas es una riqueza, que sólo por ceguera se puede rechazar.

Debemos, en la medida de nuestras fuerzas, tratar de contrarrestar estos factores que, por distintos caminos, actúan contra la salud y la integridad física de nuestra lengua. ¿Es posible la codificación de una norma lingüística unitaria en un mundo tan amplio y diverso como el hispánico? En realidad, hay, no una, sino una serie de normas nacionales en el nivel culto; pero, por encima de ellas, una supernorma, un ideal supranacional de lengua postulado por la lengua escrita.

En el ideal de unidad tiene un papel fundamental la enseñanza de la lengua, que debe dedicarse exclusivamente a desarrollar la facultad lingüística del individuo, desterrando sin contemplaciones todo tecnicismo y toda teoría lingüísticos que no tengan utilidad inmediata en el aprendizaje efectivo del idioma. Sería además necesario persuadir a las autoridades educativas de que la lengua es la materia central de todo el sistema de la enseñanza; y a los profesores de otras disciplinas, de que la enseñanza de la lengua es responsabilidad de todos los enseñantes. Por otra parte, es fundamental la importancia, en este terreno, de los medios de comunicación de masas: estos son los principales maestros, buenos o malos, de lenguaje.

NUEVOS TITULOS EN «SERIE UNIVERSITARIA»

Diez nuevos títulos se han incorporado últimamente a la Colección «Serie Universitaria», editada por la Fundación, en la cual se incluyen resúmenes amplios de algunos estudios e investigaciones llevados a cabo por los becarios de la Fundación y aprobados por los Secretarios de los distintos Departamentos.

Los resúmenes en que consisten los volúmenes de la «Serie Universitaria» son realizados por los propios becarios a partir de las memorias originales de su estudio e investigación, las cuales se encuentran en la Biblioteca de la Fundación.

Los nuevos títulos de esta Serie, que se reparten gratuitamente a investigadores, bibliotecas y centros especializados de toda España son:

131. **Jesús A. García Sevilla.**
Receptores opiáceos, endorfinas y regulación de la síntesis de monoaminas en el sistema nervioso central. 55 págs.
(Beca Extranjero, 1976. Medicina, Farmacia y Veterinaria.)
132. **Angel Rodríguez de Bodas.**
Aplicación de la espectroscopía de RPE al estudio conformacional del ribosoma y el tRNA. 55 págs.
(Beca Extranjero, 1977. Química.)
133. **Ermelindo Portela Silva.**
La colonización cisterciense en Galicia (1142-1250). 53 págs.
(Beca España, 1977. Historia.)
134. **Carmen Navarro Mauro.**
La terapia de pareja según la teoría sistémica. 54 págs.
(Beca Extranjero 1977. Filosofía.)
135. **Ignacio Santillana del Barrio.**
Evaluación de los costes y beneficios de proyectos públicos: referencia al coste de oportunidad en situaciones de desempleo. 51 págs.
(Beca Extranjero, 1974. Economía.)
136. **Juan J. Aragón Reyes.**
Interacción del Ciclo de los Purín Nucleótidos con el ciclo del ácido cítrico en músculo esquelético de rata durante el ejercicio. 43 páginas.
(Beca Extranjero 1977. Medicina, Farmacia y Veterinaria.)
137. **Luis Berga Casafont.**
Estudio del comportamiento reológico de la sangre humana. Aplicaciones al flujo sanguíneo. 47 págs.
(Beca España 1977. Ingeniería.)
138. **Manuel J. Peláez.**
Las relaciones económicas entre Cataluña e Italia desde 1482 a 1516, a través de los contratos de seguro marítimo. 53 págs.
(Beca España 1978. Historia.)
139. **José M. Genis Gálvez.**
Estudio citológico de la retina del camaleón. 97 págs.
(Beca España 1977. Biología.)
140. **Pascual-Marcos Segura Cámara**
Las sales de tiazolio ancladas a soporte polimérico insoluble como catalizadores en química orgánica. 57 págs.
(Beca España 1977. Química.)

PAISAJES RURALES DE ESPAÑA

■ Editados los trabajos del Seminario realizado en la Fundación

La Asociación de Geógrafos Españoles ha editado el libro Los paisajes rurales de España, en el cual se recogen los textos de las 6 ponencias y 31 comunicaciones que, sobre el mismo tema, se presentaron en un Seminario organizado por la Fundación Juan March en su sede en junio de 1978, a propuesta de la citada Asociación de Geógrafos y en el cual participaron 37 geógrafos de 17 Universidades españolas. Del citado Seminario se informó en el número 74 (septiembre de 1978) de este Boletín Informativo.

El libro, a cuya edición también ha colaborado la Fundación, se estructura en torno a seis zonas geográficas fundamentales tratadas en las respectivas ponencias: la España atlántica, el Noreste, las regiones del interior, el Sur, la fachada Este y Canarias. Ponencias que tuvieron por autores a los catedráticos Alfredo Floristán Samanes, Bartolomé Barceló Pons, Angel Cabo Alonso, Joaquín Bosque Maurel, Antonio Gil Olcina y Antonio López Gómez.

En la Introducción del libro advierte el profesor Jesús García Fernández, Director del mencionado Seminario, que en esta obra se encontrará una cierta variedad de tendencias, de enfoques, y hasta de modos de tratar los temas. Este hecho es consecuencia, en parte, de la riqueza y diversidad de tipos de paisajes rurales que existen en España, que requieren para su análisis diferentes criterios y hasta modos distintos para abordar su compleja problemática. Pero semejante variedad refleja asimismo la pluralidad del pensamiento geográfico español en los momentos actuales, ya que, en efecto, a pesar del desarrollo tardío de la Geografía como verdadera ciencia, en los últimos cuatro lustros se han ido configurando diferentes «grupos de geógrafos» con distintas ideas, orientaciones y métodos de trabajo. Y, sin embargo, no se ha producido tal disparidad que el lenguaje de unos y otros grupos se haga ininteligible entre ellos.

Para los editores de la obra el hecho de la diversidad no tiene nada de malo, ni de desesperanzador. Al contrario, es una muestra patente de la vitalidad que en los momentos actuales tiene la ciencia geográfica española. Lo no deseable es la uniformidad; lo fecundo es la pluralidad. Con el

tiempos estos grupos, ahondando en sus ideas, en sus métodos y en sus preferencias, llegarán a constituirse en verdaderas escuelas.

Tal situación —se piensa— ha de producir necesariamente un enriquecimiento de las aportaciones, que redundará en un conocimiento más perfecto de nuestro país; y suscitará una competencia científica, tan sana como necesaria, ya que obligará a afinar en el trabajo de acuerdo con los distintos modos de ver la realidad geográfica. Y semejante competencia es de desear que origine una actitud crítica, imprescindible, tanto para superar una cierta atonía de conformismo, como para el verdadero progreso de la Geografía española.

Por eso, este libro, al reunir prácticamente por vez primera un conjunto de estudios sobre una misma cuestión de los diversos conjuntos regionales de España y de diferentes tendencias geográficas, tiene el valor, aparte de contribuir al conocimiento de la riqueza de los tipos de paisajes rurales del país, de ser un testimonio del estado actual de la ciencia geográfica en España.

Asociación de Geógrafos Españoles, *Los paisajes rurales de España*. Valladolid, 1980. 356 págs.

UN MODELO BASICO DE LA COMUNICACION VISUAL

■ Ha sido elaborado y dirigido por el profesor Antonio Lara

Mediante una beca de la Fundación Juan March, Antonio Lara García, catedrático de Teoría de la Imagen en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, con la colaboración de Joaquín Perea, Profesor de la Facultad de Bellas Artes de la misma Universidad, ha llevado a cabo la «Elaboración de un modelo básico de la comunicación visual». A continuación se ofrece un amplio resumen del mismo.

Las imágenes constituyen una realidad de primera magnitud en la vida cotidiana y nuestra época se ha caracterizado por la «civilización de la imagen». Son el punto de partida de importantes industrias especializadas, con una proyección laboral y profesional nada desdeñable y con grandes consecuencias económicas, además de continuas aplicaciones a campos tan diversos como la Medicina, el Arte, la Educación, la Publicidad y la información gráfica. De ahí el interés que tiene la comunicación visual, que utiliza imágenes para transmitir ideas y sentimientos.

Esfuerzo por llegar a una fórmula general

No es posible examinar la totalidad de los procesos, funciones, materiales, instrumentos, soportes y fases de tal intercambio icónico, encerrándolos en un modelo completo. Sin embargo, los autores de este estudio han desarrollado un esfuerzo para llegar a una fórmula general a través de numerosas experiencias y realizaciones de imágenes en todos los medios visuales —fotografía, cine, dibujo, vídeo, diseño gráfico—, partiendo de la doble convicción de que se pueden destacar los elementos comunes por encima de las diferencias concretas, con especial atención a la transmisión informativa de los factores icónicos, y de que existe un vínculo secreto entre el tejido de los mensajes icónicos y la estructura genética y antropológica de los emisores y los receptores. Pese a la increíble diversidad de los signos visuales, éstos pre-

sentan los mismos rasgos comunes: son mensajes icónicos, resultado de un proyecto mediante el que se codifican unos signos, vehiculados en unos materiales, con la ayuda de determinados instrumentos, y los resultados se transmiten a unos destinatarios capaces de interpretarlos.

Metodología y desarrollo histórico

Con la perspectiva de una teoría de la imagen que insiste en la importancia y trascendencia del lenguaje visual, en la vinculación intensa entre imagen y sociedad donde quedan implicadas conductas, valores y actitudes, y en el carácter histórico-social que tiene la producción y asimilación de imágenes, se establece la necesidad de una metodología derivada, en principio, de la Teoría General de Sistemas y marcada por la interdisciplinariedad.

Una vez considerado el punto de partida —el color, la luz, el tiempo, el espacio, el movimiento y la acción, «las principales dimensiones espectaculares de la vida y el fundamento mismo de la capacidad imaginativa y representativa del ser humano» (pág. 72)— se esboza la historia de la representación icónica, que es asimismo «la de la comunidad humana, sus evoluciones y conquistas sociales, políticas y organizativas» (pág. 82), desde sus primeros intentos y las imágenes únicas con destino colectivo hasta la producción de imágenes múltiples, con técnicas y procedimientos cada vez más depurados y eficaces, y el gran hallazgo de la «imagen en

movimiento», el cine, la televisión y el video.

En el capítulo dedicado a los elementos de la comunicación y a los objetos y procesos comunicativos, se plantea el concepto de modelo como «construcción sistémica, que intenta representar el funcionamiento de un sistema real, de manera que pueda haber una constante correspondencia entre la estructura de la realidad y la del modelo» (pág. 171), y donde la entidad más importante es la actividad o proceso porque permite relacionar los datos de entrada y de salida.

El modelo icónico y su complejidad progresiva

En la construcción del modelo se da una complejidad progresiva, avanzando a partir de modelos más simples, previamente contrastados con la realidad. Estando siempre presentes algunos datos de entrada y las informaciones que permiten el desarrollo del proceso comunicativo, éste puede ser considerado como el resultado de la concatenación de una serie de actividades. En todo ello el tiempo de realización y los instrumentos son factores importantes; y, por otra parte, el marco económico, empresarial y organizativo acompaña también a los otros procesos de elaboración, transmisión y difusión. Asimismo se tienen en cuenta las interacciones existentes entre los distintos niveles descriptivos.

En este contexto del desarrollo de la comunicación visual, en que surgen nuevas formas de expresión al hacerse más amplias las vías para registrar las formas gráficas en el espacio y en el tiempo, un problema importante es el de la *clasificación de imágenes*. Los autores lo abordan partiendo de los «atributos icónicos», externos o internos que pueden caracterizarlas. Entre los primeros se analizan: voluntariedad, coste, energía, soporte y conformante, sistema y forma de registro, tiempo, dimensionalidad, carácter de original o de copia, tamaño, formato, lectura y tipo de receptor. Y entre los segundos: pureza o impureza de las imágenes, complejidad, iconicidad (frente a abs-

tracción), individualidad o secuencia, perspectiva, ritmo, equilibrio y estructura.

Distintos niveles del modelo

En el modelo construido se distinguen niveles. El *nivel 0* (cero) es sencillamente «comunicar». El *nivel 1* supone ya la secuencia: «generar información → transmitirla → recibirla». El paso al *nivel 2* supone un cambio cualitativo, al aparecer subactividades que no son relevantes en el intercambio informativo directo, pero que son imprescindibles cuando el intercambio se realiza mediante objetos icónicos. Así sucede con la subactividad «generar información» que recibe el nombre de «proyectar», cuya salida natural es el proyecto o información que va a servir de entrada a la actividad siguiente, la de realizar físicamente el mensaje, codificando la información en un soporte concreto («codificar»).

De forma análoga la actividad de «transmitir» el mensaje icónico se subdivide en la secuencia «reproducir → trasladar → difundir». Y también la fase de «recibir» se puede descomponer en otras dos fundamentales: «decodificar» y «evaluar».

El *nivel 3* gana en complejidad mediante nuevas subactividades. Así «proyectar» supone: «definir recursos → buscarlos → hacer esquema → planificar trabajo». Las salidas de estas actividades (esquema, plan de trabajo y recursos) actúan como entradas de la actividad codificadora, cuyos datos fundamentales son la preparación de la escena y la composición de todos los elementos (incluyendo las operaciones de ensayo) que permiten pasar a la fase siguiente, «ejecutar». Y de manera semejante se desarrolla el modelo con las secuencias correspondientes a las fases de «transmitir» y «recibir» indicadas anteriormente. Así, por ejemplo, en esta última, que ya se desglosaba en «decodificar» y «evaluar», aparecen operaciones como «traducir → relacionar → interpretar» para la primera, y «jerarquizar significados → almacénar u olvidar → modificar conductas», para la segunda.

Como desarrollo práctico se aplica este modelo a la película *Citizen Kane*, dirigida por Orson Welles, cuya complejidad asegura la posesión de una amplia serie de características comunes a muchas obras similares.

La Memoria incluye una amplia bibliografía y una selección del trabajo realizado por el profesor Antonio La-

ra al optar en 1978 a la cátedra de «Teoría de la imagen», que representa una aplicación del modelo y un programa didáctico e investigador fundado en la misma elaboración.

Antonio Lara García, *Elaboración de un modelo de comunicación visual*. Beca España 1974. Departamento de Comunicación Social. Memoria aprobada el 6-6-80.

SIMPOSIO INTERNACIONAL SOBRE LA DIFUSION DE LA CIENCIA

■ Celebrado en la Universidad de Valencia con patrocinio de la Fundación

La «Difusión de la Ciencia a través de las fronteras culturales» fue el tema general de un Simposio Internacional, celebrado en la Universidad de Valencia los días 15 y 17 de diciembre de 1980, bajo el patrocinio de la Fundación Juan March y organizado conjuntamente por la citada Universidad levantina y la asociación internacional PAREX, compuesta por científicos y profesores expertos en estudios sobre la ciencia.

El programa de temas y autores de este Simposio fue el siguiente:

- Thomas F. Glick.
Profesor de la Universidad de Boston.
Comunicación científica y lazos culturales.
- Victor Navarro Brotons.
Miembro del Centro de Documentación e Informática Biomédica de la Universidad de Valencia.
La asimilación de la revolución científica en España, en los campos de la Física, la Matemática y la Astronomía.
- Marcel Roche.
Profesor del Departamento de Estudio de la Ciencia, del Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas.
España y las instituciones científicas españolas en la América española.
- Nancy Stepan.
Doctora por la Universidad de Yale.
Difusión, imitación e innovación en la Ciencia: El Instituto Pasteur y la tradición biomédica en Brasil.
- Robin Price.
Del Instituto Wellcome de Historia de la Medicina, de Londres.
- El «protomedicato» en el Imperio español.
- Giuliano Pancaldi.
Profesor de la Universidad de Bolonia.
El Internacionalismo científico y las Asociaciones para el Progreso de la Ciencia: las relaciones anglo-italianas.
- Lothar Burchardt.
Profesor de la Universidad de Constanza.
La Escuela Alemana en Roma: un capítulo del internacionalismo científico.
- Anne Marcovich.
De la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, de París.
Algunas relaciones anglo-francesas en Medicina, 1750-1850.
- José María López Piñero.
Catedrático de Historia de la Medicina de la Universidad de Valencia.
Las publicaciones y la comunicación con el resto de Europa en la actividad científica española del siglo XVI.

TRABAJOS TERMINADOS

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

HISTORIA

(Secretario: Antonio Domínguez Ortiz. Catedrático de Historia. Miembro de la Real Academia de la Historia)

EN EL EXTRANJERO:

José Ramón Magdalena Nom de Deu.

Organización administrativa y judicial de las aljamas hebreas de la Corona de Aragón en el siglo XIV según los «responsa» de Rabí ISHAQ BAR ŠEŠET PERFET.

Centro de trabajo: Universidad Hebrea de Jerusalén (Israel).

GEOLOGIA

(Secretaria: Carmina Virgili Rodón. Catedrática de Estratigrafía y Geología Histórica de la Universidad Complutense)

EN ESPAÑA:

Jaume Calvet Porta.

Relaciones entre la evolución geomorfológica cuaternaria de la depresión central catalana (Segarra y Pla D'Urgell) y del Valle del Segre.

Centro de trabajo: Instituto de Investigaciones Geológicas «Jaime Almera» del C.S.I.C., Barcelona.

MEDICINA, FARMACIA Y VETERINARIA

(Secretario: Sergio Erill Sáez. Catedrático de Farmacología de la Universidad de Granada)

EN ESPAÑA:

Joaquín Calap Calatayud.

Contribución al estudio de la inmunología del melanoma maligno.

Centro de trabajo: Facultad de Medicina e Instituto de Investigaciones Citológicas de Valencia.

Juan Jiménez-Castellanos Ballesteros.

Anatomía mesoscópica y aplicada de la región del ángulo pontocerebeloso.

Centro de trabajo: Facultad de Medicina de la Universidad de Sevilla.

BIOLOGIA

EN ESPAÑA:

Marta Rodríguez Inciarte.

Mapa de transcripción del DNA del bacteriófago Ø 29.

Centro de trabajo: Instituto de Biología del Desarrollo de Madrid.

CREACION LITERARIA

(Secretario: Víctor García de la Concha. Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Salamanca)

EN ESPAÑA:

Cristina Peri Rossi.

El tapiz de la creación (novela).

Lugar de trabajo: Barcelona.

Enrique Cerdán Tato.

Acta de ajusticiados.
Lugar de trabajo: Alicante.

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

ULTIMAMENTE se han dictaminado por los Secretarios de los distintos Departamentos 10 informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios de la Fundación. De ellos 8 corresponden a becas en España y 2 a becas en el extranjero.

LUNES, 2

12,00 horas
CONCIERTOS DE MEDIODIA.
Recital de órgano.
 Intérprete: **Adalberto Martínez So-**
laesa.
 Programa:
 Obras de Martini, Bach, Saint-
 Saëns, Guridi y Widor.

MARTES, 3

11,30 horas
CONCIERTOS PARA JOVENES.
Concierto de flauta y piano.
 Intérpretes: **Antonio Arias y Ana**
María Gorostiaga.
 Comentarios: **Tomás Marco.**
 Programa:
 Obras de Mozart, Van Eyck,
 Reinecke, Fauré y Bartok.
 (Sólo pueden asistir grupos de alum-
 nos de colegios e institutos previa
 solicitud.)

19,30 horas
CURSOS UNIVERSITARIOS.
«Lectura actual de Galdós» (III).
Ricardo Gullón:
«Novela epistolar y novela hablada».

MIÉRCOLES, 4

19,30 horas
CICLO HOMENAJE A BELA
BARTOK (I).
Grupo de Percusión de Madrid.
 Pianistas: **Sebastián Mariné Isidro**
e Ignacio Marín Bocanegra.

Programa:
Homenaje a Bartok, de E. Ar-
 menteros, *Aquae Vivae*, de L.
 Blanes, y *Sonata para dos pia-*
nos y percusión, de B. Bartok.

JUEVES, 5

11,30 horas
CONCIERTOS PARA JOVENES.
Concierto de vihuela y guitarra ba-
rroca.
 Intérprete: **Jorge Fresno.**
 Comentarios: **Jacinto Torres.**
 Programa:
 Obras de Pisador, Valderrábano,
 Mudarra, Calvi, Roncalli, Fosca-
 rini y Gaspar Sanz.
 (Sólo pueden asistir grupos de alum-
 nos de colegios e institutos previa
 solicitud.)

19,30 horas
CURSOS UNIVERSITARIOS.
«Lectura actual de Galdós» (y IV).
Ricardo Gullón:
«Fantasmagoría e Historia».

VIERNES, 6

11,30 horas
CONCIERTOS PARA JOVENES.
Concierto de piano.
 Intérprete: **Ricardo Requejo.**
 Comentarios: **Antonio Fernández-**
Cid.
 Programa:
 Obras de Chopin, Mendelssohn
 y Albéniz.

CONCIERTOS PARA JOVENES EN ALBACETE

Los miércoles 4, 11, 18 y 25 de marzo por la mañana, tendrán lugar
 Conciertos para Jóvenes en el Salón de Actos de la Casa de la Cul-
 tura, de Albacete. Estos conciertos han sido organizados en colabora-
 ción con el Conservatorio Elemental de Música de dicha capital.

Pianista: **Miguel Baró.**

Programa: Obras de Beethoven, Brahms y Chopin.

Presentador: **José María Parra Cuenca.**

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

LUNES, 9

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de canto.

Intérpretes: **Josefina Cubeiro** (soprano) y **Angel Soler** (piano).

Programa:

Obras de Scarlatti, Mozart, Brahms, Strauss, Granados, Falla, Nin y Turina.

MARTES, 10

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.

Concierto de flauta y piano.

Intérpretes: **Antonio Arias** y **Ana María Gorostiaga**.

Comentarios: **Tomás Marco**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 3.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Dos lecciones sobre la ciencia jurídica» (I).

Antonio Hernández Gil:

«La ciencia jurídica tradicional».

MIÉRCOLES, 11

19,30 horas

CICLO HOMENAJE A BELA BARTOK (II).

Pianista: **Perfecto García Chornet**.

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO», EN JAEN

El día 22 se clausura en Jaén la Exposición de Arte Español Contemporáneo (colección de la Fundación Juan March), organizada en colaboración con la Casa de Cultura de Jaén.

Programa:

Para los niños, Cuatro bagatelas, Sonatina, Seis danzas populares rumanas y Mikrokosmos, de B. Bartok.

JUEVES, 12

11,30 horas.

CONCIERTOS PARA JOVENES.

Concierto de vihuela y guitarra barroca.

Intérprete: **Jorge Fresno**.

Comentarios: **Jacinto Torres**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 5.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Dos lecciones sobre la ciencia jurídica» (y II).

Antonio Hernández Gil:

«Perspectivas de transformación de la ciencia jurídica».

VIERNES, 13

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.

Concierto de piano.

Intérprete: **Ricardo Requejo**.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 6.)

EXPOSICION DE GRABADOS DE GOYA EN JACA Y EN LA CORUÑA

El día 4 de marzo será clausurada en la ciudad de Jaca la Exposición de Grabados de Goya, organizada en colaboración con la Universiada 81 y el Ayuntamiento de Jaca.

Durante el mes de marzo será inaugurada en La Coruña esta misma Exposición, en colaboración con la Real Academia Gallega.

LUNES, 16

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Concierto de saxofón y piano.

Intérpretes: **Manuel Miján** (saxofón) y **José Luis Fajardo** (piano).

Programa:

Obras de Delvincourt, Creston, Iturralde, Balboa, Milhaud y Villa-Lobos.

MARTES, 17

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.

Concierto de flauta y piano.

Intérpretes: **Antonio Arias** y **Ana María Gorostiaga**.

Comentarios: **Tomás Marco**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 3.)

19,30 horas

INAUGURACION DE LA EXPOSICION DE PAUL KLEE.

Conferencia del doctor **Jürgen Glaesmer**, Director de la Fundación Paul Klee de Berna.

MIÉRCOLES, 18

19,30 horas

CICLO HOMENAJE A BELA BARTOK (III).

Cuarteto Hispánico Numen.

Programa:

Cuartetos 1 y 6, de B. Bartok.

VIERNES, 20

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.

Concierto de piano.

Intérprete: **Joaquín Parra**.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

Programa:

Obras de Schumann, Chopin, Liszt y Albéniz.

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

LUNES, 23

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de violoncelo y piano.

Intérpretes: **Alvaro P. Campos** (violoncelo) y **Rafael Quero** (piano).

Programa:

Obras de Sammartini, Beethoven, Saint-Saëns, Nin y Cassadó.

MARTES, 24

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.

Concierto de flauta y piano.

Intérpretes: **Antonio Arias** y **Ana María Gorostiaga**.

Comentarios: **Tomás Marco**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 3.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS. →

CURSOS Y CONFERENCIAS DE TORRENTE BALLESTER EN PALMA DE MALLORCA

Gonzalo Torrente Ballester dará en Palma de Mallorca un ciclo de cuatro conferencias sobre el tema «Literatura y vida», los martes 10, 17, 24 y 31 de marzo, organizadas por el Ayuntamiento de Palma, a través de su Delegación de Cultura, y la Fundación Juan March, quien ha propiciado la presencia del conocido escritor y académico en la Universidad Balear, para ofrecer diferentes cursos y seminarios.

Las conferencias públicas se desarrollarán en el Estudio General Luliano y versarán sobre los temas siguientes: «La aparición de la poesía como respuesta a una necesidad histórica», «La relación entre la poesía y la vida», «Función histórica de la literatura» y «La literatura y el hombre actual».

«Cultura y públicos en la modernización de España (1900-1936) (I).

José Carlos Mainer:

«Viejos y jóvenes en torno a 1900».

MIÉRCOLES, 25

19,30 horas

CICLO HOMENAJE A BELA BARTOK (y IV).

Violín: Agustín León Ara.

Piano: José Tordesillas.

Programa:

Sonatas 1 y 2, de B. Bartok.

JUEVES, 26

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.

Concierto de vihuela y guitarra barroca.

Intérprete: Jorge Fresno.

Comentarios: Jacinto Torres.

(Programa y condiciones de asistencia idéntica a los del día 5.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Cultura y públicos en la modernización de España (1900-1936)» (II).

José Carlos Mainer:

«La actitud intelectual».

VIERNES, 27

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.

Intérprete: Joaquín Parra.

Comentarios: Antonio Fernández-Cid.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 20.)

«MINIMAL ART», EN BARCELONA

Durante el mes de marzo se rá inaugurada la Exposición «Minimal Art», en Barcelona, en colaboración con la Caja de Ahorros y Monte de Piedad y el Ayuntamiento de Barcelona.

LUNES, 30

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Dúo de piano.

Intérpretes: Consolación de Castro y Encarnación Fernández Ortega.

Programa:

Obras de Brahms y Milhaud.

MARTES, 31

11,30 horas

CONCIERTOS PARA JOVENES.

Concierto de flauta y piano.

Intérpretes: Antonio Arias y Ana María Gorostiaga.

Comentarios: Tomás Marco.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 3.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Cultura y públicos en la modernización de España (1900-1936) (III).

José Carlos Mainer:

«El vanguardismo español».

CONCIERTOS DE MEDIODIA EN VALENCIA

El viernes 6 de marzo se ofrece en Valencia, en el Museo Nacional de Cerámica, el último concierto de este ciclo, organizado en colaboración con el Conservatorio de Música de Valencia. En el concierto —de canto y piano— María Angeles Peters y Carmen Pérez Blanquer interpretarán obras de Matilde Salvador, Mozart, Wolf y Ravel.

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 — Madrid-6**