

Sumario

ENSAYO	3
<i>América Latina, Europa y el nuevo orden económico internacional,</i> por Felipe Herrera	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	19
Arte	19
Exposición «Medio siglo de escultura: 1900-1945»	19
— Abierta hasta el 23 de diciembre	19
— Diccionario de los 39 autores de la muestra	20
Música	31
Ciclo sobre Telemann en su II Centenario	31
— Cuatro conciertos sobre el compositor alemán	31
— Comentarios y notas de Alvaro Mariás	31
Conciertos de Mediodía para noviembre	37
Publicaciones	38
Camoens, a juicio de cuatro profesores	38
— Volumen con cuatro lecciones de Zamora Vicente, Prado Coelho, Filgueira Valverde y Aguiar e Silva	38
Nuevos títulos en «Serie Universitaria»	40
Estudios e investigaciones	41
Análisis de cerámicas arqueológicas por espectroscopia Mössbauer, de Mercedes Gracia García	41
Trabajos terminados	43
Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras Instituciones	44
Calendario de actividades en noviembre	45

AMERICA LATINA, EUROPA Y EL NUEVO ORDEN ECONOMICO INTERNACIONAL

Por Felipe Herrera

Catedrático de Política Económica de la Universidad de Chile, fue nombrado Ministro de Hacienda de este país en 1953. Presidente del Banco Interamericano de Desarrollo. Tiene a su cargo el programa de Estudios Conjuntos para la Integración de América Latina, con sede en Río de Janeiro.



I

Preguntémosnos, ¿por qué se postula un Nuevo Orden Económico Internacional (NOEI)? Ello implica sostener que existe un «antiguo orden» que pareciera no satisfacer a una gran parte de los gobiernos y a los pueblos que ellos representan; es decir, se hace tangible en el momento histórico actual la fuerza de una acción internacional hacia un «cambio».

Si miramos con visión esquemáticamente retrospectiva la historia de la humanidad es posible ir reconociendo o definiendo distintos tipos de «órdenes», ya que es imposible que las comunidades humanas subsistan sin parámetros sociales determinados que son de la esencia de cualquier sistema de convivencia. Existió así un «orden» propio en el medioevo europeo caracterizado por relaciones feudales y por la gravitación creciente de algunos de sus centros urbanos. Este «orden» tiende a sustituirse a partir de los siglos XV y XVI por las economías y los estados nacionales, que se proyectan en los sistemas coloniales, creados por España, Portugal, Inglaterra, Francia, Ho-

* 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. ▶

landa y Rusia en los denominados «Tiempos Modernos», vale decir hasta el siglo XVIII, inclusive.

El siglo XIX, bajo el empuje desconocido de la revolución industrial y de la emergencia de nuevos «Estados-Naciones» como centros de poder, particularmente los Estados Unidos, Alemania, Italia y Japón, crea su propio «orden económico», cuyas características se confunden con lo que pudiéramos denominar la «época de oro» del nuevo capitalismo industrial. A nuestro entender, ese «orden» sobrevive a la Primera Guerra Mundial y a su tensa postguerra, a la emergencia del Comunismo y del Fascismo, a la aguda depresión de los 30 y se extiende hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

Pertenece a la generación que, nacida en la década de los 20, depositó su fe de juventud en el «nuevo orden», diáfano, libertario, justo y pleno, que aparecía como inevitable después de la derrota del eje fascista.

No es del caso recordar los sucesos determinantes del último tercio de siglo. Pero es obvio que emerge un «nuevo orden internacional» que tiene como trasfondo la más importante alteración histórica que ha atravesado la humanidad. Con fundamento se habla de «una aceleración de la historia», a ritmos no sólo desconocidos, sino también no previstos. Es difícil indicar solamente la revolución científico-tecnológica como la causa final del proceso. La interacción de factores es tan profunda, tan dinámica, que es imposible aislar el análisis de cualquier elemento del nuevo orden. Recordemos sólo alguno de sus nuevos ángulos.

En primer término, la «revolución del conocimiento», la «explosión demográfica» y el rápido proceso de «descolonización» de estos últimos decenios. Estos nuevos factores han contribuido a crear una gravitación nueva y desconocida para el «mundo periférico», hasta hace pocos

En números anteriores se han publicado *Génesis histórica del europeísmo*, por Antonio Truyol Serra, Catedrático de Derecho y Relaciones Internacionales de la Universidad Complutense; *Balance y perspectivas del Mercado Común*, por Matías Rodríguez Inciarte, Técnico Comercial del Estado; *Portugal y la Comunidad Económica Europea*, por José da Silva Lopes, ex-ministro de Finanzas de Portugal; *Reflexiones sobre política europea*, por Thierry de Montbrial, Director del Instituto Francés de Relaciones Exteriores; *Reflexiones políticas sobre defensa y seguridad de Europa*, por Javier Rupérez, Embajador jefe de la Delegación Española en la Conferencia sobre Seguridad y Cooperación en Europa; *La defensa y la seguridad europeas*, por Fernando Morán, Diplomático y escritor; *El triángulo euroatlántico*, por James O. Goldsborough, miembro del Consejo para las Relaciones Exteriores de Nueva York; *Los grupos políticos en el Parlamento Europeo*, por Jacques Georgel, Profesor de Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad Europea; y *Europa y el sistema internacional*, por Ian Smart, ex-director adjunto del Instituto Internacional para Estudios Estratégicos.

años bajo la tutela completa de grandes centros de poder.

Ese nuevo mundo, el «Tercer Mundo», es precisamente el que acusa la mayor concentración de la nueva población mundial, a niveles de subsistencias preocupantes, lo que ha significado que, conseguidas las aspiraciones por la libertad política, emerja la temática del bienestar económico-social como preocupación predominante. Una tendencia a la concentración «urbana» en ese mundo hace surgir las preocupaciones por el «hábitat» como prioritarias, particularmente cuando la urbanización no ha sido acompañada por una industrialización paralela.

Plantear el problema de la urbanización acelerada y del «hábitat» es también referirse a la situación ecológica contemporánea, que ha dejado también de ser un problema local o nacional para alcanzar peligrosas connotaciones internacionales, lo que ha llevado en años recientes a la comunidad internacional a una labor de convergencia, particularmente después de la reunión de Estocolmo de 1972, donde se echan las bases del Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (UNEP).

Recordemos también la lucha persistente del Tercer Mundo en las últimas décadas por el logro de condiciones más equitativas en el intercambio comercial entre productos básicos y bienes manufacturados, tanto respecto a la relación de precios como a su comercialización sin discriminaciones y a las posibilidades del control de los recursos naturales en el contexto del respeto a las soberanías.

La trascendencia de la situación de las materias primas ha llevado en los últimos años a establecer mecanismos correctivos a corto plazo, como lo revela el sistema especial de financiamiento del FMI (Fondo Monetario Internacional) y el régimen acordado por la Comunidad Económica Europea en favor de los países de menor desarrollo relativo, asociados a este mecanismo. Fundada es la preocupación del Tercer Mundo más que nada por las soluciones a largo plazo de su condición de exportadores de productos básicos, situación que seguramente no se alterará en términos sustanciales. En un artículo de esta naturaleza no pretendemos una descripción detenida de los diversos aspectos de la temática que constituye el NOEI. Enumeremos, sin embargo, estos otros aspectos: la acción en torno a la reforma monetaria y financiera; la industrialización y la absorción tecnológica y científica por el Tercer Mundo; la situación alimenticia y los problemas especiales de las zonas áridas; la nueva realidad de los recursos del «lecho

marino»; la acción hacia el desarrollo auto-sostenido individual y colectivo; la prioridad de los problemas del empleo, de las «necesidades básicas» y de la extrema pobreza; y la nueva visualización de las «transnacionales».

Obviamente la enumeración anterior estaría truncada si no enfatizáramos la nueva realidad internacional, que se perfila desde la «guerra del Yomkipur» en función del problema energético del mundo. Los acontecimientos fundamentales de la hora presente están determinados por esa nueva realidad. A principios de 1973, en discurso de incorporación al Instituto de Chile, en su Academia de Ciencias Políticas, Sociales y Morales, me correspondió expresar esta preocupación en la siguiente forma: «La aceleración de la historia está medida en tasas de energía; en el curso de este siglo, desde comienzos del mismo hasta este momento hemos aumentado su uso en cuatro veces. Se calcula que para fines del siglo XX, en comparación con los comienzos de siglo, la habremos aumentado en treinta veces, lo que crea una interrogante acerca de las fuentes de la energía: ¿seremos capaces de seguir aumentándolas en esta proporción? Parece que hubiera una respuesta: es el uso de la energía nuclear, con todas las dificultades y los peligros que ello implica. Tal vez sea del caso recordar la leyenda de Prometeo que, para el hombre contemporáneo, vuelve a adquirir plena vigencia. Cuando el hombre descubre el fuego, sus condiciones de vida cambian totalmente. Es el fuego el que permite el desarrollo de la agricultura y de los asentamientos humanos y es el fuego el que posibilita el trabajo de los metales. Pero parece que los dioses se preocupan por lo que el hombre había avanzado y encadenaron a Prometeo para que no volviera a sus andadas y no volviera a robar otro 'nuevo fuego'»...

II

En los últimos años, a partir de la VI Reunión Especial de la Asamblea de las Naciones Unidas (1974), el concepto de «Nuevo Orden Económico Internacional» toma carta de ciudadanía. Como tantas concepciones actualmente aceptadas en la escena mundial, también ésta surge como reconocimiento de situaciones difíciles en el contexto de las relaciones político-económicas del mundo contemporáneo. Fueron los países en vías de desarrollo los que presionaron por el inicio de un debate en el foro central de la comunidad internacional, cuyo objetivo fundamental es replantear las «normas del juego»

entre las naciones industrializadas con el denominado Tercer Mundo en cuanto a las relaciones económicas prevalecientes entre ellos, con énfasis especial en torno a las materias primas, a las transferencias científicas y tecnológicas, al flujo de los recursos financieros internacionales, a la posición de las empresas transnacionales, etc.

La temática no es nueva: se viene arrastrando desde los primeros años de las Naciones Unidas. Le correspondió a CEPAL en la década de 1950 —bajo el liderazgo de Raúl Prebisch— plantear en términos específicos las condiciones que contribuirían a nuestro atraso económico y social, derivadas de injustas y desequilibrantes relaciones económicas externas, determinadas en gran parte por nuestra estructura predominante de países productores de materias primas y rúbricas alimenticias, y además por los vínculos de dependencia financiera y técnica con el mundo desarrollado. Esa perspectiva tiene su caja de resonancia en Africa y Asia, y emerge en una nueva dimensión en función de UNCTAD a partir de 1964. Por eso, para nosotros los latinoamericanos los temas centrales del denominado «Nuevo Orden Económico Internacional» (NOEI) no representan novedad.

Para una mejor visualización del significado del NOEI, tengamos presentes las siguientes consideraciones:

— El conflicto del Medio Oriente, en octubre de 1973, precipita una nueva y audaz política por parte de los países productores de petróleo que hace enfrentarse al mundo en su conjunto, más allá de una situación de precios, con el serio problema de los recursos energéticos para el futuro. En los términos de Sadat, fueron los «días que hicieran cambiar la historia del mundo»; agregaríamos que el gran cambio es transformar al Tercer Mundo en «Centro de Poder». Si bien es cierto que ha sufrido las consecuencias económicas y financieras de las nuevas condiciones del mercado de petróleo, ha existido, sin embargo, una amplia solidaridad de estas naciones con los países de la OPEP.

— La importancia del denominado Tercer Mundo en sus proyecciones económico-políticas tiende a fortalecer sus aún débiles vínculos institucionales, como lo ha demostrado la gravitación creciente del grupo de los «77», no sólo frente al sistema de las Naciones Unidas. En el mismo contexto, la trascendencia de los encuentros de los países «no-alineados» tiende a proyectarse con más fuerza en la comunidad internacional. Desgraciadamente, poco se ha avanzado prácticamente en el camino de una «institucionalización» tercermundista. Ello contrasta con la organi-

zación del «club de los países ricos» a través de la OCDE.

— Gran importancia ha tenido en la escena internacional durante este último período la iniciativa del gobierno francés concentrada en el diálogo Norte-Sur, decidiéndose que este «diálogo» continuara en el seno de las propias Naciones Unidas, lo que ha acontecido hasta el presente en controvertidos términos.

He expresado en muchas oportunidades que soy un «optimista profesional». También en relación a este diálogo y a sus aparentes pobres resultados aplico ese optimismo, pensando en la trascendencia que tiene el que, por vez primera, el mundo industrializado y el «Tercer Mundo» hayan establecido un contacto directo, a través de un grupo de naciones que por ambos lados han representado intereses distintos, no del período inmediato, sino de una estructura económica internacional que es el resultado de toda la evolución histórica de la humanidad. Si difícil es en el plano interno nacional programar y poner en ejecución reformas que alteren un sistema ya establecido, esas mismas dificultades se nos presentarán multiplicadas a escala mundial. En ese sentido debemos destacar la trascendencia que ha tenido el «Informe Brandt» para los efectos de clarificar una temática que puede servir de fundamento al Diálogo Norte-Sur.

Es un hecho que la aceleración de la historia contemporánea ha agudizado ciertos problemas claves de la convivencia humana en el escenario planetario; y es un hecho también que gran parte de las soluciones escapan a los límites de las fronteras locales. Sin embargo, tengamos presente que ni las formas sociales de organización predominantes, ni el contexto del «Estado-Nación», ni lo que es más serio, la conformación mental del hombre contemporáneo estaban preparados para dar respuestas que no sólo implicaban alteraciones a niveles nacionales, sino especialmente en el contexto cosmopolita.

Por eso seguimos siendo optimistas: el hombre y las sociedades contemporáneas han comenzado a entender el «desafío», lo que en última instancia está provocando «diálogos» históricamente desconocidos, y ha hecho aceptable una revisión programada de un mundo cuya estimativa intrínseca sigue arraigada en el siglo pasado. Por eso creemos que el concepto de NOEI está tomando vigencia, y cualesquiera que sean las contingencias en nuevos encuentros internacionales, nos veremos obligados a seguir buscando alineamientos colectivos —internacionales, regionales y nacionales— que permitan racionalizar y afrontar las nuevas situaciones.

Aun cuando el concepto de NOEI corresponde a un enfoque político-económico de gran contenido pragmático y aun cuando gran parte de las tesis cubiertas bajo su formulación habrían sido objeto de análisis y discusión teórica y técnica en años anteriores, el incentivo que ha provocado en economistas y cultivadores de las ciencias sociales, como asimismo en centros e instituciones de orientación académica, ha sido notable. En un corto período ha surgido en torno al asunto una importante producción intelectual; también ha sido notable el número de seminarios y encuentros de diversa naturaleza, cuya motivación ha sido provocada por el tema. Recordemos el Informe Leontieff, preparado para las Naciones Unidas, la reunión del Club de Roma, en Argelia, en noviembre de 1976, para discutir el Informe Tinberger (RIO: «Reshaping International Order»); la acción de la Sociedad Internacional para el Desarrollo (SID); de la Fundación Hammerskjold, de Suecia; del «Aspen Institute», en los Estados Unidos; del recientemente creado «Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo», en México; del «Centro Internacional para el Desarrollo», de París; del «Foro del Tercer Mundo», etc. La respuesta de estas personas, grupos e instituciones no sólo es importante en su connotación técnica, sino también en la proyección que pueden ejercer para contribuir a formar opiniones públicas en todas las regiones del mundo que estén sensibilizadas por la intensidad y vigencia de la nueva problemática planetaria.

Es interesante recordar que la comunidad académica ha estado muy reclamada por los requerimientos inmediatos y prácticos de los hombres de Estado, los banqueros y los hombres de negocios, que en su quehacer diario se encuentran frente a situaciones que no estaban descritas en los textos de economía o que no han sido suficientemente explicadas en los informes preparados por los más destacados economistas de nuestro tiempo. Esta nueva praxis ha obligado a generar un nuevo pensamiento económico.

No existe un nuevo Keynes y creemos que no va a existir. De este mundo tan complejo va a ser muy difícil que «un hombre» pueda dar fórmulas de largo alcance que representen una salida clara para los problemas con que se enfrenta la mayor parte de la humanidad. Pero sí existe un grupo de pensadores económicos contemporáneos que están contribuyendo a la formación de un pensamiento de gran trascendencia.

Creemos que América Latina tiene que jugar un papel

muy importante en este aspecto. Tal como ya lo he recordado, la región ha efectuado aportes teóricos de la mayor importancia en décadas pasadas. Sin embargo, debemos preguntarnos: ¿hasta qué punto, en este momento, América Latina posee nuevos pensadores en el campo de la economía internacional y del desarrollo, cuyas ideas estén a la altura de las realidades que nuestro continente representa? Tenemos en el presente una extraordinaria gravitación en el contexto internacional. Sin embargo, creemos que la intelectualidad latinoamericana en el campo de las ciencias sociales no está dando las respuestas o las contribuciones realistas y originales que debería aportar, a juzgar por sus antecedentes históricos. Es posible que lo que afirmamos sobre América Latina sea aplicable al resto del Tercer Mundo. Es curioso que actualmente los grandes teóricos del Nuevo Orden Económico Internacional sean holandeses, suecos, ingleses o norteamericanos. Algunos pensadores provienen del Tercer Mundo, pero constituyen un grupo pequeño y, generalmente, son discípulos o seguidores de escuelas afincadas en el mundo desarrollado.

Mucho se ha discutido acerca de si debemos hablar de un nuevo orden económico internacional o de un «nuevo orden internacional» a secas. La concepción que predomina tiende a subrayar los aspectos económicos involucrados en el nuevo ordenamiento de las relaciones internacionales, pero sin excluir sus aspectos sociales y políticos.

Han sido varios importantes cultivadores del pensamiento económico los que, preocupados frente al «economicismo» que predomina en el mundo de las ideas y de la acción, se han convertido en líderes de concepciones más globales y humanistas. Leemos así en el Informe Leontieff: «Los principales límites a un orden económico sostenido y a un desarrollo acelerado son de orden político, social e institucional, mucho más que de carácter físico. No existen barreras físicas insuperables en el siglo XX para acelerar el desarrollo de las regiones atrasadas del mundo». Compartimos plenamente esta apreciación y así lo hemos expresado en más de una oportunidad, al comprobar que la teoría económica del desarrollo se ha transformado más bien en un arte o una técnica que, en manos de gente capacitada y sostenida por políticas inteligentes y perseverantes, puede operar «milagros». ¿Por qué hablamos de milagros económicos? Precisamente porque el hombre ha sido capaz de actuar sobre la economía. Sin embargo, no hemos sido ca-

paces de actuar igualmente en otros órdenes, particularmente en los países en vías de desarrollo.

Leontieff concluye en su informe que «para acelerar el desarrollo global son necesarias dos condiciones: en primer término, son indispensables cambios ambiciosos de carácter social, político e institucional en los países del Tercer mundo; y, en segundo lugar, se necesitan cambios profundos en el actual orden económico mundial. El desarrollo acelerado que lleve a una reducción sustantiva de las diferencias entre los países desarrollados y en vías de desarrollo sólo puede ser alcanzado mediante esta combinación de factores. Por cierto, que cada uno de ellos separadamente es insuficiente y debemos, en todo momento, coordinarlos».

En otras palabras: El Nuevo Orden Internacional no puede ser exclusivamente el fruto de esfuerzos internacionales, en donde expertos y representantes gubernamentales van a negociar convenios entre las naciones, tal como se hizo inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial (por ejemplo, Bretton Woods), sino de una acción que debe ir acompañada de medidas de carácter nacional, encaminadas a un ajuste de los sistemas económicos, políticos y sociales de los países, compatibles precisamente con los nuevos alineamientos cosmopolitas.

III

América Latina se encuentra en una etapa que permite a los observadores abrir juicio acerca del sentido de su devenir histórico durante los últimos treinta años. Habiendo vivido con alguna intensidad este último período y habiendo sido participe de una generación que no sólo ha sido testigo, sino también agente en el acontecer de nuestros países, creo que podemos intentar definir algunas perspectivas que lo conforman.

En primer lugar, es indudable que este período de postguerra (1945-80) ha sido una etapa de gran «afirmación nacional». Los indicadores estadísticos nos ayudan a fundamentar esta opinión. América Latina ha crecido, en términos tanto cuantitativos como cualitativos, a un ritmo desconocido, en comparación con otros períodos de su historia. En fecha reciente, la CEPAL presentó un estudio que revela que ese crecimiento no sólo ha tenido lugar en términos económicos, sino también en el sentido de lo que los sociólogos y los politólogos caracterizan como un proceso de «modernización global». En el curso de estos últimos treinta años el pro-

ducto regional bruto se cuadruplica. Nuestra población, es cierto, se dobla, lo que en todo caso significa que el ingreso *per cápita* del hombre medio latinoamericano se ha duplicado.

Conjuntamente con la referida «afirmación nacional» latinoamericana, se ha gestado un importante proceso de «afirmación regional». Se podría argumentar que ambos conceptos son antinómicos. El asunto ha sido debatido extensamente, y nos limitaremos a recordar que la base del proceso de regionalización se encuentra, precisamente, en el desarrollo nacional. Cuando se habla de un proceso de regionalización en América Latina, éste no debe ser medido sólo en función de los tratados, convenios y demás instrumentos jurídicos adoptados para promoverlo, sino a la luz de lo que acontece en la realidad, es decir, del intercambio comercial, de las relaciones financieras, de la complementación industrial, de la cooperación tecnológica y del intercambio de los recursos humanos de que disponen los países latinoamericanos; en general, del grado de interpenetración de los mercados y del dinamismo que ha adquirido el flujo de factores productivos en los países de la región, situación totalmente nueva, que se ha venido perfilando a partir de 1960.

Es evidente que los convenios jurídicos celebrados a partir de los años 60 han tenido una gran importancia. No me refiero solamente al Tratado de Montevideo, sino también al Tratado de Managua, que crea el Mercado Común Centroamericano, y al Acuerdo Subregional Andino, a la Asociación de Libre Comercio del Caribe, transformada hoy en una comunidad económica, y al pacto entre los países ribereños de la Cuenca del Plata. La instrumentalización de la integración durante el decenio de los años 60 tuvo el gran mérito de estimular las fuerzas potenciales que en América Latina podían conducir hacia una mayor cohesión regional. Es posible que esos instrumentos, principalmente en la intención de sus autores, hayan sido más ambiciosos que lo que habría de permitir la realidad, pero la historia siempre ha sido así: los grandes cambios y las grandes reformas sólo se han realizado en la medida en que sus gestores plantearon proposiciones que iban mucho más allá de lo que era viable lograr. Por eso, no cabe abrigar vacilaciones ni dudas por no haber podido cumplir en forma mecánica las metas que nos propusimos en un momento dado. Lo que interesa es que el proceso está en marcha, que no se ha detenido, y que hay una inquietud permanente por

corregirlo y dinamizarlo. Nos asiste la convicción de que en algún momento esa nueva realidad, que ha emergido dentro o fuera de los convenios mencionados, va a provocar el establecimiento de una nueva institucionalidad regional. En tal dirección, han sido importantes en la década de los 70 la creación de un «Sistema Económico Latinoamericano» (SELA), la firma del «Pacto Amazónico» y la puesta en marcha de la «Organización Latinoamericana de la Energía» (OLADE).

No existe, a mi entender, crisis en la integración latinoamericana. Ella continúa siendo el mejor camino para conducirnos a una inserción más armoniosa dentro del mundo actual y, particularmente, del futuro. Dice el diccionario de la Real Academia Española: «integración es la acción y efecto de integrar»; e «integrar es equivalente a formar las partes un todo, o bien, completar un todo con las partes que faltan». Esto es precisamente lo que ha ocurrido en América Latina durante la última generación. Hemos estado formando un todo, no absolutamente armónico, con las dificultades conocidas; y por otra parte, y esto tal vez sea lo más interesante, hemos completado ese todo con partes que habían estado marginadas. Me refiero al acercamiento entre los distintos ámbitos geográficos y culturales de nuestra América Latina, y muy particularmente a su región caribeña: porque hoy en día hablar de América Latina es hablar de México, de Centroamérica y de América del Sur, pero también es hablar del Caribe y de lo que se llama el «Nuevo Caribe», es decir, de aquellas antiguas posesiones europeas que se han ido independizando de Inglaterra y de Holanda, y que se han organizado bajo el régimen del estado nacional, la mayoría de las cuales forman hoy parte del sistema interamericano.

En los últimos años la afirmación nacional y regional latinoamericana se completa con nuestra inserción en la «civilización planetaria», en el «One World» del libro de Wendell Willkie, concepto reiterado después en la obra de Bárbara Ward, «Una sola tierra», y definido en las palabras de Adlai Stevenson como la «Nave espacial llamada tierra».

La década de 1970 se caracteriza por la proyección de nuestras realidades regionales en el contexto de una problemática cosmopolita. Sin embargo, esta proyección ha tenido lugar en forma relativamente súbita y tanto nuestra conciencia individual como nuestras sociedades no estaban preparadas para este acelerado cambio histó-

rico. En la década de 1960 para muchos latinoamericanos parecía revolucionario hablar de integración, de superación de los nacionalismos y de supranacionalidad. Hoy, el concepto de regionalización, si bien no está siendo superado, adquiere una nueva dimensión al plantearse en el marco de los problemas globales que afronta la humanidad en esta etapa de un mundo cada vez más globalizado.

Nos formamos, al igual que nuestros padres y que nuestros abuelos, en el cuadro del «Estado Nación»; nos vimos luego en la necesidad de proyectar este concepto a la realidad económica y cultural más amplia que era América Latina. Hoy en día, cuando estamos aún a medio camino en este proceso de regionalización, nos encontramos frente al desafío de participar en una problemática mundial.

Estos conceptos de nación, región y de comunidad internacional no se contraponen. Esto podemos verlo de forma muy clara en Europa. Nunca había existido en la historia un proceso de unificación de culturas distintas, y en muchos momentos antagónicas, como en la Europa Occidental contemporánea. La Europa de los «6» se transforma en la Europa de los «10», y en un futuro próximo se ampliará a la de los «12». Ya tenemos un Parlamento Europeo elegido por los habitantes de países que van desde la Cuenca del Mediterráneo hasta el Mar del Norte. Sin embargo, aunque cualquier observador superficial pudiera creer que este proceso ha superado los intereses o antagonismos nacionales, sabemos que no es ése el caso. No sólo están vivos los nacionalismos, sino que dentro de algunos países las lealtades provinciales parecieran haber despertado en forma, a veces, violenta.

América Latina está, a nuestro entender, más capacitada que otras regiones del mundo para lograr esa «inserción» en la actual civilización planetaria, por dos razones fundamentales:

Una, que ya hemos mencionado, es el hecho de formar una comunidad de naciones en donde se dieron condiciones de crecimiento económico que, si bien no nos han llevado al nivel de los países industrializados, nos han dado particularidades propias en relación al resto de los países del Tercer Mundo. Leontieff, en su informe a las Naciones Unidas, nos coloca en el plano de una «clase media económica», diferenciándonos tanto de los países desarrollados como de gran parte de los países en vías de desarrollo. El informe hace predicciones para

el futuro, para el año 2000 y el siglo XXI, destacando que esa realidad de clase media de las naciones se acentúa.

Un segundo aspecto dice relación con nuestra realidad cultural. América Latina tiene una característica que no posee en igual grado ninguna otra región del mundo, cual es la de ser culturalmente un continente «mestizo». Hay grupos latinoamericanos que acusan y niegan nuestro extendido mestizaje. Olvidan, quienes así opinan, que en la época de la conquista y colonización de América, si existía una región del mundo que podía ser calificada de mestiza, esa era la Península Ibérica: recordemos sólo sus vertientes celtíberas, romanas, góticas, árabes y judías. El español y el portugués que llegó a nuestros territorios traía consigo muchos siglos de mestizaje cultural. ¿Qué le aconteció en este continente? Se mezcló con una población aborígen, que en algunas partes poseía un destacado nivel cultural. Luego, se enfrenta con una presencia africana, particularmente en el Caribe y en Brasil. Posteriormente, en los siglos XIX y XX, se absorben nuevas corrientes inmigratorias, principalmente provenientes de España, Italia, Alemania, Inglaterra y el Japón, que en algunos casos fueron cuantitativamente muy importantes, ejerciendo siempre una señalada gravitación cualitativa.

Esta experiencia, vivida durante siglos por América Latina, tiene un extraordinario valor y potencial para la «movilización planetaria», que, por su naturaleza, tiende a la globalización y a la integración de todos los pueblos del mundo, desde el punto de vista científico, tecnológico, económico y político, pero también desde una perspectiva cultural y humanística. Los latinoamericanos, a causa de este trasfondo histórico, estamos en positivas condiciones para entender y afrontar los desafíos propios de un Nuevo Orden Internacional.

Comparemos nuestra realidad con la de un continente emergente que políticamente pareciera tener hoy en día la primera prioridad en el plano internacional. Me refiero al Africa, tanto al Africa Arabe como al Africa Negra. Observamos en estas dos Africas una actitud crítica, e incluso, agresiva frente al mundo occidental. Es explicable que así sea, ya que se trata de regiones que fueron colonizadas sin haberse incorporado jamás al mundo occidental: su relación fue básicamente de dependencia, en todos los planos. Por eso, hoy en día esas colectividades introducen en los planteamientos del Tercer Mundo un carácter reivindicativo. Este tono se hace presente en las conferencias económicas donde se trata

de materias primas, de recursos financieros o de transferencias de tecnología. Pero estas reivindicaciones cobran también todo su vigor en los escenarios intelectuales, donde los representantes de estos nuevos países postulan cada vez más su «identidad cultural».

Es evidente que, desde esta perspectiva, América Latina tiene una contribución muy importante que efectuar para el establecimiento de un nuevo orden económico internacional, toda vez que en virtud de nuestra independencia política, hace un siglo y medio, y del proceso de afirmación nacional que hemos vivido durante los últimos treinta años, hemos alcanzado tal vez una mayor madurez, o en todo caso, estamos en condiciones de crear una convivencia realista con naciones de diversos grados de desarrollo y de estructura en el contexto mundial.

IV

Me voy a permitir resumir mis comentarios en los siguientes puntos fundamentales:

En primer término, podríamos definir el Nuevo Orden Económico Internacional —o simplemente, el Nuevo Orden Internacional—, puesto que el estado de cosas que se busca sobrepasa los fenómenos económicos—, como la respuesta al conjunto de los desafíos que la humanidad ha estado enfrentando durante este último período y, muy particularmente, durante la segunda postguerra, en forma acelerada.

En segundo término, no existe una fórmula mágica que pueda gestar un Nuevo Orden Económico Internacional. Hasta ahora nadie ha pretendido acuñar fórmulas de alcance global, aunque en definitiva no sería extraño que llegáramos a ellas, asignando un mayor énfasis a los elementos de carácter histórico, filosófico y cultural en la concepción del nuevo orden internacional. Lo cierto es que en la actualidad se está trabajando sobre bases sectoriales, según se desprende de las líneas anteriores.

En tercer término, es evidente que hablar de un nuevo orden internacional implica aceptar el proceso de globalización que ha experimentado el mundo, dentro del cual los conceptos de «nación», de «región» y de «planeta» tienen vigencia complementaria. En este proceso, los valores del humanismo juegan un papel muy trascendental, ya que el mundo tenderá a acentuar su carácter «pluralista», aprendiendo a vivir bajo sistemas económicos y sociales diferentes. La historia transcurre en me-

dio de profundas paradojas, y por eso, en un período en que se requiere mayor racionalidad, proliferan los rebrotes de irracionalismo.

En cuarto término, América Latina se encuentra en un período de su historia en el que está capacitada para «insertarse» en ese nuevo orden internacional, e incluso, para aportar un mensaje propio al resto del mundo; ese mensaje no sólo habrá de provenir de nuestras tasas de crecimiento económico, de nuestra capacidad tecnológica, de nuestra madurez institucional y de nuestra imaginación para enfrentarse con los desafíos de la evolución económica y social contemporánea, sino muy fundamentalmente del trasfondo que subyace en la cultura mestiza latinoamericana. Creemos que la experiencia latinoamericana en el campo del desarrollo económico y social, nuestro mestizaje cultural, el hecho de haber afirmado nuestros Estados Naciones dentro de una concepción regional, la capacidad de diálogo que hemos desarrollado frente a las naciones industrializadas y a otras regiones del Tercer Mundo, y el humanismo que constituye la esencia misma del ser latinoamericano, encierran una poderosa capacidad de respuesta a los problemas ante los que se enfrentan hoy todos los pueblos de la tierra.

En quinto término, existe un profundo desafío representado por Europa Occidental contemporánea. No olvidemos que nuestra América Latina, histórica y culturalmente, ha estado profundamente ligada y vinculada al viejo continente. En las dos últimas décadas nuestro propio proceso institucional de integración no podría ser entendido sin la proyección que el Tratado de Roma, que crea la Comunidad Europea, tuviera sobre nuestros países. Estamos seguros de que los próximos pasos de la unidad europea seguirán reflejándose estrechamente en el continente, particularmente en la unificación monetaria y la elección directa de un Parlamento Europeo.

Las reflexiones anteriores nos hacen por eso concluir que para América Latina es fundamental la incorporación de España y Portugal a las Comunidades Europeas, no sólo por la estrecha asociación que tenemos con esas dos naciones, decisivas en nuestra gestación histórica, sino también por el inevitable cambio que se producirá en muchos aspectos de la convivencia de la Europa Occidental. El significado, para el futuro de estas naciones, de su incorporación a las Comunidades Económicas Europeas ha sido materia de un vasto análisis y debate; en lo que a América Latina se refiere, estamos seguros de

que, perteneciendo nosotros a la Comunidad Ibérica, la presencia española y portuguesa en Bruselas significará una nueva dimensión y vinculación con la Europa Occidental, considerada como un todo.

Finalmente, tal como lo hemos planteado anteriormente, existe una profunda y permanente convergencia histórica entre América Latina y la Península Ibérica, lo que hace superar total y rápidamente el enfrentamiento propio de los años del proceso de Independencia. Nadie mejor que Ortega y Gasset para haber definido esta situación: «La liberación no es sino la manifestación más externa y última de esa inicial disociación y separatismo; tanto que, precisamente, en la hora posterior a su liberación, comienza ya el proceso de cambiar de dirección. Desde entonces —y cualesquiera que sean las superficiales apariencias y verbalismos convencionales— la verdad es que una vez constituidos en naciones independientes y marchando según su propia inspiración, todos los nuevos pueblos de origen colonial y la metrópoli misma caminan, sin proponérselo ni quererlo y aun contra su aparente designio, *en dirección convergente*, esto es, que entre sí y al mismo nivel, se irán pareciendo cada vez más, e irán siendo cada vez más homogéneos. Bien entendido, no que vayan asemejándose a España, sino que todos, incluso España, avancen hacia formas comunes de vida. No se trata, pues, de nada que se parezca a una eventual aproximación política, sino a cosa harto más importante: la coincidencia progresiva en un determinado estilo de humanidad».

En el presente, los países de nuestro continente participan de las mismas limitaciones y de los mismos factores positivos para permitir consolidar sociedades donde se tienda a un indispensable equilibrio entre un crecimiento económico adecuado, un bienestar social extendido, una participación política amplia basada en la libertad y la dignidad humana, una afirmación de valores culturales que le dan un verdadero sentido a la vida individual y colectiva. Por eso, en las «nuevas fronteras» latinoamericanas tiene un papel trascendente el profundo reencuentro histórico del Mundo Ibérico en su conjunto. Las aspiraciones hacia una mayor integración de los pueblos del Nuevo Continente se extiende natural y orgánicamente hacia fórmulas institucionales y de acción en que participan España y Portugal, tendencias históricas que están destinadas a tener una profunda vitalidad precisamente en el contexto de un Nuevo Orden Internacional.

Hasta el 23 de diciembre

EXPOSICION «MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945»

Hasta el 23 de diciembre se ofrece en la Fundación Juan March la Exposición «Medio siglo de escultura: 1900-1945», con un total de 123 obras pertenecientes a 39 artistas, todos ellos figuras relevantes del arte contemporáneo. La muestra ha sido organizada con la colaboración de la Fundación Maeght, de Saint-Paul-de-Vence (Francia).

Las obras proceden de distintas colecciones y museos, como los de Arte Moderno de Nueva York, Viena y París; Stedelijk Museum, de Amsterdam; Kunsthaus, de Zurich; Museo Rodin, de París, y colecciones particulares, además de la propia Fundación Maeght.

Con un criterio didáctico, la muestra pretende reflejar las invenciones, rupturas y aportaciones más importantes que han jalonado la evolución de la escultura desde comienzos del siglo hasta la segunda guerra mundial: Rodin, como punto de partida y gozne entre dos siglos, y escultores como Maillol, Bourdelle, Renoir y Degas, que representan una cierta tradición, al igual que Picasso en sus comienzos (*El loco*, 1905) o Matisse (*El siervo*, 1900-1903).

Se reflejan asimismo algunas muestras de los futuristas —Boccioni—, el complejo mundo de los constructivistas, con Gabo, Pevsner, Tatlin, Kobra, Moholy-Nagy; y del cubismo escultórico, con Laurens, Lipchitz, Zadkine. La época surrealista aparece representada por obras fundamentales como las de Max Ernst (*El rey jugando con la reina*, 1944), Duchamp (*Botellero*, 1914), Giacometti (*Cabeza que mira*, 1927) y Miró (*El objeto del atardecer*, 1937).

Las rupturas vienen marcadas por la aparición de nuevos materiales: González y Gargallo, con sus trabajos en hierro soldado, y por los móviles de Calder. A esta línea de innovaciones corresponde también Duchamp-Villon con obras importantes como *Mujer sentada* (1914) y *El caballo mayor* (1914); o Brancusi (*Señorita Pogany*, c. 1933); y finalmente, se refleja en la exposición la vuelta a una cierta tradición o nueva figuración, con obras de Marini, Lipchitz, Picasso y Henry Moore, entre otros.

Ofrecemos a continuación un «Diccionario de la exposición», con datos y opiniones sobre los autores cuya obra se exhibe en esta muestra.



Picasso: *La hojalatera*.

A

ARCHIPENKO, Alexander (Kiev, Rusia, 1887 - Nueva York, 1964).

Uno de los promotores del cubismo escultórico. Estudia en Kiev y París y en 1912 abre una escuela de escultura y realiza *Paseando*, primera escultura moderna de formas cóncavas abstractas. En 1923 se instala en Nueva York. Inventa la *archi-pintura* («máquina para producir la ilusión de movimiento en un tema pintado»). En 1928 adquiere la ciudadanía estadounidense.

Las formas cóncavas son, en palabras del propio artista, «los símbolos de una forma ausente (...). No existe forma cóncava sin forma convexa, ni forma convexa sin cóncava. Ambos aspectos están fusionados y forman un todo coherente. En el proceso creador, como en la vida, la realidad del aspecto negativo no es sino la huella conceptual de lo positivo ausente».

ARP, Jean (Hans) (Estrasburgo, 1886 - Basilea, 1966).

Estudió en Estrasburgo, Weimar y París. Crea el grupo «Der Moderne Bund» y participa en la segunda exposición de «Der Blaue Reiter». Instalado en Zurich en 1915, funda con Hugo Ball y Tristan Tzara, en 1916, el movimiento Dadá en esta ciudad. En París, donde se establece en los años veinte, tiene contactos con los surrealistas. Desde 1929 se dedica casi exclusivamente

a la escultura. Participa en «Cercle et Carré» e inaugura el ciclo de sus *Concreciones humanas*.

El propio Arp definió su voluntad de construir nuevas formas: «Yo quería encontrar un orden diferente, otro valor del hombre dentro de la naturaleza. El hombre no debía ser ya la medida de todas las cosas, ni adaptar todo a su medida, sino al contrario, todas las cosas y el hombre mismo deberían ser como la naturaleza, *sin medida*.»

B

BARLACH, Ernst (Wedel, Alemania, 1870 - Rostock, 1938).

Estudia en Schönberg, Hamburgo y Dresde y, más tarde, en París, en la Academia Julian. Desde 1906 se instala en Berlín, siendo elegido, al año siguiente, miembro de la Academia de Bellas Artes de esta capital. En 1908 realiza su primera escultura en madera y en 1917 su primera exposición personal importante, en la Galería Cassirer, de Berlín.

Kurt Martin ha señalado que para Barlach, «lo que importa son los gestos y los no-gestos, la densidad del enunciado, la precisión del gesto que confiere al tema su tensión; gesto que no es ya el gesto del hombre, pues *la escultura misma se ha hecho gesto*.» En la escultura de Barlach se encuentran con frecuencia personajes que cantan o tocan algún instrumento musical. El propio artista declaró que en su obra lo exterior es como lo interior y que la

forma y el contenido coinciden exactamente.

BILL, Max (Winterthur, Suiza, 1908).

Estudió en la Bauhaus de Dessau, de 1927 a 1929. En este último año se instala en Zurich, donde trabaja como arquitecto, pintor y grafista y, desde 1932, como escultor, adhiriéndose al grupo «Abstracción-Creación», del que formaban parte Arp y Mondrian. Desarrolló también una gran actividad como arquitecto y profesor en la Academia de Bellas Artes de Hamburgo.

Obras de arte con medios y leyes propios, sin apoyo exterior en la naturaleza sensible, ni partiendo de la transformación de ésta, sin que intervenga un proceso de abstracción. Así delimitaba Max Bill, en 1936, sus investigaciones personales sobre el arte concreto con respecto al llamado «arte abstracto»: «la pintura y escultura concretas configuran unas percepciones ópticas que vienen dadas por el color, el espacio, la luz y el movimiento (...). El arte concreto, en su esencia misma, es la expresión pura de una medida y de una ley de la armonía.»

BOCCIONI, Umberto (Reggio di Calabria, Italia, 1882 - Verona, 1916).

Principal exponente de la escultura futurista. Estudia en Roma con Balla y en 1907 se instala en Milán donde conoce a Marinetti, con el que colabora activamente en la elaboración de los manifiestos de la pintura futurista. En 1911, durante su estancia en París, toma contacto con Apollinaire y

los cubistas. Boccioni introduce en las nuevas invenciones plásticas, generalmente estáticas, de su época, el factor tiempo y un lirismo inspirado en el dinamismo de la vida moderna.



Boccioni: *Formas únicas de la continuidad en el espacio.*

Muere, durante la guerra, en un accidente.

«Proclamemos la abolición completa de la línea finita y de la estatua cerrada. Abramos la figura como una ventana y encerremos en ella el medio en el que vive. Proclamemos que el medio ha de formar parte del bloque plástico como un mundo especial regido por sus propias leyes...» Son frases extraídas del Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista, publicado por Boccioni en 1912. •

BOURDELLE, Antoine (Montauban, Francia, 1861 - Le Vésinet, 1929).

Sus primeras esculturas firmadas y fechadas datan de 1880. En 1884 marcha a París y, cuatro años después, inicia la gran serie de retratos de *Beethoven* que terminará en 1929, y que acusan una fuerte influencia de Rodin, del que fue colaborador. En

1897 se le encarga el *Monumento a los muertos* de Montauban y expone por vez primera en Estados Unidos. La *Cabeza de Apolo* es un hito importante en su evolución artística. Su obra personal, inspirada en la vieja tradición helénica y en los maestros románicos y góticos, comienza en 1902 con el *Carnero indómito*. Funda, con Rodin y Dubois, una escuela de escultura y, más tarde, con Besnard y Perret, el Salón de las Tulle-rias. En 1949 se inaugura en París el Museo Bourdelle.

«Todo lo que es síntesis es arcaísmo (...): Lo arcaico no es ingenuo, no es algo gastado (...); es el arte a la vez más humano y el más eterno», respondía Bourdelle cuando se le reprochaba el preconizar un retorno al arte arcaico.

BRANCUSI, Constantin (Pestisani, Rumania, 1876 - París, 1957).

Tras estudiar en Cracovia, Bucarest y Munich, llega a París en 1904. Pronto se asocia con Rodin y hace amistad con Modigliani. En 1952 adquiere la nacionalidad francesa y más tarde lega en su testamento las obras de sus cinco talleres de París al Estado francés. «Toda mi vida me ha interesado el motivo del vuelo», decía Brancusi. Muchas de sus obras son variaciones sobre unos cuantos motivos centrales: el reposo, el movimiento dinámico (13 versiones del *Pájaro en el espacio*) o el gallo, que siempre reflejan su búsqueda del ideal de simplicidad y pureza de la forma. «Lo bello es la equidad absoluta», afirmaba el artista, quien escapa a toda clasificación de escuela. Algunas cabezas de mujer lo

acercan al cubismo. Al preciosismo de sus esculturas en mármol y en bronce se opone el estilo algo áspero de sus obras en madera talladas en roble (*Adán y Eva, Sócrates, El espíritu de Buda*).

BRAQUE, Georges (Argenteuil-sur-Seine, Francia, 1882 - París, 1963).

Además de su gran prestigio como pintor —es quizás el máximo exponente, con Picasso, del cubismo— Braque cultivó también la escultura, especialmente en los años de la Segunda Guerra Mundial. *Mujer de pie* (1920) es su primer intento escultórico, junto con un relieve (*Carro*), en 1932. Durante el invierno de 1939-40, estando en Varengeville, se vuelca en la escultura. Para Stanislav Fumet, las esculturas del pintor Braque son «señales espirituales que las cosas nos hacen en cuanto que son materialmente seres y objetos... Braque construye recordando en el espacio que le presenta, a veces, la naturaleza, o que él mismo fabrica, objetos susceptibles de convertirse en figuras, al igual que graba figuras que son objetos.»

== C ==

CALDER, Alexander (Lawton, Filadelfia, 1898 - Nueva York, 1976).

Tras diplomarse en Ingeniería Mecánica en el Stevens Institute of Technology de Hoboken (Nueva Jersey) y seguir cursos en la Art Students League de Nueva York, en 1926 se instala en París y empieza a esculpir figuritas circenses y pequeños animales articulados en madera y alambre. En

1931 se adhiere al Grupo «Abstraction-Création» con Arp, Mondrian, Pevsner, Delaunay y otros; y al año siguiente expone en París sus *móviles*, composiciones metálicas suspendidas del techo y articuladas de modo que adoptan continuamente nuevas formas y ritmos



Calder: *Los acróbatas*.

con el aire ambiente. Hace también *estables*, esculturas sin movimiento, apoyadas en el suelo. Concebidos también para estar al aire libre, producen un juego cambiante de formas, debido al equilibrio inestable de las distintas piezas, produciendo ligeras vibraciones sonoras.

Fernand Léger ha descrito a Calder como «un tronco de árbol en marcha, un elemento de la naturaleza que se balancea sonriente y curioso.»

== D ==

DEGAS, Edgar (París, 1834 - 1917).

Procedente de una rica familia de banque-

ros, estudió con Barrias y en la Escuela de Bellas Artes de París. Fue un gran admirador de Ingres, quien influyó mucho en sus primeras obras. Desde 1874 participa activamente con los impresionistas y, en 1881 presenta a la sexta exposición de este grupo su escultura en cera *Danseuse de quatorze ans*, que provoca un gran escándalo, al igual que sucederá con otras obras posteriores. Debido a una afección en la vista, en 1898 se centra en la escultura.

Degas dejó más de 70 ceras de bailarinas y caballos que fueron fundidas en bronce después de su muerte. Sin duda su contribución más original al impresionismo fue la expresión del movimiento, la plasmación del instante fugaz (mujeres vistiéndose, bañándose...). Se ha visto en este motivo una cierta concepción de la mujer como amenaza, el tema del amor-muerte; y, junto a ello, la importancia del movimiento (signo de vida) como antidoto del sufrimiento.

DUCHAMP, Marcel (Blainville-Crevon, Francia, 1887 - Neuilly, 1968).

Hermano de Duchamp-Villon, de Jacques Villon y de Suzanne Duchamp. Estudia en la Academia Julian, de París y pronto expone en el Salón de Otoño y en los Independientes. En 1913 realiza su primer *ready-made* (objeto de producción industrial reivindicado para el arte), *Rueda de bicicleta*. Aunque no se adscribió a ninguna escuela, colaboró activamente con dadaístas y surrealistas y en 1937 fue «árbitro generador» de la Exposición Internacional de Surrealismo, organizada en París por André Breton. En 1955 adquie-

re la ciudadanía americana.

El nuevo concepto del objeto que aporta con sus «ready-made» supone una total modificación de la aprehensión del espacio; y, al dotar de movimiento a esos objetos y conferirles un cierto aspecto «fantástico», estaba prefigurando a Calder.

DUCHAMP-VILLON, Raymond (Damville, Francia, 1876 - Cannes, 1918).

Desde 1894 abandona sus estudios de Medicina para dedicarse a la escultura. Hacia 1911 se interesa por el cubismo y forma el grupo de Puteaux, «Section d'Or», integrado por Duchamp, Léger, Gris, Delaunay, Archipenko y Metzinger, empeñados en perfeccionar el cubismo. En 1912 se adhiere al grupo «Artistas de Passy» y expone en el Salón de Otoño su proyecto *La maison cubiste*. La guerra interrumpe su actividad artística. En *El caballo mayor* (1914) combina una nueva dinámica plástica mediante una recomposición de ritmos todavía cubistas.

La crítica ha visto en el tema del caballo dos nociones básicas del arte de Duchamp-Villon: la monumentalidad y la máquina y, en la base, el espíritu de síntesis y el sentimiento épico con que el artista percibía su época.

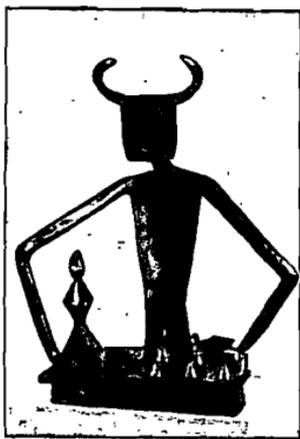
== E ==

ERNST, Max (Brühl, Alemania, 1891 - París, 1976).

Con Arp y Baargeld, fue el impulsor del Dadaísmo en Colonia. En 1922 se instala en París, se adhiere al surrealismo y crea, en 1925,

la técnica del *frottage*, que él consideraba equivalente de la escritura automática. En 1934 empieza a esculpir, muy influido por el arte primitivo y abandona el grupo surrealista. En 1941 marcha a Estados Unidos y se hace ciudadano norteamericano, hasta 1958, fecha en que vuelve a tomar la ciudadanía francesa.

Alain Bosquet, al referirse a la «anti-escultura» de Ernst, opina que «busca dar del objeto una visión algo más que mágica, una visión *fabulosa*. Gracias a Ernst y



Ernst: *El rey jugando con la reina*.

a algunos otros, la irrupción del *objeto-contrajeto* iba a conocer un especial destino a lo largo de veinte años, y a convertirse en una de las razones de ser del surrealismo.» Tres obras, de 1935, son muy expresivas en este sentido: *Oedipe*, *Les asperges de la lune* y *Oiseau-tête*.

F

FREUNDLICH, Otto (Stolp, Alemania, 1878 - Lublin-Maidanek, Polonia, 1943).

Estudia en Berlín y Munich y en 1909 se instala en París. Cono-

ce a los cubistas y en 1919 se hace miembro del Novemberggruppe. Se adhiere en 1931 al grupo «Abstraction-Création», de París. En 1937 sus obras expuestas en museos alemanes son confiscadas y destruidas. Funda la Académie du Mur, en la que él mismo enseña. Durante la segunda guerra mundial, es detenido y deportado a Polonia, donde muere en un campo de concentración.

Freundlich publicó diversos trabajos teóricos sobre estética y enseñanza del arte: «Mediante la acción constructiva, el hombre rompe la fatalidad de la naturaleza, la fatalidad de su nacimiento y muerte (...). La obra del artista es una suma de acciones constructivas; no existe ningún arte pasivo, sólo existe el arte activo. La síntesis de la obra de arte no es la reminiscencia de las imágenes de la naturaleza, sino la concepción artística del porvenir del hombre, constructor de la vida...»

G

GABO, Naum (Naum Pevsner) (Briansk, Rusia, 1890 - Waterbury, Connecticut, Estados Unidos, 1977).

Hermano de Antoine Pevsner. En 1914, en París, conoce a Kandinsky y a Archipenko. De 1917 a 1920, de regreso ya en Rusia, interviene muy activamente con grupos de vanguardia y publica con su hermano el *Manifiesto Realista*, base del Constructivismo ruso, al tiempo que realiza sus primeras construcciones cinéticas y en plexiglás. Berlín, París, Londres y América se-

rian las etapas siguientes. En 1952 se hace ciudadano americano y enseña en la Escuela de Arquitectura de Harvard.

Para Gabo el problema del espacio en escultura está estrechamente ligado al del tiempo. Gabo quiere mostrar los elementos fundamentales en la realización de ritmos cinéticos en escultura: «Las formas que creamos no son abstractas, son absolutas (...). Cada forma, al hacerse 'absoluta', cobra una vida propia, habla un lenguaje que sólo a ella pertenece y representa un impacto afectivo particular.»

GARGALLO, Pablo (Maella, Aragón, 1881 - Reus, 1934).

Inaugura, con Julio González, el reinado del hierro en la escultura contemporánea. Su escultura de vacíos ha ejercido gran influencia en la plástica posterior. Empieza trabajando como aprendiz en el taller del escultor Eusebio Arnau, quien más tarde sería colaborador suyo. En 1900, en Barcelona, frecuenta «Els Quatre Gats» y entabla amistad



Gargallo: *Retrato de Marc Chagall*.

con Picasso, Nonell y otros artistas. En 1903 va a París y estudia la obra de Rodin. Regresa a Barcelona en 1915 y en 1920 es nombrado profesor en la Escuela de Bells Oficis de esta capital, hasta su regreso a París, cuatro años después.

Según Tériade, la gran novedad de la obra de Gargallo radicaba en la búsqueda de un volumen abstracto, gracias a la iluminación. Luz y espacio interior son sus más perceptibles aportaciones a la nueva escultura. Gargallo juega con las formas cóncavas y convexas, sugiere los músculos por el vacío; el espesor de un cuerpo o los rasgos de un rostro, por el saliente de una arista; el volumen de una cabeza, por la curvatura de una placa de metal.

GIACOMETTI, Alberto (Borgonovo, Suiza, 1901 - Coire, Suiza, 1966).

Estudia con Bourdelle en París, donde establece amistad con los cubistas y surrealistas. En 1930 se adhiere a este último movimiento del que será expulsado cinco años después. Entre 1942 y 1945 vive en Ginebra y allí empieza a interesarse por la distancia y las proporciones. En 1966, fecha de su muerte, se inaugura en Zurich la Fundación que lleva su nombre.

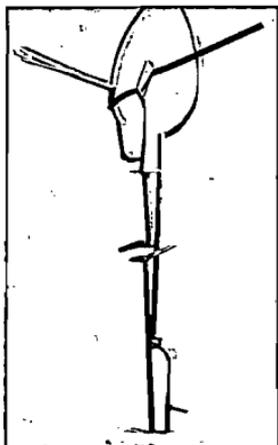
Toda su obra se halla determinada por un nuevo sentido de la relación entre el espacio y el objeto, percibido éste último como una especie de centro generador de aquél. Mediante la progresiva reducción de las figuras, representa el alejamiento del objeto y la relación entre el personaje y el espacio. Sus criaturas, sin volumen y sin peso, se hacen monumentales den-

tro de un espacio cuyas dimensiones regulan.

GONZALEZ, Julio (Barcelona, 1876 - Arcueil, Francia, 1942).

Tras un aprendizaje en el taller de orfebrería de su padre, estudia en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. En 1900 se instala en París para volver, ocho años más tarde, a su ciudad natal.

En 1918, de nuevo en París, trabaja como



Julio González: *Gran personaje de pie.*

aprendiz soldador en La Soudure Autogène Française, donde aprende técnicas que más tarde utilizará en sus obras con hierro. En 1937 realiza la *Montserrat* para el Pabellón Español de la Exposición Universal de París. De 1939-40 es la serie *Hombres Cactus*.

La reincorporación al arte de todas las posibilidades del hierro, al elevar la forja y la soldadura a la categoría de grandes descubrimientos técnicos; la concepción de la obra como una colaboración entre forma y espacio; y la reivindicación de este último —el dibujo en el espacio— como material activo en la escultura, son las principales aportaciones de González a la escultura contemporánea.

== K ==

KOBRO, Katarzyna (Moscú, 1898 - Lodz, Polonia, 1951).

Colaboró con la Asociación de Artistas Jóvenes de Moscú en la difusión del Constructivismo, escuela de la que es miembro destacado, junto a Gabo, Pevsner, Tatlin y otros artistas. Perteneció también a UNOVIS, grupo suprematista. En 1922 adquiere la ciudadanía polaca y cuatro años después se adhiere al movimiento «Praesens». En 1929 completa, con su marido, Wladyslaw Strzeminski, la obra teórica titulada «Composición del cálculo espacial del ritmo espacio-temporal», cuyos principios aplicó ella a su escultura desde 1925. En 1932 se adhiere al grupo «Abstraction-Création», en cuya revista colabora, así como en las exposiciones que este colectivo organiza en Varsovia y Lodz. Huyendo de las persecuciones nazis, en 1939 se instala en Wilejka. Todas las esculturas de Lodz quedaron destruidas.

Kobro teorizó en diversos trabajos sobre el Suprematismo y el Funcionalismo. De este último declaró que «busca el método más eficaz de producir la emoción artística y considera que toda empresa utilitaria cuyo objetivo sea la organización rigurosa y ordenada es susceptible de expresar emoción.»

== L ==

LAURENS, Henri (París, 1885 - 1954).

Iniciado en el Cubismo por Braque, al que conoce en 1911, mantendrá con él una fuerte amistad durante toda su

vida. Sus obras de los años 1915-18 son construcciones cubistas —naturalidades muertas— en las que combina la madera y el hierro. Más tarde hace bajorrelieves en terracota, piedra y madera policromada, evolucionando desde el cubismo a un estilo original, marcado por la vuelta a la figura humana y a un equilibrio, preocupación por el volumen y progresiva disminución de las formas geométricas, hasta llegar a un claro predominio de formas redondas y masas monumentales, sobre todo en las figuras femeninas.

«Incluso cuando plasmo un movimiento, busco la estabilidad. Ese movimiento no altera la impresión de calma que debe dar mi escultura (...). La armonía, las leyes plásticas que la rigen, el sistema de los volúmenes engendrándose unos a otros, el que los vacíos cuenten tanto como los llenos, todo esto tiende a conferir a mis obras la estabilidad.»

LEHMBRUCK, Wilhelm (Meiderich, Alemania, 1881-Berlín, 1919).

Estudia en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf y en talleres de escultura. En 1905 viaja por Europa y desde 1910 se establece en París, donde se relaciona con Archipenko, Brancusi, Derain y Modigliani. En 1912 rechaza una propuesta de enseñar en la Academia de Bellas Artes de Weimar. Expone en Colonia, Nueva York, Chicago, Boston y París, y en 1914 se instala en Berlín donde abre un taller. Dos años más tarde marcha a Zurich, para no ser movilizado. En 1917 sufre una fuerte depresión que le conduciría, dos años más tarde, al suicidio.

«Lehmbruck tiende a la perfección por vías amplias y seguras. Hijo de un siglo que hizo pedazos a los falsos dioses y arruinó la vieja escolástica, reconstruye los viejos caminos y, aunque partió de antiguas riberas, me parece verlo ya en la encrucijada renaciente...», escribía en 1914 André Salmon, a propósito de una exposición del escultor alemán.

LIPCHITZ, Jaques (Druskieniki, Lituania, 1891 - Capri, Italia, 1973).

Tras una etapa «proto-cubista» y una estancia en Mallorca (1914-15), vuelve a París, donde había estudiado. Se nacionaliza francés y comienza a trabajar en una nueva técnica de fundición de la cera. En 1925 realiza sus primeras esculturas *Transparentes*. En 1941 emigra a Nueva York. De 1953 data la serie *Semi-automáticos*, realizados a partir de objetos reales. Cinco años después se nacionaliza americano. En 1962 descubre Italia donde pasará desde entonces todos los veranos trabajando el bronce y el mármol.

El descubrimiento de que el volumen es la luz (y la sombra) fue determinante para la evolución plástica de Lipchitz, desde un estilo curvilíneo a otro más geométrico, para desembocar en el cubismo. El artista justificaba su preferencia por las formas angulosas y geométricas en base a que, al aparecer quebradas por planos que se interpenetran y producir contrastes acentuados, la luz puede resaltar mejor las cualidades realmente escultóricas de la figura, lo que no ocurre —decía— en las esculturas curvilíneas o de formas redondas.

MAILLOL, Aristide (Banyuls-sur-Mer, Francia, 1861 - 1944).

Atraído en sus comienzos por el arte del tapiz a raíz de conocer la obra de Gauguin, se vio obligado a abandonarlo por una progresiva pérdida de la vista y empezó a esculpir en 1895, integrándose en el grupo Nabis. Pronto deja la madera para trabajar el bronce. En 1905 Rodin le presenta al conde Kessler, quien se convierte en su mecenas. En 1977 se crea el Museo Maillol, en París, que será abierto al público en 1982.

Maillol es el primer artista estatuario que rompe con el impresionismo escultórico y encuentra una forma pura para el arte plástico. «Lo particular no me interesa; lo que importa es la idea general... Yo busco la belleza, no el carácter», explicaba Maillol al historiador y crítico Alfred Kuhn. Maillol nunca se apartó de todo de un ideal clásico y en sus estatuas domina el equilibrio de masas.

MARINI, Marino (Pistoia, Italia, 1901 - Viareggio, 1980).

Estudia en la Academia de Bellas Artes de Florencia. Hasta 1940



Marino Marini: *Jinete*.

da clases en Monza y desde esa fecha enseña como catedrático de escultura en la Academia Brera de Milán. A comienzos de los años treinta pasa largas temporadas en París y se orienta a una vuelta a la tradición. En 1939 se casa con Mercedes Pedrazzini, «Marina», que sería el modelo inspirador de toda su obra.

El retrato, el rostro humano, cuya «poesía» trató siempre de reflejar; la figura —estatua— y el juego de líneas y masas; y el tema del caballo-jinete, esa *combinación* de cuerpo en el espacio, constituyen, tal como declaró el propio artista, las tres principales preocupaciones de su arte.

MATISSE, Henri (Cateau-Cambresis, Francia, 1869 - Niza, 1954).

«He hecho escultura como pintor, no como escultor», afirmó Matisse, considerado quizá, con Picasso, como el pintor más notable del siglo XX, y cabeza de grupo de los fauvistas. Estudió escultura en París y su primera pieza importante data de 1903: *El siervo*. El crítico Pierre Schneider ha subrayado la fuerte relación entre la pintura y



Henri Matisse: *Desnudo tumbado*.

escultura de Matisse: «con frecuencia en ambas trata los mismos temas. En los cuadros hay muy a menudo esculturas y, a veces, en su escultura las pinturas están de alguna manera presentes.»

De hecho, los periodos más fructíferos en escultura —1900/1910 y 1925/1930— son aquellos en los que Matisse temía que su pintura se redujese a la bidimensionalidad. «Es como si Matisse buscara en la escultura una compensación, como si tratase de recobrar el sentido del volumen y de las masas e incluso resolver el problema pictórico en la escultura», opina el crítico.

MIRO, Joan (Barcelona, 1895).

«Miró encuentra en la escultura y en el modo de abordar este medio de expresión un contacto inmediato con la realidad, a la que en pintura sólo accede mediante las construccio-



Joan Miró: *Escultura objeto*.

nes de un lenguaje elaborado. La escultura le permite partir de realidades concretas, de objetos recogidos que él interioriza y sumerge en el crisol de su imaginación para obtener imágenes que son como un eco de las de su universo pictórico.» Así ve Jacques Dupin la faceta escultórica de este artista catalán, que en su ya larga andadura artística ha sido testigo o ha participado de diferentes escuelas pictóricas (dadaísmo, cubismo, surrealismo...), hasta encontrar su lenguaje propio. De 1944 son sus pri-

meras esculturas pequeñas en bronce, y en 1966 realiza las primeras monumentales. —*Pájaro solar, Pájaro lunar*—, además de una serie de obras en las que emplea toda clase de objetos de desecho (clavos retorcidos, trozos de hierro oxidado o de ladrillo, tapones de botella, etc.).

MOHOLY-NAGY, László (Bacsorsod, Hungría, 1895 - Chicago, 1946).

Precursor del arte cinético, Moholy-Nagy fue profesor en la Bauhaus de Weimar de 1923 a 1928; y en 1937, director de la New Bauhaus de Chicago, donde abrió su propia escuela. Inspirado en el constructivismo ruso, realizó combinaciones de tres dimensiones en las que se mezclan diversos metales y materiales transparentes. De 1930 data *Licht-Raum-Modulateur*, obra clave de toda su producción, precursora del espaciodinamismo. Realiza investigaciones sobre los sonidos y sus posibilidades de transcripción gráfica directa sobre película. En 1935 emigra a Inglaterra e incorpora a su obra una forma cinética que él llama *Space-Modulator*. En 1945, gravemente enfermo, se dedica a su obra teórica. Muere al año siguiente.

Jack Burnham señala cómo Moholy-Nagy «entreveió la posibilidad de utilizar la atracción magnética y el mando eléctrico a distancia. Diez años antes de que Calder realizase sus primeros móviles, los alumnos de Moholy-Nagy construían esculturas basadas en el principio del equilibrio».

MOORE, Henry (Castleford, Inglaterra, 1898).

Mostrar la vitalidad de las formas, el elemento humano y orgá-

nico, telúrico de la escultura, parece ser, en palabras del propio artista, la meta de Henry Moore y de sus características figuras femeninas reclinadas, de sus madres con hijo, de formas redondas, que «evocan la idea de fecundidad, de madurez, sin duda porque el cielo y la tierra, el seno de la mujer y la mayor parte de los frutos son redondos».

1944 son los primeros bronce y en ese mismo año prepara la maqueta para la serie «Grupo Familiar». En 1959 realiza sus primeras obras de animales. Ionel Jianou ha definido la obra de Moore como una «síntesis entre la fuerza, la desnudez, la integridad formal y el sentido de misterio del arte primitivo, por una parte; y el humanismo de la civilización mediterránea, por otra.»

== P ==

PEVSNER, Antoine (Orel, Rusia, 1884 - París, 1962).

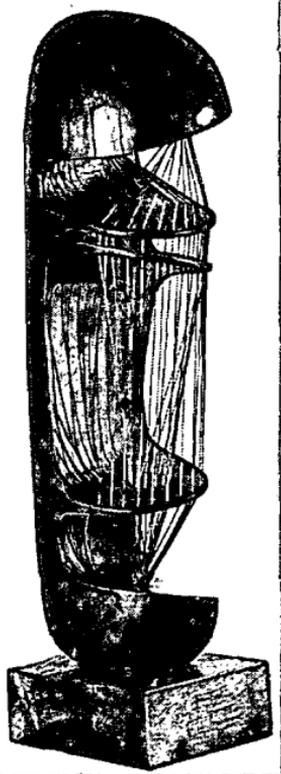
Hermano de Naum Gabo y, con él, uno de los exponentes del constructivismo ruso. Estudió en Kiev y en San Petersburgo. Impresionado, durante su primera estancia en París, en 1912, por el cubismo y por la arquitectura de la Torre Eiffel, regresa en 1917 a Rusia y es nombrado Profesor de la Academia de Bellas Artes de Moscú, donde enseñaban también Kandinsky y Malevitch. En 1920 firma, con su hermano, el «Manifiesto Realista» y tres años más tarde se instala definitivamente en París. Se nacionaliza francés y se hace miembro del grupo «Abstraction-Création». Ya en sus primeras esculturas Pevsner refleja su rechazo del volumen como elemento escultórico y su convicción de que la línea y el plano son suficientes para expresar la dinámica y los ritmos internos de un objeto.

«Al igual que hay sentimientos relacionados con el tacto, hay tam-

bién sentimientos de orden cinético y dinámico —escribió Pevsner—; por tanto, podemos hablar de emoción visual y espiritual del espacio (...). Lo que caracteriza a una construcción espacial es que puede tener tres, cuatro dimensiones, y es la emoción la que, cada vez, añade una nueva dimensión».

PICASSO, Pablo (Málaga, 1881 - Mougins, Francia, 1973).

La escultura constituye una faceta destacada dentro de la copiosa producción del artista malagueño, considerado como el pintor más importante del siglo XX. Su primera escultura, *La femme assise*, data de 1901; y la primera obra de gran formato, *Tête de femme (Fernande)* la realiza Picasso en 1906, cuando ha descubierto el arte primitivo africano que tanta influencia tuvo en sus investigaciones pictóricas de esa época (*De-moiselles d'Avignon*) y en la serie de piezas en madera que realiza por entonces. *Le Verre d'absinthe* (1914) marca el primer ciclo de variaciones de su obra plástica y una etapa importante en la evolución de la escultura moderna.



Moore: *Figura tensada*.

Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Leeds y en el Royal College of Art de Londres; viaja a París y a Italia, y en 1927 es influido por Maillol y el cubismo. Siguen contactos con otros grupos vanguardistas y la experimentación con formas abstractas, hasta que en 1936 se adhiere al grupo surrealista. En 1939 se instala en Much Hadham, donde vive y trabaja desde entonces. De



Pablo Picasso: *El gallo*.

En Picasso las esculturas sólo aparecen cuando el artista se plantea un problema de formas. Hasta 1909 se sitúa en un ámbito de contestación estética general, de sistemática descomposición de los contenidos; y ese desinterés progresivo por el tema es clave para entender el período cubista y los problemas de forma que el artista se plantea. Hasta los años 20 realiza una serie de construcciones y montajes con toda clase de objetos. En 1925 aparecen por vez primera formas de volúmenes plenos, tendencia ésta que dominará en su escultura posterior. En 1929 González le familiariza con la soldadura y el hierro y realiza una serie en este metal.

En 1931 compra el castillo de Boisgeloup donde instala un gran taller de escultura y realiza un buen número de figuras femeninas de formas estrechas y alargadas. Sigue, en 1945, una serie en bronce y, a partir de 1954, emplea láminas metálicas recortadas y dobladas.

== R ==

RENOIR, Pierre-Auguste (Limoges, Francia, 1841 -Cagnes-sur-Mer, 1919).

A raíz de su colaboración con Monet, empieza adoptando la técnica impresionista, y en 1883 abandona este estilo por temor a anquilosarse. Siete años más tarde su pintura deja el estilo lineal para adoptar una factura más flexible: será el período llamado «de nácar». El interés por la escultura le viene a Renoir al final de su vida, al conocer en 1908 a Maillol. Realiza entonces su pri-

mera pieza escultórica: un medallón de su hijo Claude y, meses más tarde, un busto del mismo. Estas dos piezas fueron las únicas esculturas realizadas y terminadas totalmente a manos del maestro.

Después de estas tentativas deja la escultura durante varios años hasta 1914, cuando ya es anciano y padecía una artritis dolorosa, que le obliga a buscar un realizador material de sus proyectos. Fruto de la colaboración con el escultor Guino será la *Venus* y el proyecto del *Juicio de París*, bajo-relieve destinado a adornar un zócalo de un monumento que no llegó a construirse.

Paul Haesaerts, quien ha elaborado el catálogo de las esculturas del artista, escribía: «La elección de los temas, el tipo de los personajes y de sus gestos son de Renoir. Y la naturaleza de los volúmenes, su opulencia, el modo en que se ligan y se encajan; e incluso la técnica, esa técnica vibrante, elástica, suelta y a la vez controlada...»

RODIN, Auguste (París, 1840 - 1917).

Figura clave en el nacimiento de la escultura moderna, Rodin aportó a este arte un nuevo equilibrio entre opuestos, entre la duración y el devenir, entre la sustancia y la movilidad, mediante tres procedimientos principales: la *composición*, lo *inacabado* (captación de un movimiento del que adivinamos su íntimo y progresivo desarrollo) y el *modelado en profundidad*, de dentro afuera. «Utilizando una nueva distribución de la luz mediante juegos de planos que se entrecrocaban o coinciden, Rodin aportó a la figura una

nueva movilidad que revela la vida interior del hombre (...); y lo hizo de la forma más completa que se había podido hacer hasta entonces», observaba en 1900 el filósofo alemán Georg Simmel.

Su estética está pre-sidida —tal como él mismo expresó— por la concepción de que «la Naturaleza es la arquitectura suprema», y de que «la geometría está en el fondo de todo sentimiento.» Su prime-



Rodin: *Movimiento de Danza A.*

ra escultura importante, *La Edad de Bronce*, al igual que muchas de sus obras posteriores, fue objeto de vivas polémicas y escándalos para sus coetáneos. El maestro no obtendría pleno reconocimiento público hasta 1900.

RODTCHENKO, Alexandre (San Petersburgo, Rusia, 1891 - Moscú, 1956).

Uno de los principales promotores del grupo constructivista, firma, hacia 1921, con otros 24 pintores, la declaración productivista de Brik, en la que se postula el abandono del «Arte Puro» en aras de la Producción. En 1922 colabora con Maiakowsky en trabajos de publicidad comercial —hasta su muerte trabajó como fotógrafo, dibujante, tipógrafo, diseñador de carteles y escenógrafo y figurinista— y publica sus primeros fotomontajes. En 1936 declara su voluntad de «abandonar la solución puramente formal» para «servir plenamente a las exigencias del realismo socialista», aunque hacia 1940 volverá a pintar obras abstractas.

«Rodtchenko se preocupó sobre todo —señala Karginov en relación con sus «construcciones en el espacio»— de los problemas que planteaba el equilibrio estático y dinámico y por las posibilidades que ofrecía la arquitectura de formas planas.»

ROSSO, Medardo (Turín, Italia, 1858 - Milán, 1928).

Pintor en sus comienzos, desde 1879 se consagra exclusivamente a la escultura. De 1883 datan sus primeras obras realizadas siguiendo su teoría «anti-espacial». Al año siguiente marcha a París y toma contacto con la obra de los impresionistas. En 1920 vuelve definitivamente a Italia, estableciéndose en Milán. Rosso representa la versión escultórica del impresionismo, por la delicadeza del modelado y el papel que juega la luz difusa en la envoltura

de la forma. Jean Selz ha subrayado cómo Rosso prescindió, por vez primera, en sus retratos, de los criterios tradicionales del parecido con el modelo: «En esto, fue mucho más lejos que Rodin.»

== S ==

SMITH, David (Detroit, Estados Unidos, 1906 - Bennington, 1965).

Estudia en la Art Students League, de Nueva York y se orienta hacia la pintura abstracta, para dedicarse más tarde a la escultura. En 1931 realiza sus primeras esculturas en madera policromada y, poco después, las primeras en hierro soldado, influido por Picasso y González. Trabaja también el bronce y en 1940 se instala, tras viajar por Europa, en Bolton Landing. Su estilo irá reduciendo progresivamente sus estructuras a formas más geométricas, lineales y monumentales.

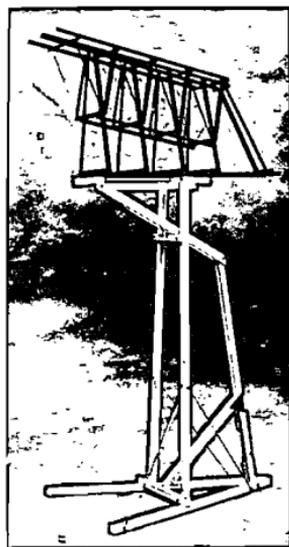
Desde 1948 ejerce la enseñanza en diversos centros y universidades de Estados Unidos.

«A veces, cuando empiezo a trabajar, no tengo decidido más que una parte de la escultura; el resto está en función del viaje que se desarrolla después de forma totalmente onírica (...). No rectificaré un error si siento que 'conviene'; un error es más humano que la perfección», escribía el escultor.

STENBERG, Gueorgii (Moscú, 1900-1933).

Hermano de Vladimir. La evolución artística y creadora de ambos es inseparable hasta 1933, fe-

cha en que muere Gueorgii. De 1917 a 1921 realizan pinturas y esculturas no-objetivas y participan en varias exposiciones en Moscú y en Berlín, trabajando en varias ocasiones con el director del teatro Kamerny, de Moscú. En 1923 participan en la Exposición de Constructivismo, de París, en la que presentan un informe sobre dicho movimiento artístico. Realizan desde entonces un gran número de carteles, dentro de un constructivismo dinámico que concibe la imagen como un «motor visual» en rotación. En



Gueorgii Stenberg: KPS 58 N XIII.

1928 se les encarga la decoración de la Plaza Roja de Moscú.

Los *Equipos espaciales* de Vladimir siguen las experimentaciones en construcción con diagonales que, desde 1916, cultivaba la pintura no-objetiva rusa (y antes la pintura cubista de París). Los de Gueorgii, en cambio, se centran más en problemas relacionados con la libertad plurimaterial de la obra: interacción de dos materiales —hierro y vidrio— de propieda-

des radicalmente diferentes.

== T ==

TATLIN, Vladimir (Moscú, 1885 - 1953).

Uno de los máximos exponentes del constructivismo. Desde 1910 colabora en las principales exposiciones de vanguardia en Rusia y se asocia con Malevitch y Larionov. Viaja por Alemania y Francia y conoce a Picasso. Más tarde trabaja con Rodtchenko y, tras la revolución de octubre se le encarga el proyecto pa-



Tatlin: *Monumento a la III Internacional.*

ra un monumento a la III Internacional, que realiza Tatlin en 1919, según bases únicamente abstractas.

En 1918 es nombrado Profesor en la Escuela Nacional de Arte y Técnica de Moscú y, en 1920, de los Talleres de Artes Libres de esa capital. En 1929 realiza *Letatlin*, máquina voladora que sería expuesta en Moscú diez años después.

Tatlin explicó siempre su arte como una especie de creación artesanal (la «cultura de los materiales») y, al mismo tiempo, como un redescubrimiento de las cualidades materialmente intrínsecas del mundo visual, esa «cultura de la visión» (nueva) para cuya realización es fundamental la comprensión del potencial psico-dinámico que conlleva cada material.

«Tatlin propone —señala Andrei Boris Nakov— una 'vuelta a la tierra', a un nivel de metáforas materiales (...). Este nuevo tipo de realismo, que se ha bautizado con demasiada ligereza 'materialista', se sitúa en la base de la tendencia constructivista del arte no-objetivo ruso.»

== V ==

VANTONGERLOO, Georges (Amberes, Bélgica, 1886 - París, 1965).

Estudia en la Academia de Bellas Artes de Amberes y Bruselas y en 1914 entra en contacto con el grupo «De Stijl», cuyo manifiesto suscribe y en cuya revista colabora hasta 1922. Realiza sus primeras esculturas abstractas en 1917, y en 1919 marcha a Francia, para instalarse años más tarde en París.

Sus esculturas (*Construcción de relaciones de volúmenes emanando del elipsoide*, 1926) parten de la naturaleza para llegar, mediante sucesivas simplificaciones, a obras no-objetivas y al estilo vertical-horizontal. En 1931 participa en la Exposición «Cercle et Carré»

y es uno de los miembros fundadores del grupo «Abstraction-Création». Hacia 1938 va abandonando el juego de líneas rectas, preconizado por «De Stijl», en favor de la curva, en alambres revoloteando en el espacio. Trabaja también en construcciones en plexiglás.

== Z ==

ZADKINE, Ossip (Smolensk, Rusia, 1890 - París, 1967).

Estudia en Londres antes de establecerse en París, en 1909, donde tres años después expone en los Independientes y conoce a Brancusi, Picasso, Archipenko y otros artistas de vanguardia. Se adhiere a las nuevas ideas cubistas de las que se liberará en su obra *Los tres músicos*. Hacia 1930 busca las composiciones de grupos (*Ménades*) y libera las formas de toda traba clásica; su escultura se convierte en un mensaje cargado de símbolos.

«Zadkine sustituye los relieves por huecos y con ello —señala Raymond Cogniat—, da un acento insólito a la gracia del modelado; atrae la atención sobre el movimiento que envuelve a una sombra; estimula la imaginación al mostrar una realidad al revés, misteriosa como el negativo de una fotografía, que hace aparecer un paisaje de nieve como un paisaje nocturno (...). Ante su obra, se piensa, inevitablemente, en una correspondencia musical, con sus encadenamientos y sus oposiciones de movimientos, medidas y resonancias...»

En su tercer centenario

CICLO TELEMANN

■ Cuatro conciertos con sonatas en trío, obras para clave y violín, y cantatas

Los días 7, 14, 21 y 28 de octubre se ha desarrollado en la sede de la Fundación un Ciclo dedicado a Telemann, con motivo del tercer centenario de su nacimiento en Magdeburgo.

Los cuatro conciertos se dedicaron a cuatro géneros musicales cultivados por Telemann: la sonata en trío, obras para clave, obras para violín y cantatas. Un total de 27 obras interpretadas, respectivamente, por: Grupo «La Stravaganza»; Pablo Cano (clave); Wladimiro Martín (violín), Jorge Fresno (laúd) y María Macedo (violoncello); e Isabel Rivas (mezzosoprano), Isabel Serrano (violín), Antonio Arias (flautas travesera y de pico) y María Teresa Chenlo (clave). A continuación ofrecemos un resumen de los comentarios redactados por Alvaro Marias para este ciclo y editados por la Fundación en un folleto-programa.

Telemann es un músico familiar cuyas obras se escuchan habitualmente y gozan de notable popularidad; sin embargo, el músico de Magdeburgo arrastra todavía una cierta fama de músico artesano carente de imaginación, dominador de la técnica musical pero reaccionario. Acaso este mal cartel que acompaña a Telemann tenga cierta justificación. Pero es conveniente tener presente que la producción telemanniana es tan ingente, que todavía ahora sería precipitado hacer un juicio global de su música. Lo que sí se puede afirmar es que Telemann es lo más opuesto a un músico conservador. En su obra podemos encontrar desde música del barroco temprano hasta obras que se aproximan notablemente a Haydn o Gluck. Es más, Telemann es un músico totalmente innovador que supo evolu-



cionar, incluso, durante la vejez, uno de esos hombres que se adelantan a su tiempo y se convierten en maestros de las generaciones más jóvenes.

Esta es seguramente la mayor virtud de Telemann, pero también lo que más le ha perjudicado, porque su obra se resiste en consecuencia a las

etiquetas que tanto gustan a los historiadores. Telemann puede ser barroco temprano, barroco tardío, preclásico y clásico; francés, italiano, alemán o todo ello al mismo tiempo. Este aparente eclecticismo puede fácilmente deformar su música a través de interpretaciones erróneas.

Uno de los mayores problemas que plantea la música de Telemann es su dependencia o no de un estilo nacional. A lo largo de todo el barroco Francia e Italia funcionan como los dos grandes polos estilís-

ticos: la música francesa representa la elegancia, la moderación, el espíritu galante, mientras la italiana se caracteriza por el melodismo, el apasionamiento, la extroversión. Aparentemente, el mismo Telemann resuelve la cuestión al confesarse «gran partidario de la música francesa»; a lo cual se añade que su formación es muy principalmente francesa y que autores como Quantz y Scheibe, al hablar de la obertura, género de origen francés, alaban el dominio de Telemann en el mismo hasta el punto de superar, imitándolos, a los propios franceses. A pesar de ello, también es cierto que Telemann compone en una época en la que los franceses aún se negaban a cultivar la forma italiana, y que él mismo reconoce «haber vestido luego a la italiana» las melodías polacas y hanakes que tanto le gustaban.

Lo más interesante —y frecuente— que encontramos en Telemann es la sutil combinación de ambos estilos, unidos por algunas características netamente germánicas: piénsese como ejemplo realmente significativo en las *suites* para un instrumento solista y orquesta. Nada tendría de extraordinario, pues, que Telemann cultivara la *réunion des goûts* predicada por los propios franceses, inclinándose tal vez hacia Francia como Haendel lo hiciera hacia Italia. Pero no uniendo estilos nacionales, sino superándolos tras asimilarlos.

Uno de los aspectos fundamentales de la obra de Telemann, uno de los más modernos e innovadores, es su gusto por la música popular, que comenzó entre 1705 y 1706 en la corte de Sorau, donde encontró y asimiló muchos elementos de la música popular de Polonia y de la región Hanake de Cracovia, en su verdadera y bárbara belleza. Se trata de algo parecido a lo que hace Domenico Scarlatti unos años después con la música popular española; pero en el caso de Telemann no se acaba en un movimiento popularista, sino que hay una premonición del clasicismo que, a diferencia del barroco, abre las puertas fácilmente a la musa popular. Es cierto que Telemann no es el primero en fijarse en esta música; pero no es menos

cierto que pocos músicos emplearon en tan gran medida la música polaca como Telemann. Señalemos también que acaso Telemann tomó de la música polaca uno de los rasgos citados por Petzoldt como más innovadores: el empleo de frases de períodos inhabituales que se salen de los moldes de dos, cuatro, ocho... compases. Así, una vez más, en su búsqueda de una música más ligera, más melódica, más directa —más alejada del viejo estilo contrapuntístico netamente germánico— Telemann se adelanta en medio siglo a su tiempo.

Es curioso que un músico que tie-



ne hoy cierto cartel de pesado haya pasado su vida batallando por la melodía y la ligereza, en contra del recio y austero estilo de los cantores alemanes. Telemann siente una natural preferencia por las formas musicales ligeras, que le permiten dar rienda suelta a su inagotable inspiración melódica. No en vano Quantz alababa ya sus tríos y sus oberturas a la francesa; y no en vano —y a pesar de su afrancesamiento— realiza en época muy temprana una perfecta síntesis del concierto corelliano y del concierto veneciano. Tampoco es casual su preferencia por la cantata de tipo camerístico, seguidora del

modelo italiano o francés... Seguramente el ideal de Telemann era una música que, como él mismo afirma de la francesa, «corre, se hace espuma y chisporrotea como un vino de Champagne».

¿A qué se debe pues esta mala fama que acompaña a Telemann?

Acaso Telemann es víctima de su propia modernidad, y por ella se le pide, se espera de él, lo que se le pide a los compositores del clasicismo: un sentido moderno de la forma musical plenamente estructurada, un juego de tensiones y distensiones equilibradas. Tal vez sea



demasiado pedir a un músico cuyo estilo puede recordar al de Haydn o Gluck en algunos momentos, pero que pertenece, cronológicamente, al barroco; que es coetáneo de los creadores del concierto veneciano, pero no de los creadores de la sonata bitemática.

Otra de las características de Telemann es su espíritu moderno, su necesidad de avanzar y de evolucionar constantemente, su infinita capacidad de asimilación, que encuentra inmediato eco en su desbordante capacidad de trabajo y su productividad asombrosa. Telemann odia la

complejidad como fin en sí misma y censurará «ese tipo de músicos que escriben un contrapunto superficial con no poco dominio, pero que son carentes de invención». Con mente netamente dieciochesca, sigue a la naturaleza como modelo y pretende que su arte resulte absolutamente natural en los diferentes niveles: reproducción de sonidos de la naturaleza, imitación del discurso hablado y expresión de los sentimientos y pasiones humanas.

Esta imitación de la naturaleza repercute en la misma escritura, o en el tratamiento de los instrumentos. En esto no se le puede negar el pan a Telemann. No es un gran intérprete de ningún instrumento, pero toca un poco casi todos. Lejos de perseguir un gran virtuosismo, los trata «dentro del gusto que les es propio por naturaleza». Efectivamente, pocos compositores han aprovechado de modo tan ingenioso las posibilidades sonoras, técnicas y expresivas de los instrumentos como él.

La escritura de Telemann acusa también esta «rousseauiana» naturalidad. Pocas palabras describen tan exactamente la búsqueda de la homofonía propia del clasicismo en Telemann como las de su discípulo indirecto G. H. Stölzel cuando afirma que su ideal es encontrar una fórmula de escritura menos opaca, que permita «ver el sol a través de las nubes negras de notas».

Un último aspecto de Telemann termina de situarlo en su época, como hombre ilustrado que es: su espíritu investigador, sus obras teóricas y sus preocupaciones científicas, especialmente por lo que respecta a su «Neues Musicalische System», en el que defiende la división de la octava en 55 comas. Telemann es en definitiva, con su espíritu positivo, con su interés por la investigación, pero también con su sensibilidad, con su espíritu *empfindsam* y prerromántico, un perfecto hombre de su tiempo. La pasión científico-estética de sus últimos años, las flores, parecen simbolizar a este hombre, a caballo entre el racionalismo, el barroco musical y el más delicado estilo sensible.

LA SONATA EN TRIO

La sonata en trío, para dos instrumentos melódicos y bajo continuo, a la que se dedicó fundamentalmente el primer concierto del ciclo es —junto a la obertura francesa— la forma musical en que Telemann parece haber conseguido una mayor maestría.

Efectivamente —y a diferencia de Bach—, Telemann se mueve con particular comodidad en el terreno de la sonata en trío. Sin duda la escritura a tres voces, en la que en vez de realizar duplicaciones de las notas de una tríada es necesario simplificar los acordes de cuatro y cinco notas, era particularmente adecuada al gusto de Telemann, amante siempre de la sencillez.

Entre los numerosos instrumentos que Telemann tocaba se encuentran la flauta dulce y la flauta travesera, y cuando compone específica claramente para cuál de los dos tipos de flauta lo hace. Asimismo, la diferencia tímbrica entre ambas le interesa sobremanera, como lo muestra el hecho de que, a veces, componga obras en las que aparecen las dos.

La *Sonata en fa mayor* posee la estructura de cuatro tiempos, muy utilizada por Telemann, tanto en sus sonatas como en sus conciertos que suelen seguir, al menos en apariencia, el modelo corelliano. La *Partita n.º 2 en sol mayor* es una pequeña suite, de carácter muy amable, ligero y elegante, que pertenece a una colección de seis partitas reunidas bajo el título de *Die Kleine Kammermusik*. La *Sonata en si bemol mayor* y el *Concierto en re mayor* son dos ejemplos muy peculiares de la sonata en trío, puesto que no incluyen dos instrumentos melódicos acompañados por el bajo, sino un instrumento melódico y otro polifónico —el clave— acompañados por el continuo. La *Sonata en trío en sol menor*, finalmente, vuelve a emplear las flautas de pico dentro de un estilo mucho más fiel al barroco.

«La *Stravaganza*», grupo que interpretó estas obras, es un conjunto compuesto por un número variable de intérpretes cuyo empeño común es hacer la música del Renacimiento y del Barroco, con un total

respeto a las técnicas y estilo de la época y con la utilización de instrumentos originales o copias de aquéllos para los que fue concebida la música que ellos interpretan. **Mariano Martín** es profesor de flauta de pico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; **Alvaro Marías** es crítico musical y profesor de flauta dulce del Conservatorio de Madrid; **Inés Fernández Arias** estudia clave y colabora habitualmente con la orquesta «Ars Nova»; **Itziar Atutxa** estudia violoncello y viola de gamba y colabora también con «Pro Música Antigua» de Madrid; y **Pablo Cano** se ha especializado en clavicémbalo e instrumentos antiguos de teclado.

LA MUSICA PARA CLAVE

A diferencia de la música de cámara, e incluso de algunas obras vocales, la música para teclado de Telemann es muy poco conocida, a pesar de que un crítico como Richard Petzold concede extraordinaria importancia a esta pequeña parcela de la ingente obra telemanniana.

Esta música para clave de Telemann, a la que se dedicó el segundo concierto del ciclo, sorprende por su extremada simplicidad y contrasta con la compleja escritura de un músico como Bach. Con frecuencia se encuentran piezas a dos o tres voces, cuya sencillez es tal que algunos intérpretes y musicólogos defienden la necesidad de rellenar la armonía con acordes o bien añadiendo alguna voz. Sin embargo, Richard Petzoldt insiste en la importancia de esta sencillez de escritura, donde «la armonía parece brillar sin recurrir a amplias superficies de acordes».

Los dos *Solos* para clave incluidos en el programa pertenecen a la etapa de madurez de Telemann. Se trata de dos suites de seis danzas cada una que, a pesar de su forma musical, poseen un estilo típicamente galante. Frente a la incisividad de la suite barroca, aquí todo resulta dulce, refinado, suavemente decadente.

Las *fuguetas* de Telemann, de las que se incluyeron tres en el programa



ma, son una auténtica delicia en su concisión, en su cristalina transparencia, en su dulzura absolutamente opuesta a las rígidas y austeras fugas alemanas de épocas anteriores. El estilo barroco se ha hecho permeable y ha sido penetrado por aires nuevos.

Dentro de este estilo de ingenuidad y transparencia galante, tal vez las *fantasías* para clave ocupan la cota más elevada. Se trata de una obra compuesta por tres docenas de piezas; la primera y la tercera de las cuales pertenecen estilísticamente a la tradición de la sonata de cámara italiana; y la segunda, a la francesa. Son pequeños juguetes musicales que anuncian de algún modo el gusto por «le petit rien», por la bagatela propia del clasicismo y del romanticismo pianístico.

Pablo Cano, ya mencionado como miembro del grupo «La Stravaganza», fue el solista que interpretó las obras indicadas.

TELEMANN Y EL VIOLIN

El número de obras dedicado por Telemann al violín, objeto fundamental del tercer concierto del ciclo, es muy elevado, aunque la flauta

compite, de cerca, en cantidad y calidad. Habitualmente Telemann no persigue un virtuosismo brillante; pero, en cambio, agota las posibilidades expresivas y tímbricas del violín.

Por lo que respecta a las obras para violín y bajo continuo, nos encontramos con un Telemann poco innovador que domina un género y lo aplica una y otra vez, con talento e inspiración, pero sin atrevimiento. Tal vez por tratarse de un género sin complicaciones, Telemann suele mostrar una particular inspiración melódica, que en muchos casos se anticipa al melodismo de contornos suaves de la música rococó: preclasicismo y barroco se combinan íntimamente en estas obras, en las que podemos encontrar movimientos de muy diferentes estilos. Sin embargo, desde el punto de vista formal Telemann suele mostrarse tradicional.

La *Partita en si bemol mayor* es la primera de una colección, ya mencionada, de seis partitas para violín u otro instrumento melódico. La obra consiste en un «con affeto» de amable perfil seguido de seis arias de estructura bipartita que esconden casi siempre ritmos de danzas típicas de la *suite*. Una vez más encontramos unidas las tres influencias fundamentales en Telemann: la francesa, la italiana y la polaca.

Si las *Seis sonatas* (la 4.^a y la 5.^a incluidas en el programa) y las *Seis sonatinas* (la 2.^a en el Ciclo) encierran, sin duda, páginas muy hermosas, es mayor el interés de las *Doce sonatas metódicas*. Están pensadas para violín o flauta travesera y su principal particularidad es el ofrecer en los primeros movimientos de cada sonata ornamentaciones escritas por el autor, que sirven de orientación al intérprete de hoy como sirvieron al de hace dos siglos y medio. Son obras de clara orientación pedagógica.

Las *Doce Fantasías* para violín solo se cuentan entre lo mejor de toda la obra de Telemann. Si en el caso de la flauta los precedentes de música a solo eran muy escasos, en el caso del violín Telemann seguía una importante tradición que se continuaría en el barroco tardío.

Dentro de este género Telemann demuestra una rara originalidad, aparte de un asombroso dominio de la escritura violinística y una elaboración contrapuntística inhabitual en él. Pocas veces el músico de Magdeburgo se manifiesta con tanta profundidad y con tanta fuerza como en esta música.

Fueron intérpretes en el tercer concierto: **Wladimiro Martín Díaz**, Profesor, en excedencia voluntaria, de la Orquesta Nacional de España, Concertino-Solista de la Orquesta Filarmónica y catedrático de violín del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; **Jorge Fresno**, uno de los primeros intérpretes españoles que han difundido la música española y europea de los siglos XVI-XVIII con los instrumentos originales; y **María de Macedo**, quien tras permanecer tres años en la Universidad de Indiana como asistente de Janos Starker, se dedica a la enseñanza y al cultivo de la Música de Cámara.

LA CANTATA EN TELEMANN

Telemann escribió a lo largo de su vida alrededor de mil quinientas cantatas de todo tipo, desde la cantata de cámara de tipo italiano hasta las cantatas de tipo oratorio, semejantes a las escritas por Bach. Asimismo encontramos cantatas de iglesia, dramáticas y de cámara. Sin embargo, el tipo más usual en él es, posiblemente, el de una voz solista con bajo continuo, a los que se unen uno o dos instrumentos concertantes, como es el caso de las cuatro cantatas del cuarto y último concierto: las 53, 54, 56 y 61 del ciclo titulado *Der harmonische Gottesdienst*.

Cuanto Telemann se enfrenta a la cantata, este género se encuentra ya perfectamente estructurado en una yuxtaposición de arias y recitativos bien definidos, de modo que no queda prácticamente nada de la libertad con que contaba la cantata barroca en sus primeros tiempos, de utilizar todos los grados posibles entre arias y recitativo con total con-

tinuidad, según conviniera al texto; es más, el aria sigue en la inmensa mayoría de los casos el rígido esquema del *aria da capo*, cuya monotonía los intérpretes deben evitar mediante el uso de ornamentación en la recepción del comienzo. En el caso de las cuatro cantatas citadas todos los recitativos son secos, sin intervención de otro acompañante que el continuo.

Según el título completo de *Der harmonische Gottesdienst*, las cantatas se pueden tocar también de modo doméstico, sustituyendo la voz humana por un instrumento. Así, las cantatas podían ser cómodamente convertidas en sonatas en trío, en las cuales se prescindiría de la interpretación de los recitativos e incluso, como apunta con exactitud Petzoldt, de los límites a que esto somete la relación de música y texto, de modo que las «pinturas musicales», que tanto se le criticaron, tenían que ser suficientemente moderadas como para soportar una interpretación instrumental.

En *Der harmonische Gottesdienst* Telemann emplea como instrumentos obligados el violín, el oboe, la flauta de pico y la flauta travesera, que intervienen tan solo en las arias de las cantatas del cuarto concierto.

Todo esto da una idea de la relativa importancia otorgada por Telemann al contenido religioso del texto. En estas páginas, Telemann demuestra una vez más la nitidez y transparencia de su escritura, su sensibilidad para la textura tímbrica y su inspiración melódica. Sin duda se trata de la música religiosa que corresponde a un hombre cuya fe tal vez no fuera profunda, pero sí sincera y candorosa, fe que no impide que templo, gabinete y platea se den cita en proporciones iguales.

El recital de las cuatro cantatas mencionadas fue de la mezzo-soprano **Isabel Rivas**, premiada en varios Festivales y que ha actuado en numerosos países; **Isabel Serrano**, especializada en violín barroco, y concertino de la «Camerata de Madrid»; **Antonio Arias**, Profesor de flauta de pico en el Real Conservatorio de Madrid; y **María Teresa Chenlo**, quien como clavecinista ha tenido numerosas actuaciones.

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN NOVIEMBRE

La música vocal, dúos de piano y de contrabajo y piano, y un recital de guitarra serán las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» de la Fundación Juan March durante el mes de noviembre. Los días 2, 16, 23 y 30, a las 12,00 horas, actuarán, respectivamente: la soprano Carmen Quintanilla y el pianista Luis Celada; Rafael González de Lara (contrabajo) y Ana María Gorostiaga (piano), en dúo de estos dos instrumentos; las hermanas Palavicini, con un dúo de pianos; y Bernardo García Huidobro, con un recital de guitarra.

Esta modalidad musical de la Fundación se inició en 1978. La duración aproximada de cada concierto es de una hora y se puede entrar o salir de la sala durante los intervalos entre pieza y pieza. La entrada es libre.

Los «Conciertos de Mediodía» del presente curso se iniciaron el 5 de octubre, con un recital de piano a cargo de Perfecto García Chornet, quien iba a actuar en dúo con el óboe Francisco Salanova. Por enfermedad de éste último, el pianista García Chornet ofreció un recital compuesto por obras de Schubert, Turina, Mompou, Albéniz, Granados y Falla. El 19 Javier Alfonso y María Teresa de los Angeles ofrecieron un dúo de pianos, con obras de Mozart, Schumann, Rodrigo y Alfonso; y el 26, el organista francés Louis Thiry dio un recital de este instrumento, con piezas de Grigny, Messiaen, Tisné y Bach.

Perfecto García Chornet nació en Carlet (Valencia), en cuyo Conservatorio de Música realizó sus estudios de piano con Primer Premio del Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona» y la Medalla de Oro del Conservatorio de Brno (Checoslovaquia). Ha sido durante cinco años catedrático del Conservatorio Superior de Murcia y actualmente es catedrático numerario del de Valencia. Recientemente ha realizado una gira de conciertos por Estados Unidos y varios países de Hispanoamérica.

Javier Alfonso nació en Madrid. Tras estudiar en el Real Conservatorio Superior de Música de esta capital y en París, con Iturbi y Cortot, ha realizado una intensa labor como pianista, profesor de piano y com-

positor. Catedrático de Piano en el citado Conservatorio de Madrid, ha recibido entre otros galardones la Medalla al Mérito de las Bellas Artes. Como compositor, sus obras han sido interpretadas en diversas salas de concierto fuera de España y grabadas en las más importantes emisoras de radio europeas.

Nacida en Béjar (Salamanca), **María Teresa de los Angeles** realizó su carrera de piano en Madrid, bajo la dirección de Javier Alfonso, con quien forma dúo pianístico desde 1965, habiendo actuado en diversos países europeos. Actualmente es Catedrática Adjunta de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Louis Thiry nació en Francia. Tras iniciar sus estudios musicales en Nancy, los completó en París, bajo la dirección de André Marchal. Desde 1971 es Profesor de Órgano en el Conservatorio Nacional de Rouen, actividad que alterna con la de concertista en Francia y otros países.

* * *

Desde la iniciación, en abril de 1978, de la serie «Conciertos de Mediodía» de la Fundación Juan March, hasta el presente, se han celebrado un total de 83 conciertos en diversas modalidades y por diversos intérpretes. Todos ellos se desarrollaron en Madrid, en la sede de esta institución, a excepción de ocho que se celebraron en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, con su colaboración.

CAMOENS, A JUICIO DE CUATRO PROFESORES

■ Obra de Zamora Vicente, Prado Coelho, Filgueira Valverde y Aguiar e Silva

Con el título de *Cuatro lecciones sobre Camoens* la Fundación Juan March y Ediciones Cátedra acaban de publicar conjuntamente en la colección «Crítica Literaria» un volumen que recoge el texto íntegro del ciclo de conferencias que organizó en junio del pasado año en su sede la citada Fundación, con motivo del IV Centenario del poeta lusitano. Cuatro profesores —dos portugueses y dos españoles— abordan diversos aspectos de la obra de Camoens: Jacinto do Prado Coelho, catedrático de Lisboa, y Vitor Manuel de Aguiar e Silva, catedrático de Coimbra, se centran en el análisis ideológico y petrarquista, mientras que los españoles —el académico Alonso Zamora Vicente y el director del Museo de Pontevedra, José Filgueira Valverde—, analizan las relaciones literarias de Camoens con la poesía en lengua castellana.

Abre el volumen el ensayo del Secretario de la Real Academia Española, Alonso Zamora Vicente. Tres autos, tres pequeñas comedias de Camoens —*Enfratriões*, *Filodemo* y *El Rey Seleuco*— le sirven al profesor Zamora para sustentar que este teatro, aunque estuviera destinado a un público palaciego, es de carácter tradicional y popular, especialmente las partes escritas en español. Y lo español —afirma el autor— no es secundario en Camoens, «es fruto de una brillante tradición que Camoens interpreta y maneja con indudable tino, con gracia exquisita de creador. Si por el camino de la lírica pospetrarquista hemos de contar con Camoens forzosamente, hasta llegar a Lope de Vega, a Villamediana, a Salinas, a todos los grandes sonetistas del barroco, he aquí que en este mínimo teatro nos encontramos también con el escalón que lleva a uno de los rasgos más definitorios de



la comedia clásica española: la conjunción de la poesía culta con la tradición popular» (p. 42).

Mientras la crítica camoniana se empeña en encontrar referencias y exaltaciones renacentistas —Virgilio, Plauto, poemas épicos italianos, Petrarca, y aún Garcilaso y Boscán—, Zamora Vicente, que declara su preferencia por este Camoens «que no es de libro, que no escribe con la sombra amenazadora de la erudición», ve cómo «la fuente aquí es la voz de todos y

de cada uno, la de una tradición que se desgranó en los cancioneros musicales, en versos cortos de inmarchitable belleza» (p. 37-38). Quizá el olvido por parte de la crítica de la importancia que en la obra de Camoens tiene esta parcela popularista —opina el autor— se deba al peso de la gloria del gran poema épico *Os Lusíadas*.

Sigue el trabajo del profesor Do Prado Coelho, titulado «Luis de Ca-

mões: ideología e poesía». En su opinión, el poeta lusitano ha sido leído con demasiada frecuencia de modo inadecuado, como si no se tratase de poesía. Hay en *Os Lusíadas* un equilibrio entre ideología y poesía. Poniendo múltiples ejemplos, Prado Coelho muestra cómo hay que ver en esa obra, «además de un proyecto de auto-inmortalización (...) la expresión de un pensamiento (sobre el mundo, el hombre, la Historia), y un acto de intervención cívica (...) Como poeta épico, el vate se nos muestra en varios niveles, desde la contemplación poético-filosófica al compromiso de censura, de apelación o de elogio» (p. 46-47).

Para Prado Coelho, el principio estructural del poema reside, en conjunto, «en la emoción poética, y en el sello de la forma, en la calidad poética». La retórica de *Os Lusíadas*, que es analizada por este autor, juega más de un papel: constituye la marca ornamental de lo literario, integra el texto en una tradición, en una cultura, y sirve, además, para convencer en una época de Contrarreforma, de crisis nacional, de incertidumbre, en la que la verdad se halla escindida en múltiples verdades. La obra camoniana —concluye Prado Coelho—, aunque con unas líneas conductoras, abunda, en conjunto, en contrastes y zonas de sombra.

CAMOENS, «CLASICO» ESPAÑOL

Camoens es un *clásico* sin el cual es difícil tener una visión de conjunto de la poesía española, opina Filgueira Valverde en su estudio, en el que presenta muchos ejemplos de cómo Camoens se consideraba miembro de la comunidad de los pueblos hispánicos y sentía como suyas las glorias ibéricas. «Los portugueses son en su obra, para los dioses o para los indígenas de los pueblos descubiertos, *gente da la Hespanha* (VIII, 68). Común es el dolor por la pérdida de los reinos peninsulares ante el embate mahometano y comunes las hazañas por

las cuales los recobraban los 'inclitos hispanos'». Ahora bien —señala Filgueira Valverde— estos tributos de Camoens no pueden interpretarse como tibieza en su patriotismo portugués. Su poema es el más exaltado alegato en pro de la personalidad y de la independencia de Portugal.

Analiza las varias influencias de la literatura castellana que recibe el poeta lusitano: préstamos de Boscán y de Garcilaso; la popular de los refraneros y del romancero... La cronología de su vida y hasta el escenario lisboeta de sus mejores años le acercan a Herrera (1534-1597); y, sobre todo, subraya el autor de este trabajo las muchas afinidades habidas con Diego Hurtado de Mendoza, más que temáticas, de posición ante la encrucijada de las letras.

Finalmente el libro se cierra con el trabajo del profesor De Aguiar e Silva sobre «Aspectos petrarquistas da lírica de Camões».

De Aguiar e Silva analiza, a la luz del principio petrarquista de la «*imitatio vitae*» (en el que, en su opinión, se basa el biografismo psicologista de la mayor parte de la crítica camoniana), el tema de la memoria, del recuerdo en la lírica de Camoens. Este tema —subraya Aguiar e Silva— ejerce un papel importante y está dramáticamente asociado a la acción destructora del tiempo, del destino y de la muerte y, muy en particular, a la fugacidad del amor: «... el confesionalismo y autobiografismo de la lírica de Camoens proceden, al menos en parte, de la adhesión del poeta a un determinado código literario, de su aceptación de un modelo poético histórica y culturalmente producido y adquirido...» (p. 115). Es así, en opinión de este autor, la poesía, la que «siguiendo determinadas normas y convenciones semióticas, construye una biografía». Es así como hay que leer, concluye, al autor de *Os Lusíadas*.

Cuatro lecciones sobre Camoens. Por Alonso Zamora Vicente, Jacinto do Prado Coelho, José Filgueira Valverde y Vitor Manuel de Aguiar e Silva. Madrid. Fundación Juan March/Cátedra, 1981. 116 páginas. P.V.P.: 300 pesetas.

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 o 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:

148. **Froilán Franco Arias.**
El vocabulario político de algunos periódicos de México D.F. desde 1930 hasta 1940. Estudio de Lexicología. 44 págs.
(Beca Extranjero, 1978. Literatura y Filología.)
149. **Alicia Muñiz Hernández.**
El Teatro Lírico del P. Antonio Soler. 30 págs.
(Beca España, 1979. Música.)
150. **Blanca Vioque Cubero.**
Estudio de procesos bioquímicos implicados en la abscisión de la aceituna. 52 págs.
(Beca España, 1979. Química.)
151. **Jesús González López.**
La verdadera morfología y fisiología de Azotobacter: células germinales. 45 págs.
(Beca extranjero, 1979. Medicina, Farmacia y Veterinaria.)
152. **Consuelo Calle García.**
Papel modulador de los glucocorticoides en la población de receptores para insulina y glucagón. 36 págs.
(Beca España, 1979. Medicina, Farmacia y Veterinaria.)
153. **Fernando Maravall Herrero.**
Organización industrial, estructura salarial y estabilidad de la inversión: un análisis del caso español. 58 págs.
(Beca España, 1979. Economía.)
154. **María Teresa Alberdi Alonso.**
Paleoecología del yacimiento del neógeno continental de los Valles de Fuentidueña (Segovia). 58 págs.
(Beca España, 1977. Plan Especial de Biología.)
155. **Manuel Alcántara Sáez.**
La ayuda al desarrollo acordada a Iberoamérica. Especial referencia al papel concesionario de la C.E.E. 53 págs.
(Beca extranjero, 1977. Economía.)
156. **F. Javier Gella Tomás.**
Estudio de la fosforilasa kinasa de hígado y leucocitos: purificación, características y regulación de su actividad. 51 págs.
(Beca España 1979. Medicina, Farmacia y Veterinaria.)
157. **Ramón Margalef Mir.**
Distribución de los macrofitos de las aguas dulces y salobres del E y NE de España y dependencia de la composición química del medio. 62 págs.
(Beca España 1979. Biología.)

ANÁLISIS DE CERÁMICAS POR ESPECTROSCOPIA MÖSSBAUER

■ Trabajo de Mercedes Gracia García

Con ayuda de la Fundación Juan March, Mercedes Gracia García, colaboradora del Instituto «Rocasolano», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, ha realizado una investigación sobre el tema «Estudio de cerámicas de interés arqueológico por espectroscopia Mössbauer». De esta investigación, que se ha desarrollado durante tres años en el citado Instituto de Química Física «Rocasolano», ofrecemos seguidamente un amplio extracto.

Cada pueblo y cada cultura han conferido a la cerámica un sello propio y la forma, color, acabado, decoración, etc., son distintos. Para datar, identificar y clasificar científicamente las cerámicas antiguas resultan de gran utilidad las pruebas basadas en métodos físico-químicos de análisis y datación; y por ello, durante los últimos veinte años se han aplicado técnicas espectroscópicas, junto con otros métodos analíticos y cronológicos, al estudio de los problemas arqueológicos.

En lo referente al análisis elemental (materias primas), el uso de las técnicas de espectroscopia de emisión óptica, espectrometría de absorción atómica, fluorescencia de rayos X y activación neutrónica se basa en el hecho de que el análisis elemental de la cerámica permite distinguir los diversos tipos de arcilla utilizados en su fabricación, dato que resulta muy valioso en Arqueología a la hora de establecer deducciones basadas en el origen de las cerámicas. Pero la sensibilidad del procedimiento en la detección de elementos-traza confiere a la técnica de activación neutrónica una clara superioridad sobre los métodos citados.

El análisis mineralógico de la cerámica, que suministra información sobre la arcilla o de los aditivos incorporados a la matriz arcillosa en su manufactura y sobre el tipo de horno y de la tecnología empleada por los antiguos alfareros, se lleva a cabo mediante la difracción de rayos X y el examen petrográfico.

De otro lado, para realizar estudios cronológicos hay que buscar un fenómeno físico-químico dependiente del tiempo; y de ahí la utilización de la termoluminiscencia de rocas y minerales, cuya medida puede aplicarse a la datación de cerámicas porque la termoluminiscencia geológica natural, acumulada en los minerales arcillosos durante su vida geológica, se elimina en el proceso de cocción. Actualmente, en algunas circunstancias se ha conseguido datar cerámicas por termoluminiscencia con un error de ± 5 por 100.

La espectroscopia Mössbauer

Pero, además de estos métodos se dispone también de la espectroscopia Mössbauer, una espectroscopia de resonancia en la que los fotones resonantes son rayos gamma emitidos por los núcleos atómicos, y cuyo valor como técnica analítica de rocas y minerales de hierro ya ha sido demostrado abundantemente.

La espectroscopia Mössbauer asociada al isótopo de hierro ^{57}Fe reviste particular interés en el contexto arqueológico, pues puede aplicarse al estudio de todos aquellos materiales que contengan compuestos o minerales de hierro, situación frecuente en muchos objetos arqueológicos. La utilización de esta técnica está plenamente justificada en el caso de la cerámica debido a que las arcillas empleadas en su fabricación

contienen un 5-10 por 100 de hierro. El procedimiento es, esencialmente, no destructivo, pues sólo son necesarios de 10 a 100 mg. de polvo de cerámica para la realización de un espectro Mössbauer por transmisión y podría efectuarse un espectro por reflexión sin destruir el fragmento o pieza de cerámica. Y su utilidad es grande, ya que de los resultados que acerca de la química-física del Fe suministra el espectro Mössbauer de una cerámica se puede extraer información sobre el origen, la técnica de fabricación y la edad de las cerámicas, si bien en algunos aspectos sea necesario complementar este método con otros.

Aplicación del método a cerámicas ibéricas

Sobre estos supuestos, el trabajo se ha llevado a cabo en dos etapas: en la primera se ha estudiado un conjunto de muestras de cerámicas (pertenecientes a 19 vasijas de cerámica suritálica y a 5 de cerámica ática) datadas y clasificadas por criterios arqueológicos convencionales, con objeto de confrontar los resultados obtenidos con datos arqueológicos bien establecidos y correlacionarlos con los descritos en la bibliografía. En la segunda etapa se somete a estudio una serie de cerámicas ibéricas (quince muestras clasificadas en tres grupos de cerámica: «pintura», «gris», y «hecha a mano»), a fin de obtener información útil para la resolución de ciertos problemas de índole arqueológica referidos a la cerámica.

Por otra parte, tratando de incrementar el número de datos disponible para los propósitos del estudio, se han contrastado los resultados de la espectroscopía Mössbauer con los del análisis elemental y mineralógico de las cerámicas, llevado a efecto por espectrometría de absorción atómica y difracción de rayos X y microscopía petrográfica, respectivamente.

Entre las conclusiones de este trabajo, unas de naturaleza físico-química y de índole arqueológica otras, se destacan, las siguientes:

La espectroscopía Mössbauer como técnica de caracterización aplica-

da al estudio de objetos de cerámica proporciona una buena información sobre la técnica de cocción y la procedencia de la cerámica. En concreto, los resultados de la aplicación de este método sobre cerámicas ibéricas sometidas a diferentes cocciones aportan datos de gran valor para el conocimiento de dicha técnica de cocción. En cambio, los datos sobre la temperatura de cocción son poco precisos debido a que las variaciones de los parámetros Mössbauer de la arcilla en relación con la temperatura del proceso de cocción son pequeñas.

La espectroscopía Mössbauer se revela como un procedimiento útil para excluir muestras dudosas de una determinada especie cerámica. Los valores de los parámetros Mössbauer obtenidos en el análisis de las vasijas de cerámica ática procedentes de excavaciones españolas han resultado ser comparables con los de cerámicas helenísticas, tipo ático, de otras procedencias.

El análisis de las cerámicas ibéricas pintadas y grises, por espectroscopía Mössbauer, difracción de rayos X y absorción atómica, orientan hacia una procedencia común para todas ellas y los resultados del análisis petrográfico muestran que las cerámicas ibéricas hechas a mano están fabricadas con materiales propios de la zona donde fueron encontrados. Asimismo se establece la existencia de ciertas diferencias estructurales entre las cerámicas ibéricas fabricadas con torno y las hechas a mano, debidas posiblemente a la adición de desengrasantes o a la falta de tamizado de la arcilla.

Finalmente, los resultados obtenidos en esta investigación, añadidos a los de otros autores, permiten afirmar que la espectroscopía Mössbauer es un método muy valioso para el estudio de la cerámica, que debe, no obstante, ser utilizado en conjunción con otros procedimientos de análisis para extraer información concluyente sobre la naturaleza de las muestras examinadas.

Mercedes Gracia García, Estudio de cerámicas de interés arqueológico por espectroscopía Mössbauer. Beca España 1977. Departamento de Química. Memoria aprobada el 29-II-1980.

TRABAJOS TERMINADOS

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

BIOLOGIA

EN ESPAÑA:

María Teresa Alberdi Alonso.

Paleoecología del yacimiento del neógeno continental de los Valles de Fuentidueña (Segovia).

Centro de trabajo: Instituto «Lucas Mallada», del C.S.I.C., de Madrid.

Jesús Angel Ortea Rato.

Moluscos marinos de Asturias y regiones vecinas.

Centro de trabajo: Facultad de Ciencias de la Universidad de Oviedo.

MEDICINA; FARMACIA Y VETERINARIA

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

EN EL EXTRANJERO:

Javier Abascal Morte.
Aislamiento, preservación e isotransplantes de islotes de Langerhans en ratas diabéticas. Estudios metabólicos e histológicos a largo plazo.
Centro de trabajo: Royal Victoria Infirmary. Universidad de Newcastle (Inglaterra).

ECONOMIA

(Secretario: José Luis Sureda Carrión. Catedrático de Economía Política y Hacienda Pública de la Universidad de Barcelona)

EN EL EXTRANJERO:

Pilar de Torres Sahuja.

Estudios de Master en Econometría.

Centro de trabajo: The London School of Economics and Political Science, Londres (Inglaterra).

José Antonio Trujillo del Valle.

An alternative concept of rationality for conjectural equilibria.

Centro de trabajo: Universidad de Minnesota en Minneapolis (Estados Unidos).

CREACION ARTISTICA

(Secretario: Gustavo



Torner de la Fuente. Pintor y escultor)

EN EL EXTRANJERO:

Jorge Teixidor de Otto.

Realización de series de pinturas. Aprendizaje del arte gráfico.

Centro de trabajo: Institute for Art and Urban Resources, Nueva York (Estados Unidos).

HISTORIA

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

EN ESPAÑA:

Marta Bizcarrondo Albea.

El socialismo español en la II República.

Centro de trabajo: Universidad Autónoma de Madrid.

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

ULTIMAMENTE se han dictaminado por los asesores de los distintos Departamentos 8 informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios de la Fundación. De ellos 7 corresponden a becas en España y 1 a becas en el extranjero.

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

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

- **Teodoro Falcón Márquez.**
La Catedral de Sevilla. (Estudio arquitectónico.)
Sevilla, Diputación Provincial y Ayuntamiento, 1980. 176 págs.
(Beca España 1976. Artes Plásticas.)
- **José Antonio Gabriel y Galán.**
La memoria cautiva.
Madrid, Editorial Legasa, 1981. 108 págs.
(Beca España 1978. Creación Literaria.)
- **Julio C. Trebollé Barrera.**
Salomón y Jeroboán. Historia de la recensión y redacción de I Reyes, 2-12, 14.
Valencia, Institución «San Jerónimo» para la Investigación Bíblica, 1980. XLVII, 524 páginas.
(Beca Extranjero 1974. Teología.)
- **Jesús Montoya Martínez.**
Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media. (El milagro literario.)
Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1981. 274 págs. (Colección Filológica, vol. XXIX).
(Beca España 1970. Literatura y Filología.)
- **E. Oset.**
Isobar-hole description of the pion-nucleus single-charge-exchange reaction.
«Nuclear Physics» A356 (1981), págs. 413-426.
Pion-induced single charge exchange and nuclear structure.
(En colaboración con D. Strottman.)
«Nuclear Physics» A355 (1981), págs. 437-476.
(Beca España 1979. Física.)
- **J. González López (y G. R. Vela).**
True morphology of the Azotobacteraceae-filterable bacteria.
«Nature», vol. 289, n.º 5.798, febrero 12, 1981, págs. 588-590.
(Beca Extranjero 1979. Medicina, Farmacia y Veterinaria.)
- **V. R. Velasco (y F. García-Moliner).**
Theory of surface waves in anisotropic cubic crystals.
«J. Phys. C. Solid St. Phys» (1980); 13, págs. 2.237-2.256.
(Beca España 1979. Física.)

LUNES, 2

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Intérpretes: **Carmen Quintanilla** (soprano) y **Luis Celada** (piano).

Programa:

Obras de Mozart, Schubert, Brahms, Mompou y Granados.

MARTES, 3

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de Quinteto de Viento.

Intérprete: **Quinteto de Viento Koan**.

Programa:

Obras de J. Ch. Bach, Mozart, Rimski-Korsakov, Debussy, Ab-sil e Ibert.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La literatura, en peligro» (III).

José María Valverde:

«Enriquecimiento y desintegración de la literatura.»

MIÉRCOLES, 4

19,30 horas

MUSICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO (I).

«La Música Litúrgica en Antonio de Cabezón».

Intérprete: **Grupo Alfonso X el Sabio**.

Director: **Luis Lozano Virumbrales**.

Organo: **José Rada**.

Programa:

Misa de Pentecostés (*Canto Manuale Chori* 1564 y obras de A. de Cabezón).

JUEVES, 5

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Concierto de guitarra.

Intérprete: **Eugenio Gonzalo**.

Comentarios: **Jacinto Torres**.

Programa:

Obras de Mudarra, Gaspar Sanz, Sor, Tárrega, Villalobos, Lauro y Albéniz.

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

«MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945», EN LA FUNDACION

Durante el mes de noviembre permanecerá abierta, en la sede de la Fundación Juan March (Castelló, 77), la Exposición «Medio siglo de escultura: 1900-1945», que ofrece un total de 123 obras pertenecientes a 39 artistas. Esta colectiva, que ha sido organizada con la colaboración de la Fundación Maeght, de Saint-Paul-de-Vence (Francia), pretende reflejar la evolución que ha seguido la escultura desde comienzos del siglo hasta el final de la segunda guerra mundial.

Las obras, de diferentes tamaños, proceden de distintas colecciones y museos, como los de Arte Moderno de Nueva York, Viena y París; Tate Gallery, de Londres; Kunsthaus, de Zurich; Museo Rodin, de París, y otras colecciones particulares, además de la propia Fundación Maeght.

Entre los artistas con obra en esta colectiva figuran Arp, Max Bill, Brancusi, Braque, Calder, Duchamp, Ernst, Pablo Gargallo, Giacometti, Julio González, Matisse, Miró, Moore, Picasso y Rodin.

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La literatura, en peligro» (y IV).

José María Valverde:

«La literatura, hoy, en peligro.»

VIERNES, 6

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Concierto de piano.

Intérprete: **Ricardo Requejo.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

Programa:

Obras de Chopin, Mendelssohn y Liszt.

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

MARTES, 10

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de Quinteto de Viento.

Intérprete: **Quinteto de Viento Koan.**

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

**RECITALES PARA JOVENES
EN BADAJOZ**

El día 4 de noviembre se iniciarán en Badajoz los Recitales para Jóvenes de la Fundación Juan March, en colaboración con el Conservatorio Profesional de Música. Tendrán lugar los miércoles, a las 11,30 en el Salón de Actos de la Caja de Ahorros (Paseo de San Francisco, 18).

Intérpretes: **José María Redondo** (violoncello) y **Joaquín Parra** (piano).

Comentarios: **Emilio González Barroso.**

Programa: Obras de Beethoven, Schumann, Fauré y Granados.

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Léxico político» (I).

Eugenio Bustos:

«Introducción al estudio del léxico político. Naturaleza y niveles.»

MIÉRCOLES, 11

19,30 horas

MUSICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO (II).

«El mundo de la polifonía.»

Intérprete: **Cuarteto de Madrigalistas de Madrid.**

Programa:

Cancionero de Upsala, Cancionero de la Casa de Medinaceli, J. Vásquez, C. de Morales, F. Guerrero y T. L. de Victoria.

JUEVES, 12

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Concierto de guitarra.

Intérprete: **Eugenio Gonzalo.**

Comentarios: **Jacinto Torres.**

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Léxico político» (II).

Eugenio Bustos:

«De las Cortes de Cádiz a la Restauración.»

VIERNES, 13

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Concierto de piano.

Intérprete: **Ricardo Requejo.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

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

LUNES, 16

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA.

Intérpretes: **Rafael González de Lara** (contrabajo) y **Ana María Gorostiaga** (piano).

Programa:

Obras de H. Eccles, D. Dragonetti, Martini, S. Koussevitzky y J. Jongen.

MARTES, 17

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de Quinteto de Viento.

Intérprete: **Quinteto de Viento Koan.**

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«**Léxico político**» (III).

Juan Felipe García Santos:

«El léxico político de la II República.»

MIÉRCOLES, 18

19,30 horas

MUSICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO (III).

«**La música para tecla.**»

Intérprete: **Genoveva Gálvez** (clave).

Programa:

Obras de F. Fernández Palero, L. de Narváez, A. Valente, Crecquillon, Jannequin y A. de Cabezón.

JUEVES, 19

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Concierto de guitarra.

Intérprete: **Eugenio Gonzalo.**

Comentarios: **Jacinto Torres.**

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«**Léxico político**» (y IV).

Eugenio Bustos:

«De la guerra civil a nuestros días.»

VIERNES, 20

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Concierto de piano.

Intérprete: **Ricardo Requejo.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

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

LUNES, 23

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Dúo de pianos.

Intérpretes: **Agustina y Josefina Palaviccini.**

Programa:

Obras de Brahms, Saint-Saens, Milhaud e Infante.

MARTES, 24

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Concierto de Quinteto de Viento.

Intérprete: **Quinteto de Viento Koan.**



ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO, EN TOLEDO

El día 17 de noviembre, a las 19,30 horas, se inaugurará la Exposición de Arte Español Contemporáneo en la Posada de la Hermandad de Toledo. La muestra, que ha sido organizada con la colaboración del Ayuntamiento de esa capital, ofrecerá un total de 28 obras de otros tantos artistas españoles, y permanecerá abierta hasta el 13 de diciembre.

Los pintores y escultores con obra en esta exposición son: Clavé, Cuixart, Chillida, Chirino, Farreras, Feito, Gabino, Genovés, Julio González, Guerrero, Guinovart, Laffón, Antonio López García, Julio López Hernández, Millares, Miró, Mompó, Lucio Muñoz, Palazuelo, Ponç, Rivera, Rueda, Saura, Sempere, Serrano, Tapiés, Torner y Zóbel.

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

19,30 horas.

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«El bilingüismo» (I).

Miguel Siguán:

«El bilingüismo como problema psicológico.»

MIÉRCOLES, 25

19,30 horas

MUSICA ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO (IV).

«El arte de la glosa».

Intérpretes: **Jordi Savall** (vihuela de arco), **Ton Kopman** (clavicémbalo)

EXPOSICION DE GRABADOS DE GOYA, EN ZAMORA

El 10 de noviembre se inaugura en Zamora la Exposición de 222 Grabados de Goya, pertenecientes a las cuatro grandes series del pintor: *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates* o *Proverbios*. La muestra se exhibirá en el claustro del colegio de San Atilano, ha sido organizada con la colaboración de la Caja de Ahorros y la Casa de Cultura de Zamora y permanecerá abierta en esta capital hasta el 29 de noviembre.

La colección de Grabados de Goya está integrada por 80 de los *Caprichos* (3.ª edición, de 1868); 80 de los *Desastres de la guerra* (4.ª edición, de 1906); 40 de la *Tauromaquia* (7.ª edición, de 1937); y 22 de los *Proverbios* o *Disparates* (18 de ellos de la 6.ª edición, de 1916, y 4 adicionales de la 1.ª, de 1877).

En diciembre esta Exposición se mostrará en Benavente.

ballo) y **Robert Clancy** (vihuela de mano).

Programa:

Obras de Diego Ortiz, L. Milán, Juan de la Encina, P. de Guerrero, Carceres, E. de Valdegrábano y Cabezón.

JUEVES, 26

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Concierto de guitarra.

Intérprete: **Eugenio Gonzalo**.

Comentarios: **Jacinto Torres**.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«El bilingüismo» (II).

Miguel Siguán:

«Lengua, cultura y nación.»

VIERNES, 27

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Concierto de piano.

Intérprete: **Ricardo Requejo**.

Comentarios: **A. Fernández-Cid**.

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

LUNES, 30

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de guitarra.

Intérprete: **Bernardo García Huidobro**.

Programa:

Obras de Frescobaldi, Mudarra, Bach, Sor, Villalobos, Rodrigo, Vázquez y E. Sainz de la Maza.

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

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