

Sumario

ENSAYO	3
<i>Literatura e ideología</i> , por Francisco Ynduráin	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	21
Arte	21
Exposición Schwitters	21
— Westerdahl: «Clima, vida y obra»	22
— Opiniones sobre el artista alemán	26
Música	28
Ciclo Haydn	28
Cuatro conciertos con cuartetos, obras para tecla, tríos con piano y música sinfónica	28
Nuevas modalidades de «Recitales para Jóvenes»	33
Conciertos de Mediodía en noviembre	35
Edición sonora de la «Tribuna de Jóvenes Compositores»	35
Publicaciones	36
<i>Castilla la Nueva I</i> . Nuevo volumen de la colección «Tierras de España»	36
Estudios de los profesores Azcárate (Arte), Fernández Alvarez (Historia) y López Gómez (Geografía)	36
Nuevos títulos de la Serie Universitaria	39
Números 28 y 29 de los Cuadernos Bibliográficos	39
Estudios e investigaciones	40
Financiación de la investigación científica en España	40
— Intervención del Director Gerente de la Fundación Juan March en el X Congreso de la Sociedad Española de Bioquímica	40
Galardón de la Fundación F.V.S. de Hamburgo a Jesús María Boccio, a propuesta de la Fundación Juan March	42
Trabajos terminados	43
Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras instituciones	44
Calendario de actividades en noviembre	45

IDEOLOGIA Y LITERATURA

— Por Francisco Ynduráin —

Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense. Consejero del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Miembro correspondiente de la Real Academia Española, y de la Historia. Autor de numerosos estudios y y ensayos literarios. Ex-rector de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo.



Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo, que os hincha las medidas (Quijote, 1.ª, Prólogo).

Se disparan desde este título un haz de preguntas que piden urgente respuesta antes de entrar en el examen de su contenido y para nuestro caso y ocasión: qué se entiende por «literatura», qué por «ideología», y en qué relación se las entiende ligadas. Para atenuar la problemática haré un somero excursus para tratar de precisar cómo se entiende aquí y ahora cada uno de los términos, y pasaré a mostrar con ejemplos la relación que se ha dado en algunos de los innumerables casos que podrían aducirse y que cada lector tiene, seguramente, en su memoria.

La verdad es que durante siglos y siglos se ha estado produciendo y consumiendo, perdón, recibiendo literatura —incluso mucho antes de que se recogiese en «littera»—, algo que encontramos en todas las épocas y áreas de la

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

historia del hombre. Por de pronto el hecho hay que remitirlo al campo de la antropología, y no voy más allá por este camino. Ha sido muy modernamente cuando se han formulado las interrogaciones, «What is Literature» (Cardenal Newman, hacia 1850, como puede verse en los «Newman Booklets», Dublin, s. a.), o en el extenso ensayo de Jean-Paul Sartre, «Qu'est-ce que la littérature» (recogido en *Situations*, II, París, 1948), o los varios estudios en respuesta a la misma pregunta en *New Literary History* (vol. V, n.1, 1973) o, muy agudamente, por Fernando Lázaro Carreter en su estudio «Qué es la literatura» (1). Eso, sin entrar en las no escasas especulaciones sobre la Literaturwissenschaft. En todo caso, convendrá distinguir lo abstracto, quiero decir, «lo literario», frente a lo que no tiene esas cualidades que permiten abstraer aquella categoría, de la literatura en su realidad concreta e histórica. Dando por supuesto lo primero, podríamos acercarnos a la literatura en sus manifestaciones reales.

Me temo que el lector —benévolo, se espera— pueda sospechar, o más, que no he pasado de exhibir un alarde baldío y sin conclusión cerrada, definitiva. Confesaré que no la tengo para mí, y que para esta ocasión me parece más oportuno y operativo quedarnos con la muy extendida convención de que literatura —así, con minúscula y sin comillas, ni subrayado— es una clase de expresión por la palabra, que suscita y responde a unas expectativas análogas a las que juegan cuando vemos un cuadro, una danza o escuchamos música, salvadas las diferencias del medio expresivo. Pero Grullo hubiera dado una respuesta mucho más concisa: literatura es... lo que llamamos literatura.

En cuanto a ideología, será necesario ampliar la definición del Diccionario de la Real Academia Española (1970) cuando limita el sentido de la voz a «Rama de las ciencias filosóficas, que trata del origen y de la clasificación de las ideas», pues entiendo que para lo que se pide en nuestro caso conviene algo menos sistemático, algo como «conjunto de ideas», «ideario», incluso las menos sometidas a especulación teórica. Con lo que, todavía, nos queda por precisar qué entendamos por «ideas», término de no menos de ocho acepciones en el mismo DRAE. Aceptaremos, en parte, la primera

(1) Publicado en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Santander 1976.

de esas acepciones: «Primero y más obvio de los actos del entendimiento, que se limita al simple conocimiento de una cosa» (daremos por supuesto que todos sabemos qué es una «cosa», o procederíamos hasta el infinito). No es de mi incumbencia, ahora, discutir la opinión de Whitehead, de que tenemos más ideas asumidas que consideradas y que ideas tan recibidas por la gente, las mantienen sin discusión ni problema, sólo por haberlas adoptado. O, más grave aún, dejaremos ese gran vicio del academicismo que se nutre de ideas más que de pensamiento. Recojo en esto algunas de las opiniones de Lionel Trilling en *The liberal imagination* (New York, 1953, donde recoge ensayos desde 1940, *passim*), y, muy especialmente del capítulo, «The meaning of a Literary Idea», que me confirma en algo que yo había pensado y hubiera dicho con menos autoridad y precisión. Traduzco, pues: «El llamarnos gente de ideas es adularnos. Somos más bien gente de ideología, que es algo muy diferente. La ideología no es producto de pensamiento; es el hábito o ritual de mostrar respeto por ciertas fórmulas a las que, teniendo que ver por varios motivos con nuestra seguridad emocional, nos unen estrechos lazos de cuyo sentido y consecuencias en la realidad no tenemos clara inteligencia: «in our culture ideas tend to deteriorate in ideology». Y «las ideas en la literatura seria y reflexiva son, por supuesto, en gran parte ideas filosóficas diluidas», según Lovejoy, citado por Trilling. Puestos a citar autoridades, Aristóteles dijo que «Poesía es algo más filosófico y de más importancia que la historia» por darnos información de carácter más universal. (*Poética*, 1451b5-11). Dando un salto de siglos; si leemos a Camus, tendremos: «Les grands romanciers sont des romanciers philosophes, c'est à dire le contraire d'écrivains à thèse. Ainsi Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsky, Proust, Malraux, Kafka, pour n'en citer que quelques-uns» («Philosophie et roman», en *Le mythe de Sisiphe*, París, 1942, p. 138). Pero no debo complicar más las cosas, y voy con la tercera pregunta arriba apuntada, con la esperanza de ir desbrozando algo el terreno, que ocurrirá al plantearnos la relación funcional entre los dos términos: literatura e ideología.

La relación entre ideas y expresión literaria puede contemplarse desde distintos puntos de vista y para fines distintos. A mí, acaso por deformación y limitación profesionales, las ideas, aisladas o articuladas, puras o teñi-

das de sentimentaciones, me interesan —y no sólo para este ensayo— en cuanto sean operativas en el texto y se integren en él, literaturizadas. Su papel es subsidiario funcionalmente y tampoco me valen fuera del texto, salvo mediane una extrapolación desde lo literario a lo ideológico puro, o menos puro. (No olvidemos que la lengua corriente ha hecho del término «ideología» una etiqueta para creencias, convicciones, programas y credos, cuando no *wishful thinking*).

Esa relación que acabo de apuntar supone una actitud lectora, resulta de ésta —no la única posible, ni la más recomendable— y consiste en disponerse a recibir el mensaje literario *como si* fuera un orbe cerrado para la pura receptividad literaria. Entre tanto, o después, uno irá contrastando lo leído con el mundo de la realidad en torno, con la vida, con la cultura, con la historia, con la filosofía, la sociología, la literatura afin... con el orden de realidades o fantasías que se hallen más en consonancia con lo leído. En ocasiones la disonancia resulta más iluminadora.

Ahora bien, la literatura que conocemos se nos ofrece más o menos cargada de ideas, y ello por carencia o abundancia, y no sin propósito deliberado de los autores, por una *Kunstwollen*. Si a Menéndez Pelayo le parecieron las «Soledades», de Góngora, «flatus vocis praeterea que nihil», sospecho que se equivocó doblemente, pues ya la palabra de Góngora es un objeto poético por sí, y bellissimo, además de que hay algo más en el inacabado poema, que no podemos dejar de tener presente, aunque no aparezca recargada la anécdota del peregrino, «náufrago y desdeñado sobre ausente», a lo largo de su recorrido por «soledades». ¿Por qué no una lectura con el sentimiento soterrado, pero actuante, de «soledad», esto es, de dolor de ausencia en medio y a través de los más bellos parajes, que hasta pudieran apuntar a la soledad del hombre en la tierra? Seguramente, o probablemente tal lectura no estaba en la intención del autor, ni don Luis fue, en su obra literaria ni en su vida, persona a la que presumiblemente le convengan tales intenciones. Sabemos que para los lectores de su tiempo, «soledad» estaba más cerca que para nosotros del portugués, «saüdade», como ya documentó ampliamente Karl Vossler en su hermoso libro, *La soledad en la poesía española* (trad. Madrid, 1941).

Se me objetará también que estoy tratando de un sen-

timiento complejo, y no de ideas. Ciertamente, pero diré de una vez y para en adelante que se me impone el operar con las *ideas* de sentimientos, pues ocurre que nuestra vida y experiencia sentimentales al acceder a expresión verbal han pasado por una conformación ideológica impuesta por la singularidad del vehículo, la palabra, bien que con todas las adherencias y connotaciones que acompañan, inevitablemente, a la denotación sustantiva.

En el extremo opuesto de esta literatura descargada de problemas en el campo de las ideas, y que en ocasiones ha sido resultado de un programa de grupo o escuela, se nos ofrece una gran lista de obras y de géneros literarios específicos que, justamente, cuentan en primera atención con una buena dosis de ideas, incluso en su más pura y escueta desnudez, sin que ello sea inconveniente para que nos lleguen por medio de textos claramente marcados con una voluntad artística en el discurso. Desde los libros sapienciales en la *Biblia* (Libro de los Proverbios, Ecclesiastés, o el Predicador), aforismos, refranes, apólogos, oratoria sacra y profana, hasta el género que recibió nombre siglos después de practicarse, el ensayo, tan anterior a Montaigne, pues hay quien lo remonta a Confucio, Cicerón o Plutarco; en estos y otros géneros y subgéneros literarios, cultos y populares, domina la comunicación, proposición y discusión de ideas. Una aceptable definición del ensayo —entre otras, sin olvidar a Gustavo Bueno— nos la da Houston Peterson: «Escrito breve sobre cualquier asunto, pero escrito en forma personal, ligera, no pretenciosa. Debe ser reflexivo, pero no solemne. Estará al borde de la filosofía, pero no será sistemático. Tendrá cierta holgada unidad, pero a menudo será amenamente digresivo. Nos inclinará a la condescendencia, pero no nos impulsará a concesiones». «El autor —dijo Virginia Woolf— debe saber escribir, y ésta es la primera condición esencial. Por eso los ensayistas sufren casi tanto como los poetas líricos en las traducciones» (traduzco del prólogo a *Great essays*, New York, 1954).

A poco que se examine la literatura en su desarrollo histórico, se verá que no pocas veces el verso ha sido vehículo para transmisión de ideas, algunas tan prácticas como las que nos dejó Virgilio en sus *Georgicon libri quattuor*, o los preceptos incluidos en la *Epistola ad Pisones*, o en el *Arte nuevo*, de Lope —no sin alguna punta de ironías. Las *Xenien*, de Goethe y Schiller,

o los «Proverbios y cantares», de Antonio Machado, no menos que en el aristón poético, que acaso recuerde el ideófono de Ganivet, también productor de versos cargados de idea. Nuestro Borges, en su último libro se define así: «Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oximoron; el intelecto (lá vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, mitos o fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos. Así lo hace Platón en sus diálogos; así también Francis Bacon, en su enumeración de los ídolos de la tribu, del mercado, de la caverna, y del teatro. El maestro del género es, en mi opinión, Emerson; también lo han ensayado, con diversa felicidad, Browning y Frost, Unamuno y, me aseguran, Paul Valéry» (*La cifra*, Madrid, 1981, p. 11). La flecha, ahora no de Zenón de Elea, ha dado en el blanco. (Por cierto, que los *ídola* baconianos son cinco).

El drama, desde su manifestación en Grecia, ha solido venir cargado de ideas, de tesis también, empezando por la *dianoia* como elemento integrante de la tragedia, según Aristóteles. Y, aunque sin poder detenerme más, propongo una distinción entre teatro de tesis y teatro de ideas, dejando al primero las referentes a temas sociales de actualidad localizada, y para el segundo, los problemas humanos de máximo radio y permanencia.

Más o menos implícitas y explicadas tampoco faltan ideas en la novela, incluso con inserción exenta. Pero lo más normal es que, aun en pasajes de apariencia digresiva, contribuyan al mundo novelesco de alguna manera. A cualquiera se le ocurrirá recordar el discurso sobre las armas y las letras de don Quijote, que tiene una remota ascendencia en las *disputationes* medievales. Caso notable, digno de notarse, es el de nuestro *Guzmán de Alfarache*, donde casi cada capítulo va introducido por reflexiones morales desde una perspectiva ya alejada de las acciones. Novela tenida más bien como de aventuras, el *Robinson Crusoe*, de Defoe, entrevera el relato del naufrago solitario en su isla con frecuentes consideraciones tanto de orden práctico y económico (aquí sale el *homo faber*) como de moral puritana, por donde nos acercamos al *Criticón* gracianesco, que se tradujo al inglés en 1681; y alguien ha llegado a proponer: «Defoe may have derived the concep-

tion of *Robinson Crusoe* from this reading» (*Times Lit. Suppl.*, 12-vi-1953). Puede ser. Pero sería cuento de nunca acabar si tratara de dar una levisima lista de novelas con ideas implicadas y funcionando en el mundo novelesco correspondiente. Que cada cual elija las de su más próximo recuerdo y estimación. Señalaré tan sólo aquellas obras incluíbles en la novela y que llevan más cargado un haz de ideas, una ideología en el mejor sentido, tales aquellas que suponen una visión de un mundo inexistente, deseable o temible, empezando por la *Utopía*, de T. Moro, las novelas de anticipación, generalmente catastrófica (Huxley, Well, Koestler, Orwell, cuyo *1984* lo tenemos a la vista, etc.), con un recuerdo especial a la novela de Pedro Salinas, el gran poeta y humanista, *La bomba increíble*, que vio la luz en el exilio. Ni debemos olvidar novelas de intención marcadamente satírica, y ya sabemos que sus autores parten de un ideal incumplido para ponerlo en más notoria evidencia censoria, como los *Gulliver travels*, o el cuento *Candide*, de Voltaire, por no mencionar más. Apuntaré la carga de ideas «científicas» que arrojaron la novela naturalista. Zola llegó a darnos por bueno que su papel de autor tenía el carácter «experimental» del científico. Y, pese a tanta teoría, hizo un mundo novelesco que aún pervive. Nuestros autores de novela noventaiochistas dieron no poco espacio a la novelización de sus ideas, empezando por Ganivet, siguiendo con Unamuno, Azorín, o Baroja, desde *El árbol de la ciencia* a *El cura de Monleón*, donde dedica toda una parte de la obra a la crítica de las ideas religiosas de un catolicismo de seminario, a cargo del protagonista.

Recientemente novela y teatro han seguido una corriente que ha esquivado las ideas, al menos en su enunciado más crudo y directo: aludo al *antiroman* y al teatro del absurdo, y con las atenuaciones que sean del caso (Ver Martin Esslin, *The theatre of the absurd*, London, 1964, y Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, París, 1969, por ejemplo). Antes, sin embargo, en la novela que hemos convenido en llamar existencialista (Sartre, la Beauvoir, Camus) había una intención filosófica, que el mayor de ellos, Sartre, no logró llevar a término, pues hubo de renunciar a dar cima a su serie *Les chemins de la liberté*, al final de una trilogía que iba para cuatro títulos, por no encontrar en la no-

vela el excipiente más adecuado para la exposición de sus ideas (1), según confesión propia.

Curiosamente, en el *Manifest* de los «angry young men», uno de éstos, Stuart Holroyd pide que el pensamiento creador se dirija a sus lectores para despertar en sus conciencias el carácter dramático de la existencia, la peligrosidad de la vida humana, el engaño que encierran todas las ideas de seguridad, a fin de que les sea posible vivir más auténticamente, de pasar la vida, como dice Unamuno, de tal manera que les sea posible merecer la inmortalidad. Para el cumplimiento de tal propósito, la novela y el teatro le parecen los medios ideales de expresión. (Cito por una trad. en la ed. Dédalo, Buenos Aires, 1960, p. 248). Pero aquí nos hemos salido, nos han sacado del campo propuesto, que no lo pensábamos de tanta trascendencia, aunque no dejemos de tener en cuenta esa meta si leemos novelas a la busca de ideas.

La lectura de novelas en busca de ideas en ellas insertas y funcionando en el decurso de la fábula y en las acciones de sus personajes con implicación o explicación, constituye un método que puede darnos resultados muy iluminadores en la interpretación literaria de las obras respectivas. Citaré algunos libros que he leído con curiosidad y provecho, concebidos en esta línea, tal como el que agrupa a varios autores, *The novelist as thinker* (ed. by B. Rajan, London, 1968) y tratan de A. Huxley, E. Waugh, Sartre, Mauriac, Isherwood y Myers. O el más próximo a nosotros, el de Sherman H. Eoff, *The modern spanish novel, Comparative Essays examining the Philosophical Impact of Science on Fiction* (New-York, 1961). Y hago gracia de tantos más.

Dejo, en esta ocasión, el asomarme a las ideas literarias de los propios autores, ya incluidas en sus obras de creación, ya en apuntes, cartas, cuadernos... o prólogos como los de Bernard Shaw, no menos interesantes que sus «plays». Muchas veces nos han sido más iluminadores estos escritos que los de sabios teorizantes. Las cartas de Flaubert, el *Journal* de los Goncourt, la *Vida* de Johnson por el desvergonzado Boswell, las *Conversacio-*

(1) Sin embargo en su Préface a *Portrait d'un inconnu*, de la Sarraute: «Est-ce de la psychologie? —Peut-être [...]— traduzco —creo que ha puesto a punto una técnica que permite alcanzar, más allá de lo psicológico, la realidad humana en su existencia misma» (ed. 10/18, París, 1956, p. 14).

nes de Eckermann con Goethe, los ensayos de Poe... No hace mucho que se han publicado los *Tagebücher* de Robert Musil, el «ingeniero de la literatura», con cerca de tres mil páginas (Reinbeck, 1976). Otras tantas fuentes para incardinar ideas literarias en literatura.

No son pocos los estudios que se han dedicado a las relaciones entre filosofía y literatura, y no en una sola dirección. Jorge Santayana nos dejó un libro ejemplar, *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante, Goethe* (conferencias en la universidad de Harvard, 1910, trad. española, Buenos Aires, 1969), y trasladó sus propias experiencias formativas intelectuales y vivenciales a la hermosa novela *The last puritan. A memoir in the form of a novel* (New-York, 1935, trad. española, Buenos Aires, 1945), en la línea del «Bildungsroman» goetheano de los años de vagabundeo y aprendizaje del joven Wilhelm Meister.

Otro aspecto de las relaciones entre el campo del mundo de las teorías, de las ideas, y el de la literatura es lo que Alfonso Reyes designó con el término de «fertilización» de drama, novela y poesía por la Historia y la Ciencia, siguiendo a Max Scheler, del que toma y acepta analogías de estilos de pensar que parecen no descaminados, como: Santo Tomás y Dante; Descartes y Racine, Molière; Spinoza, Goethe; Kant, Schiller; y añade algunos más de propia cosecha (En *El deslinde*, prolegómenos a la teoría literaria, México, 1944, p. 65). Desde luego, hay ocasiones en que la toma de ideas y principios científicos en la creación literaria ha sido bien paladinamente proclamada y bastará con recordar a Zola, tan pedantón y buen novelista, cuando parte para sus *Rougon Macquart* de que «l'hérédité a ses lois comme la pesanteur». Grave afirmación. Menos doctrinaria, formulada al menos con menos excluyente determinismo, parece la que pone en relación la teoría de Locke respecto del funcionamiento de la mente y el asociacionismo inesperado de la narración y de los pensamientos de sus personajes en la novela de Sterne *Tristram Shandy*, y me remito a lo que ya expuse en el prólogo a la traducción en Ediciones Centro. La observación de Locke del proceso mental propio va a llegar hasta el más afinado análisis de William James cuando acuña la feliz expresión de «stream of consciousness» para describir el flujo de nuestro pensar, que no deja de aparecer en la novela de Sterne, y tendrá un ineludible antecedente en

Les lauriers sont coupés (1), del oscuro novelista decimonónico, Dujardin, y el definitivo coronamiento en Svevo y Joyce. Pero cuántas veces no hay un hallazgo intuitivo, sin apoyo en teorías ajenas. Pienso en la novela de Unamuno *Paz en la guerra* (1897), y en el pasaje donde se narra el entierro de la madre de Rafaela y el autor nos instala en la mente de ésta, en una zona subliminar de la plena conciencia y voluntad, donde surge por asociación involuntaria aquello de «Encima de una caja, carabí, etc.» y el resto del cantar infantil, que acude reiteradamente mientras la huérfana ve sacar la caja en que llevan a su madre. No tengo seguridad de que Unamuno conociera entonces, al escribir esta página (en el capítulo III de su novela) la teoría jamesiana.

Las ideas de progreso y de evolución, nos han venido siendo explicadas, y aplicadas, desde el siglo XVIII las primeras, y desde Darwin, especialmente, las segundas. Precisamente el centenario del científico inglés ha dado lugar a un iluminador conjunto de estudios, presentados por Julián Huxley, *The humanist frame* (London, 1965), donde afirma éste que más que de ideas, el arte se nutre de la imaginación, pues el arte es algo que está dentro de nuestro sistema psico-metabólico. «Símbolos e ideas —traduzco— no son arte, pero pueden proporcionarlo, enriqueciéndolo y ensanchando su alcance» (p. 30, *op. cit.*) «Lo que el arte crea es significación, sentidos efectivos emocional y estéticamente. La belleza está entre sus productos, pero no es el único ni siquiera el principal». No me parece inoportuna esta mirada al campo de la ciencia experimental para escuchar opiniones sobre la nuestra, la literaria (2), que es también una ciencia, o aspira a serlo, dentro de sus límites de certidumbre y demostrabilidad.

Merecería un tratamiento mucho más extenso y autorizado que el que yo pueda darle la relación entre literatura e ideas procedentes de la exploración psicoanalítica. Al celebrar Freud sus setenta años y ser saludado como el descubridor del inconsciente, contestó, rectificando al anfitrión: «Los poetas y los filósofos han descubierto el inconsciente antes que yo. Lo que he descubierto ha sido el método científico por el que lo incons-

(1) Escrita entre 1886-7. Ahora en ed. asequible, 10/18, París, 1925, Prefacio de Valéry Larbaud.

(2) Ver especialmente el artículo de Morris Ginsberg, «A Humanist View of Progress», en *op. cit.*

ciente puede ser estudiado (1). Una vez más, el punto de vista «crea» el objeto que contempla, ahora lo inconsciente en la literatura, que ya nos había dado sus Edipos, sin idea de complejo.

Quizá la confluencia de ideología y creación literaria, cargadas de más o menos conciencia, pueda seguirse en escritores y pintores encuadrados con cierta laxitud en la corriente «surréaliste», que ha llevado, en ocasiones, a repensar obras muy anteriores en las que encontraron una anticipación a sus propias teorías y realizaciones. La «paranoia crítica», de Dalí; el «automatismo psíquico» de Breton o su «hallucination volontaire»; el «sonambulismo lúcido», o la visionaria frase de Rimbaud, en su *Lettre du voyant*: «Le poète se fait voyant par un long, immense, et raisonné dérèglement de tous les sens», vienen a coincidir sin mucha claridad con la atención privilegiada de las zonas soturnas de la personalidad, precisamente las que explora el psicoanálisis. Y no deja de ser curiosa la paradoja que hay en todas esas posturas —*actitudes* literarias y artísticas, más bien— al unir lo irracional, lo absurdo y onírico con lo reflexivo y crítico. De cualquier modo, ni después de los hallazgos y teorías de Freud, Jung o Lacan el artista tiene a su disposición algo que le exima de lo que tiene un nombre desacreditadísimo y fuera de uso, «inspiración» (2), o talento, simplemente. Con los mejores arsenales de ideas, ya vengan de formalistas o de psicoanalistas, su autor puede no salir de una irremediable ineptia, para decirlo con términos que suscribiría Pero Grullo (3).

Una muy notable teoría sobre los celos, pasión tantas veces objeto de tratamiento literario, es la que nos ofrece uno de los seguidores de Freud, Ernest Jones, en su *Hamlet and Oedipus* (New York, 1954). Parte de un estudio de su maestro, *Certain Neurotic Mechanisms in*

-
- (1) *Freud and Literature*, por Lionel Trilling, en «The Liberal Imagination».
 - (2) David Gascoyne, en su libro *Holderlin's Madness*, London, 1953, considera a Hölderlin y Rimbaud en la línea de poetas visionarios y a sus respectivas *artes poeticae* como retoño de la doctrina poética de la inspiración. Encuentra que el «voyant» de Rimbaud no penetra tan hondamente como el alemán, el cual («der Dichter, ein Seher») considera escribir poesía como una «actividad por la que se pueden alcanzar grados de conciencia hasta ahora desconocidos».
 - (3) Para no abrumar con el fácil recurso de una bibliografía obvia sobre literatura y psicoanálisis, especialmente en la línea del «surréalisme», puede verse un breve e iluminador libro: Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, NRF, París, 1950.

Jealousy, Paranoia and Homosexuality (1922) y concluye que: «Abundantes experiencias clínicas de distintos tipos de celos —no tenemos en español abstracto para traducir exactamente «jealousy», «estado celoso»— han mostrado que, lejos de ser una respuesta a situaciones objetivas, la «jealousy» es más frecuentemente una actitud dictada desde dentro por ciertos motivos y, cosa rara, a menudo indica deseo de ser engañado... Y se da particularmente en personas con una disposición bisexual» (p. 133, *op. cit.*). ¿No se advierte algo como adivinado, intuitivo, en la «novela» de *El curioso impertinente*, inserta, no sin pertinencia, en el Quijote? (1.^a XXIII a XXXV). En las ideas de Cervantes la «discreción», como cualidad y modo de conducta consiguiente, ocupaba el más alto grado en su estimativa, y a ella se oponía, diametralmente, lo impertinente. Pongo por delante esta columna en la tabla de valores cervantinos para no forzar mi apreciación y llevarla hasta la línea de Jones, la cual no descarto del todo, sin entrar en el inseguro campo de las intenciones del autor, aunque acaso tuviese una oscura adivinación premonitória. Quizá pueda servir como muestra de una de tantas anticipaciones por la vía artística, luego insertas en la especulación teórica del hombre de ciencia (1). Siglos de textos literarios con más o menos ingeniosas y traviesas muestras de coquetería femenina no han tenido un tratamiento psicológico hasta G. Simmel en su «Filosofía de la coquetería», título demasiado ambicioso, quizá.

Pasaré sin más que una somera mirada por el gran tema del amor, de las ideas que sobre el mismo han expuesto teorizadores desde Platón por boca de Diotime de Mantinea, a nuestro Ortega y Gasset en sus «Estudios sobre el amor» (Madrid, 1941, pero escrito en 1927), donde disiente de la tesis stendhaliana y opone filósofos a literatos, ejemplificando con el francés y Baroja: «Uno y otro, mirados sin la debida cautela, ofrecen el aspecto de filósofos descarriados en la literatura. Y, sin embargo, es todo lo contrario... Parecen filósofos. *Tan pis!* Pero no lo son. *Tant mieux!*» (p. 33-4, *op. cit.*). Lo que me parece evidente es que en cada tratamiento literario del amor hay una «idea» del mismo, recibida o inventada, ex-

(1) Para otra interpretación de los celos, Stendhal cita la «novela» de Cervantes, en su libro *De l'Amour* —que es una *Physiologie de l'Amour*, en voz del autor—. Para la idea de discreción: Margaret Bates, *Discretion in the works of Cervantes*, Washington, 1945.

puesta con más o menos dosis de teoría, pero que no pasa inadvertida en una lectura profunda.

Me acojo también al efugio de la preterición, salvo un leve apunte, en las ideas acerca del «honor», por ejemplo en la presencia constante en nuestro teatro de los Siglos de Oro —caso aparte, el entremés— y en la novela. Bastará recordar los estudios de Menéndez Pidal, Américo Castro y el posterior que los recoge y considera en sus implicaciones éticas y sociales, de Alfonso García Valdecasas *El Hidalgo y el honor* (Madrid, 1948). Pero no me resisto a citar una novela del escritor ruso actual, Valentín Rasputin *Vive y recuerda* (Moscú, 1975, trad. al español), cuya protagonista, esposa de un soldado desertor en la última gran guerra, se suicida antes de que caiga sobre ella la tacha de una opinión deshonrosa y por no querer descubrir al padre legítimo de lo que espera, oculto a sus perseguidores. Ocurría esto en la Siberia de nuestros días, en una novela.

Tengo que dejar sin apurar un tentador campo de motivos psicológicos y de conducta que han venido teniendo tratamiento por moralistas, filósofos y escritores, acogidos a nombres varios, empezando por el que designaba la acedia o accidia. Ello supone una «idea» que intentaba resumir algo mucho más complejo, como ocurre, inevitablemente, cuando se trata de confiar a vocablos la trama inextricable de nuestras vivencias. Los escritores se han anticipado no pocas veces al análisis de psicólogos y moralistas. Para dar una muestra de diferentes matices en la concepción y expresión de este mal moral, la acedia, ofreceré ahora un ejemplario de urgencia, con todas las reservas que caben y pide tan complejo asunto.

Por de pronto se trata de una palabra llegada del griego, con su partícula privativa *a-* y el sustantivo *kēdia*, de *kēdos*, «cuidado», y que tiene una traducción por «pereza», «desgana». Se trata de un estado de ánimo del que se siguen, o pueden seguirse, graves consecuencias en el orden moral y espiritual. Así lo ve y define Sto. Tomás: «Acedia vero est quaedam tristitia qua homo redditur tardus ad spirituales actus propter corporalem laborem» (*Summa*, 63-2.º, *ad secundum*, precisión que debo, y agradezco, a mi amigo el Dr. José Todolí).

La definición encierra una genial síntesis, ya que parte de un malestar corporal («corporalem laborem») como

causa de inapetencia espiritual, con la nota de «tristitia». No se puede decir más en menos palabras, ni desvelar, reduciendo a sus simples, un complejo. La «acedia» será ya uno de los pecados capitales, que encontraremos en nuestro Arcipreste de Hita, en el *Rimado de palacio*, en Raimundo Lullio, hasta en el *Cancionero de Baena*. Para Juan Ruiz (coplas 317-320-388 y 1600) es de los siete pecados el más sutil y engañoso; pero es Ayala quien la define más ajustado a la idea de Sto. Tomás:

«Acidia es un pecado en que viene tristura
de bien fazer, pereza e una gran flacura
muy muelle e sin pro, que pierde ombre cura
de fazer buenas obras; si las faz, poco dura
Esta fas a los omnes vivir en negligencia
nunca en bien trabajan nin en ninguna sciencia» (118/9).

Notable ejemplo de cómo un seglar parece más ajustado a las ideas de la moral predicada, que un clérigo, como el Arcipreste de Hita, y buena prueba de la vigencia de unas ideas, resultado de una cultura cerrada.

No podían faltar en el *Inferno* de la *Commedia* dantesca los incursos en este pecado, y, en efecto, allí están, sumergidos en el lodo:

«Fitti nel limo dicon: Tristi fummo
nell'aere dolce che del sol s'allegra,
portando dentro accidioso fumo».

(*Inf.* VII, 118-20)

De nuevo es la tristeza compañera de la acedia, que también aqueja en el *Purgatorio* (XVII, 85 y ss.) a los «accidiosi». Ni se olvida de ellos el autor de los cuatro libros *De imitatione Christi*, Tomás de Kempis, que contempla a los que así pecaron, en el infierno, donde «ardentibus stimuli pungentur», recibirán su castigo. Pero además de en este pasaje (L^o 1.^o, XXIV, 3) el autor considera otro tipo de mal moral que no anda lejos del nuestro, y que encontraremos más adelante: el *taedium*, el tedio de la vida, o el que nace en la celda mal custodiada, donde se engendra (1.^o, XX, 5. Cito por la ed. Turonibus, 1876, que tengo a mano). Muchos siglos después y desde una mentalidad nada parecida a las que hemos ido aduciendo, Aldous Huxley —que qui-

zá no dejó de experimentar sentimientos análogos— dedicó un ensayo a la acedia o *taedium cordis*, partiendo del *daemon meridianus* que asaltaba en esa hora crítica a los solitarios de la Tebaida, y que también recoge Chaucer, en la última parte de sus *Canterbury Tales*, en el «Parson's Tale» (1). De la acedia y del *taedium* derivan desesperanza y tristeza. Supone que luego, en el Renacimiento, la melancolía viene a cubrir con su nombre un estado de ánimo semejante, para luego confundirse, ya no como pecado, sino como enfermedad, con el «spleen» (así en *The spleen*, de Matthew Green, 1730). Por último, y siguiendo a Huxley en su ensayo, llegamos al «mal du siècle» de los románticos, o a «L'ennui, fruit de la morne incuriosité», de Baudelaire, ya en una sociedad industrial, lejos del yermo, del claustro y del campo. (En *Essays new and old*, London, 1927, «Accidie (on the history of «spiritual sloth»)). De nuevo, en otro ensayo, «Variations on the *Prisons*», los impresionantes grabados de Piranesi, (de los que nuestra Biblioteca Nacional de Madrid hizo una deslumbrante exposición en el 81), vuelve al motivo o idea de la acedia y sus causas en una soledad que no excluye la dependencia simultánea. «Las prisiones metafísicas de Piranesi —traduzco—, descritas por poetas y novelistas modernos, fueron conocidas por nuestros antepasados; pero no como síntomas de una enfermedad o peculiaridad temperamental, no como estados para ser analizados y cantados por los poetas líricos, sino como imperfecciones morales, como rebeldías pecaminosas contra Dios» (en *Themes and variations*, London, 1950, p. 200 y *passim*). Huxley —que no fue ajeno al conocimiento de la experiencia mística, como puede verse en su *Perennial Philosophy*— parece ignorar aquí que Sto. Tomás de Aquino ya vió la raíz patológica como causante, en la preñada frase ya citada, en «propter corporalem laborem».

André Gide nos va a dar testimonio de una experiencia personal no muy diferente de las que se han venido recogiendo, aunque ahora con otro nombre. En una primera aproximación, cita a su admirado Tácito: «Subit quippe etiam ipsius inertiae dulcedo, et invisá primo desidia postremo amatur» (1.º-février, 1942, de su Jour-

(1) Es un sermón en prosa como preparación para confesar los siete pecados capitales.

nal). Es un primer paso, insidioso, desde la inercia y la desidia a una dejación más intensa: «J'ai fait connaissance d'un mot qui désigne un état dont je souffre depuis quelques mois; un très bon mot: anorexie. De *αν*, privatif, et *ορεγομαι*, désirer». Se trata de una inapetencia física e intelectual que hasta le lleva a considerar la posibilidad del suicidio, «que no considera reprochable». La cosa se ha agravado desde la «inertiae dulcedo», de Tácito, y tenemos un nuevo término para idea no muy alejada de la acedia. Y todavía nos ha quedado atrás el «mal du siècle», con su equivalente alemán de «Weltschmerz», cuyos pasos no es posible seguir, limitándome a citar el curioso libro de una oriental, la Princesa Marsi Paribatra, *Le romantisme contemporain* (Paris, 1954), donde el lector hallará no pocos textos sobre «l'ennui» en la literatura francesa entre 1850 y 1950.

Ocasionalmente nos sale al encuentro la acedia en autores bien próximos: Jorge Santayana, en *El último puritano*, nos cuenta el paso desde la melancolía a la acedia en su héroe (1.^a, capítulo V). Ortega y Gasset percibe cómo «los lamentos de acedia» (*sic*) que salen de todas las literaturas románicas son los ladridos de la sensibilidad, irritada como un can, ante ese espectro que es el propio espíritu inactivo» (*Ideas sobre Pío Baroja*, 1916). Juan Gil-Albert: «Una desapacible insipidez se había apoderado de mis sentidos como la acedia (*sic*), la enfermedad de los claustros, una desgana de la voluntad» (*Razonamiento inagotable*, Madrid, 1979). La misma idea, sin la palabra, nos la da Jesús Fernández Santos en su excelente novela, *Extramuros* (Madrid, 1980, capítulo I) a través de la narración de una monja de clausura: «Luego, a la tarde sobre todo, a la caída del sol, a esa hora en que el cuerpo parece que respira, venía nuestro enemigo principal de muros adentro, el avieso humor de la melancolía». La acción se supone que ocurre en el siglo XVI, en una ciudad castellana.

Merecería Unamuno más detenida atención de la que ahora puedo prestarle, ya que en prosa y en verso ha tocado más de una vez el motivo de la acedia y sobre ella ha expuesto sus ideas y reacciones, por lo menos desde 1910, y, con notable reiteración en 1924 y 1928, en varios poemas. La vieja idea de la acedia monacal y eremítica se le transforma, actualizada, como «acedia ci-

vil o seglar» (Los lunes de *El Imparcial*, 2-I-1916) (1). Idea que repite en otro artículo, «La generación de 1931»: «Lo que padece de menos frívolo [...] la actual generación juvenil es de acedia civil y, en gran parte, religiosa. De despego de vivir histórico, de tedio, de hastío, de aburrimiento. De aquella *noia* que tan hondamente cantó el hondísimo Leopardi» (en OC. Escelicer, III, p.1244). He aquí un muestrario de voces que podemos incorporar al campo semántico de la acedia, ya laicizada, sin agotar las posibilidades léxicas con términos como el popular «mandanga» o el culto «abulia», sin acudir al «Diccionario ideológico» de Casares. La idea central sirve de sustrato a un tejido de sentimentaciones y de actitudes, de talantes, con aplicaciones ocasionales ya en lo religioso ya en lo secular.

Tampoco cae lejos del campo semántico de la acedia el carácter del héroe novelesco de Goncharov, Oblomov, nombre que ha dado lugar a un abstracto tipificador, «oblomofshina», como dejación de toda iniciativa, pereza mansa y no superada. Con esto rozamos un dilatadísimo campo de ideas, literarias y literaturizadas, que van de la experiencia existencial a la letra escrita, el de los —ismos, presididos por una idea de... Bastará apuntar la persistencia de ideas —no siempre unívocas— con vigencia amplísima y que intenta codificar caracterologías distintas que responden a persona real o ficticia: horacianismo, quijotismo, donjuanismo, etc., en sus transformaciones, imposibles de seguir aquí. Me limitaré, pues, a observar que las ideas sobre individuos dentro de la obra literaria están insertas en una concepción del mundo que rebasa lo individual y que puede ser algo consabido o compartido por entidades más complejas, como pueblo, raza, país, época: me estoy refiriendo a lo que W. von Humboldt nos dejó en feliz acuñación léxica, die *Weltanschauung*.

Por fin, y para cerrar este excursus somero y meramente indicativo, apuntaré a las ideas en relación, limitándome a la entidad mínima en que pueden jugar entre sí: la dual y, dentro de ésta, la antitética. Es algo que ha venido ocupando la atención de tratadistas de Re-

(1) Unamuno puntualiza en el artículo citado que debe acentuarse acedia (trisílabo), pues el latín eclesiástico reacuñó el vocablo griego (tetrasílabo), y separa de «acedia», cualidad de lo acedo o ácido. Don Miguel rimó, en algún caso, acedia en la primera acentación.

tórica, desde los clásicos a los que durante siglos han vivido en un ideal seudoclásico ineludible y profesado. Ahorraré bibliografía más moderna en el aspecto del análisis estilístico, donde todos hemos hecho alguna exploración. Algo hay, sin embargo, que no ha sido tenido en cuenta, y es lo que esa articulación por antítesis de ideas, de motivos, de sentimientos, etc. tiene de más radical en la condición humana. Cervantes —a quien hay que acudir en cada problema literario— no dejó de considerar con muy probable ironía crítica aquel jugar de los contrapuestos en su tiempo, y confía a la dueña Dolorida, supongo que con un margen de interpretación dramatizada: «No me habían de mover sus trasnochados conceptos, ni había de creer ser verdad aquel decir: Vivo muriendo, ardo en el hielo, tiemblo en el fuego, espero sin esperanza, pártome y quédome» (*Quijote*, 2.^a XXXIV). Modernamente, Gérard Genette ha visto en la poesía francesa del XVI y en su reducción del mundo a esquemas duales y opuestos, algo como resultado de un designio latente en el pensamiento barroco para dominar el universo desmesurado acudiendo al espejismo de una simetría tranquilizadora. («Une poétique structurale», en *Tel Quel*, 7, Août, 1961). Sospecho que más que ideas latentes, en los más de los casos pesaba la formación escolar. William Empson, por su parte, no pasa de ver en la figura de la antítesis una de las ambigüedades, banal en este caso, en que incurrimos por mero gusto ornamental (en *Seven types of ambiguity*, Edinburgh, 1961, ch.I-la 1.^a ed. es de 1930). Uno de los pensamientos pascalianos había apuntado algo muy parecido (*Pensées*, París, 1880, XI).

Pero el caso tiene raíces mucho más profundas si hemos de atenernos a la concepción que Jung aporta al caso, nada menos que como una fórmula en que se ha tratado de encerrar el «dualismo fundamental de toda la vida psíquica», resultado del dualismo universal de la experiencia psíquica (1). Así ya en la oposición anti-tética, padre/madre, concuerda con especulaciones dualísticas que se hallan en tiempos y lugares más remotos, y recuerda el símbolo antiquísimo de los chinos, Yan/Yin, figurado en un círculo dividido por una S en dos partes iguales. Estas y otras parejas de antítesis le valen tanto material como simbólicamente, en su idea de «símbolo» por supuesto.

(1) *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zürich, 1959.

Hasta el 5 de diciembre

EXPOSICION SCHWITTERS

- Conferencia inaugural
del crítico de arte
Eduardo Westerdahl



Con una conferencia del crítico de arte Eduardo Westerdahl sobre «Clima, vida y obra de Kurt Schwitters», se inauguró el pasado 28 de septiembre, en la sede de la Fundación, la Exposición de 200 obras del artista alemán, creador del Dadaísmo «Merz». Asistieron al acto de presentación de la muestra, entre otros, el Director General de Bellas Artes, el hijo del artista, Ernst Schwitters, el Embajador alemán en España y Gustavo Torner, asesor artístico de la Fundación Juan March.

La Exposición Schwitters, que permanecerá abierta al público hasta el próximo 5 de diciembre, incluye óleos, collages, ensamblajes, dibujos y acuarelas, relieves y esculturas y otras piezas, que abarcan treinta años de ininterrumpida labor creadora del artista, desde 1916 hasta 1947, un año antes de su muerte.

Han colaborado en la realización de esta muestra el citado Ernst Schwitters, las Galerías Marlborough, de Londres, y Gmurzynska, de Colonia; el Kunstmuseum, de Hanover; la Kunstsammlung, de Düsseldorf; la Colección Thyssen-Bornemisza, de Lugano; y otros coleccionistas particulares.

Reproducimos seguidamente un amplio extracto de la conferencia pronunciada por Eduardo Westerdahl, tras la presentación de la exposición que realizó el director gerente de la Fundación Juan March.



Westerdahl:

«ESTETA
DEL ABSURDO»



Para tratar de la obra de Kurt Schwitters es necesario tener en cuenta el clima en que se produjo y la propia vida del artista. Todo aparece imbricado como consecuencia de la primera guerra europea, del clima de desencanto que se opera en los intelectuales, en los que cultivan la plástica. Todo venía anunciado por los llamados protodadaístas, posiblemente premonitores del conflicto, figuras desveladas, sensibles, que en cierta manera anunciaban la desintegración y la crisis de años más tarde.

En 1910 se opera la dislocación de la realidad. Podríamos situarnos en determinados aspectos de la obra de algunos impresionistas, pero éstos no han sido considerados en la cuestión histórica. Se empiezan a utilizar materiales no artísticos: arena, papeles empleados en el Cubismo. Palabras a desacreditar: armonía y lo que se entendía por buen gusto.

LA PROTESTA «DADA»

En 1911, Kandinsky trabaja en sus Improvisaciones, dentro de una actitud subconsciente o irracional. Duchamp ataca las formas del Cubismo, con obras mecanomórficas protodadaístas; Chagall pinta mujeres en el techo de las casas y gatos bicéfalos. Apollinaire lanza el término Surnaturalismo y posteriormente Surrealismo. En 1912, Picasso y Braque o Braque y Picasso pegan papeles en el cuadro; Boccioni emplea cristal, cemento, señales eléctricas, etc.; Duchamp presenta «El desnudo bajando la escalera», «El Rey y la reina», «La Novia»; Picabia usa nombres onomatopéyicos para titular sus cuadros. En 1913 el mismo Picabia anuncia el Amorfismo, sátira protodada contra el arte abstracto; Picasso hace relieves con desperdicios. De 1914, año de la guerra, son los primeros *ready-made* de Duchamp. En 1915 aparece en Nueva York la revista protodada «291».

Así llegamos, en 1916, a la aparición de Dadá y su primer mani-

fiesto. Sabemos que esta palabra carece de significación y fue encontrada al azar abriendo un diccionario. En este primer manifiesto se dice: «Hay una libertad que no llega a las masas, a la voracidad de las masas. Es una libertad procedente de una verdad, necesidad del autor para sí mismo. Conocimiento de un egoísmo donde las leyes se agotan. Cada página debe estallar, ya sea por serio, profundo y pesado, el torbellino, el vértigo, lo nuevo, lo eterno, por la broma aplastante, por el entusiasmo o por la forma de estar impresa. Nosotros desgarramos, como el viento furioso, el ropaje de las nubes y preparamos el gran espectáculo del desastre; el incendio, la descomposición. El hombre es nada. Medida con la escala de la eternidad, toda acción es vana. Es inadmisibles que el hombre deje huellas de su paso por la tierra. Que todo hombre grite: hay que cumplir un gran trabajo destructor. Barrer, limpiar». Hasta aquí las palabras del manifiesto.

¿Qué otra actitud —nos podemos preguntar— le correspondía al hombre de este tiempo al ver destruidos los legados que nos dejara desde la antigüedad la evolución de la sociedad? Con la inauguración de la guerra, aparece el fracaso del hombre.

Dadá, al querer barrer y limpiar, parece que de alguna manera en sus gritos y desafueros se alberga la protesta, pero también la continuidad optimista en la creación y en la construcción de un mundo distinto. Las obras plásticas han quedado como testimonio, pero también como influyentes en el desarrollo ideológico que llega hasta nuestros días. Ya veremos como Schwitters fue uno de los grandes pioneros de la reconstrucción, de un continuo armónico de las artes dentro de un sentido esteticista.

Se vivía en unos momentos —que seguimos viviendo— donde operan nuevos métodos que conducen al mayor conocimiento del individuo:

«La Ciencia de los sueños», de Freud; «La Teoría de los quanta», de Planck; «La teoría de las mutaciones», de De Vries, se remontan a 1900. Posteriormente, la «Teoría de la Relatividad», de Einstein, hacia 1905. En Literatura: Jarry, Sorel, Kafka —con *El Proceso*, hacia 1912— Apollinaire y la publicación de las cartas de Rimbaud. Y con anterioridad, Mallarmé, Bergson, Van Gogh, Stefan George, Gauguin, Kierkegaard, Munch, Ibsen, Lautréamont, Nietzsche, Dostoievski, etc. Todo ello constituía un trabajo permanente de protesta, de denuncia, de agonía, de crisis, de construcción de una nueva moral.

El primer movimiento Dadá aparece en Zurich en 1916, a los dos años de empezada la guerra. Allí estaban Arp, Janco, Tzara, Baaden y Huelsenbeck. Tzara decía que Dadá no tenía significación. «Escribo un manifiesto —decía— y estoy en contra de los manifiestos. Estamos contra los sistemas, pero su ausencia es el mejor sistema».

Desde 1917 las actividades se suceden: primeros números de la Revista *Dadá*, en Zurich; en Berlín, George Grosz lleva a cabo el amplio friso de sus dibujos cáusticos, donde prosigue sus actividades con Hausmann, Jung, Baader, Heartfield, Höch y otros. Se trata de un grupo politizado. En Colonia, otro grupo Dadá, con Ernst, Baargeld y Arp, opuesto al carácter político del grupo de Berlín. En 1919 se produce la Guerra Civil en Alemania. Es el año en que aparece en Hanover la revista Dadaísta de Kurt Schwitters y Hagemann. Y en 1922 se disuelve

Merzbild, Treinta y uno, 1920.



Dadá. Muchos de los artistas se encuentran en París. André Breton se opone a Tzara y empieza el Surrealismo al poco tiempo, el acto onírico, el automatismo siquico, las posiciones políticas y el cisma.

Nos hemos detenido en la exposición del clima, puesto que Kurt Schwitters no es un artista de generación espontánea. Obedece, como todo el proceso del arte contemporáneo —incluyendo sus reacciones— a un continuo histórico. El Dadaísmo fue un movimiento complejo y generalizado, que llevó al absurdo hasta posiciones constructivas, como en el caso de Schwitters. Raoul Hausmann fue, junto a Hans Arp, uno de sus mejores amigos.

KURT SCHWITTERS

Nace Kurt Schwitters el 20 de junio de 1887, en Hanover. Sus padres, que han tenido negocios de ropa, han invertido de manera burguesa sus ahorros y se encuentran como propietarios de cinco casas. Kurt es un joven que se ha desarrollado frecuentando academias de arte, recibiendo una enseñanza para él insatisfactoria debido al academicismo de la enseñanza. En 1915 contrae matrimonio con Helma Fischer. Dos años después —es decir, a los 30 años—, hace el servicio militar. Kurt no es un soldado para hacer la guerra. Es un soñador, un hombre extraño, pacifista convencido. Se le destina a la Administración.

En un libro de Patrick Waldberg se cuenta la visita que Schwitters le hiciera a Max Ernst. Portaba dos maletas. Kurt abre una de ellas y aparecen sus collages, maderas, composiciones con clavos, en fin, el cuadro *Merz* a base de detritus. Ernst se sintió gratamente sorprendido y llegó a ser uno de sus amigos. ¿Y la otra maleta? Kurt la abre. Se trata de un cargamento de revistas y libros vulgares, de estampas cursis y perniciosas. ¿Para qué? Para lograr vender alguna cosa. Después de tanto trabajo, la persona visitada se sentía comprometida y terminaba por comprarle, naturalmente, no una obra *Merz*, sino una estampa vulgar o un libro folletín. Y es que para reconstruir la personalidad de una figura desaparecida, hay que recurrir a la anécdota. No nos basta la descripción física solamente.

Todo lo que encontraba Schwitters servía a sus propósitos: maderas, clavos, algodón, papeles. Así su *Merz*-

bau o torre progresiva, cuyo desarrollo no podía contener ni el propio techo de la casa, se componía de todos estos elementos encontrados. Iba más allá de las combinaciones usuales de color contra color. Así lo declaraba en sus escritos. «El material —decía— es tan esencial como yo mismo. Lo verdaderamente importante es la configuración, puesto que el material es inesencial. Utilizo cualquier material que admita el cuadro. En la medida en que comparo diferentes tipos de materiales tengo, frente a la pintura al óleo, una ventaja, puesto que aparte del color frente al color, también valoro la línea frente a la línea, la forma frente a la forma, etc..., incluso el material frente al material, por ejemplo, madera frente a lienzo. Yo llamo a esta concepción del mundo, de la que nació esta configuración artística, MERZ... *Merz* busca la liberación de todas las ataduras para poder configurar artísticamente. Li-

más del gusto explotante de su germanismo inicial, es decir, de la naturaleza común a Dadá.

Schwitters continuó ciertamente en la línea inicial, pero evolucionó dentro de su disciplina. Los colores se compensan, delicadas gamas evasivas construyen un fondo atmosférico. La poesía inapresable anda de puntillas en sus ensamblajes. Su obra está ocupada por su propio ser. Así nos lo confirma el vigilante Hausmann cuando relata el viaje que hicieron juntos en tren. Schwitters llevaba los bolsillos llenos de papeles y de objetos encontrados, en los que también había caramelos que gentilmente ofrecía. Pernoctaron en una ciudad. Kurt y su esposa Helma desaparecieron. Pero al fin Raoul vio una luz de linterna. Se acercó. Kurt había encontrado un trozo de papel que debía ser urgentemente colocado en el ángulo inferior del cuadro. Esto puede dar idea de su obstinación creadora.

Giulio Carlo Argan, historiador del arte contemporáneo, nos da una nueva luz para entender la obra de Schwitters: «Sus cuadros están compuestos por billetes usados de tranvía, fragmentos de cartas, cordeles, tapones, botones, etc. La realidad que se ordena en el cuadro, formando un nuevo contexto, no es más que existencia y, en sí, no es orden ni desorden. Las cosas que Kurt Schwitters recoge y combina en el cuadro que está haciendo, las ha rechazado la sociedad porque no servían, porque ya habían realizado su función y ni siquiera se ha tomado la molestia de destruirlas, porque para la sociedad de *consumo* la realidad se divide en lo por consumir y lo consumido... Pero puesto que son cosas *vividas* tejerán en el cuadro una relación que no es la *consecutio* lógica de una función organizada, sino la intrincada y, sin embargo, claramente legible trama de la existencia». Hasta aquí las palabras de Argan.

Anna Blume, Ana Flor, el gran poema de Kurt Schwitters, viene a ser la versión literaria de su obra plástica. Recordemos: «Tú, de tí, a tí, para tí, tú para mí, ¿nosotros?». Es el mismo collage de sus cuadros y hasta el mismo collage del Ulises.

Mi admiración por la obra de Kurt Schwitters, desde que tuve conocimiento, ya en lejanos tiempos, del movimiento Dadá, me llevó a relacionar los bancos del Parque Güell, de Barcelona, con la obra de Kurt. Eran, a mi entender y sentimiento,



El cuadro de Bäumler, 1920.

bertad no es desenfreno, sino el resultado de una severa disciplina artística».

Merz sería una consecuencia de la libertad dadaísta, pero Schwitters terminaría tendiendo un puente hacia la construcción. Esta ordenación, derivada de su viaje a Holanda, de sus contactos con el grupo «De Stijl», el encuentro con Theo van Doesburg, de su colaboración en la revista «Cercle et Carré», de Michel Seuphor, y de su adhesión al grupo «Abstraction-Création», de París, dieron a su obra una dimensión internacional más amplia y un placer constructivo. Parecía alejarse cada vez

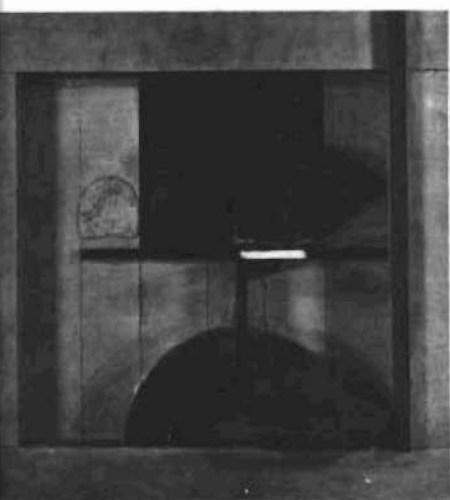
cartas de amor, fechadas en 1910, las que Gaudi le escribiera a Schwitters sin conocerse ambos. Eran poéticos mensajes de un tiempo dado.

De un tiempo que nos va resultando intemporal, puesto que las condiciones sociales siguen siendo las mismas, con sus coartadas y presiones sobre la libertad y la independencia de la persona. Kurt sigue vivo. Un hijo de él, Manolo Millares, dentro del continuo de la miseria, llevó a cabo en España la tarea de recoger basura, los objetos desacreditados por el uso, ropa usada, latas vacías, tubos y cuerdas, para llevar la obra, su obra, como protesta por la degradación de la persona. Y esto, y de otra manera, con la elección del homínulo, como ser escachado por su propia sociedad, llevó la obra de Millares, dentro de la miseria transfigurada en una nueva belleza, a la más alta concepción del arte que iba más allá del compromiso. Pablo Serrano ha sido otro frecuentador de la chatarra en la década del 50.

A Dadá, y a Schwitters con Dadá, los seguimos arrastrando después de más de medio siglo. Continúa operando entre nosotros. Todo es viejo y nuevo. Los collages ya existían desde los siglos XII y XIII, Morgenstern ya era fonético, las rondas infantiles con sus canciones absurdas, personajes como Góngora ya aparecen implicados. Los propios dadaístas reconocieron estas influencias.

Luego, apareció con muchos de sus nombres el movimiento surrealista. Ya era otra cuestión y otro plan-

Construcción en rojo, 1925-28.



Sin título, 1926.

teamiento. Se rehabilitó el mundo onírico, y vino a morir, como tal movimiento, de una enfermedad política. Su naturaleza, fraguada en el absurdo y en la irresponsabilidad, no pudo soportar las celdas que se le ofrecían a su libertad. Funcionó de otra manera y dejó un legado, que también era histórico, pero que lo desarrolló de otra manera, dejando huellas en modas y costumbres, en una ampliación de la persona, en el cuadro y en el libro, en el escaparate y en la escena, etc.

Pero el absurdo es difícil de conllevar, y hacer una sociedad a su manera. Schwitters lo amaba, pero dejó una obra construida. Fue un esteta del absurdo, creador de una nueva belleza. Vivió una época de dictados confluyentes entre el irracionalismo y la razón, la destrucción y la creación. Y en este cruce se nos presenta como artista impar, dejando resuelto su problema.

EDUARDO WESTERDAHL, tinerfeño, fue fundador y director de la «Gaceta del Arte», publicada de 1932 a 1936. En 1935 organizó la II Exposición Internacional de Surrealismo en Tenerife y fundó la Extensión del Grupo ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas) de Barcelona. Desde 1978 es Presidente de la Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo. Autor de numerosos trabajos monográficos sobre artistas españoles y extranjeros.



HARA REFLEXIONAR

«Sus mejores obras pueden costar hoy muchos millones; cosa que a él —que en vida tan poco ganó con sus collages— le divertiría seguramente... Su obra tardía está sometida ahora a discusión y hará reflexionar. Pero una obstinada disección de ella no haría justicia al artista. Cuando en 1923 en una Exposición suya, un estudiante se rió en alta voz, un hombre se volvió hacia él y le dijo seriamente: 'Me llamo Kurt Schwitters y le doy las gracias. Usted ha entendido algo'.»

H. Bürklin («Art. Das Kunstmagazin», n.º 10, 1981, pág. 87)



LA CONSTANTE LUDICA

«Cuando por segunda vez en su vida el mundo cayó en ruinas, el ritmo de su arte se volvió resignado y su respiración artística más difícil. Sus ensamblajes y collages se hicieron más serios... Pero muy serios eran también sus grandes obras 'Merz' en torno a 1920. Lo serio fue una constante de su arte durante toda su vida. Pero, al revés, también la constante de lo lúdico llega, a pesar de todo, hasta los últimos días de su vida. Al fin y al cabo, él mismo lo expresó así con resignación: 'Jugamos hasta que la muerte nos recoge'.»

W. Schmalenbach (*Ibid.*, pág. 44)



IMAGENES MAGICAS

«De latas de conserva, rieles, ruedas de cochecitos de niño, amarillentas hojas de periódico, cordones y raíces hacia surgir una realidad llena de humor y fantasía, un mundo de imágenes mágicas en el que sólo la imagen es real. Las cosas despreciadas y olvidadas fueron rehabilitadas por Schwitters. Las miraba como los niños miran las nubes; y, ya al mirarlas, las transformaba. Entre sus manos —las manos del *homo ludens*— recibían una nueva significación.»

Karl Ruhrberg («Kurt Schwitters»). Städtliche Kunsthalle. Düsseldorf, 1971, pág. 3)



POESIA Y PINTURA

«En nuestro siglo sólo hay tres artistas que se hayan manifestado tan valiosos en calidad de pintores o escultores como de poetas: Hans Arp, Max Ernst y Kurt Schwitters. En ellos no aparece esta duplicidad de talentos como unión casual, sino que su actividad creadora se realiza sin ruptura. Schwitters ha hecho collages con frases y poesías, pegando de tal manera palabras y frases que su ordenación se convierte rítmicamente en dibujo. Ambas cosas son Merz y ambas cosas son Poesía.»

Wieland Schmied (*Ibid.*, pág. 9-10)

FANTASIA CREADORA

«Junto a su cuño eminentemente estético, lo característico de este 'arte Merz' era quizás su intensidad poética, su contenido anímico y su actitud espiritual. Aquí se trata del fenómeno de una fantasía fuera de lo común irradiada por una obra que, con instinto certero, lleva en sí el propio tiempo y el propio mundo; y es capaz de avanzar hacia zonas universales, para abrir al futuro nuevos caminos de configuración artística y de afirmación espiritual.»

C. Giedion-Welcker (*Ibid.*, pág. 11-13)

ENTRE EL ARTE Y LA VIDA

«Schwitters fue uno de los artistas más importantes de su generación. Su gran capacidad de improvisación creadora resultaría infravalorada si tratásemos de medir su influencia.»

Con sus collages fue el maestro de fructíferos diálogos entre el arte y la vida. Fue el más persistente demolidor de tópicos y prejuicios artísticos. Pero llevó a cabo su objetivo con tanta audacia que no todos sus contemporáneos supieron reconocer su importancia.»

Nicholas Wadley («Kurt Schwitters Exile», Marlborough Fine Art, Londres, 1981)

ACTO DE SUBLIMACION

«A pesar de ser ya un clásico, sigue manteniendo una especial importancia, gracias a los medios que utilizó, enormemente audaces para su tiempo. Desde el principio quiso, en vez de reflejar de manera didáctica una situación contemporánea, en términos sociológicos o políticos, lograr el arte puro empleando incluso desperdicios. El resultado fue, no ya una desmitificación radical del arte, sino un acto artístico de sublimación.»

C. Giedion-Welcker (Catálogo de la Exposición Schwitters. Marlborough Gallery Inc., Nueva York, 1973)

DE NUESTRO TIEMPO

«En los años veinte, el arte de Schwitters era un arte de su tiempo y estaba impregnado de él (...). Desde la perspectiva de más de treinta años después de su muerte, la supervivencia de su arte aparece también sincrónica con nuestro tiempo: con el neo-Dadaísmo, el neo-Constructivismo y el *Arte Povera*.»

Kurt Schwitters fue uno de esos artistas que sobreviven a su tiempo, no ya por razones históricas sino, en definitiva, por su altura y prestigio propios.»

Werner Schmalenbach (Catálogo sobre Schwitters, Marlborough Fine Art, Londres, 1981)



CICLO HAYDN

■ Cuatro conciertos del compositor austriaco

La segunda serie de conciertos de carácter monográfico, programados por la Fundación Juan March para el presente curso académico, ha versado sobre la obra de Franz Joseph Haydn (1732-1809), con motivo del 250 aniversario de su nacimiento. A lo largo de cuatro conciertos, los días 13, 20 y 27 de octubre y 3 de noviembre, el ciclo desarrolla otros tantos aspectos fundamentales de la obra del compositor vienés: cuartetos, música para tecla, tríos para piano y música sinfónica. La interpretación de los respectivos conciertos fue encomendada al Cuarteto Hispánico Númen (Cuartetos), Antonio Baciero (obras para tecla), Antonio Arias, Luciano González Sarmiento y Pilar Serrano (tríos para flauta) y Grupo



de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigido por Isidoro García Polo, con la participación solista de Wladimiro Martín (música sinfónica). El opúsculo editado por la Fundación para ilustrar este ciclo musical contiene, junto al programa y las biografías de los distintos intérpretes, un estudio general introductorio, sobre «Haydn: el estilo y la forma», original de Fernando Ruiz Coca, y cuatro notas explicativas de los distintos programas; dos de ellas, redactadas por el mencionado crítico —las relativas a los cuartetos y las sinfonías—, y otras dos, por Antonio Baciero sobre la obra para tecla, y por Alvaro Marías, sobre los tríos. A continuación se ofrecen algunos extractos de los citados trabajos.

HAYDN: EL ESTILO Y LA FORMA

En opinión de Ruiz Coca la ambigüedad del léxico empleado por la Musicología en torno a Haydn ha creado equívocos para el recto entendimiento de la obra del compositor austriaco. A Haydn y a Mozart —e incluso a Beethoven— se les coloca en el centro, como paradigmas, del llamado clasicismo vienés, en una calificación que sitúa a la música al margen de los movimientos del pensamiento y las artes del último tercio del siglo XVIII, que conocemos como neoclasicismo. Puede parecer que la distinción es sutil en exceso; pero, en el caso de la música de aquellos años, resulta imprescindible la puntualización para

establecer netamente su vinculación al estilo de su tiempo.

Integración personal de la ambición de orden

Para lo musical la vuelta al pasado clásico estaba limitada, ya que las obras del Renacimiento, por razones de la evolución de las técnicas, habían debido ceñirse al canto coral. La música, pues, en los finales del siglo XVIII, se encontraba sin un pasado grecorromano —como tenían las artes plásticas o la literatura— a que referirse; aunque, eso sí, contaba con los postulados esenciales que estaban en el aire y que explicaban

y justificaban la evolución de las otras artes, de la filosofía y de la política: los del racionalismo y de la «Ilustración» en general.

El barroco punto de vista humano —el hombre, medida de todas las cosas— había dado lugar a una sobrevaloración de la razón como ordenadora del cosmos, independizándola, paradójicamente, de su fuente inicial, el hombre. Surgía, así, una ambición de orden que, más contra los abusos que contra los usos de lo barroco, se imponía arrolladoramente y, muy en especial, en la nueva clase social, la burguesía, que se había creado en oposición a la nobleza y al alto clero.

Para la música había surgido esa misma ambición de orden a lo largo de un lento proceso que, por un lado, parte de los italianos y, en los imprescindibles aspectos técnicos, de la escuela de Mannheim, con la que nace la idea de la orquesta moderna, y de la misma Viena. En Haydn todo esto se aglutina y jerarquiza, cobrando cada elemento su justo lugar. Y como centro de todo movimiento, la forma sonata, esencialmente igual a sí misma en sus diferentes manifestaciones: sinfonía, concierto, cuartetos, tríos, dúos e instrumentos solistas. Se trata de bloques sonoros ordenados con simetría en juegos cadenciales perfectamente equilibrados. Es como una construc-

ción arquitectónica en el tiempo, en la que encuentra su culminación el sistema tonal.

Es un momento de la historia de la música en que, en la obra, brilla el «esplendor del orden» agustiniano, con su propio fulgor, casi independiente de su creador al mostrarse en todo su vigor las leyes externas que lo rigen, con ilusión de eternidad geométrica. Es sólo un momento, pero tan prometedor de belleza que, intentando conservarlo, muy pronto se academiza, aunque sólo pueda serlo en sus aspectos más superficiales y anecdóticos.

Sistematizador y resumen de la evolución cultural

Haydn es el sistematizador de las incitaciones que le llegan de toda Europa y que resume en sí la evolución cultural de su tiempo. Viene de los últimos postulados barrocos con su bajo continuo, que sostiene la voz protagonista en la melodía acompañada, para llegar a darse cuenta de que el justo equilibrio de las cuatro voces fundamentales exige para cada una de ellas misiones igualmente importantes. Como en una conversación cortesmente mantenida, según las «buenas formas» de los ilustrados. Sólo una distribución regular, racional, de los cometidos po-



«Allegro en do mayor», en un manuscrito con obras de Haydn en la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia.

día lograrlo armoniosamente con leyes que pretendían una validez universal. Cada una de las cuatro líneas melódicas había de tener contrapuntísticamente su interés por sí y en función de las demás; ideal que Haydn persigue, pero que apenas alcanza, si bien deja el camino abierto al futuro.

Entre lo barroco y lo prerromántico, muchas veces coexistentes, surge el neoclasicismo, el haydniano o el de Mozart: ese conjunto de procedimientos con que el espíritu imita los procedimientos del espíritu, equidistante inestablemente entre la imitación de la naturaleza y la próxima expresión de las emociones o la voluntad. Son las formas puras que Herbart reivindicaría para el arte y que, mucho más tarde, Hanslick, en lucha contra el ya descompuesto alud romántico, defendería en una dura polémica que ha llegado a nuestros días.

Cambio de la situación social del artista

Hay otro implicado en el racionalismo de la Ilustración que también tiene ejemplo en la vida y el quehacer de Haydn: el cambio de la situación social del artista, desde la condición de criado más o menos distinguido en la corte de los Esterhazy, hasta llegar, en sus conciertos en Londres, a actuar como un artista libre, únicamente sujeto por sus contratos con un empresario, al modo en que ocurriría durante los años siguientes. Los treinta años escasos de su servicio al príncipe habían contemplado esta evolución que, en 1772, había pasado por la prueba de fuerza que, en definitiva, fue ese ingenioso planteamiento laboral que conocemos como la sinfonía de «Los adioses». El prestigio internacional alcanzado por Haydn, su inteligente y diplomática política y la seria profesionalidad de su trabajo, como compositor y director de la pequeña orquesta de que podía disponer, fueron logrando esa transformación que entonces constituyó una auténtica victoria ejemplar.

Públicos diversos

Hay que considerar también la correlativa variación del público a que

estaban orientadas las obras. De las músicas nacidas durante el barroco para ser escuchadas en las cortes principescas como un ornato más, casi como lo que hoy conocemos como músicas ambientales, se había llegado con la «Ilustración» a otras que complacían también a cortesanos; pero éstos eran ya capaces de apreciar el proceso de las formas y las innovaciones y, aún más, de tomar conciencia de los impensados caminos que se apuntaban. Este fue afortunadamente, en buena parte, el caso de Haydn, que contaba con un auditorio inteligente, atento y que se daba cuenta, al menos parcialmente, de la importancia de sus obras.

Obras, por otra parte, siempre renovadas, ya que cada una cumplía una función bien definida, pasada la cual rara vez se volvía a ejecutar y que, para el mismo autor, prácticamente había perdido su interés, a no ser que volviera a alguna de ellas para tomar elementos aplicables a la que en aquel momento estuviera preparando. Consecuentemente, las músicas entonces escuchadas eran siempre de la más estricta actualidad.

Por último, apareció el público en el sentido con que hoy lo conocemos. Ya no es un auditorio necesariamente restringido, como era el cortesano. La burguesía —profesiones liberales, comerciantes, artistas, pensadores...—, reclama su participación en estos bienes del espíritu mediante la organización de conciertos públicos en grandes salas, a los que tenían acceso todos aquellos que pagaran su localidad. Haydn conoció también esta etapa con sus sinfonías de París y, particularmente, en sus dos estancias londinenses para las que compuso las doce últimas de sus sinfonías. A los tres tipos de oyentes descritos, pues, hubo de orientar Haydn su obra; sobre todo, a los dos últimos.

La condicionada comprensión de la obra de Haydn

¿Hasta qué punto unos u otros pudieron penetrar en su último sentido? Sabemos de la deformación que el romanticismo impuso, magnificando los contenidos con todos los enormes recursos de la gran orques-

ta. Hoy pensamos que si es el receptor el que realiza definitivamente, concretándola en sí, la obra, existen tantas versiones o visiones de ella cuantos sean los que la han hecho suya. El grado y sentido de la formación o deformación cultural de cada uno, su sensibilidad y educación estética, su capacidad de comprensión poética, la riqueza de su subconsciente, los conocimientos de la historia y la técnica musical..., todo ello condiciona la aprehensión de Haydn por unos y otros. Siempre es diferente lo que cada auditor percibe. En el caso de Haydn lo cierto es que subsiste en todos la sensación, más o menos oscura, de encontrarse ante una realidad que excede de los aspectos parciales por cada uno percibidos. Todos y cada uno de estos aspectos pueden ser perfectamente lícitos; pero ninguno



Haydn, según un dibujo de George Dance (1794).

asume la totalidad que es mucho mayor que la suma de las partes. Nosotros, el variadísimo público actual, con la pesada carga de una larga experiencia a través de siglos, estilos y autores, percibimos como una apelación a valores superiores, a la Suprema Belleza en suma, torpe, groseramente intuitiva por un hombre aprisionado en su tiempo y lugar, que la expone con los elementos acústicos, técnicos y poéticos que la historia le permite, y cuyo sentido ahora, a doscientos cincuenta años de distancia, nos esforzamos por encontrar.

¿Cuál es nuestro Haydn, el mío al menos, probablemente intransferible? Salvo las fugaces alteraciones aportadas por el movimiento «Sturm und Drang» que, en definitiva, sirvieron para acentuar por contraste el carácter que define el estilo, yo encuentro en él como un deslumbramiento

ante esa «geometría hecha luz», ante sus simetrías que crean una ligera arquitectura aérea ante la hiriente evidencia de un orden casi angélico, superior y externo, que obligan a una dolorosa tensión para entrever una huella fugaz que eleva a categoría eterna la anécdota simple de la historia, aunque haya de partir de ella.

CUATRO FACETAS DE LA OBRA MUSICAL DE HAYDN

Aparte del oratorio, hay cuatro formas musicales que resumen la obra de Haydn y a las que corresponden los cuatro conciertos del ciclo organizado por la Fundación Juan March.

Cuartetos concisos y simétricos

Recordando la opinión de Otto John de que el cuarteto era para Haydn su modo más espontáneo y natural de expresión, el crítico **Ruiz Coca** expone cómo en esta forma musical se concretaba una larga herencia.

Las cuatro voces de la polifonía renacentista y barroca al pasar a los instrumentos habían tomado un carácter muy diferente del original en la «suite». La nueva forma fue independizándose crecientemente de la servidumbre de la danza y haciéndose música, para ser «tocada» o «sonada» simplemente. En su desarrollo se llega al intento de que las cuatro voces cobren su valor e independencia, pero manteniéndose la preponderancia del violín primero. Esto mismo ocurriría en Haydn que, al seguir este camino y profundizar sus consecuencias, no lograría alcanzar este objetivo más que al final de su obra. Su propósito de lograr una a modo de conversación a cuatro voces entre iguales, elegante y cortésana, no pasó de ser un ideal a conseguir.

El cuarteto de Haydn es conciso, simétrico. Con una escritura transparente y equilibrada, respondía a la ambición estilística del neoclasicismo, como un inciso entre el viejo barroco y el prerromanticismo.

Música de tecla

En lo que a música de tecla se refiere, opina **Antonio Baciero** que la

histórica vecindad de Mozart, Beethoven y Schubert no ha beneficiado a la apreciación del genio musical de Haydn. Por otra parte, la importancia de su obra cuartetística y sinfónica parece relegar a un plano posterior un lenguaje clavierístico que va desde el viejo cémbalo a los primeros ensayos serios de construcción del pianoforte romántico. Pero, aparte de esto, la estética del teclado de Haydn será siempre poco popular por su ingente dificultad. Conceptos como transparencia, ponderación, equilibrio o claridad, que se usan ya en música para todo lo que simbolice o represente algo abiertamente positivo y feliz, pueden aplicarse sin pudor a la figura, obra y personalidad de Haydn. Tal es el mundo creador del autor austriaco, al que en este año de su centenario habrá que pedir ocasionalmente perdón por tanta infravaloración y falta de atención dentro de lo que normalmente se mueven las preferencias personales del repertorio pianístico. Una pena porque, de un espíritu como el de este autor, podrían ser aprendidas tantas óptimas cualidades que lejos de las brillantes o esporádicas explosiones de lo genial conforman quizá los sólidos cimientos de la más auténtica ética artística.

Los tríos con piano

Haydn —afirma **Alvaro Marías**— con sus formidables 45 tríos con piano es el más importante impulsor de este género, sin el que el período clásico no puede concebirse. Frente a la profundidad del cuarteto, el trío con piano es por definición una forma ligera. Si el cuarteto, por su carencia de posibilidades tímbricas (violín, viola y cello no son sino tres versiones de un máximo instrumento), está abocado a la experimentación armónica y formal, el trío por el contrario se presta a la ligereza, a los contrastes tímbricos y expresivos, al virtuosismo y al lucimiento de la melodía.

De los cuarenta y cinco tríos escritos por Haydn, tres de ellos fueron pensados para piano, flauta y violoncello —los programados en el ciclo Haydn—. Esta disposición que hoy puede parecer poco común, era

extraordinariamente frecuente en la época, y la mayor parte de los tríos anteriores a Haydn están pensados para violín o flauta-violoncello-piano. No debe extrañarnos este interés por la flauta, que es un instrumento de moda, que casa perfectamente con el buen gusto propio del momento. Uno de sus más grandes atractivos es su intimismo, su carácter doméstico, su dimensión familiar. Quizá la presencia de este tipo de formas musicales en la sociedad de un país, es el mejor barómetro para medir su verdadera cultura musical.

Sinfonías y conciertos

Finalmente, en relación con la música sinfónica, expone **Ruiz Coca** la labor creadora de Joseph Haydn, que fue pasando por prácticamente todos los estilos de su tiempo hasta encontrar uno propio y personal: una manera de pensar «sinfónica» que antes no existía. Así, entre 1771 y 1772 inició Haydn una serie de cinco sinfonías que venían a ser un paréntesis, pronto olvidado por el desagrado del príncipe Esterházy ante el nuevo estilo (el *Sturm und Drang*), pero que le dejaría huella clara. Las ideas y preocupaciones de su siglo habían llegado a él, con las consecuencias de que su estilo fue siendo modificado en profundidad con un mayor vigor. Su visión de un mundo claro y ordenado, en el que se sentía plenamente integrado y conforme, con unas sinfonías, a modo de entretenimientos aristocráticos de cortesés y cortesanas formas se iba acercando a otro mundo más conflictivo, íntimo y personal.

Por otra parte, en las residencias de los Esterházy, Haydn pudo disponer permanentemente de una pequeña orquesta, compuesta por excelentes instrumentistas para los que Haydn compuso numerosos conciertos. De esta manera escribió para Luigi Tomasini los cuatro conciertos violinísticos a los que han quedado reducidos los nueve que, en principio, se le atribuían. En cuanto al primero de ellos, se trata de una música joven para un intérprete adolescente. El estilo, aún inmaduro, acusa grandes influencias del barroco italiano.

«RECITALES PARA JOVENES» EN MADRID Y CASTELLON

Con nuevos intérpretes, y en tres modalidades distintas, se iniciaron en octubre pasado los «Recitales para Jóvenes» de la Fundación Juan March en Madrid, que se desarrollan tres veces por semana, por las mañanas, a las 11,30 horas, y a los que asisten grupos de alumnos de colegios e institutos, de los últimos cursos de bachillerato, previa solicitud de los centros a la Fundación. Desde el día 9 de noviembre, esta serie musical se ofrecerá en Castellón, organizada por la Fundación Juan March y el Conservatorio Provincial de Música de dicha capital.

Durante el primer trimestre del presente Curso, estos «Recitales para Jóvenes» en Madrid se dedican a tres modalidades: dúo de violoncello y piano (los martes), orquesta de cámara (los jueves) y piano (los viernes). Son intérpretes los dúos que forman María Macedo y Encarnación Fernández Ortega, y Rafael Ramos y Josep Colom; la Orquesta de Cámara «Ars Nova» bajo la dirección de Sabas Calvillo; y el pianista Guillermo González.

Como es habitual en esta serie de Recitales para Jóvenes de la Fundación, un crítico musical realiza una introducción oral a las distintas obras y compositores del programa, a fin de que los jóvenes comprendan y aprecien mejor la música clásica. Los recitales de violoncello y piano son comentados por **Andrés Ruiz Tarazona**, Premio Nacional de la Crítica Musical en 1980; los conciertos de la Orquesta de Cámara «Ars Nova» son explicados por **Alfredo Aracil**; y el crítico y académico **Antonio Fernández-Cid** realiza los comentarios a los recitales de piano.

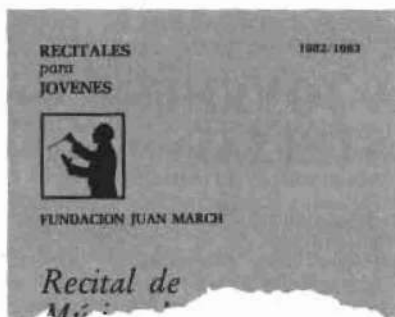
PROGRAMA E INTERPRETES, EN MADRID

Las «Variaciones sobre un tema de Haendel», de Beethoven; la «Romanza sin palabras» Op. 109 en Re Mayor, de Mendelssohn; «Elegía», de Gabriel Fauré; y «Cantos de España», de J. Nin, integran el programa del recital de violoncello y piano que ofrecen cada martes **María Macedo**, al violoncello, y la pianista **Encarnación Fernández**, con comentarios de **Andrés Ruiz Tarazona**. María Macedo estudió en el Conservatorio de Oporto (Portugal) y posteriormente en París y Ginebra. Tras permanecer tres años en Estados Unidos, en la Universidad de Indiana en Bloomington, como asistente de Janos Starker, radica en España, dedicada a la enseñanza y a la difusión de la música de cámara.

En el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid realizó su carrera musical la pianista Encarnación Fernández. Ha sido galardonada con diversos Diplomas de Honor en concursos nacionales e internacionales y ha actuado como solista por España y Francia. Actualmente es profesora de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

El cellista **Rafael Ramos** y el pianista **Josep Colom** ofrecerán también recitales para estos dos instrumentos durante este primer trimestre, con un programa integrado por piezas de F. Couperin, Beethoven, Villa-Lobos y Cassadó. Rafael Ramos es Primer Violoncello Solista de la Orquesta Nacional de España. Josep Colom, barcelonés, que estudió en París, ha sido galardonado con los primeros premios en diversos concursos nacionales e internacionales.

El programa que ofrece los jueves la **Orquesta de cámara «Ars Nova»** está integrado por la «Suite de Danzas de Dido y Eneas», de Purcell, la «Sonata n.º 1 para cuerdas», de Rossini, «Melodías Elegíacas Op. 34», de Grieg, y «Danzas Rumanas», de Bartok. «Ars Nova» nació en 1970 como Coro de Cámara, bajo la dirección de **Sabas Calvillo Velasco**. En 1980 éste y Victor Pablo Pérez reúnen a un grupo de instrumentistas y amplían el grupo formando la Orquesta de Cámara, habiendo participado desde entonces en numerosos festivales españoles. Su director y fundador, Sabas Calvillo, es desde hace cuatro años Subdirector del Coro Nacional de España. Ha diri-



gido la Joven Orquesta de Cámara, la Sinfónica de Asturias y la Filarmonía de Madrid y, en la actualidad, es profesor de concertación en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Obras de Beethoven («Sonata» Op. 49 n.º 2), Chopin («Vals» y «Balada» n.º 1), Scriabin (Dos Estudios, Op. 8), Ernesto Halffter (dos Danzas) y Albéniz (*El Puerto*, de la «Suite Iberia»), componen el programa del recital que ofrece cada viernes el pianista tinerfeño **Guillermo González**, Catedrático de Piano del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Formado en este centro, con José Cubiles, y en el Conservatorio de París, con Vlado Perlemuter y Marcelle Reuclin, ha obtenido notables premios en concursos internacionales y ha actuado como solista con numerosas orquestas.

RECITALES DE PIANO, EN CASTELLÓN

Durante el presente Curso y a partir del 9 de noviembre, la Fundación desarrolla también «Recitales para Jóvenes» en Castellón, que se celebrarán, con el mismo criterio que los de Madrid, en el salón de actos del Instituto Francisco Ribalta de esa capital, los martes, a las 11,30 horas. Están organizados en colaboración con el Conservatorio Provincial de Música de Castellón y se dedican a recitales de piano a cargo del valenciano Perfecto García Chornet y María José Domínguez Ardit, quienes actuarán de forma alternada. En cada ocasión, realiza la explicación oral el Director del Conservatorio Provincial de Castellón, **Juan Ramón Herrero Llido**.

Perfecto García Chornet ofrecerá un programa con piezas de Mateo Albéniz, Enrique Granados, Isaac Albéniz, Chopin y Liszt; y **María José Domínguez Ardit** interpretará

obras de Rachmaninoff, Chopin, Schubert, Mompou, Isaac Albéniz, Palau y Granados.

Perfecto García Chornet, valenciano, es catedrático numerario del Conservatorio Superior de Música de Valencia y, entre otros premios, cuenta con la Medalla de Oro del Conservatorio de Brno (Checoslovaquia) y otros galardones obtenidos en concursos nacionales e internacionales.

María José Domínguez Ardit ha trabajado con García Chornet en el citado Conservatorio de Valencia y actualmente es Profesora de Piano en el de Castellón.

BALANCE DEL PASADO CURSO

Un total de 36.211 chicos y chicas asistieron a los 123 «Recitales para Jóvenes» que organizó o promovió la Fundación Juan March durante el curso 1981-1982, en Madrid, Badajoz, Córdoba y Palma de Mallorca. En Madrid fueron ofrecidos por dos dúos de violín y piano (Wladimiro Martín-Juan Antonio Alvarez Parejo y Pedro León-Julián López Gimeno) con comentarios a cargo de Andrés Ruiz Tarazona; por la Orquesta de Cámara «Santa Cecilia», dirigida por Mercedes Padilla, con explicación de Jacinto Torres; y por Josep Colom y Ricardo Requejo, quienes actuaron de forma alternada, con recitales para piano. Los comentarios de estos últimos los realizó Antonio Fernández-Cid.

De noviembre 1981 a mayo 1982, se celebraron 17 Recitales para Jóvenes en Badajoz, en la Caja de Ahorros, con la colaboración del Conservatorio Profesional de Música de esa capital. Cinco de ellos fueron dúos de violoncello y piano, por José María Redondo y Joaquín Parra, y los doce restantes, recitales de piano de Esteban Sánchez. El profesor y musicólogo Emilio González Barroso realizó los comentarios.

Finalmente durante el curso pasado, la Fundación colaboró también con el Conservatorio Superior de Música de Córdoba y con la Consejería de Educación y Cultura del Consell General e Interinsular Balear, en la organización de diez recitales de canto y piano en otros tantos Institutos de Enseñanza Media de la provincia cordobesa, y en siete conciertos —con diversas modalidades e intérpretes— desarrollados en Palma de Mallorca.

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA» EN NOVIEMBRE

■ Recitales de percusión, canto, guitarra y laúd

La percusión, la música vocal con órgano, la guitarra y el laúd serán las modalidades de los tres «Conciertos de Mediodía» del mes de noviembre, en la Fundación Juan March, que se celebran los lunes a las doce de la mañana. El día 15, el percusionista y compositor Enrique Llácer «Regoli» ofrecerá un recital en esta modalidad con obras suyas y de Schinstine, J. D'Angelo y W. Kraft. El 22 habrá un recital de canto y órgano, a cargo de la soprano María Fuencisla Martín y el organista Maximino Zumalave, que interpretarán piezas de Bach, César Franck y Max Reger. Finalmente, para el 29 de noviembre está programado un recital de laúd y guitarra a cargo de Octavio Lafourcade.

Enrique Llácer «Regoli» es profesor de Percusión en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y, desde 1972, profesor titular de la Orquesta Nacional de España. Ha actuado con otras orquestas importantes, entre ellas la Filarmónica de Berlín, bajo la dirección de Von Karajan. Autor de numerosas composiciones, ha cultivado notablemente el Jazz, habiendo actuado en este tipo de conciertos con los músicos más destacados.

La soprano **María Fuencisla Martín** estudió en Sevilla, en Viena y en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Ha participado en diversos Festivales musicales españoles e internacionales, así como en diversas capitales europeas.

Maximino Zumalave, organista cubano establecido en España, fue segundo director de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela. Actualmente dirige el Coro Universitario y es profesor en el Conservatorio de Música de dicha capital.

Octavio Lafourcade, chileno, estudió en su país natal y en Canadá y posteriormente en España, con José Tomás y José Luis Rodrigo. Ha actuado en diversos países americanos y europeos.

Desde que se inició la serie de «Conciertos de Mediodía», en abril de 1978, hasta hoy, la Fundación Juan March ha organizado un total de 126 conciertos con distintas modalidades e intérpretes, en su sede, en Madrid, y en Valencia, con la colaboración del Conservatorio Superior de Música de esa capital.

Los «Conciertos de Mediodía» son de acceso libre y permiten la entrada o salida de la sala en los intervalos entre las distintas piezas.

«TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES»

La Fundación Juan March ha editado en casete el concierto de la Primera «Tribuna de Jóvenes Compositores», celebrado el 26 de mayo de 1982, con las obras de A. Aracil, F. M. Balboa, B. Casablancas, J. Fernández Guerra, P. Guajardo, A. Núñez, M. A. Roig-Francolí y M. J. Seco, interpretadas por el Grupo Koan. La edición ha sido distribuida a conservatorios y otros centros musicales.



CASTILLA LA NUEVA I, NUEVO VOLUMEN DE «TIERRAS DE ESPAÑA»

■ Ha sido redactado por los profesores Azcárate, López Gómez y Fernández Alvarez

Próximamente va a aparecer Castilla la Nueva I, el primero de los dos volúmenes dedicados a esta región, dentro de la colección «Tierras de España», que editan la Fundación Juan March y Editorial Noguer, y cuyo contenido fundamental es el estudio del arte de las distintas regiones españolas, precedido de amplias introducciones de carácter geográfico, histórico y literario. Castilla la Nueva I es el décimotercer volumen de esta colección, que se inició en 1974. Los doce anteriores se dedicaron a Andalucía (dos volúmenes), Aragón, Asturias, Baleares, Castilla la Vieja y León (dos volúmenes), Cataluña (dos volúmenes), Extremadura, Galicia y Murcia.

La colección «Tierras de España», ha sido preparada por una Comisión Coordinadora. Los textos son redactados por más de 60 especialistas. Cuenta con 8.000 ilustraciones, en color y blanco y negro, la mayoría expresamente realizadas para estos volúmenes.

Castilla la Nueva I, consta, al igual que los demás volúmenes de la colección, de un cuerpo de Arte, que ha sido redactado por **José María de Azcárate**, catedrático de Historia del Arte Medieval, Árabe y Cristiano de la Universidad Complutense, y de Introducciones Histórica y Geográfica, redactadas, respectivamente, por **Manuel Fernández Alvarez**, catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Salamanca y **Antonio López Gómez**, catedrático de Geografía de la Universidad Autónoma de Madrid. La Introducción Literaria que incluye esta colección será recogida en el segundo volumen dedicado a esta región. El estudio de Arte que ha escrito el profesor Azcárate para el primer volumen abarca desde los tiempos prehistóricos hasta el siglo XVI.

Castilla la Nueva I tiene un total de 352 páginas (con Notas, Bibliografía

y Índices), 402 ilustraciones en color y blanco y negro, y 8 mapas y gráficos. A continuación ofrecemos un breve resumen del estudio de arte realizado por José María Azcárate, así como algunas opiniones de los restantes autores, en sus respectivas áreas, geográfica e histórica.

ARTE

Por su delimitación geográfica, Castilla la Nueva posee unas condiciones, ya desde los inicios, que la permiten desarrollar una cultura de enlace entre el Atlántico y el Mediterráneo, una cultura propia de país de paso y unión entre Europa y África. La importancia de esta zona central desde tiempos remotos se deduce de los abundantísimos restos de la cultura del Manzanares —la «capital del Cuaternario»—, fechados hacia el año 200.000 a. J. C., que hace que Castilla la Nueva sea la transmisora a Occidente de la cultura mediterránea cuya más bella expresión es el vaso campaniforme.

Englobada en la cultura celtibéri-

ca, tras las invasiones de los celtas, y romanizada después, será testigo de excepción de la cultura visigoda, con Toledo como capital. En Toledo se producirá la integración de la cultura castellana cristiana medieval, el pasado visigodo y la cultura islámica. En toda la Edad Media, Toledo será la base del arte mudéjar y el núcleo que mantendrá las huellas del islamismo. Así, llegados al siglo XII, en esta capital conviven junto a monumentos islámicos, iglesias mozárabes, obras cristianas que mantienen las formas románicas y construcciones que anuncian la iniciación del gótico, influidas más directamente de Europa.

En 1226 se coloca la primera piedra de la Catedral de Toledo, uno de los monumentos más bellos del gótico de nuestro país, y a la que Azcárate dedica un amplio espacio en el volumen. A partir de mediados del siglo XIII, es ya esencial la introducción de las formas y técnicas de la arquitectura gótica, cuyos elementos se funden con otros islámicos. Hacia mediados del siglo XV el panorama evolutivo de la arquitectura toledana se trunca con la introducción de las formas flamígeras flamencas, dando origen al estilo hispano-flamenco, que integra dichas formas con las del mudéjar, y que tiene en Juan Guas su más calificado representante. Guas dirigirá en esta región los monumentos más representativos de este estilo: el bellissimo castillo de El Real de Manzanares (Madrid) y el fastuoso Palacio del Infantado de Guadalajara. Su obra más lograda es quizá el Convento de San Juan de los Reyes de Toledo.

Castilla la Nueva desempeña un papel esencial en la configuración del plateresco hispánico. Se percibe un sincretismo muy característico en el que las formas y estructuras góticas se engalanan con motivos renacentistas italianos según una estética enraizada en el mudéjarismo medieval. De la fase inicial de la arquitectura plateresca sobresale el Hospital de Santa Cruz de Toledo y la Sala Capitular de la catedral toledana. El maestro más representativo del triunfo de las formas italianas es Alonso de Covarrubias. A mediados del siglo XVI se imponen las formas arquitectónicas renacentistas italianas. La construcción del monasterio de San Lorenzo de El Escorial representa el triunfo del estilo estrictamente desornamentado.

En cuanto a la escultura, dos

obras importantes de comienzos del siglo son el sepulcro del cardenal Mendoza y el retablo mayor de la Catedral de Toledo, que marcan una pauta que será nota distintiva de la escultura renacentista a lo largo del XVI. La obra de Berruguete en Toledo marcará el camino a seguir en la escultura de Castilla la Nueva: en el segundo y tercer cuarto del siglo, al tiempo que crea un taller de importancia capital para las otras escuelas castellanas y andaluzas, hace el retablo de Santa Ursula en Toledo, el sepulcro del cardenal Tavera



y participa en la bellísima sillería del coro de la Catedral. Son destacables también los talleres de la catedral de Cuenca, con la obra de Diego de Tiedra.

En la pintura, se da un gran impulso y desarrollo del estilo hispano-flamenco hasta bien entrado el siglo XVI, aunque siempre manteniendo la inspiración en la tradición cristiana medieval. Una clara obsesión por la perspectiva y por los estudios de la luz como creadora de espacios, y una tendencia al rico cromatismo son característicos de la pintura renacentista de la región, cuyas figuras más relevantes, además de El Greco —el más importante pintor de todo el siglo— son Juan de Borgoña y Juan de Correa del Vivar.

Importante también en Castilla la Nueva es, dentro de las Artes Aplicadas, la rejería, cuyo centro principal es Toledo. De gran interés es igualmente la cerámica, cuyo gran centro artístico del momento es Talavera de la Reina.

GEOGRAFIA

Se abre este volumen primero de *Castilla la Nueva* con una *Introducción Geográfica*, a cargo del catedrático de Geografía de la Universidad Autónoma de Madrid **Antonio López Gómez**, quien traza un panorama del medio natural de la región, en su contexto y evolución demográfica y económica, hasta nuestros días. Este estudio aborda la geografía de Castilla la Nueva desde el espacio tradicional, es decir, incluyendo a la provincia de Madrid y excluyendo a la de Albacete, y no según la actual ordenación autonómica, que engloba las provincias de Toledo, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara y Albacete bajo el nombre de Castilla-La Mancha.

«La aglomeración de Madrid y su contorno —opina López Gómez— concentra más del 70 por 100 de la población de Castilla la Nueva, aunque es probable que esta macrocefalia se atempere en el futuro. Ya actúa hoy en contra la crisis general; esperemos también que una racional política de ordenación territorial y urbana vitalice las pequeñas ciudades y las campiñas, estableciendo la necesaria armonía entre la región y la metrópoli.»

Una región esencialmente agraria, de anchos secanos cerealistas, viñedos y olivares, con regadíos en las vegas y ganadería dominante en las sierras; con pequeños pueblos en la zona septentrional y grandes en la meridional; a todo lo cual se superpone la comepeja urbe madrileña con su extensa área suburbana inmediata; y un clima mediterráneo continental de veranos secos y cálidos e inviernos fríos, son algunas de las características que definen a Castilla la Nueva. Un estudio del desarrollo urbano y demográfico de Madrid, desde que surgiere, en el siglo XI, como fortaleza musulmana, hasta su estado actual, son objeto de especial atención, por parte del autor, en el presente volumen.

HISTORIA

«Castilla la Nueva da a España un sentido de unidad tanto en lo político, como en lo religioso y cultural, y es ésta una de las notas más relevantes que la caracterizan a tra-

vés de los siglos», señala en la *Introducción Histórica* el catedrático de Historia Moderna de la Universidad de Salamanca, **Manuel Fernández Alvarez**; y ese carácter de centro aunador de voluntades, a escala nacional, está precisamente —afirma el autor— «en su posibilidad de contrarrestar las fuerzas centrífugas, de servir de puente entre Castilla la Vieja y Andalucía, entre Extremadura y Levante. En buena medida, Castilla la Nueva contribuye eficazmente al quehacer trabado del hombre hispano a lo largo de su historia».

En torno a los avatares de ese protagonismo de Castilla la Nueva en la historia de España gira el estudio del autor. Protagonismo que se inicia con los visigodos, cuando España deja de ser provincia del Imperio Romano para convertirse en reino, en Estado nacional, cuya capital política y religiosa es Toledo. Frontera de la cristianidad, bajo el dominio musulmán, resurge como baluarte del poderío cristiano tras su conquista por Alfonso VI. Una serie de hitos jalanan desde entonces la importancia de su trayectoria histórica, cifrada en Toledo, capital del reino, hasta que Felipe II la fije en Madrid: en Toledo se crea la Escuela de Traductores, que tan destacado papel ejerció en la evolución cultural, no ya de España, sino de toda Europa; y, más tarde, esa capital protagonizará algunos de los capítulos principales de las Comunidades de Castilla (la primera revolución moderna que enfrenta al poder urbano contra la Corona); la Universidad de Alcalá de Henares, a instancias de Cisneros, será el primer hontanar del erasmismo español; y finalmente, Madrid, Villa y Corte de los Austrias desde 1561, es el foco principal al que afluyen, junto a grandes hombres de la tierra (Cervantes), otros ilustres representantes del Siglo de Oro español: cordobeses como Góngora, sevillanos como Velázquez, montañeses como Calderón... Castilla la Nueva será también la que dé el impulso de signo reformista en el siglo XVIII y Madrid, por obra de Carlos III, se convierte en una ciudad moderna y en capital financiera de la nación. Un papel a escala nacional. Este es el que, en opinión del autor, debe saber representar con tino Castilla la Nueva, para lograr la «perdurabilidad de los valores básicos unitarios, sin atentar por ello a la rica gama con que se esmalta la variopinta España regional».

NUEVOS TITULOS DE «SERIE UNIVERSITARIA»

Seis 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 distintos Departamentos. Los resúmenes son realizados por los propios becarios a partir de las memorias originales de sus trabajos, 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:

179. **José Romera Castillo.**
La poesía de Hernando de Acuña.
(Beca España 1980. Literatura y Filología).
180. **José Manuel Moreno Rodríguez.**
Estudios ecológicos en jarales («Cistus laurifolius»): variación anual de algunos factores del entorno y manifestaciones fenológicas.
(Beca España 1979. Biología.)
181. **Manuel Bernal Rodríguez.**
Cultura popular y Humanismo: Estudio de la 'Philosophia vulgar' de Juan de Mal Lara.
(Beca España 1980. Literatura y Filología).
182. **Miquel Pons Vallés.**
Estudios espectroscópicos de fosfolípidos polimerizables.
(Beca extranjero 1979. Química).
183. **Víctor José Herrero Ruiz de Loizaga.**
Estudio de reacciones químicas por haces moleculares. Aplicación a la reacción $C_2H_3Br + K \rightarrow BrK + C_2H_2$.
(Beca España 1979. Química).
184. **Enrique Morán Aláez.**
La evolución demográfica en España: un test de la teoría de la respuesta multifásica de K. Davis.
(Beca extranjero 1979. Ciencias Sociales).

DOS NUEVOS CUADERNOS BIBLIOGRAFICOS

Han aparecido los Cuadernos Bibliográficos números 28 y 29 con información sobre 53 trabajos de carácter científico realizados por becarios de la Fundación y aprobados por los distintos Departamentos. El Cuaderno n.º 28 contiene información sobre 19 trabajos: 8 de Derecho, 3 de Economía, 7 de Ciencias Sociales y 1 de Comunicación Social. El Cuaderno n.º 29 recoge 34 trabajos: 6 de Matemáticas, 6 de Química, 12 de Biología y 10 de Medicina, Farmacia y Veterinaria.

Estos trabajos se presentan en forma de fichas catalográficas. En ellas, además de registrar los datos sobre la memoria o informe final, autor, especialidad, año de concesión de la beca y fecha de aprobación de la memoria, se incluye un resumen o «abstract» de su contenido. Mediante estos Cuadernos la Fundación hace llegar a profesionales y especialistas científicos una información sumaria de unos trabajos que están a disposición del público en la Biblioteca de la institución.

FINANCIACION DE LA INVESTIGACION EN ESPAÑA

■ Intervención del Director Gerente de la Fundación Juan March en la Universidad de Santander

En el X Congreso de la Sociedad Española de Bioquímica, celebrado en la Universidad de Santander, del 22 al 24 de septiembre y en el cual participaron numerosos científicos españoles y extranjeros, se organizó una mesa redonda sobre «la financiación de la investigación científica en España» en la que intervino el Director Gerente de la Fundación Juan March, José Luis Yuste Grijalba. Ofrecemos un resumen de dicha intervención.

Es sabido que los recursos financieros aplicados a la investigación en España son muy bajos, dos veces menos de lo que correspondería al nivel económico de nuestro país. Pero para llegar a obtener mejores dotaciones habría que empezar por fijar mejor los objetivos a conseguir. Para ello hay que tener presente que la investigación científica y técnica está íntimamente ligada a la política económica general y que debe estar estrechamente relacionada con los intereses inmediatos de la sociedad. Sin embargo, en España la investigación científica está en gran medida desconectada del entorno social y —como afirma el reciente informe OPI (Organismos Públicos de Investigación)— la investigación «no se concibe como un subsistema de la política económica, sino como una actividad en la que el llamado progreso de la ciencia es un fin en sí mismo». Para justificar mejores dotaciones económicas necesitamos esforzarnos en superar estos esquemas. Esto es tanto más urgente cuanto que la escasa y desigual financiación es, quizá, el principal problema planteado a la investigación.

La definición de los objetivos a conseguir resulta de tres consideraciones previas. *Primera:* la universalidad de la ciencia. Un descubrimiento efectuado en un laboratorio de cualquier país obliga a corregir resultados a todos los laboratorios del mundo que trabajen en el mismo campo. *Segunda:* una de las causas de la dependencia de unos países respecto de otros es su diferente capacidad de innovación científica. La industria farmacéutica, la informática, la aeronáutica, la militar, etc., están ba-

sadas, en el mundo entero, en patentes internacionales. Quien produce estas patentes domina y quien carece de ellas es colonizado. *Tercera:* para que en un país existan programas de investigación aplicados a descubrimientos útiles, se ha de contar con un cierto desarrollo de la investigación básica, que no persigue verdades de utilidad económica, sino verdades demostrables, a secas.

TRES OBJETIVOS

Si aceptamos estas tres premisas, convendremos en sus correlativas conclusiones: en España hay que dejar de hacer falsa ciencia, hay que apoyar la innovación tecnológica y hay que sostener la investigación básica. Al logro de estos objetivos debe aplicarse la financiación disponible.

Ciencia competitiva

En un período de crisis económica tan profunda como la actual, los recursos económicos disponibles para investigación científica y técnica probablemente van a seguir siendo escasos, ya que la crisis reduce la capacidad de inversión de la empresa privada y dirige las prioridades económicas del Estado hacia necesidades perentorias (paro, vivienda, sanidad, seguridad social, educación, etc.). De ahí que haya que tener sumo cuidado con la administración de esos recursos, evitando que se apliquen a montajes pseudo-científicos. Hay que favorecer la investigación de calidad, donde quiera que se realice; y, correlativamente, hay que de-

jar de financiar la falsa investigación, la que no se plasma en publicaciones solventes. Hay que abandonar los criterios proporcionales en la distribución de los fondos disponibles y aplicar criterios valorativos que primen a los buenos equipos y desanimen a los mediocres. Hay que alentar a los que trabajan bien y hay que obstaculizar a los desaplicados. Hay que esforzarse, en suma, en evitar la asignación indiscriminada de los fondos disponibles.

Innovación tecnológica

En apoyo de la innovación tecnológica hay que llamar al capital público y al privado. En este punto, la investigación ha de ponerse al servicio de los objetivos socioeconómicos de la nación, y financiarse con cargo a los recursos asignados para obtener estos objetivos. La economía española es, en materia de asistencia técnica, muy dependiente del exterior, lo cual grava nuestra balanza de pagos, frena nuestras exportaciones y reduce la capacidad de desarrollo de muchos sectores productivos. En el modo y medida en que la investigación propia libre a nuestra economía del pago de royalties, favorezca las exportaciones, reduzca las importaciones, o promueva la expansión de sectores o territorios atrasados, debe ser apoyada con firmeza por la industria nacional. Corresponde al Estado trazar los correspondientes programas de investigación aplicada y planificar su desarrollo mediante medidas de inversión, fomento y concertación con las empresas interesadas. A éstas corresponde también efectuar libremente las inversiones en investigación que vengán a beneficiar, a medio y largo plazo, sus cuentas de resultados.

Investigación básica

Finalmente, y en todo caso, se ha de sostener un nivel apropiado de investigación básica, escuela máxima de formación de científicos. La Universidad juega aquí un papel importante, en su función de ampliar los conocimientos sin pretensiones de aplicación específica. La financiación de la investigación básica debe resultar de los presupuestos corrientes de la Universidad, aunque teniendo presente que su principal función es la docente y que la investigación debe reservarse al profesorado que de-see ejercitarla (al adecuado nivel de calidad) y al alumnado del tercer ciclo.

SENTIDO DE LAS REFORMAS

Nadie duda hoy en Europa que, a falta de petróleo, su prosperidad futura depende de su capacidad de innovación tecnológica. Asumamos nosotros también ese propósito. La capacidad intelectual, la imaginación y la disposición para el trabajo de nuestros investigadores no es inferior a la de otros países más avanzados. Los muchos centenares de graduados que la Fundación Juan March ha tenido como becarios en muchos de esos países, empezando por los U.S.A., me permiten afirmarlo con completa seguridad. Tenemos, pues, lo principal. Nos falta saber determinar nuestras conveniencias y prioridades y contar con una mejor organización. Cabe preguntarse, por tanto, cuál debe ser el sentido de las reformas que habría que practicar para que los recursos económicos asignados encuentren óptima aplicación.

La ciencia y su organización están al servicio de los objetivos nacionales. La investigación no es sólo una búsqueda individual de nuevos conocimientos, sino una actividad intelectual que, por estar financiada por la sociedad en su conjunto —sector público y sector privado—, debe estar comprometida con los objetivos de progreso que la sociedad se proponga conseguir. En sociedades democráticas como la nuestra, la adecuada financiación del trabajo de los investigadores depende de su grado de coincidencia con los objetivos deseados por la sociedad. Si la coincidencia es grande, la financiación encontrará mayores justificaciones y facilidades que si el divorcio se produce. Por ello, la comunidad científica debe procurar que la sociedad comprenda la necesidad del trabajo que realiza, la utilidad social de sus resultados e incluso lo azaroso de los mismos. Motivar a la sociedad constituye así la mejor manera de asegurar la financiación de la investigación científica.

Administrar mejor, ahorrar más, evitar duplicaciones, organizar circuitos financieros rápidos y completos, evitar los tiempos muertos, poner la financiación al servicio de la investigación y no al revés, etc.; todas las reglas de una gestión ágil, flexible y eficaz de los recursos financieros son aplicables a las estructuras investigadoras. La racionalización de las actuales estructuras podría lograrse haciendo un estudio de la producción científica nacional, sus

costes, sus medios materiales y personales, sus tendencias y sus resultados; y poniendo ese estudio en comparación con el programa socioeconómico nacional a medio y largo plazo. De la comparación se obtendría el reajuste de aquella producción científica a las necesidades y particularidades españolas, mediante la elaboración de los correspondientes programas I+D. Estos habrían de ejecutarse competitivamente, dotando de autonomía a los Centros, ofreciéndoles incentivos por el cumplimiento de los programas y aprovechando económicamente los resultados que se consigan. La autonomía de los Centros es fundamental, sin perjuicio de la inspección y evaluación de los resultados. La libertad de elegir —y de acertar o equivocarse— debe ser estimulada dentro del plan general. La organización burocrática debería estar al servicio de la ejecución de esos programas I+D, coordinando a todos los Organismos Públicos de Investigación y manteniendo una doble banda de relaciones activas: con las empresas y con la Universidad. Ello requiere como condición necesaria una política estable, fijada para medio y largo plazo.

PAPEL DE LAS FUNDACIONES

La contribución financiera de las Fundaciones a la investigación científica es, cuantitativamente, reducida, porque así lo son sus posibili-

dades reales en comparación con las que tiene el Estado o la Industria. La importancia de su contribución a la investigación se mide más por niveles cualitativos, debido a las funciones de promoción, formación y estímulo que las Fundaciones desempeñan dentro del sistema de investigación. Apoyo a proyectos concretos, formación de investigadores, creación y equipamiento de Centros, difusión y divulgación de resultados, detección de prioridades, contacto con el entorno social, neutralidad política, evaluación objetiva de resultados, intercambio científico, selección y seguimiento de proyectos, etc., son los campos de acción propios de las Fundaciones y demás instituciones sin finalidad lucrativa, tanto en España como fuera de España, sin que en ningún lado puedan competir en volumen de inversión con los organismos oficiales o las agencias gubernamentales. En el sistema de la investigación científica, ha dicho la OCDE acertadamente, las Fundaciones tienen «un papel ejemplar, pero demasiado limitado». Es obvio, desde esta perspectiva, que la eficacia de la financiación que las Fundaciones aportan a la investigación española no pueda medirse por cuantía, sino por los resultados que alcanza. Cabe decir en tal sentido que algunas de las reformas a introducir en la gestión del sistema de investigación española a que antes nos hemos referido, han sido ya experimentadas positivamente por las Fundaciones privadas y entidades similares.

A propuesta de la Fundación Juan March

JESUS MARIA BOCCIO, GALARDONADO POR LA FUNDACION F.V.S. DE HAMBURGO

Jesús María Boccio, Licenciado en Derecho y especialista en Derecho Comunitario, ha obtenido, a propuesta de la Fundación Juan March, la Medalla de Plata «Robert Schuman» 1982 de la Asociación de Amigos de Europa Robert Schuman. Este galardón, que concede la Fundación alemana F.V.S. de Hamburgo a jóvenes investigadores pertenecientes a países miembros del Consejo de Europa que se distinguen por contribuir mediante sus estudios al progreso de la causa europea, va acompañado de una bolsa de estudios para ampliar conocimientos en su especialidad en otro país europeo distinto del suyo.

El galardonado, Licenciado en Derecho por la Universidad Complutense y Diplomado en Altos Estudios Europeos por el Colegio de Europa, de Brujas, ha sido becado por la Fundación Juan March en 1982, dentro del Plan de Estudios Europeos, y prepara actualmente la Licencia Especial en Derecho Europeo en el Instituto de Estudios Europeos de la Universidad Libre de Bruselas y una tesis doctoral sobre «La constitución económica de la C.E.E. (aspectos jurídicos)».

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 Vilanova Brugués.

Estudio sobre el contenido de metales divalentes, Zn++ y Ca++, y su papel estructural y funcional en la carboxipeptidasa A y procarboxipeptidasas A de páncreas de cerdo.

Centro de trabajo: Universidad Autónoma de Barcelona.

Isaías Zarazaga Burillo.

Situación genética y conservación del toro de lidia español.

Centro de trabajo: Universidad de Zaragoza.

EN EL EXTRANJERO:

Luis Cornudella Mir.
Interacción entre especies de RNA de reducido tamaño y transcritos primarios (snRNA-hnRNA) en matriz nuclear de células eritroleucémicas de Friend: su reconocimiento por agentes de entrecruzamiento foto-reactivos.

Centro de trabajo: The Lindsley F. Kimball Research Institute, de Nueva York (Estados Unidos).

María José Faus Dader.

Estudio de la compartimentación del ciclo de la urea en condiciones de acidosis.

Centro de trabajo: London Hospital Medical College (Inglaterra).

HISTORIA

EN ESPAÑA:

Luis Antonio Ribot García.

La guerra de Mesina (1674-78) y el poder hispánico en Sicilia.

Centros de trabajo: Universidad de Valladolid y diversas bibliotecas y archivos españoles.

MUSICA

EN EL EXTRANJERO:

Isabel Serrano Zanón.
Estudio de la técnica del violín barroco.

Centro de trabajo: Conservatorio de Música de Amsterdam (Holanda).

DERECHO

EN EL EXTRANJERO:

Jorge Caffarena Laporta.

Genus nunquam perit.
Centro de trabajo: Universidad de Frankfurt (Alemania Federal).

CREACION ARTISTICA

EN ESPAÑA:

Juan Ignacio Tovar Tovar.

Relaciones color-superficie ocupada, sobre estructuras de líneas perpendiculares.
Lugar de trabajo: Castilleja de la Cuesta (Sevilla).

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

ULTIMAMENTE se han dictaminado por los asesores de los distintos Departamentos 14 informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios de la Fundación. De ellos 10 corresponden a becas en España y 4 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.

- **Angel Viñas.**
La primera ayuda económica norteamericana a España.
Sep. del libro «Lecturas de Economía Española e Internacional». Madrid, Ministerio de Economía y Comercio, 1981, págs. 49-90. (Beca España 1979. Economía.)
- **Florentino García Martínez.**
 - *4Q Or Nab. Nueva síntesis.*
«Sefarad», 1980, XL, págs. 5-25.
 - *4QpNah y la Crucifixión. Nueva hipótesis de reconstrucción de 4Q 169 3-4 i, 4-8.*
«Estudios Bíblicos», 1979-1980, vol. XXXVIII, Cuad. 3-4, págs. 221-235.
(Beca extranjero 1974. Teología.)
- **B. Vioque (A. Vioque y M. A. Albi).**
Role of IAA-oxidase in the formation of ethylene from l-aminocyclopropane-l-carboxylic acid.
«Phytochemistry», 1981, vol. 20, n.º 7, págs. 1.473-1.475. (Beca España 1979. Química.)
- **Antonio Pla Martínez.**
 - *Estudio de la afinidad tioredoxina-enzima en el mecanismo de activación por la luz de la fructosa-1,6-bisfosfatasa fotosintética.* (Tesis doctoral).
Granada, Universidad, 1981. 307 páginas.
 - *Thioredoxin/fructose-1,6-bisphosphatase affinity in the enzyme activation by the ferredoxin-thioredoxin system* (en colaboración con Julio López-Gorge).
«Biochimica et Biophysica Acta», 1981, n.º 636, págs. 113-118. (Beca España 1979. Biología.)
- **Antonio García García.**
Constitutiones Concilii quarti Lateranensis una cum Commentariis glossatorum.
Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1981. XI, 518 páginas.
(Beca extranjero 1962. Ciencias Sagradas, Filosóficas e Históricas.)
- **Antonio Arias.**
Antología de Estudios para Violín.
Madrid, Real Musical, 1982. 96 páginas.
(Beca España 1961. Música.)

MARTES, 2

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de violoncello y piano.

Intérpretes: **Rafael Ramos** (violoncello) y **Josep Colom** (piano).

Comentarios: **A. Ruiz Tarazona.**

Programa: Obras de Couperin, Beethoven, Fauré, Villa-Lobos y Cassadó.

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

MIÉRCOLES, 3

19,30 horas

CICLO JOSEPH HAYDN (y IV).

Intérpretes: **Grupo de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Madrid.** Solista: **Wladimiro Martín.**

Director: **Isidoro García Polo.**

Programa: Concierto para violín y orquesta en Do mayor (Hob. VII a, 1) y Sinfonías n.º 59 y 44.

JUEVES, 4

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de Música de Cámara por la Orquesta de Cámara «Ars Nova».

Director: **Sabas Calvillo.**

Comentarios: **Alfredo Aracil.**

Programa: Obras de Purcell, Rosini, Grieg y Bartok.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«**Hacia una patología molecular**» (I).

Alberto Sols: «El nivel molecular en Patología».

VIERNES, 5

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Guillermo González.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

Programa: Obras de Beethoven, Chopin, Scriabin, E. Halfter y Albéniz.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

Hacia una patología molecular» (II).

Alberto Sols: «Errores metabólicos innatos».

MIÉRCOLES, 10

19,30 horas

CICLO GOETHE Y LA MUSICA (I). →

EXPOSICION SCHWITTERS, EN LA FUNDACION

Durante el mes de noviembre continuará en la sede de la Fundación la Exposición de Kurt Schwitters, integrada por 200 obras, entre óleos, collages, ensamblajes, dibujos y acuarelas, relieves y esculturas y otras piezas, realizadas por el artista alemán de 1916 a 1947, un año antes de su muerte.

La Exposición ha sido organizada con la colaboración del hijo del artista, Ernst Schwitters, las Galerías Marlborough, de Londres y Gmurzynska, de Colonia, el Kunstmuseum de Hanover, la Kunstsammlung, de Düsseldorf; la Colección Thyssen-Bornemisza, de Lugano; y otros coleccionistas particulares.

Intérpretes: **Isabel Rivas** (mezzosoprano) y **Miguel Zanetti** (piano).
Programa: Obras de Mozart, Reichardt, Zelter, Beethoven, Mendelssohn, Franz, Brahms, Strauss y Liszt.

JUEVES, 11

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.
Recital de Música de Cámara por la Orquesta de Cámara «Ars Nova».
Director: **Sabas Calvillo.**
Comentarios: **Alfredo Aracil.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

PRESENTACION DE «CASTILLA LA NUEVA I» EN TOLEDO Y EN CUENCA

El 26 de noviembre se presentará en Toledo *Castilla la Nueva I*, nuevo volumen de la Colección «Tierras de España», que edita la Fundación Juan March y Noguer. El día 19, el volumen se presentará en Cuenca. En ambos actos pronunciará una conferencia el profesor José María de Azcárate, autor del estudio de arte de este volumen.

RECITALES PARA JOVENES EN CASTELLON

En colaboración con el Conservatorio Provincial de Música de Castellón, y en el Salón de Actos del Instituto «Francisco Ribalta» de dicha localidad, se inician en noviembre Recitales para Jóvenes. Los días 9 y 30 actuará Perfecto García Chornet, con un recital de piano, con obras de M. Albéniz, Chopin, Liszt, Granados e I. Albéniz; y los días 16 y 23, lo hará la pianista María José Domínguez, con obras de Rachmaninoff, Schubert, Chopin y Mompou. Estos recitales son comentados por Juan Ramón Herrero.

«Hacia una patología molecular» (y III).

Alberto Sols: «Enfermedades moleculares no hereditarias».

VIERNES, 12

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Guillermo González.**
Comentarios: **A. Fernández-Cid.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 5.)

LUNES, 15

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de percusión.

Intérprete: **Enrique Llácer «Regoli».**

Programa: Obras de W. J. Schinstine, E. Llácer, James D'Angelo y W. Kraft.

MARTES, 16

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de violoncello y piano.

Intérpretes: **María Macedo** (violoncello) y **Encarnación Fernández** (piano).

Comentarios: **A. Ruiz Tarazona.**

Programa: Obras de Beethoven, Mendelssohn, Fauré y Nin.
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Goethe y España» (I).

Jaime Cerrolaza: «Goethe y su época».

MIÉRCOLES, 17

19,30 horas

CICLO GOETHE Y LA MÚSICA (II).

Intérpretes: **Manuel Cid** (tenor) y **Miguel Zanetti** (piano).

Programa: Obras de Schubert.

JUEVES, 18

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de Música de Cámara por la Orquesta de Cámara «Ars Nova».
Director: **Sabas Calvillo.**

Comentarios: **Alfredo Aracil.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Goethe y España» (II).

Jaime Cerrolaza: «El Fausto en la obra de Goethe».

VIERNES, 19

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Guillermo González.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

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

LUNES, 22

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA.

Recital de canto y órgano.

Intérpretes: **Fuencisla Martín** (soprano) y **Maximino Zumalave** (órgano).

Programa: Obras de J. S. Bach, C. Franck y M. Reger.

MARTES, 23

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de violoncello y piano.

Intérpretes: **María Macedo** (violoncello) y **Encarnación Fernández** (piano).

Comentarios: **A. Ruiz Tarazona.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 16.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Goethe y España» (III).

Emilio Lorenzo Criado: «Los españoles y Goethe».

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO», EN ALBACETE Y ZARAGOZA

El 7 de noviembre se clausura en Albacete la Exposición de Arte Español Contemporáneo (colección itinerante de la Fundación Juan March). La muestra, exhibida en el Museo de Albacete, ha sido organizada en colaboración con la Caja de Ahorros de Albacete.

El 16 de noviembre la muestra se inaugurará en Zaragoza, en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, con la colaboración de esta entidad. En el acto inaugural, que se celebrará a las 20 horas, pronunciará una conferencia el escultor Pablo Serrano.

MIÉRCOLES, 24

19,30 horas

CICLO GOETHE Y LA MUSICA (III).Intérpretes: **Ana Higuera** (soprano) y **Félix Lavilla** (piano).

Programa: Obras de Schubert, Mendelssohn, Schumann, Liszt y Tchaikowsky.

JUEVES, 25

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.**Recital de Música de Cámara por la Orquesta de Cámara «Ars Nova».**Director: **Sabas Calvillo**.Comentarios: **Alfredo Aracil**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Goethe y España» (y IV).

Emilio Lorenzo Criado: «La obra de Goethe en España».**EXPOSICION DE GRABADOS DE GOYA, EN SAMA DE LANGREO Y MIERES**

El día 10 de noviembre se clausura en Sama de Langreo la Exposición de Grabados de Goya, organizada en colaboración con la Asociación La Carbonera y el Ayuntamiento de dicha localidad.

En colaboración con el Instituto Bernaldo de Quirós, del 15 al 29 de noviembre se exhibirá esta muestra en Mieres, en los locales del propio Instituto, el antiguo Palacio de Camposagrado.

VIERNES, 26

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.**Recital de piano.**Intérprete: **Guillermo González**.Comentarios: **A. Fernández-Cid**.

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

LUNES, 29

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.**Recital de laúd y guitarra.**Intérprete: **Octavio Lafourcade**.

Programa: Obras de P. Phalese, P. Blondeau, D. Pisador, L. Milán, A. Mudarra, R. Johnson, J. Dowland, F. Sor, J. Rodrigo, W. Walton y H. Villa-Lobos.

MARTES, 30

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.**Recital de violoncello y piano.**Intérprete: **Rafael Ramos** (violoncello) y **Josep Colom** (piano).Comentarios: **A. Ruiz Tarazona**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 2.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La literatura picaresca» (I).

José Antonio Maravall Casesnoves.

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**