

Sumario

ENSAYO	3
<i>Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela</i> , por Francisco Ayala.	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	21
Arte	21
Exposición Lichtenstein	21
— Juicios del pintor	22
— Opiniones sobre el artista	23
La Exposición Schwitters en la Fundación Miró, de Barcelona	24
VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas	25
— Calvo Serraller: «Tras la vanguardia»	26
Música	28
Creación de un Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, en la Fundación	28
Ciclo «Musicología Hispánica. Tres Maestros»	29
Conciertos en homenaje a Samuel Rubio, Miguel Querol y M. Santiago Kastner	30
Conciertos de Mediodía en febrero	33
Conciertos para Jóvenes en Avila, Madrid y Castellón	34
Cursos Universitarios	35
José Antonio Maravall: «Sociedad y literatura picaresca en el barroco español»	35
Reuniones Científicas	41
XII Simposio de la Sociedad Española de Lingüística	41
Estudios e Investigaciones	43
Estudio español sobre el Derecho del Mar	43
— Lo realizarán los profesores Lacleta, Yturriaga y Pastor Ridruejo	
Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras instituciones	44
Calendario de actividades en febrero	45

LECTURA INGENUA Y DISECCION CRITICA DEL TEXTO LITERARIO: LA NOVELA

— Por Francisco Ayala —

Novelista, sociólogo, ensayista y crítico literario. Ha sido catedrático de Derecho Político de la Universidad de Madrid (1933-36) y profesor de varias Universidades estadounidenses. Su labor narrativa se inicia en 1925 con «Tragicomedia de un hombre sin espíritu» y, tras más de una docena de títulos, prosigue en 1983 con la preparación del segundo volumen de sus memorias iniciadas con Recuerdos y olvidos.



Con mucha frecuencia se dice y se repite hoy en día que la novela, el género literario llamado «novela», ha llegado a hacerse problemático y se encuentra ya en sus postrimerías. En apoyo de esta afirmación se apunta al hecho de que, si de una parte proliferan y abundan las novelas carentes de toda pretensión artística, destinadas al consumo vulgar de las multitudes, por otra parte las novelas —tampoco escasas— que se escriben con intención de alcanzar un valor estético suelen resultar en la práctica ilegibles, estando de entrada asignadas a servir de materia prima —o pretexto— a las elucubraciones de una crítica académica que a su vez es cerrada, críptica y —para los no iniciados— también ininteligible.

El hecho es muy cierto, nadie puede negarlo. Y todavía cabría añadir otras circunstancias que concurren a

* 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. El tema desarrollado actualmente es el de la Literatura.

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Ynduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; y *Tres modelos de Supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard.

poner en cuestión la validez actual y perspectivas futuras del arte novelístico; por ejemplo, el enorme desarrollo de las técnicas de comunicación audiovisual, que desplazan más y más en nuestra sociedad de masas a la letra impresa.

Pero —preguntaría yo— ¿es que la novela se ha hecho problemática ahora, o acaso no lo fue siempre, desde sus mismos inicios? Porque desde sus inicios, cuando empieza a asomar como género literario autónomo, quiso discutírsele una legitimidad que sólo tardíamente y a título precario terminaría por reconocérsele en el siglo pasado, sin que por lo demás haya alcanzado nunca a perfilarse de un modo preciso.

Sin embargo, y a pesar de todo, aquella misma situación en que se apoya el diagnóstico pesimista acerca de su porvenir: producción continua y masiva de novelas «populares» en distintos colores, negras, rosas, amarillas o verdes; y el estatuto académico otorgado al género con numerosos cursos universitarios consagrados a su estudio; e incluso la observación de que el alimento básico de los medios audio-visuales —cine, radio y televisión— está constituido por argumentos novelescos, nos persuade de que quizá no sea impertinente exponer todavía algunas reflexiones sobre el tema, encaminadas a buscar una orientación en su laberíntica complejidad.

Por lo pronto, habría que investigar en qué estriba la diferencia cualitativa postulada entre esas novelas populares en las que no se descubre pretensión artística ninguna, y aquellas otras que aspiran a ser tenidas por obras de arte. El criterio de la intención del escritor que las ha producido pudiera, para empezar, servirnos de alguna ayuda. La literatura es actividad apenas diferenciada en principio de las formas corrientes de expresión escrita que son habitual vehículo de comunicación en una sociedad alfabetizada. Tan es así, que la historia de la literatura recoge, acepta y analiza como obras de arte poética determinados textos —cartas, alegatos, informes, etc.—, cuya intención inmediata fue producir un efecto de índole práctica. Se trata de textos que, por virtud de su composición feliz, han adquirido un valor estético añadido que les hace ingresar en la esfera de la

poesía. Pero esto es excepcional. Normalmente, la obra de arte literaria es resultado de un esfuerzo deliberado y consciente, cumplido por su autor dentro de una tradición formal. Quien se pone a escribir un soneto, o un epitalamio, o un epigrama, puede ser que con ello quiera conmover el corazón de la amada, felicitar a un amigo en sus bodas, o vilipendiar a un adversario; pero por encima de este propósito circunstancial, sabe muy bien que opera creativamente dentro de una preceptiva y atenido a unos requisitos que lo ciñen. Cuando Garcilaso compone su canción a la *Flor de Gnido* será para persuadir a doña Violante Sanseverino de que acceda a los requerimientos amorosos de Mario Galeota, gran amigo del poeta; pero al hacerlo, adapta innovativamente al castellano una combinación métrica que Bernardo Tasso había empleado para imitar las *Odas* de Horacio, y usa como argumento que debe convencer a la dama la fábula de Anaxárate incluida por Ovidio en sus *Metamorfosis*, de la que también había usado Boccaccio en su *Decamerón*... Y poco importa que consiguiera o no el poeta cambiar el ánimo de la desdichada dama. La obra de un escritor que adopta una forma poética para expresarse, sólo en razón de su mérito artístico se juzga. Un mal soneto, una mala elegía serán obras de arte, aunque frustradas; sólo por el valor estético podrán justificarse o condenarse obras tales.

¿Cabe decir otro tanto respecto de la novela? Para ello tendríamos que saber en qué consiste la novela como género literario; qué es y qué no es una novela; cuáles son los caracteres que la definen. Y es el caso que, en cuanto tal género literario, la novela presenta unos perfiles borrosos, con la rara peculiaridad de resistirse a cualquier definición. Aceptemos de buena gana que se trata de un relato ficticio —pasando por alto la dificultad de discernir lo que es ficción de lo que es realidad en cualquier clase de relatos (¿es una novela el *Estebanillo González* o, como antes se creía, una relación de hechos efectivamente sucedidos?); y prescindiendo también de tomar en cuenta que muchas novelas no son tales «relatos» (*La incógnita* y *Realidad*, dos novelas complementarias de Galdós, tienen forma epistolar la primera, y forma dialogada la segunda). Pero, más allá de esa dudo-

sa etiqueta de relato ficticio o relato de hechos imaginarios, ¿qué otras notas podrían atribuírsele al género «novela»? Por lo común, es cierto, vienen redactadas en prosa, pero no faltan tampoco las novelas en verso. Respecto de su extensión, las hay de todos los tamaños. Igual ocurre con sus temas: cualquiera es bueno. En cuanto a estructura, no existe norma ni precepto válido: la mayor diversidad se encuentra en su campo. Por lo que se refiere a su tono inspirador, acepta lo dramático tanto como lo épico, lo lírico tanto como lo trágico o lo cómico, y por supuesto la combinación y mezcla de tonos diversos. Al no presentar unas características formales que la sitúen y delimiten dentro del arte poética, la novela se nos escapa de entre las manos para perderse en el indistinto terreno de la comunicación escrita, donde eventualmente puede alcanzar una alta calidad estética, pero puede también, si no, hallar alguna razón de ser ajena a las *belles lettres*, que la justifique. En efecto, a diferencia del mal soneto o la mala elegía, una novela desprovista de valor artístico, concebida y urdida sin referencia al valor estético, acaso encuentra justificación plena en atención a otros valores: políticos, morales, de propaganda social o de mero entretenimiento.

A esta última finalidad sirven la mayoría de las novelas que se publican: aspiran a ofrecerle un pasatiempo agradable al lector, quien a cambio le procura al autor una retribución económica. El lector corriente compra el libro cuyo título le parece atractivo para divertirse leyéndolo; se mete en él de cabeza y, si en efecto le gusta, queda ahí zambullido en sus páginas hasta haber llegado al fin; si no le gusta, lo deja a un lado con la sensación molesta de haber perdido su dinero. No le aplica al texto otro criterio de valor que el de su potencialidad para brindarle una ventana por donde, escapándose al quehacer cotidiano, se instale con la imaginación en un mundo ajeno, o al menos, satisfaga su curiosidad por saber de ajenas vidas.

Lejos de mí el descalificar tal criterio. ¿No estamos con él en los umbrales ya del posible mérito artístico de una fabulación? Entiendo yo que la capacidad que una novela tenga de apoderarse de la imaginación del lector, concitando su interés y aferrándole a su argumen-

to, entra en medida muy considerable a componer el valor de una novela, —quiero decir, su valor artístico—. Ese factor, el argumento, es el más inmediato, el que enseguida salta a la vista en el relato ficticio, como en toda clase de relatos. Al lector le atraen la atención los hechos referidos y queda absorbido en ellos, no de otra manera que le interesan los pormenores del crimen que lee en el periódico o las andanzas, venturas y desventuras (¿verdaderas, o ficticias?) de una estrella de cine o del deporte, o de un célebre cantante, que encuentra en la revista «del corazón». Se trata, sin duda, de un interés primario, pero por eso mismo muy explicable, hacia la materia cruda del vivir humano, que en esencia no se distingue de la curiosidad chismosa con que las vecinas averiguan, comentan y discuten la suerte y conducta de sus conocidos. Lo cual nos saca del campo, no ya de las *belles lettres*, sino de toda literatura, del campo de la comunicación escrita, para remitirnos de un salto al relato oral preliterario, al cuento folklórico, al recitado primitivo, a las mitologías.

Si es cierto, según se ha especulado, que estas interpretaciones arcaicas de la realidad se encuentran incorporadas en el inconsciente colectivo, ellas serían el suelo común tanto de las trivialidades acerca de la conducta cotidiana como de los esfuerzos intelectuales más o menos elaborados, más o menos ambiciosos, más o menos logrados, por dar razón del humano vivir. Entre estos esfuerzos se cuenta la actividad noveladora. Así, tomada en su amplio y variado conjunto, la novela es, y no es, lo que propiamente se dice un género literario. En cuanto se la cultiva bajo una determinada orientación estética y dentro de una tradición artística (pues, en efecto, semejante tradición ha llegado a constituirse en nuestro mundo occidental a partir del Renacimiento para la novela), ésta pertenece de pleno derecho a la Historia de la Literatura; en cuanto que su cultivo responde a otros estímulos y tiende a satisfacer tales o cuales necesidades prácticas, será más bien sólo objeto de consideración sociológica. Por supuesto que una consideración sociológica puede aplicarse con fruto a toda clase de novelas, con vistas a explicar su ser y sentido como productos histórico-culturales; pero si este enfoque basta y sobra para

dar cuenta cabal de las novelas policiales, de las novelas rosa o de las pornográficas, e incluso de los movimientos literarios mayores (romanticismo, naturalismo, modernismo, vanguardia...), no será suficiente en cambio cuando se aplica al análisis de obras como *La regenta*, de Leopoldo Alas, *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán o *El Aleph*, de Borges. Lo esencial de estas obras se escapa de semejantes modos de abordaje, y sólo se dejaría capturar en vías de una apreciación crítico-literaria, para la que, eso sí, sirve de ayuda cualquier esclarecimiento circunstancial obtenido desde otras perspectivas.

La tarea de distinguir unas de otras las novelas dignas de ser tenidas por *poemas*, es decir, por obras de arte literario, y aquellas otras que caen fuera del ámbito de las valoraciones estéticas, no es en modo alguno tarea fácil. Un posible criterio sería el ya apuntado de la intención del autor, que se propuso tal vez escribir una obra de arte —un «poema» en prosa— y que triunfó o fracasó en su propósito, caso éste en que estaríamos frente a una obra de arte frustrada, una obra merecedora de valoración negativa desde el punto de vista estético, pero obra de arte al fin, por contraste con las muchas novelas escritas sin que entrara en los designios del autor ninguna intención artística.

Pero ¿no hemos señalado también que algunos de los escritos cuya finalidad es de orden pragmático, escritos con los cuales el autor persiguió efectos ajenos al puro y desinteresado designio de edificar un monumento a la belleza, ingresan, sin embargo, en la Historia de la Literatura por virtud de destrezas literarias que, a la hora de la ejecución, fueron puestas al servicio de aquella finalidad práctica? Y si la finalidad práctica era distraer, entretener y divertir a los eventuales compradores del libro, ¿no será necesario para alcanzarla cumplidamente poner a contribución tales destrezas? De hecho, observamos que —aparte las naturales oscilaciones en la valoración crítica del arte novelístico «oficial», influidas por los cambios del gusto y de la moda, y hasta por factores de personal capricho y aún de puro azar—, a veces, el circuito académico y sus aledaños, quizá bajo la seducción de un pretendido científicismo indiferente a los valores, acogen y patrocinan autores o libros desprovistos

de toda calidad estética, consagrando serios estudios a materias nada serias, pedantescas disertaciones a objetos nimios.

Hay en esto, es obvio, un elemento de esnobismo, junto a la ventaja de trabajar con textos primarios que no presentan la desesperante, pero fascinante, ambigüedad de la poesía y que, en cambio, se prestan a establecer conexiones extraliterarias para lucimiento del comentarista. Cuando éste pasa más allá de lo relacionado con el argumento, y acaso emprende un análisis del texto, se suele reducir a subrayar tales o cuales rasgos de la composición formal en un nivel elemental («gramatical», diríamos) que lo mismo se da para la alta literatura que para cualquier tipo de escrito.

Creo que, en la imposibilidad de establecer otra valoración que no sea intuitiva y de meramente subjetiva validez antes de haber pasado adelante, el estudioso de la novela debiera comenzar trabajando en ese nivel primario para ascender luego gradualmente a otros planos donde empiecen a dibujarse diferencias que le permitan establecer las distinciones significativas mediante las cuales pueda, por último, alcanzar un criterio de juicio objetivo. Supongamos que se trata de un joven matriculado en un curso universitario sobre novela. Lo más probable es que, antes de ingresar en la clase donde la literatura narrativa va a constituir tema de estudio, nuestro estudiante primerizo haya leído ya novelas de la misma manera que el lector corriente; es decir, por entretenimiento. Esas experiencias literarias previas no han de estorbarle, más bien le han de ayudar. Pero aquí, ahora, su actitud frente a la obra escrita tiene que cambiar. Si antes su interés quedaba saciado al enterarse del desenlace del argumento, ahora que lo conoce tiene que volver a considerarlo más despacio. Nadie repasa por dos veces la misma noticia del periódico, ni vuelve al cine para ver de nuevo la misma película de intriga. ¿Para qué releer esa novela, si sabe ya quién fue el asesino, si ya sabe que la muchacha y el simpático ingeniero o aviador unieron por fin sus destinos en feliz matrimonio? Satisfecha la curiosidad, diríase agotada la función del libro; y en efecto, eso ocurre en muchísimos casos. En otros, sin embargo, su lectura nos ha dejado una impresión más honda, per-

manente. ¿Por qué? Las situaciones vitales que configuran lo que se llama un argumento son bastante limitadas y —con detalles más o menos diversos— se repiten siempre. Los argumentos de novela suelen ser muy parecidos, porque parecidas son en la realidad las esenciales relaciones entre seres humanos. Ocurrirá así en ocasiones que un relato pésimo y una gran obra de arte narrativo estén montados sobre el mismo argumento. Y entonces, si no son los acontecimientos referidos lo que distingue al novelucho pedestre de la gran novela, ¿cómo diferenciarlos? ¿Qué hay en la novela excelente para que, más allá de la trivial curiosidad, nos impresione a fondo?

Entre las prácticas viciosas que deturpan la enseñanza de la literatura, sea narrativa o dramática, una muy extendida y particularmente nociva consiste en reducir su estudio a la trama argumental. No es que ésta pueda ser desdeñada; en ella habrá de apoyarse, desde luego, ese estudio; pero, eso sí, con referencia directa y estrecha al texto de la obra. Sustituirlo por un resumen, siquiera sea fiel y bien hecho, equivale a un estafa que, en el terreno de las relaciones comerciales e industriales, sería objeto de sanción penal: es dar gato por liebre. Pues la diferencia entre un relato desprovisto de calidad y una obra de arte que acaso cuentan la misma historia se encuentra precisamente en el edificio de palabras donde el argumento está alojado y a través del cual se transmite al lector. Es en esas palabras y frases donde radica lo que es propio y específico de la obra, aquello que podemos caracterizar como su estilo único, su individualidad estética.

Me adelantaré a advertirlo: no quiero sugerir con esto que un estilo superficialmente correcto, o aún brillante, una manera elegante de narrar los hechos de la trama, una buena prosa en fin, convierta en valioso y haga bueno el relato que de otro modo sería mediocre o torpe. No hablo aquí de lo que suele calificarse de «galanuras de estilo» o cosa semejante, sino que quiero apuntar hacia un nivel estilístico más profundo: hacia lo que se entiende por el arte de la composición. Sin ello, lo mismo nos daría la *Madame Bovary* que la noticia periodística de donde Flaubert sacó «la idea» de su famosa novela; lo mismo nos daría *Bodas de sangre*, de García

Lorca, *Le malentendu*, de Camus, que los sucesos cuya información estimuló la imaginación creadora de uno y otro dramaturgo.

El arte de la composición organiza el material narrativo, es decir, presenta el argumento de manera óptima y con la máxima eficacia a fin de ofrecer una visión personal de los hechos y, con esto, dar una interpretación de ellos correspondiente a la visión del mundo propia del escritor. Esa visión constituye su originalidad de poeta, pero se transmite mediante sus destrezas de artista literario. Es el resultado de unas técnicas —en parte aprendidas de una tradición, en parte inventadas renovadoramente—, de una retórica aplicada a obtener la más adecuada expresión de un punto de vista.

Queda con esto bien asentado que las palabras y frases que integran un texto son lo que determina su carácter y funda su identidad como obra de arte literario. La organización verbal de un relato novelesco será, pues, insustituible en el sentido de que alterarla o cambiarla equivale a producir una obra diferente, la cual podrá ser, si se quiere, incluso mejor, pero que, aun mejorada, ya nunca será la misma. Ello se advierte del modo más claro por analogía con las traducciones. Nada impide que una traducción pueda superar en calidad artística el texto traducido; ahora bien, éste, mejorado o echado a perder, es cosa distinta ya, y deberá ser juzgado en sus propios méritos; como la copia de un cuadro, aunque se le parezca mucho, es sin duda un cuadro diferente.

Y en este punto debo mencionar otro extravío que con bastante frecuencia se da hoy en la enseñanza de la literatura: el que suponen los cursos de novela en traducción. No sostengo que sean inútiles, pues tienen su razón y llenan una necesidad; pero ha de ser a condición de que, al impartirlos, se haga notar incansablemente a los alumnos que el conocimiento de las obras de arte literarias así estudiadas sólo vale como primera aproximación, no vayan a pensar que de ese modo pueden completarlo. El análisis de una novela traducida de otra lengua tiene por fuerza que reducirse al nivel elemental de la composición, por muy importante que este primer paso sea, y así no proporciona de ella sino una imagen imprecisa, como vista a través de un cristal empañado.

Con todo, el análisis de la composición de una novela es, en cualquier caso indispensable, tanto si opera sobre una traducción como si opera sobre el texto original. Veamos, pues, ahora cuáles son algunas de las cosas que deben ser observadas en este primer estadio del análisis de una novela, que es el de la organización del material narrativo.

Después de una primera lectura —la única que de ordinario hace el lector corriente para enterarse de lo que ahí pasa—, nuestro estudiante debe concentrar su atención en ese acontecer, y reducirlo a un sucinto esquema. No es algo distinto de lo que hacemos cuando, habiendo ido al teatro, o al cine, o leído un libro, alguien nos pide noticia de su contenido: extraer para beneficio suyo el argumento. Ese extracto verbal es, a veces, muy simple; a veces, más o menos prolijo. Pero ¡notémoslo!, sin quizá darnos cuenta de ello, nuestro relato verbal al amigo, o el que el estudiante haga por escrito para su uso particular, es ya *otra*, efímera versión del mismo argumento. Procure, pues, el estudiante redactar la suya ciñéndose a una concatenación rigurosa, lo más objetiva posible, de los hechos que lo constituyen, para comparar su esquema con la forma en que la novela transmite al lector ese básico material narrativo.

Acaso esta forma era ya en el texto del libro idéntica a la exposición ordenada, rigurosa y objetiva de los acontecimientos que recomendamos para sintetizar el argumento. Aparecerá éste presentado entonces por un narrador impersonal y neutral que, como el relator en ciertos documentos oficiales, se limita a suministrar información de lo sucedido, procurando la mayor claridad y absteniéndose de emitir juicios personales. Si tal desideratum es o no asequible en el terreno de la práctica, será cuestión dudosa que no vamos a discutir aquí. En el terreno de la ficción poética —donde semejante tipo de narrador distante y autoeliminado del cuadro constituye un modelo prestigioso— resulta aun más arduo alcanzar, siquiera también de modo ficticio, la objetividad postulada. A diferencia del relator que, por ejemplo, reúne y ordena en su escrito los datos recogidos acerca de un crimen, el novelista inventa la acción y los personajes; y así el material de su escrito es obra de su imaginación crea-

dora. Lo más probable será que, en su omnisciencia divina, se sienta autorizado a informarnos hasta de detalles que nadie ha presenciado o podido conocer, de los pensamientos y más recónditas intenciones de sus criaturas; y no sólo esto, sino que, no contento con habernos advertido del carácter de cada cual, se creará en el caso de guiar nuestra reacción frente a su conducta, comentando la acción conforme se desarrolla.

Por otra parte, y puesto que se trata de una novela y no de un escrito destinado a cumplir una función práctica; como quiera que nadie está obligado a leer su texto si no es por un interés gratuito, el novelista necesitará evitar la aridez del relatorio y esforzarse por presentar el material narrativo que constituye su argumento en la manera que mejor pueda a su entender apoderarse de la imaginación de sus futuros lectores. Quizá haya temido que, si empezaba por presentarles los antecedentes de la acción, demorándose en describir el cuadro y ambiente en que ella ha de desenvolverse y estableciendo el catálogo y caracteres de los actores, esto pudiera tener un efecto tedioso y les hiciera desistir de la lectura; y para evitar su prematura fuga se haya ingeniado en atraer primero su atención con algún señuelo, de modo que una vez capturada le sea posible luego extenderse a explayar las circunstancias del caso. Así, son muchas las novelas que se abren con una escena en que los personajes aparecen metidos en una situación dramática, para —una vez concitada la simpatía del lector y despertada su curiosidad por la suerte que les aguarda— dar un salto atrás en el tiempo y ponerle en antecedentes, amplificando y completando el sentido de la escena recién leída, con lo cual se intensificará aun más el interés que ese lector haya invertido ya en la obra.

Pero si el novelista se ha tomado libertades tales con el material narrativo, si ha compuesto su novela manejando el argumento a su arbitrio, tendremos que investigar ahora mediante los recursos disponibles (cartas del autor, declaraciones a la prensa, autocríticas u opiniones sobre la producción de otros autores, cuadernos de trabajo, etc.) y, en último extremo, cuando documentos semejantes no existan o no estén disponibles, conjeturar por nuestra cuenta las razones que le movieron a proce-

der como lo hizo, dilucidando en fin el acierto o desacierto de lo hecho hasta haber alcanzado por esa vía un juicio de valor estético. Armado, pues, nuestro estudiante con el cartabón que le proporciona su esquema del argumento, lo aplicará al texto analizado para determinar las alteraciones introducidas en la secuencia temporal y, en general, el modo cómo ha sido distribuido en el tiempo el material narrativo, las interrupciones y cortes de la ilación, las contracciones y expansiones que haya sufrido.

Llegados a este punto, conviene que nos detengamos un momento para establecer dos afirmaciones que quizá no sean sino mera declaración de lo obvio, pero que, tras las muchísimas especulaciones, mistificaciones y sofisticaciones que vienen produciéndose en el campo académico en torno al concepto de novela y acerca de sus varias técnicas, necesitan expresa confirmación. En primer lugar, la afirmación de que toda novela, por muchas prestidigitaciones a que se la quiera someter, tiene —y es inevitable que lo tenga— un argumento; y en segundo lugar, que un argumento consiste en acciones humanas, desplegadas —como tales acciones— en un decurso temporal. Podrá estar disimulado, camuflado, diluido cuanto se quiera el esqueleto argumental que constituye el elemento narrativo, para producir lo que suele denominarse una novela poemática donde los hechos se reducen a servir de soporte a desarrollos líricos; pero aun reducidos así al mínimo indispensable, este mínimo no puede faltar si de novela ha de hablarse. Y por muy sumario que un esqueleto argumental sea, supone siempre un cierto desarrollo en el tiempo.

Quienes sostienen que el argumento de una novela es sólo elemento extrínseco a la obra de arte literaria están exagerando, hasta conducirla a un extremo vicioso, la sana reacción contra el equívoco vulgar que —pasando por alto el momento decisivo de la transustanciación estética— identifica y confunde la novela con las peripecias de su argumento. Es un equívoco al que se presta toda la literatura, pero que encuentra aquí un terreno muy propicio por el carácter ambiguo del ejercicio novelador, sólo en parte orientado en el ideal propio de la obra de arte. En la historia de la literatura se registra una tendencia (acentuada en ciertas épocas, en las épocas

de «esteticismo») a conseguir el mayor grado de «pureza» eliminando —o cuando menos, procurando ocultar— la inevitable condición de signo referencial que las palabras tienen, mediante el recurso de oscurecer el lenguaje, difuminar sus significaciones y usarlo de manera tal que se destaquen sobre todo sus valores fónicos u otras potencialidades de sugestión sensorial. Es lo que ocurrió en gran medida con la novela modernista en español —piénsese, para citar un sólo ejemplo, en la *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán—, y lo que ha ocurrido después con el *nouveau roman* francés y sus imitaciones o repercusiones en otras lenguas, incluida la nuestra. El peligro de esta tendencia, cuyos mejores frutos, y no por casualidad, se cosechan en el campo de la poesía lírica, está en que lleguen a escribirse libros en prosa que requieran del lector mantener a lo largo de centenares de páginas una tensión espiritual cuya intensidad puede acaso sostenerse durante los catorce versos de un soneto, pero que en la extensión de una novela decaerá pronto en aburrimiento y frustración. Pero —dicho queda— ya podrá esforzarse el escritor por borrar las huellas de la trama argumental, que sin ésta no hay novela posible. El argumento es imprescindible, por mucho que se logre escamotearlo (aun en el caso sumamente propicio de la poesía lírica, bastará con recordar la «traducción» que Dámaso Alonso hizo de la primera *Soledad* de Góngora para comprobar su presencia); y donde hay un argumento, hay una secuencia temporal, puesto que su materia prima son acontecimientos pertenecientes al humano vivir y la vida humana se desarrolla en el tiempo. La estructura de la narración es, básicamente, un despliegue desde el pasado hacia el futuro, según se muestra en la forma primaria del relato, cada una de cuyas peripecias se jalona por un: «Y entonces... Y entonces...».

Con todo, nunca han faltado en literatura los intentos de contravenir este orden, introduciendo alteraciones tanto en el ritmo como en la disposición serial de los acontecimientos. Culturas menos ceñidas que la nuestra moderna a las exigencias de un pensamiento racional, abundan en ejemplos. Y cabría decir que, en general, el cuento fantástico, cediendo a la fuerza del deseo y a los estímulos del capricho, libera por momentos a la acción

humana de la servidumbre del tiempo. En alegre libertad se mueven las figuras en los cuentos de hadas, las narraciones que apelan a recursos de magia, los relatos guiados por un humor de puro juego. Así, por ejemplo, cuando en *El conde Lucanor* se nos informa de «Lo que sucedió a un deán de Santiago con don Illán, el mago de Toledo», la acción pasa del terreno de los hechos dados por reales a un terreno mágico donde, como en los sueños, esa acción se dilata dentro de un lapso cronológico muy estrecho, para regresar luego repentinamente al punto de partida de una supuesta realidad tangible. Lo que le pasa al deán de Santiago en el relato elaborado por don Juan Manuel, le pasaría también a don Quijote cuando desciende a la cueva de Montesinos. Y en época más reciente, ¿habrá que recordar las manipulaciones con el tiempo y con el espacio que una mente matemática se divirtió efectuando con *Alice in Wonderland*? Ya en nuestro siglo XX la literatura narrativa se ha aplicado cada vez más a ensayar experimentos análogos, y no es casualidad.

La preocupación acerca de la indole del tiempo ha alcanzado ciertamente en el nuestro intensidad y profundidad tan grandes como para manifestarse de modos diversos en la especulación filosófica y en la investigación científica; y es claro que no hubiera podido dejar de reflejarse también en la creación literaria. Sabido es —por citar un solo caso— que la anulación del tiempo con tantísimo ahinco perseguida por Azorín se apoya sobre sus lecturas de Schopenhauer y Nietzsche. La vieja idea del eterno retorno, reactualizada por éste, así como la del carácter aparential de la realidad, recibida por aquél del Oriente, se encuentran en el fondo de las varias, sutiles técnicas que él pone en práctica para infundir en sus lectores la sensación de que el decurso histórico es ilusorio y de que el tiempo se aniquila en el seno de la eternidad. Al hacer esto, Azorín se esforzaba por plasmar y transmitirle a los lectores su personal visión del mundo: una visión extática. Habiendo elegido para ello la forma narrativa, el resultado fue ya una de las primeras y más genuinas muestras de lo que hoy tanto gusta caracterizar como «anti-novela». El estilo se hace ahí moroso, la prosa avanza perezosamente, detenida en los modos gramati-

cales que corresponden al presente, y el relato, como asmático, parece resistirse y vacilar antes de dar el paso próximo: cada capítulo, en vez de crearle al lector, como es lo propio de la novela clásica, una acuciosa urgencia de entrar en el siguiente, le invita más bien a detenerse y meditar, quizá a volver atrás para una deleitosa releitura, según podría ocurrir con un libro de poemas. En este sentido está muy justificada la objeción que, desde el punto de vista predominante hasta entonces en el arte narrativo, se hizo a la novelística de Azorín —como, por lo demás, a la de otros miembros de su misma generación— de que sus obras no eran verdaderas novelas. «¡Serán nivolas!», replicaría Unamuno. Nivolas, o si se prefiere, antinovelas.

En Azorín la destrucción de la secuencia temporal obedece, como queda dicho, a una íntima necesidad de expresar su personal visión del mundo: es la manera que él tiene de transmitirnos la sensación extática suya frente a la intuida eternidad. Lo consigue subrayando aquello que en el acontecer hay de repetición, para lo cual debe pararse y tomar distancia. Los ejemplos son tan abundantes que en verdad cubren entera su copiosa producción literaria, y bastará —para aludir siquiera a uno de sus libros— recordar la superposición de planos históricos en las páginas de su *Don Juan*. De este modo, lo que en la experiencia cotidiana se nos presenta como suceso único dentro de un proceso de tensión rectilínea desde el pasado y tendiendo hacia el futuro, cuando lo contemplamos en una perspectiva remota nos descubre su condición recurrente: la línea recta del acontecer se habrá curvado en espiral ante nuestros desengañados ojos, quizá se habrá cerrado en perfecta circunferencia. Inútil parece subrayar —ni tampoco tiene ello importancia mayor para nuestra consideración literaria— el hecho de que esta visión del mundo sea radicalmente conservadora... o nihilista.

En serlo viene a coincidir con Azorín otro gran escritor contemporáneo, Alejo Carpentier, cuyas novelas someten los acontecimientos referidos a diversas manipulaciones, desde el improbable intento de invertir la dirección de la flecha temporal hacia el pasado, como en

*Regreso a la simiente**, hasta la recurrencia cíclica —en la mayor parte de sus novelas—, pasando por el experimento afortunado de dilatar y contraer los lapsos frente a la precisa medida del reloj, según se cumple en *El acoso*.

En juegos tales con el tiempo, la obra de Jorge Luis Borges se destaca por su perfecta elegancia y su casi inagotable riqueza, sobre una base filosófica mucho más compleja que la de Azorín. Lejos de perder eficacia poética por causa de su rigor intelectual, las narraciones de Borges adquieren todavía esa otra dimensión del placer estético que suele derivarse del rigor de las demostraciones matemáticas, en un arte que muchos han procurado imitar en vano.

Manipulaciones y prestidigitaciones por el estilo, los «juegos con el tiempo», han llegado a convertirse por último en ejercicio preciosista, en uno de tantos recursos como los escritores emplean, a veces, de modo mecánico, para producir una prosa cuyo argumento quiere escamotearse sustituido por fútiles alardes de ingenio. Es lo que siempre ocurre cuando una tendencia sería degenera en simple boga. Con frecuencia, el artificio empleado por los modistos literarios consiste en fragmentar la acción y barajar algunos de los acontecimientos o peripecias reseñados alterando su orden temporal a manera de rompecabezas para que el lector pierda el hilo y quede confundido. El recurso en sí mismo es, por supuesto, legítimo, y puede ser sumamente adecuado para dar expresión a las intuiciones radicales de un verdadero creador. Tal es el caso con la admirable novela de Juan Rulfo. En *Pedro Páramo* el autor se ha propuesto hacernos descender a los infiernos, unos infiernos muy peculiares donde se combinan las concepciones pagana, cristiana y azteca de semejantes parajes; donde hay grados diferentes de muerte y desintegración, y diferentes estados de conciencia de esa muerte por parte de los personajes, dentro de un espacio sin tiempo pero, inevitablemente, con memoria del

* No creo posible hacer mejor lo que el escritor se ha propuesto, pero este propósito es inasequible. ¿Cómo hubiera conseguido que el decurso temporal tomara la dirección inversa manteniendo la fluida concatenación de los acontecimientos? Al volver el guante del tiempo, tiene que hacerlo por etapas escalonadas hacia atrás, estableciendo saltos, hiatos, que en el avanzar de la vida no se dan nunca.

tiempo. La presencia desordenada y como simultánea de trozos de acción, inconexos, sueltos y desprendidos de la ausencia temporal en que debieron producirse es el procedimiento artístico de que se vale este escritor para infundir en sus lectores la impresión de un trasmundo alucinado. Con estupendo acierto poético ha hallado Rulfo la técnica que mejor sirve al efecto perseguido. Pero otros la emplean gratuitamente.

Y no con criterio distinto al del acierto estético, al de la adecuación respecto del fin artístico perseguido, han de juzgarse todos los recursos de la retórica. Difícil sería encontrar uno que en sí pudiera valer por nuevo: en este terreno, el prurito de originalidad es fútil, pues siempre nos ofrecerá el pasado ilustres y cumplidos antecedentes de lo que en un momento dado quiera presentarse como más novedoso. La cuestión está, no en rebuscar técnicas inusitadas o sorprendentes, sino en atinar con aquellas capaces de dar expresión cabal a la visión del mundo que el escritor desea comunicar a sus eventuales lectores.

Cuando esta visión personal carece de originalidad, cuando las dotes poéticas del escritor son deficientes, inútil será en definitiva que se empeñe en sacar ventaja de artificios que él supone nuevos para fabricar unas obras literarias capaces acaso de llamar la atención por el momento a un público mistificado, pero cuya deleznable materia no resistirá al paso de los años. En estas condiciones, los recursos empleados —sean la dicha fragmentación y disloque de los hechos referidos, u otros tan de moda y tan pueriles como el de eliminar los signos de puntuación para servirle al lector una prosa-mazamorra que lo desconcierte enfrentándolo con dificultades artificiales—, son meros trucos, recetas de oficio mal copiadas y mal entendidas. Para distinguir entre lo auténtico y lo falso, entre lo que responde a una necesidad expresiva o es mero alarde gratuito y tramposo, hará falta valerse del conocimiento que permite establecer comparaciones, y de la sensibilidad crítica que de alguna manera advierte sobre la calidad de la obra; pues vanas serían todas las compulsaciones, discriminaciones y análisis si el estudioso no es capaz de captar el sentido esencial alojado en esa obra de arte que pretende ser el relato:

el crítico ha de poseer en alguna medida la innata aptitud para percibir el valor estético que le libre de caer en el engaño de la simulación.

En todo caso, al analizar la composición de una novela deberá atenderse a la estructura temporal del relato, que tal vez puede ser muy simple, reduciéndose a una narración lineal tendida en progresión continua desde el comienzo hasta el fin; o bien con digresiones, evocaciones, retrocesos, episodios retrospectivos en que el pasado, suscitado por la memoria de algún personaje o de otra manera (incluso mediante la oficiosa intervención del narrador impersonal, que así lo ha juzgado indispensable para aclararle a sus lectores el alcance de hechos presentados con anterioridad), el pasado —digo— se sitúa en el relato después del presente o después de otro pasado de data posterior, invirtiendo así la cronología del acontecer; o acaso la acción estará dispuesta en una red compleja de líneas temporales, quizá en una inextricable maraña... Y no sólo habrá que establecer el diagrama de la estructura temporal en que el argumento se desenvuelve, sino reparar también cuidadosamente en el ritmo de la acción, es decir, en la velocidad del acontecer, que puede ser precipitada o lenta para acomodarse en cada momento a las exigencias de aquello que el autor se propone expresar en su obra mediante la dilatación o concentración de los núcleos narrativos. Pues bien, se entiende que si una misma trama argumental puede dar base a relatos de calidad muy diferente o aún desprovistos de todo valor e intención artística, y prestar forma a muy diversas actitudes frente a la realidad, el manejo del tiempo será decisivo entre los recursos técnicos de que el escritor dispone para dar adecuada expresión a sus intenciones.

NOTA:

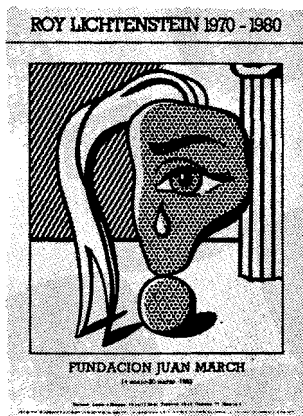
(Sobre el ensayo de «Grecia»)

En el número 117 de este Boletín, correspondiente a julio-agosto 1982, se omitió la colaboración del señor Sarantis Antiochos, sociólogo y hombre de letras, con el profesor Jean Siotis en la redacción del artículo sobre «Grecia, en el contexto de la Comunidad Europea».

Hasta el 20 de marzo

ABIERTA LA EXPOSICION LICHTENSTEIN

■ Se proyectarán películas sobre el artista norteamericano



A partir del 11 de febrero, en sucesivos viernes, y durante el tiempo que permanezca abierta al público la Exposición de Roy Lichtenstein, se proyectarán en la sede de la Fundación Juan March películas sobre este artista neoyorquino.

La Exposición «Roy Lichtenstein 1970-1980», que viene ofreciendo desde mediados de enero un total de 92 obras —30 pinturas, 8 esculturas y 54 dibujos— permite seguir la evolución de este artista, uno de los más destacados y originales cultivadores del Arte Pop de los años sesenta. En esta muestra se ofrece su producción posterior al Pop Art, que él basó principalmente en la utilización del «comic» y del anuncio publicitario, elevados al rango de temas artísticos. Así figuran obras que revelan la interpretación personal de Lichtenstein de los principales movimientos de vanguardia del presente siglo —cubismo, surrealismo, expresionismo, etc.—, junto a las originales series de *Espejos*, *Molduras*, *Estudios*, *Abstracciones*, *Pinceladas*; etc.

La exposición, que ha recorrido antes de su llegada a España diversas ciudades de Estados Unidos, Alemania, Italia y Francia, ha sido organizada por el Museo de Arte de San Luis (Estados Unidos), con la colaboración de la Fundación American Express y del National Endowment for the Arts. Tras su presentación en Madrid, en la Fundación Juan March, esta muestra visitará Tokio antes de deshacerse.

Roy Lichtenstein nació en Nueva York en 1923. Tras estudiar durante un año en la Art Students League de esta capital, ingresó en 1940 en la Universidad del Estado de Ohio, donde se graduó y obtuvo el Master en Bellas Artes. En 1951 se trasladó a Cleveland para dedicarse a la pintura. Su producción en los años cincuenta seguía en lo esencial las líneas del expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York, hasta que, a partir de 1960, su estilo se perfiló en el Pop Comic, inspirado en los dibujos animados y el anuncio publicitario. En la década de los setenta la obra de Lichtenstein apuntaba ya hacia otros derroteros, más orientada hacia nuevas ideas en la composición.

Ofrecemos a continuación algunas opiniones del artista y diversos juicios críticos sobre su obra. El propio Roy Lichtenstein vino a Madrid, para asistir a la inauguración de la Exposición. En el próximo Boletín daremos cuenta de las declaraciones del artista en el acto de apertura de la muestra.

OPINIONES DE ROY LICHTENSTEIN

El arte Pop supongo que es el uso del arte comercial como temática en la pintura. Era difícil llegar a una pintura que fuera lo bastante aborrecible para que nadie quisiera colgarla. La gente colgaba cualquier cosa. Era casi aceptable colgar un trapo que chorreaba pintura, todo el mundo estaba acostumbrado ya. La única cosa que todos odiaban fue el arte comercial.

Creo que soy anti-experimental, anti-contemplativo, anti-matiz, anti-evadirse-de-la-tiranía-del-rectángulo, anti-movimiento-y-luz, anti-misterio, anti-calidad-de-la-materia, anti-Zen, y anti-todas esas ideas brillantes de los movimientos anteriores y que todo el mundo entiende tan a fondo.

Nos gusta pensar que la industrialización es despreciable. No sé qué me parece. Hay algo terriblemente quebradizo en ella. Supongo que todavía preferiría sentarme bajo un árbol con la cesta de la merienda a sentarme bajo el surtidor de gasolina, pero los letreros y los «comics» son interesantes como temas.

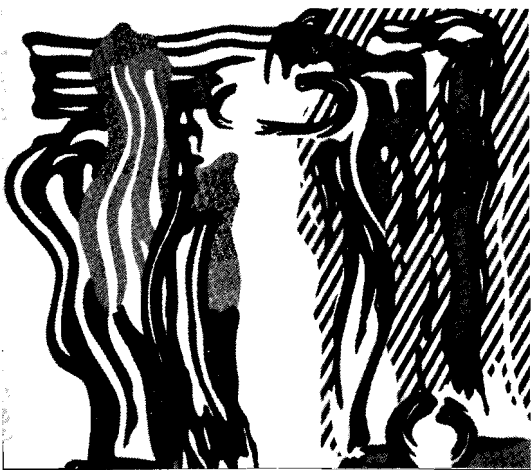


Hay algunos aspectos del arte comercial que son aprovechables, enérgicos y vitales. Estamos utilizando esas cosas, pero en realidad no estamos defendiendo la estupidez, el quinceañerismo o el terrorismo internacional.

(De una entrevista, por G. Swenson, en *Art News*, noviembre 1963.)

Todos estamos de alguna manera condicionados por la historia del arte que hemos aprendido. Es evidente que el arte camina hacia lo abstracto y que el realismo aparece como más fácil de integrar. Pero justamente a mí me interesa lo integrado y lo realista del arte. Cuando pinto a partir de un retrato, de un bodegón o de un paisaje, tomo siempre de ellos una imagen bidimensional, esto es, lo comento a mi estilo y creo que hay en ello algo innovador. De hecho, esto ya lo hicieron Picasso con Velázquez y Van Gogh con Rembrandt, por ejemplo. Y es que el arte siempre mira hacia el pasado y está influido por él.

(Declaraciones de Roy Lichtenstein en Madrid, 12 enero 1982.)



JUICIOS SOBRE LICHTENSTEIN

«SENSIBILIZAR NUESTRA FORMA DE MIRAR»

«En nada es tan ingenioso Lichtenstein como en la yuxtaposición que hace de temas infra-artísticos y la elegancia del verdadero arte. En definitiva, su ambición más profunda es volver a sensibilizar nuestra forma de mirar cada imagen, desde la obra de un maestro del Renacimiento hasta una puesta de sol tropical de un anuncio de viajes. Lichtenstein quiere hacer perfectamente legibles, aunque sólo sea un instante, esa superabundancia de mensajes visuales que encontramos.»

(Carter Ratcliff)

«PINTURA MALICIOSA Y ACROBATICA»

«Practica la pintura como se juega al dominó. El arte se convierte en una gran tienda de artículos de broma, un gigantesco monumento heteróclito dando vueltas a toda velocidad como un dibujo animado (...).

Su inventiva, su vitalidad, su vena cómica, su inspiración y sus aciertos traen algo nuevo, inesperado, ambiguo y personal. He aquí una pintura desprovista de todo complejo, maliciosa y acrobática, que nos seduce por sus piruetas a veces sabias, a veces ingenuas, pero siempre realizadas con habilidad, una pintura que arranca del trasfondo de los mitos de la sociedad industrial americana.»

(Jean-Marie Tasset)

«EL ESTILO, COMO TEMA»

«El tema de Lichtenstein es, en definitiva, el estilo mismo y, concretamente, el estilo esclerotizado hasta convertirse en cliché. Allí donde cualquier otro artista escogería una cesta de frutas como tema, Lichtenstein elegirá un estilo, que él pinta como una especie de objeto (...). Si convenimos en que una de las funciones de un artista es dejar fiel testimonio visual del espíritu de sus contemporáneos, Lichtenstein ha encontrado sin duda una manera de hacerlo.»

(Mark Stevens, «Newsweek», 25 mayo 1981)

«OBJETOS SINGULARES»

«En los años sesenta Roy Lichtenstein, con otros artistas Pop contemporáneos, convulsionó al público e hizo historia del arte. Lichtenstein se convirtió en el pintor más destacado de imágenes derivadas del cómic y del anuncio publicitario y el que, más claramente que ningún otro, identificó y reivindicó aquellos objetos singulares que se habían convertido en parte esencial de nuestra mentalidad consumista. En esos temas heterodoxos pero apremiantes reconocemos hoy las actitudes artísticas de nuestra actual cultura.»

(Jack Cowart)

«EN LOS OSCUROS NIVELES DE LA PARODIA»

«Lichtenstein lo es todo menos no erudito, y verle parodiar las obras maestras modernas (*Estudio Rojo*, de Matisse, o la obra cubista de Picasso o de Juan Gris) es ver trabajar a una mente muy informada, sobre todo en los oscuros niveles de la parodia (...). Desde luego, no son cuadros sino reproducciones lo que Lichtenstein parodia; la reproducción, como tal, reduce el arte a puntos, y al aumentar la escala de esa convención, Lichtenstein nos la muestra recordándonos que nuestra experiencia del arte es, en gran medida, sustitutiva y se basa en la estampa impresa.»

(Robert Hugues, «Time», 22 junio 1981)

EXPOSICION SCHWITTERS, EN BARCELONA

Hasta el 23 de enero permaneció abierta en la Fundación Joan Miró, en Barcelona, la exposición del artista alemán Kurt Schwitters, organizada por la Fundación Juan March y la citada institución, con el patrocinio del Servicio de Artes Plásticas del Departamento de Cultura de la Generalidad de Cataluña.

En el acto inaugural, celebrado en el auditorio de la Fundación Miró el 14 de diciembre del pasado año, habló en primer lugar Werner Schmalenbach, director de la Kunstsammlung Nordrhein Westfalen y autor de un amplio estudio sobre la vida y obras del artista alemán. Intervinieron el consejero de Cultura de la Generalidad, Max Cahner, y el presidente de la Fundación Joan Miró, Oriol Bohigas, así como el director gerente de la Fundación Juan March, José Luis Yuste, quien calificó la muestra de «acontecimiento cultural de primer orden», subrayando que «la colaboración de las tres instituciones patrocinadoras de la muestra estimula a quienes la establecen y beneficia a miles de personas interesadas en este tipo de manifestaciones culturales». Señaló, por último, a propósito de la continuada presencia de la Fundación Juan March en la vida cultural catalana, que «en los últimos cinco años hemos presentado en Barcelona once exposiciones internacionales de arte contemporáneo (Motherwell, Julio González, Paul Klee, Mondrian, etc.) y siempre en colaboración con instituciones de Cataluña».

Al día siguiente de la inauguración y en el mismo auditorio, el señor Schmalenbach pronunció una conferencia sobre Schwitters; el 17 de diciembre el grupo Exvoco de Stuttgart ofreció un espectáculo sonoro sobre «Poesía acústica-poesía concreta-poesía visual», y el 13 de enero se programó una sesión de «Cinema dada» a cargo de Marcel Onis, director de la Cinemateca de Perpignan.

OPINIONES CRITICAS

Reflejo de la acogida de esta exposición en Barcelona son los múltiples comentarios críticos publicados en los medios informativos. Olga Spiegel («La Vanguardia», 18 diciembre 1982), señala que Schwitters trabajó con «rigor, sensibilidad y delicadeza, combina tonalidades, añade más o menos pintura, juega con texturas y pigmentos, pero sus composiciones por atrevidas o subversivas que sean —lo fueron en su momento— siempre resultan equilibradas o sosegadas. Es el suyo un grito a la libertad, pero soltado con elegancia. Combinó vulgaridad y delicadeza y nos demostró que de los escombros puede surgir una obra poética y emocionante cuando un gran artista posa su mirada en ellos».

J. Iglesias del Marquet («Diario de Barcelona», 8 diciembre 1982), destaca la «gran muestra» del «creador del movimiento Merz y figura clave de la vanguardia europea».

Para Mercé Ibarz («Avui», 14 diciembre 1982), entre el conjunto de obras «destacan de forma especial los 26 collages realizados con materiales de desecho, el *arte pobre* con el cual Schwitters ha influido posteriormente en artistas de Europa y América».

En «El Correo Catalán» S. U. alude a la oportunidad óptima que supone la constatación de primera mano en torno a un autor de la vanguardia alemana de los años 20, «lo que es tanto como decir uno de los fenómenos de mayor vitalidad artística del siglo».

VII EXPOSICION DE BECARIOS DE ARTES PLASTICAS

■ Francisco Calvo Serraller presentó la colección

El pasado 5 de enero se clausuró en la sede de la Fundación Juan March la VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas de esta institución, que a lo largo de un mes ofreció un total de 29 obras de 17 artistas españoles, cuyo trabajo —objeto de la beca— fue aprobado por el Jurado correspondiente de la Fundación y terminado en los últimos cuatro años.

Esta muestra era la séptima ofrecida por la Fundación dentro de la modalidad de complementar, mediante la exposición de obras, la ayuda prestada a sus becarios en esta especialidad. Como en el caso de todas sus convocatorias de becas en cualquier materia, la Fundación no elige directamente a los beneficiarios, sino que nombra un Jurado de especialistas, en colaboración con distintas entidades. A excepción de tres artistas, los representados en esta muestra fueron seleccionados por un Jurado compuesto por Carmen Laffón, Eduardo Westerdahl y Gustavo Torner, como Secretario. Antonio Miralda, Carlos Sevilla y Gerardo Aparicio lo fueron por Pablo Palazuelo y Alexandre Cirici Pellicer, actuando también Gustavo Torner como Secretario.

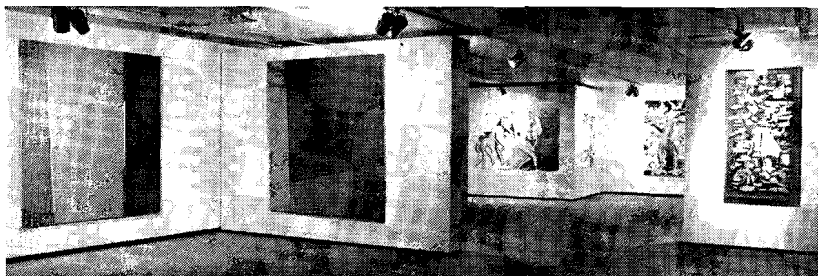
Los 17 artistas con obra en esta colectiva fueron Gerardo Aparicio, Miguel Angel Campano, Marta Cárdenas, José Manuel Cobo, Guillermo García Lledó, José Carlos León, Domingo Martín, Luis Martínez Mu-

ro, Julio Mendoza, Antonio Miralda, Vicente Orti, Guillermo Pérez Villalta, Manuel Quejido, Carlos Sevilla, Soledad Sevilla, Gonzalo Tena y Juan Ignacio Tovar.

La Exposición fue presentada el 10 de diciembre del pasado año, por el crítico de arte de «El País» y profesor de Historia del Arte de la Universidad Complutense Francisco Calvo Serraller, quien pronunció una conferencia con el título «Tras la vanguardia», de la que ofrecemos seguidamente un resumen.

369 BECARIOS DE ARTE

La Fundación Juan March ha organizado desde 1975 siete Exposiciones colectivas de sus Becarios de Artes Plásticas, con un total de 270 obras (pertenecientes a 69 artistas españoles) realizadas con ayuda de esta institución. Desde 1955, el número de becarios en el área de la creación artística asciende a 369, incluyendo diversas manifestaciones plásticas.



Calvo Serraller:

«*TRAS LA VANGUARDIA*»



Cuando nos proponemos ahondar en el significado y los derroteros del arte de nuestros días, hemos de empezar por precisar la definición de conceptos como *modernidad* y *vanguardia*. Etimológicamente, moderno significa «algo que se hace al modo de hoy», algo que toma lo actual como referencia principal; esto es: la antítesis de un arte intemporal, un arte que se inspira en la actualidad y es condicionado por ella, que no puede poseer ya ninguna norma fija e inmutable, un arte esencialmente cambiante y descentrado, infinitamente variable, «temporalizado», puesto continuamente en cuestión. El significado de vanguardia, que no es concebible separado de la conciencia de la modernidad, añade, sin embargo, un matiz muy importante: la vanguardia es la modernidad beligerante, lo temporal dinamizado por el progreso; no la aceptación pura y simple de lo presente que la conciencia moderna había rescatado de las garras del pasado, sino su sumisión al futuro.

Centrando la cuestión en el momento histórico que se hizo polémica justo en los momentos iniciales de la era contemporánea, he aquí cómo describí este proceso en otra ocasión: «Divinizada la Historia, entre el optimismo ilustrado y la desilusión romántica, entre la vertiginosa sensación del tiempo como progreso y la desesperación por no llegar a tiempo, se produce una huida hacia adelante, que alimenta trágicamente la patética compulsión que hay en ese grito romántico por excelencia de «Il faut être absolument moderne». No en balde el romanticismo es quien inventa la vanguardia, cuyo ideólogo más caracterizado será, a nuestro modo de ver, ese Hegel sorprendente que, tras anunciar la muerte del arte, puesto que la forma artística ha dejado de satisfacer las necesidades más elevadas del espíritu, anuncia, sin embargo, «que es lícito esperar que el arte no cesará en el futuro de desarrollarse y perfeccionarse».

La vanguardia, que cree definitivamente objetivada la razón de ser

del arte, escarba frenéticamente sus límites en el vértigo inacabable de una novedad que no tiene fondo. En la vanguardia, como en Hegel, el arte no vive sino que se sobrevive. Por eso, en fin, tras una vanguardia no aparece jamás, como era de esperar, ninguna retaguardia, sino otra vanguardia.

Entonces cabe preguntarse si la postvanguardia o la transvanguardia de moda quiere acaso anunciar la retaguardia o, simplemente, la aceptación no compulsiva, no dogmática, no lineal, no progresista, de lo temporal. El post-moderno, por su parte, ¿es la conquista, a su vez, de lo intemporal o, simplemente, la aceptación de una actualidad como curso de lo infinitamente variable, individual, no gregario? En fin, reiterando un interrogante ya formulado por mí, el vanguardismo, ¿ha sido y es tan sólo la enfermedad infantil de la modernidad?

CREACION SINTETICA Y PLURAL

Por de pronto, para cualquier observador de la actualidad artística, todo parece anunciar que se está tocando fondo en la conciencia crítica de lo temporal: ha madurado un modo complejo de enfrentarse con lo moderno, que responde, por fin, al mandato baudelaireano de buscar «lo poético en lo histórico» y «lo eterno en lo transitorio». Si esto es así, la creación se vuelve forzosamente sintética y plural, rechaza cualquier dicotomía, se vuelve transitoria, lo acepta y recorre todo.

Es la tarea más difícil y comprometida: asumir la temporalidad sin perder la conciencia reflexiva o, lo que es lo mismo, pintar deprisa sin dejar de analizar el movimiento. Este doble objetivo es el que Octavio Paz veía enfrentado en la actitud de esos dos héroes de la vanguardia

histórica que fueron Picasso y Duchamp, cuyo doble paradigma se ha ido renovando continuamente a lo largo del arte de nuestro siglo: acción y reflexión, automatismo y crítica, espontaneidad y análisis. De esta manera, el acto de crear se ha vuelto enfáticamente complejo: desinhibido, versátil, pero también calculado. De repente, todos aquellos dispositivos que la vanguardia histórica nos ofrecía como posibilidades únicas y antitéticas se nos muestran ahora, en su articulación posible, como una historia de significación global. Desde esta perspectiva, tiene más fuerza e interés lo que se incluye: la síntesis más amplia y compleja.

Por lo demás, esta apropiación versátil del pasado histórico del arte se hace, institucionalizada académicamente la vanguardia, con una libertad tal que incluso desborda los límites de esa vieja polémica que enfrentaba lo antiguo y lo moderno, sobre cuyo fundamento tuvo su razón de ser la propia vanguardia. La específica vanguardia de los años setenta, que llevó al extremo más radical la idea de la obra de arte como pura procesualidad, a la vez que sostuvo hasta el máximo el criterio de una movilidad que reinventa cada vez el ritual de identificación artística, situó la creación en el reino de la virtualidad, más allá de la cual no cabe, desde un plano conceptual, nada. Es lógico, por consiguiente, que vayan desapareciendo, como he dicho, todas y cada una de las tradicionales dicotomías artísticas entre lo analítico y lo discursivo, lo abstracto y lo figurativo, la dimensión y la expresión, los viejos dispositivos y las nuevas estrategias, etc. De lo que ahora se trata es de crear la visión sintética, que es a la vez reflexión temporal, escorzo mental y flujo pulsional.

LA VANGUARDIA, INVERSION RENTABLE

Con una actitud semejante, no es tan raro, por otra parte, que se hable de la actualidad de manierismo y eclecticismo, lo cual parece correcto, en parte, siempre que no se aplique como definición de estilo. La consolidación institucional de un mercado internacional de vanguardia, que ha dejado de ser una inversión rentable a medio o largo plazo mediante el apoyo oficial de los museos de arte contemporáneo, los circuitos de exposiciones rotativas y la difusión ins-

tantánea que proporcionan los medios de comunicación de masas, ha neutralizado, en fin, el carácter residual de «resistencia» que justificaba moralmente a los movimientos de la vanguardia histórica.

De esta manera, el arte se convierte socialmente en un espectáculo por el que fluyen vertiginosamente imágenes. ¿Quién, entonces, puede sorprenderse de que el llamado arte de los ochenta se haya manifestado, sobre todo, a través de montajes? Es cierto que pueden concretarse algunas tendencias —transvanguardistas italianos, neo-expresionistas alemanes—, pero ni éstas ni ninguna otra han demostrado una identidad artística común que haga a sus componentes homogéneos ni, mucho menos, que puedan sobrevivir formalmente a las circunstancias exteriores de su lanzamiento.

LA ACTUALIDAD ARTISTICA ES, HOY, ESCENOGRAFIA

Hoy, en definitiva, no se puede seguir la actualidad artística sino a través de los montajes espectaculares de las exposiciones: la actualidad artística es básicamente escenografía.

Por eso, al tratar de evocar sintéticamente una panorámica del arte de hoy, no veo otro camino que el de recorrer los que, desde mi punto de vista, han resultado ser los escenarios más significativos, esto es, los dispositivos de montaje que han conseguido condicionar la actualidad artística con mayor eficacia. Se trata de tres grandes muestras correspondientes, respectivamente, a los años 1980, 1981 y 1982, cada una de las cuales ha supuesto, además, una aclaración sucesiva de lo que está pasando: la Bienal de Venecia de 1980, la exposición titulada *A New Spirit in Painting*, que tuvo lugar en la Royal Academy of Arts, de Londres durante 1981; y en tercer lugar, la Séptima Documenta de Kassel, de 1982; las tres, concebidas y realizadas en Europa. Claro que es también fundamental tener presentes las exposiciones que se celebraron simultáneamente como grandes retrospectivas de la vanguardia histórica, entre las que cabe considerar especialmente interesantes, como modelos de lectura del pasado, las promovidas por el Centro Pompidou en la serie de los *París-Nueva York*, *París-Moscú*, *París-Berlín*, *París-París*, *Los realismos* y *La identidad italiana*.

CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

■ Será inaugurado próximamente en la Fundación Juan March

Para la primavera de 1983 la Fundación Juan March abrirá, en la Biblioteca de su sede en Madrid, un «Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea», en cuya formación viene trabajando desde hace meses. El fondo abarcará la música creada por compositores españoles después de la guerra civil. Ofrecerá partituras (cuantas hayan sido publicadas, en España o fuera, así como las inéditas, originales, esbozos, bocetos, primeras versiones, materiales de trabajo del compositor, partituras técnicas, esquemas de sonorización o de sincronización en el caso de obras electroacústicas, etc.); grabaciones (en discos, cintas magnetofónicas, casetes, vídeos, tanto las editadas comercialmente como las no venales, etc.); testimonios del propio compositor sobre sus obras, e información sobre el material catalogado: libros, artículos, críticas musicales, programas de mano, libretos, carteles, textos de presentación, etc.

La finalidad de este «Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea», será la de facilitar la investigación personal sobre la música española contemporánea a musicólogos, compositores e intérpretes, directores, críticos, profesores, promotores y centros de documentación extranjeros y nacionales.

le suis

mort FF

Les yeux au-

Teclado)

p legato

mp

p

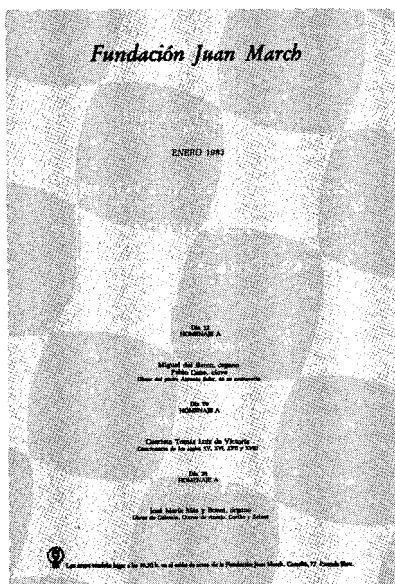
p

«MUSICOLOGIA HISPANICA. TRES MAESTROS»

■ Conciertos en homenaje a Samuel Rubio, Miguel Querol y M. Santiago Kastner

Dentro de los ciclos musicales que se desarrollan los miércoles en la sede de la Fundación Juan March, se programó para el pasado mes de enero uno dedicado a «Musicología hispánica. Tres maestros», integrado por tres conciertos en homenaje a otros tantos musicólogos: Samuel Rubio, Miguel Querol y M. Santiago Kastner. Este triple homenaje a tres maestros de la musicología hispánica actual pretendía ser, tal como se indicaba en el libro-programa que con tal motivo editó la Fundación Juan March, «un acto de gratitud y reconocimiento de toda una vida de trabajo de figuras que descubrieron, catalogaron, transcribieron, analizaron y editaron, y, en muchos casos, salvaron obras que constituyen nuestro patrimonio musical. Casi siempre, salvo para el oyente especializado, la penosa labor del musicólogo ha quedado oscurecida no ya por el nombre de los autores o las obras que escuchamos gracias a ellos, sino por el de los mismos intérpretes que nos las hacen revivir. Con este ciclo se ha querido invertir el orden y enfocar la atención en las figuras que las descubrieron».

En este ciclo se quiso ofrecer programas que ilustraran las facetas y campos en los que más han trabajado estos tres musicólogos: Rubio en Madrid, Querol en Barcelona y Kastner en Lisboa. En el homenaje al primero, **Pablo Cano** (clave) y **Miguel del Barco** (órgano), ofrecieron un programa con obras del Padre A. Soler, de cuya muerte en 1783 se celebra este año el segundo centenario. La Fundación organizó en 1979, en el 250 aniversario de su nacimiento, un ciclo de conciertos con obra suya. En esta ocasión, se ofreció una selección de sus conciertos para dos instrumentos de tecla en la transcripción de Samuel Rubio. El concierto dedicado a Miguel Querol, a cargo del **Cuarteto Tomás Luis de Victoria**, también con la actuación de **Pablo Cano** al clave, incluyó obras de los cancioneros de la Colombina, Medinaceli, Romances, Letras a Tres y Tonos Humanos. Y en el homenaje a Kastner, el organista **José María Más y Bonet** ofreció un recital con obras de Cabezón, Correa de Arauxo, Carreira, Coelho y Seixas. En el citado folleto, además de anotaciones a las obras y las biografías de los intérpretes, se incluyeron estudios sobre los citados musicólogos, redacta-



dos por **Luis Hernández**, Profesor de Música; **Antonio Martín Moreno**, Catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio Superior de Música de Málaga, y **María A. Ester Sala**, Profesora de Música de Instituto, discípulos directos de Samuel Rubio, Miguel Querol y M. Santiago Kastner, respectivamente. A continuación se ofrece un resumen de dichos textos.

Samuel Rubio:

UNA VIDA PARA LA MUSICA

Nacido en Posada de Omaña (León), en 1912, Samuel Rubio cursó estudios eclesiásticos y musicales en la Orden de los Agustinos, en el Monasterio de El Escorial, del que fue organista y Maestro de Capilla de 1940 a 1959. Su magisterio en musicología se forjó entre 1940 y 1952 en el Instituto Pontificio de Música Sagrada de Roma. También se perfeccionó en canto gregoriano en las abadías benedictinas de Montserrat, Silos y Solesmes (Francia) y en Roma; pero la preferencia de sus trabajos estuvo siempre en la polifonía clásica, cuyo estudio intensivo le convirtió en un conocedor privilegiado de la herencia musical española de este ámbito.

En 1967 obtuvo el Doctorado en Musicología en el citado Instituto Pontificio; en 1972 es nombrado Catedrático interino, y en 1980 extraordinario, de Musicología y Canto Gregoriano del Real Conservatorio de Música de Madrid. Entre sus actividades destacan también la creación de la Sociedad Española de Musicología en 1977, de la que es Presidente, la fundación de la «Revista de Musicología» y la organización del Primer Congreso de Musicología celebrado en 1979. Es miembro de distintas Academias e instituciones. En 1981 obtuvo la Medalla de Oro en Bellas Artes.

Dos son fundamentalmente los campos de la musicología en los que la aportación de Samuel Rubio es importante e incluso definitiva: la polifonía clásica española, en particular la del siglo XVI, y la música de El Escorial, sobre todo la del P. Antonio Soler.

En el primer campo, aparte de numerosos artículos y de amplios estudios introductorios a las ediciones, Samuel Rubio tiene dos libros ya clásicos: *La polifonía clásica*, excelente tratado sobre la notación poli-

fónica del siglo XVI, las formas musicales y la interpretación; y *Cristóbal de Morales*, uno de los mejores estudios de estilística que existen, dentro y fuera de España, sobre un autor musical.

A estas dos obras básicas para el conocimiento de la polifonía clásica española del siglo XVI desde un aspecto estrictamente técnico y musical, deben añadirse los magistrales y extensos estudios previos a sus grandes ediciones y la multitud de artículos y transcripciones en diversas revistas, especialmente en «Tesoro Sacro Musical», de Madrid, y «La Ciudad de Dios», de los agustinos de El Escorial. Las ediciones llevadas a cabo por Samuel Rubio unen a lo bien hecho y a la bella sobriedad, un sensible tacto para la elección y para convertir el no usado documento en materia actual y viva. Son fundamentales asimismo su *Antología Polifónica Sacra*, con gran abundancia de material inédito, y la *Polifonía Española*.

El archivo de música de El Escorial ha sido estudiado por Rubio día a día, y fruto de este trabajo es, entre otras realizaciones, el extraordinario *Catálogo* de 1976, así como numerosos artículos y transcripciones de sus fondos. De un modo casi continuo van apareciendo estudios sobre jerónimos de El Escorial o músicos del Archivo y ediciones de sus obras; y amplios artículos sobre la historia musical del Monasterio.

Pero el músico que mereció su más prolongada dedicación fue el P. Antonio Soler. Su colección en siete tomos de 120 sonatas, de las cuales sólo un pequeño número habían sido impresas anteriormente, es una aportación cultural de primer orden y ha hecho posible la divulgación e incluso la popularidad del músico escurialense.

LA VERTIENTE «HUMANISTA»

Miguel Querol nació en 1912 en Uldecona (Tarragona). En 1926 ingresó en el Monasterio de Padres Benedictinos de Montserrat, tradicional centro de formación de extraordinarios compositores e instrumentistas a lo largo de la historia de la música española, donde permaneció durante diez años. Desde el primer momento Querol mostró sus preferencias por la música polifónica y el lied, fundando con sus discípulos un cuarteto vocal con el que interpretó numerosas obras de los polifonistas del siglo XVI, así como piezas propias. Es autor de un par de centenares de obras.

Doctor en Filosofía en 1948, por la Universidad de Madrid, su tesis versó sobre «La Escuela Estética Catalana contemporánea». En 1946 Higinio Anglés ofreció a Querol la plaza de Colaborador y Secretario del Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. A partir de ese momento, se dedica principalmente a la Musicología y Composición. En 1970 es nombrado Director de dicho Instituto.

Entre los años 1971 y 1979, su labor como musicólogo se vio potenciada con su trabajo en los Cursos de Paleografía Musical impartidos dentro del «Curso Manuel de Falla», del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, en una época en que no había posibilidad alguna de asomarse siquiera al mundo de la investigación musical española. Resultado de esos años y de esos cursos ha sido una nueva generación de musicólogos que fue posible gracias a ese primer y rico contacto con la Musicología.

Si hubiera que definir con una sola palabra la producción musicológica de Miguel Querol, ésta sería sin duda la de «humanista». Porque la ideología musicológica que ha presidido toda su actividad va dirigida a

situar a la Música en el exacto contexto que le corresponde en el ámbito general de la cultura, dentro de su situación histórica.

La aportación de Querol al conocimiento de la música española de los siglos XVI, XVII y XVIII es de necesaria consulta para quien desee aproximarse a nuestra cultura de este período. Y ello tanto en el ámbito de la edición de partituras, como en la publicación de serios trabajos monográficos sobre la función de la música en el contexto literario, filosófico y cultural del momento. Una de sus tesis más interesantes es la de definir la producción musical de nuestros polifonistas del siglo XVI, especialmente los sevillanos Morales y Guerrero, como de *humanística* en lugar de *mística*. Estrechamente conectada con este planteamiento está su preocupación por relacionar la música y la literatura, y en tal sentido se centran sus publicaciones de los Cancioneros poético-musicales de los siglos XV, XVI y XVII, como el de la Colombina, Medinaceli, Canciones y Villanescas espirituales de Guerrero, Cancionero catalán, de Góngora, Calderón, Lope de Vega, etc.

Pero tampoco ha olvidado Querol la música religiosa, con su estudio y publicación de la Polifonía polioral litúrgica del siglo XVII. E igualmente nos ha ofrecido sólidos estudios sobre el romance y el villancico, las principales formas vocales de nuestra música barroca. Queda destacar su labor en publicaciones estrictamente pedagógicas, como su *Transcripción e interpretación de la polifonía española del siglo XV y XVI*. Está, por otra parte, su profundo conocimiento de los archivos catedralicios españoles. Entre 1960 y 1976, en colaboración con José Rumeu, José María Lloréns y José Climent, Querol catalogó la mayor parte de los fondos musicales de las catedrales españolas.

LA MUSICA IBERICA DE TECLADO

Macario Santiago Kastner nació en 1908, en el seno de una familia de gran tradición musical. Inicia sus estudios en dicha ciudad para continuarlos después en Amsterdam, Leipzig y, en 1929, se traslada a Barcelona, donde permanece varios años hasta la Guerra Civil. En esta capital se especializa en Musicología bajo las orientaciones de Higinio Anglés, y en piano, clave y clavicordio, con Gibert Camins. Se traslada a Lisboa para investigar la música antigua portuguesa. Kastner ha dado numerosos recitales por toda Europa como concertista de clave y clavicordio y pronunciado cursos y conferencias.

Desde 1947 es colaborador permanente del Instituto Español de Musicología del C.S.I.C. y en ese mismo año fue nombrado Profesor del Conservatorio Nacional de Lisboa, donde actualmente imparte los cursos de Clavicordio e Interpretación de Música Antigua. En 1960 funda y dirige el grupo instrumental «Menes-treis» de Lisboa, dedicado a la música ibérica. Es miembro de la Comisión de Musicología de la Fundación Calouste Gulbenkian y colabora en diversas organizaciones internacionales.

Es colaborador científico y organológico del Museo Instrumental del Conservatorio Nacional de Lisboa. En 1965 fue elegido académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid.

La fuerte y fecunda huella que desde largos años ha dejado M. S. Kastner en la musicología ibérica ha de ser considerada desde varias perspectivas. Su campo de investigación se centra en el estudio de la música instrumental de los siglos XVI al XVIII, especialmente la de teclado, materia en la que es especialista. Es también un profundo conocedor y

estudioso de la música para piano de las primeras décadas de nuestro siglo XX, del que tan acertados juicios ha sabido intuir y emitir. Sus monografías, biografías y ediciones marcan un nuevo y extenso camino en la investigación de la música instrumental española y portuguesa.

Asimismo, sus investigaciones en archivos de España y Portugal han llevado a la recuperación de gran cantidad de música de calidad, olvidada hasta ahora, relativa a diversos instrumentos musicales. Su investigación e interpretación de nuevas fuentes, colocándolas en el justo lugar en el devenir de la música española aporta una nueva manera de entender la música ibérica a través de la imbricación con la historia de la música y la historia de Europa.

Su reforma y modernización de la interpretación con los instrumentos de madera y metal es un hecho incuestionable en Portugal, al igual que la revalorización, reconstrucción y nuevas pautas por lo que respecta al clavicordio y al arpa.

Para Kastner, la música debe interrelacionarse con su contorno artístico y social. Sus propias palabras definen bien su posición científica y su talante novedoso en el pensamiento musicológico hispánico. Afirmaba en 1941: «Opinamos que la historia de la música ha de estar al servicio, ante todo, de algo práctico, vivo y útil». Y posteriormente añadiría: «(...) no falta el anhelo de ver la historia de la música desde un punto de vista europeo y no apenas limitado a uno u otro país».

Su ingente obra escrita, extensísima tanto en cantidad como en calidad de los temas que trata —biografías, formas, instrumentos, sociedad, estética, etc.— es el punto de arranque definitivo para todo el que quiera aproximarse al tema de la música para tecla ibérica.

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN ZARAGOZA Y MADRID

En febrero se inicia, en Zaragoza, un ciclo de ocho «Conciertos de Mediodía», organizados por la Fundación Juan March en colaboración con la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja. Estos conciertos se celebrarán, en sucesivos viernes, en el salón de actos de la citada Caja de Ahorros (Plaza de Paraíso) y serán ofrecidos por artistas y conjuntos aragoneses. En febrero actuarán el clavecinista y organista José Luis González Uriol (el día 4); la Escolanía de Infantes del Pilar, dirigida por José Vicente González Valle (el día 11); la Orquesta de Cámara Ciudad de Zaragoza (el día 18); y la mezzosoprano Pilar Márquez y el pianista José Luis Gimeno (el 25).

En Madrid, un dúo de guitarras y recitales de órgano, piano y violoncello serán las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» de la Fundación durante el mes de febrero. El lunes 7 actuará el dúo de guitarras formado por Antonio Jaime García Mengual y Carmen Ros; el 14, Lucía Riaño ofrecerá un recital de órgano; el 21 la pianista Martha Bongiorno dará un concierto para este instrumento; y el 28 actuará Luis Leguia, con un recital de violoncello.

Los «Conciertos de Mediodía» se celebran a las 12 de la mañana cada lunes y duran, aproximadamente, una hora. Son de entrada libre y ofrecen la posibilidad de salir y entrar a la sala en los intervalos entre pieza y pieza.

El programa que interpretará el Dúo Mengual-Ros el día 7 estará integrado por piezas de W. Lawes, J. Johnson, F. Garulli, Sor, Absil, Granados, Isaac Albéniz y Falla. **Antonio Jaime García Mengual**, murciano, estudió en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, en el que es actualmente Profesor. Ha actuado en las principales capitales españolas, así como en diversos países árabes. **Carmen Ros**, también murciana, estudió en el Conservatorio de esta capital con García Mengual. En 1979 obtuvo el I Premio del Concurso Nacional de guitarra clásica celebrado en Murcia. En su corta carrera artística —sólo tiene veinte años—, ha dado numerosos conciertos a solo, a dúo, y con la Orquesta de Cámara del citado Conservatorio murciano.

Obras de Cabezón, Bruna, Cavanilles, Vivaldi-Bach, Mendelssohn y Reger integrarán el recital de órgano que el 14 dará **Lucía Riaño**. Nacida

en Leiva (Logroño), estudió la carrera de piano en el Conservatorio de Valladolid, con Premio Nacional Fin de Carrera, y la de órgano, en Barcelona, con Montserrat Torrent, obteniendo el mismo galardón. Con la Orquesta de Cámara de Valladolid ha participado en los conciertos sacros de dicha capital y ha realizado giras de conciertos de órgano por Alemania y Estados Unidos.

El recital de piano que el día 21 ofrecerá **Martha Bongiorno** incluirá piezas de Scarlatti, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Granados y Prokofiev. Argentina, Martha Bongiorno estudió en Roma, Salzburgo, Siena y París, con destacados maestros como Zécchi, Guido Agosti y Jules Gentil. Ha dado conciertos por numerosos países europeos e hispanoamericanos y actuado como solista con las Orquestas Sinfónica del Estado de Atenas, Sinfónica Nacional, Filarmónica de Buenos Aires y otras. En 1977 obtuvo el Premio de la Municipalidad de Buenos Aires a la mejor pianista del año.

El último recital del mes de febrero lo ofrecerá, el lunes 28, el violoncellista **Luis Leguia**, que interpretará la Suite III en Do Mayor, de J. S. Bach, y la Sonata Op. 8, de Zoltan Kodaly. Luis Leguia nació en Hollywood (California) y, entre otros maestros, se formó con Cy Bernard y Kurt Reher. Posteriormente perfeccionó sus conocimientos del violoncello en Francia, con Pablo Casals, y en Siena, con Gaspar Cassadó.

Ha realizado una intensa actividad concertística por todo el mundo. Fue profesor en la Brown University y en el Conservatorio de Boston, y desde 1963 es miembro de la Boston Symphony Orchestra.

NUEVOS «RECITALES PARA JOVENES», EN AVILA Y MADRID

Desde el pasado 18 de enero, cada martes, se vienen celebrando en Avila, en el salón de actos de la Casa de Cultura, recitales de piano a cargo de Manuel Carra, dentro de la serie «Recitales para Jóvenes» que organiza la Fundación en Madrid y en otras ciudades españolas. Estos recitales, que se desarrollarán a lo largo del curso, han sido organizados en colaboración con el Conservatorio Elemental de Música de Avila y la Asociación de Padres de Alumnos y Amigos del Conservatorio de Música «Tomás Luis de Victoria».

La introducción oral a las distintas obras y compositores del programa, que realiza habitualmente en esta serie de conciertos un crítico musical o profesor, la hace **Alberto Medina**, catedrático de Instituto de Avila. El programa que ofrece en cada ocasión Manuel Carra está integrado por la *Sonata «Claro de Luna»*, de Beethoven; el *Impromptu Op. 90, n.º 4*, de Schubert; el *Scherzo n.º 2*, de Chopin; y *Evocación y Albaicín* (de la Suite «Iberia»), de Albéniz.

Asisten a estos recitales grupos de alumnos, de los últimos cursos de bachillerato, procedentes de colegios e institutos, previa solicitud de los centros correspondientes.

Manuel Carra nació en Málaga en 1931. Realizó sus estudios en los Conservatorios de Málaga y Madrid, donde finalizó la carrera con Primer Premio de Virtuosismo y Premio Extraordinario. Posteriormente amplió estudios en París, con L. Levy, en Darmstadt, con O. Mesiaen, y en Siena, con R. Gerlin. Desde 1952 desarrolla una continuada actividad como concertista de piano por España y diversos países de Europa y América. Ha actuado con las principales orquestas españolas y con la Sinfónica de la ORTF de Estrasburgo y Sinfónica de la RAI, entre las extranjeras. Actualmente es catedrático de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

MUSICA ANTIGUA, EN MADRID

En enero se inició una nueva modalidad, dentro de los «Recitales para Jóvenes» que celebra, tres veces

por semana, la Fundación en Madrid: los jueves, el **Seminario de Estudios de la Música Antigua**, con explicación oral a cargo de uno de los miembros del grupo, **Juan José Rey**, ofrece un concierto con obras de Trovadores, de Alfonso X el Sabio, Juan de la Encina y Diego Ortiz.

Integran la **Capilla Musical del SEMA**, además de Juan José Rey, la soprano María José Sánchez, el tenor Pablo Heras, Marcial Moreiras, Antonio Martínez, Juan Dionisio Martín, Francisco Javier García y Pedro Estevan. En sus diez años de existencia, esta Capilla Musical ha recorrido diversas capitales españolas y ha realizado grabaciones para radio y televisión.

Prosiguen los recitales de piano de los viernes, a cargo de los pianistas **Guillermo González** y **Fernando Puchol**, que actúan de forma alternada; así como los de los dúos de violoncello y piano, que ofrecen, cada martes, también de forma alternada, **Rafael Ramos** y **Josep Colom** y **María Macedo** y **Encarnación Fernández**. Los de piano son comentados por el crítico musical **Antonio Fernández-Cid**, y los dúos de violoncello y piano, por **Andrés Ruiz Tarazona**.

Asimismo continúan celebrándose, los martes, los recitales de piano de **Perfecto García Chornet** en Castellón. Iniciados en noviembre del pasado año, estos recitales se han organizado con la colaboración del Conservatorio Provincial de Música de Castellón y son comentados por el Director de dicho Conservatorio, **Juan Ramón Herrero**.

«SOCIEDAD Y LITERATURA PICARESCA EN EL BARROCO ESPAÑOL»

■ Conferencias de José Antonio Maravall

Restituir el significado —distorsionado por la fantasía popular y por parte de la crítica— de la figura del pícaro, tipo social producto de la sociedad barroca española del siglo XVII, fue el objetivo de José Antonio Maravall, catedrático de Historia del Pensamiento Político y Social en España de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense, en un ciclo de conferencias que impartió del 30 de noviembre al 9 de diciembre pasados, en la Fundación Juan March, bajo el título de «Sociedad y literatura picaresca en el Barroco español». A lo largo de cuatro lecciones, el profesor Maravall explicó la interconexión entre el personaje que protagoniza el relato picaresco y la sociedad del XVII, que generó, en su opinión, una elevada movilidad social y que, al tiempo que ofrecía a todos falsas esperanzas de medrar, fue una sociedad conflictiva, represiva y de cierre, que negó un lugar a los marginados, entre los que figuraba el pícaro.

Ofrecemos a continuación un resumen del ciclo.



JOSE ANTONIO MARAVALL, valenciano, es Catedrático de Historia del Pensamiento Político y Social en España en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense y miembro de la Real Academia de la Historia. Ha publicado numerosos trabajos en libros y revistas especializadas y actualmente prepara un «Estudio histórico-social de la literatura picaresca».

EL DESPERTAR DEL INDIVIDUALISMO

¿Cómo se presentaba, en ciertos aspectos, la sociedad española del siglo XVII, para hacer posible que en ella surgiera la picaresca? ¿Cómo fue entendido el pícaro, figura congruente con dicha sociedad? A poco que se introduzca uno en la literatura del género, advierte que protagonizan la acción del relato personajes que parecen, ante todo, empeñados en afirmar lo que podemos llamar un *principio de autonomía individual*. Claro está, que optar por un modo de vida u otro, dentro de un repertorio de *figuras públicas* de

una sociedad jerárquica o estamental, no parece conllevar ningún desafío a esa sociedad. Pero sí es atrevido lanzarse a ser un arriesgado jugador de su existencia, desafiar el orden establecido y suprimir por propia decisión las barreras conocidas de la estratificación social, apartándose de las pautas de comportamiento que cabría seguir conforme a la condición social impuesta.

La novela picaresca es un producto incipiente, confuso, trivial de la nueva corriente ideológica que tiñe a la crisis social de los primeros siglos modernos, y que llamaré «individualismo»: una corriente que va a definirse como una nueva actitud, enfrentada a la sociedad tradicional,

a consecuencia de la crisis histórica del Renacimiento; la ideología de una grave crisis de inconsistencia de status. Pero ese individualismo (que está muy lejos de haber roto todas sus vinculaciones con el orden del mundo jerarquizado) afirma el valor del individuo, de todos los individuos, en un plano que se descubre por debajo de las *diferencias* de capas, estratos y modos jerárquicos diferenciadores. En cierta forma, recogiendo elementos de la herencia estoica y cristiana, parece que refuerza lo genérico humano.

Ese individualismo venía de una conmoción en el plano social, en el que se había producido una situación de desequilibrio. Las facilidades de combinar movilidad territorial y profesional no eran tantas, a pesar de los continuos desplazamientos de los pícaros, ni era tan fácil la posibilidad de alcanzar un lucro. El desequilibrio y la inseguridad en los niveles de status son, pues, condiciones previas de la picaresca; y fue ese fenómeno de desencaje el que, a fines del XVI, liberó las energías individuales e hizo posible el surgimiento de la picaresca.

Hay siempre, en el fondo del pícaro un enfrentamiento contra la sociedad, no atenerse a las convenciones sociales. Pero no cabe, en modo alguno, sostener que en el *Guzmán*, en *El Buscón*, como señala Parker, «la personalidad individual importa más aquí que la sociedad a que pertenece». En primer lugar, porque no se puede hablar de personalidad, aspecto que falta por completo en la picaresca. Además, los personajes son actores de un mundo organizado y su drama se promueve porque tratan de cambiar su puesto en él. Guzmán, Pablos, Justina, Teresa, etc., son sociedad, una sociedad todavía de estructura estamental.

Al trasluz de esas transformaciones que se producen a fines del XVI y cuyo impacto en la esfera de las relaciones sociales se da ya en el XVII, se observa un fenómeno de distanciamiento, de insolidaridad de individuos refugiados en la propia y singular conveniencia. Dadas las circunstancias del momento, cabría ver en la posición del pícaro, basada en una separación egoísta, que el propio sujeto valora como libre, un fenómeno de *privatización*. La esfera del domicilio, frente al hombre de la plaza, que caracterizan al hombre

moderno —la esfera de lo privado frente a lo público— está en cierto paralelo con el pícaro, en su constante despreocupación por los problemas públicos, en su aprovecharse incluso de su desvinculación para aplicarla en su particular beneficio. Esta situación de privatización del pícaro se traduce en insolidaridad, alejamiento, soledad, egoísmo, algo semejante a lo que Adler llamó «falta de interés social».

Esos seres cerrados en su singularidad, que orientan su conducta sólo atenta a sí mismos, aunque deambulen por las calles con lucidos trajes, precisamente sin más motivo que el de ser vistos por los demás, aunque se incorporen a organizaciones reglamentadas de delincuentes o falsarios, se mantienen, en el fondo de su existencia singular, apartados, pero no «a solas» reflexivamente, sino en una radical soledad. La *soledad* es el gran tema del Barroco y de la picaresca. Ese desprendimiento para, a su través, someter el mundo a la operación de pragmatización es lo que caracteriza al sentido del individuo en el Barroco. Muy al comienzo de su narración Estebanillo, para presentarse a sí mismo, para resaltar su falta de apoyo, su soledad, nos da la imagen de alguien que empieza como un ser —nos dice— «del tiempo de Adán». Dirá de sí: «no usaba parientes». En cierta manera, el pícaro rehace el mito de Adán, reducido todo lo demás a instrumento de su egoísmo. Naturalmente, este planteamiento de lo que he llamado soledad radical del pícaro desaloja toda la problemática del pandillaje.

El pícaro es, pues, un virtuoso de sí mismo. Ya que no puede fiarse más que de lo que posee, por seguro, el pícaro busca, en definitiva y básicamente, hacerse dueño de sí.

LA DESVINCULACION: FAMILIA, POLITICA, IGLESIA

En una sociedad en transformación como la que sirve de contexto al pícaro, la aspiración de medro suele tener como efecto romper los lazos del modelo de convivencia establecido y provocar el proceso de *desvinculación del individuo*. El fenómeno de vagabundaje es universal. Desde la baja Edad Media, los territorios de la Corona de Castilla contemplan la figura del vagabundo.

A partir del siglo XV, en los países occidentales unas oleadas sucesivas de población sobrante se derrama por caminos y ciudades, y muchos modos de comportamiento que no son nuevos adquieren, sin embargo, un nuevo cariz a causa de ese exceso demográfico: bandidismo, incremento de órdenes religiosas, vagabundaje, trabajadores errantes que deam-

primero, el de cualquier normal ubicación en un lugar más o menos permanente. El pícaro es, en este sentido, uno de los primeros ejemplos en la serie y una de las más atrevidas manifestaciones de este hombre de los caminos sin meta. También está su decisión de abandonar el oficio primero. Para ello era necesario que existiera un amplio margen de movilidad, así como una proporción de éxitos en medrar más allá de lo establecido. Más aún, tenía que existir un aliento hacia estos modos de proceder.

Ante esta tendencia a desvincularse para mejorar, que toda Europa conoce, hubo países que se preocuparon de las penosas consecuencias para muchas pobres gentes, y trataron de recuperar a esta población en principio frustrada, reconvirtiéndola en asalariada. Esta población que se mueve y alguna vez consigue dar algunos pasos adelante, oscura, disimuladamente, a través de los intersticios que la sacudida social del siglo XVI abrió en el sistema, es aquella cuya existencia protagoniza la literatura picaresca. Nadie es pícaro en su tierra natal. En la existencia viajera del pícaro, el mesón es lugar de paso y pieza necesaria, marca momentos importantes de su vida, es una verdadera universidad para licenciarse.


Hay que tener en cuenta que en Europa, todavía durante los dos primeros siglos modernos, no era frecuente ni fácil viajar. Esto es muy importante para entender mejor el destino del pícaro, su atrevimiento de recorrer mundo, su desafío a creencias tradicionales. Y no cabe olvidar que la situación en España ofrecía un amplio campo para intentar saciar la sed de tales desplazamientos, como el espacio de las Indias, a las que Cervantes llamó «refugio y amparo de los desesperados de España».

En cuanto a la desvinculación política, consecuencia de la territorial, hay múltiples ejemplos. La dura crítica antiseñorial del *Lazarillo* afecta al principio constitutivo de la sociedad. En el *Guzmán*, el hecho de entrar al servicio del embajador de Francia y los elogios que le tributa, revelan un manifiesto despego a la tradicional imagen de la «Monarquía católica». Estebanillo no cree en los ritos políticos y religiosos de la España a la que pertenece.

FUNDACIÓN JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS 1982/1983

Sociedad y Literatura picaresca en el barroco español

JOSÉ ANTONIO MARAVALL



NOVIEMBRE
Martes, 30
EL DESPERTAR DEL INDIVIDUALISMO Y LA CRISIS SOCIAL DEL XVII

DICIEMBRE
Jueves, 2
LA DESVINCULACIÓN DEL PÍCARO: FAMILIA, COMUNIDAD POLÍTICA, IGLESIA

Martes, 7
REPUTACIÓN DEL PÍCARO Y LA COMUNIDAD PÍCARA

bulan en busca de ocupación, etc. Las condiciones expansivas del siglo XVI fomentan estas manifestaciones de una población que no encuentra acomodo en su ambiente originario. La diferencia entre los vagabundos del XVI y los del XVII es, de hecho, considerable. Los primeros, en un cierto sentido, pueden considerarse como un «ejército de reserva» de trabajadores; en el caso de los segundos, en cambio, no cabe para ellos sino la situación de vagabundos. La desvinculación, pues, traduce la desfavorable posición en que se encuentran colocados en la estimación social los componentes de determinados subgrupos. Esto es lo que sucedió en el Occidente europeo, desde Escocia hasta Andalucía, en el siglo XVII.

Los «insolidarios» tenían que empezar por romper con muchos vínculos que sobre ellos pesaban. El

Estrechamente unido al tema de la desvinculación política está otro aspecto de «no integración»: la desvinculación *eclesiástica*. Dadas las condiciones sobre las que se levantaba la Monarquía española y la presión a que tenía sometida a la sociedad, entre los medios de gentes marginadas, desviadas, delincuentes, en la prisión y fuera de ella, cundía una actitud de despego, emparentada con la que en algún caso se refleja en la picaresca. Bien por exceso supersticioso, bien por defecto de sentimiento íntimo religioso, se daba también en España, sobre todo en las capas sociales de las que brotan los pícaros, tal actitud y un fondo mágico-místicoide que introduce prácticas supersticiosas. Si Justina se aproxima a una ermita, en una romería, o Guzmán entra en algún templo, queda bien explícito que ello no se debe a ninguna intención piadosa. Desde el arranque mismo del género, en el *Lazarillo* se presenta el anticlericalismo con manifestaciones a veces feroces.

Y, en la última esfera, tenemos la desvinculación *familiar*. La presentación ante el lector del gesto de voluntario alejamiento del núcleo configurador familiar es un episodio, en cierto modo necesario y repetido en todas las novelas del género. Tal desprendimiento se produce primero en los pícaros que proceden de baja extracción. Es sobradamente conocido el arranque del *Lazarillo*. Todavía niño tiene que abandonar la casa de su madre, apartándose de una familia anómala, socialmente tachada de infame. También Guzmán da cuenta de su procedencia familiar y de su abandono de la casa de sus padres, tal como se hará por los protagonistas de todas las novelas picarescas.

Esa ruptura no tiene necesariamente un carácter afectivo. Puede producirse aún gozando de unas condiciones de afecto favorables. Guzmán nos dice que su madre viuda le criaba con todo regalo. Pablos «El Buscón», de muy joven, asfixiado en el ambiente familiar envilecido y miserable que le rodea, declara repetidamente que pretende llegar a caballero y resuelve así no volver a su casa.

Las novelas picarescas incluyen siempre, con una cierta amplitud, una parte sobre los orígenes familiares del que se va a realizar como

pícaro. Toda novela picaresca inserta el tema del «linaje». Sin duda, como sostiene Francisco Rico, la novela picaresca es un hecho literario y «el vínculo del yo y de la circunstancia familiar no era de ningún modo una exigencia del pícaro auténtico, sino, por principio, un elemento literario, calcado del *Lazarillo* por Mateo Alemán». Sin embargo, la novela picaresca hubiera sido otra cosa de lo que es, por lo menos en su proyección social, de haber prescindido de esa pieza. En cambio, con ella, al convertir un recurso del discurso nobiliario en un elemento del discurso burlesco, la picaresca cumple uno de sus fines más definidos y que más la definen: la degradación de la sociedad establecida testimoniada en su resultado de suscitador de sí misma la incitación al fraude, a la falsificación de sus valores y objetivos.

DESVIACION SOCIAL Y LIBERTAD PICARESCA

Desviación es el concepto que se ajusta a la interpretación de lo que la picaresca significa en tanto que respuesta a una posición social determinada. Y para que se presente ese modo de comportamiento desviado, hace falta que se den previamente dos experiencias en la vida social, cuya contradicción hace saltar el resorte que sujeta con cinturón de hierro las aspiraciones de aquellos individuos pertenecientes a grupos que no son los privilegiados, son los postergados. Son necesarias, pues, dos fases sucesivas en el proceso social básico: una primera fase de flexibilización, y una segunda, en la que, manteniéndose en buena parte, al menos aparentemente, la oferta social de determinados valores a todos, se produce de hecho un enérgico endurecimiento de las normas de acceso a esas metas. La crisis social del XVII, al alterar esa proporción respecto a lo que la más flexible situación anterior había hecho esperar, suscitó la respuesta picaresca.

La literatura picaresca —y en ello está su alto valor literario y testimonial— contiene todo un modo de vida y desenvuelve un completo esquema de comportamiento: en toda sociedad, y por tanto en la sociedad barroca en la que la picaresca surge, se encuentran una serie de bienes y

valores a disposición de individuos de la misma; las posibilidades de conseguirlos son muy diferentes de unos a otros. Para algunos son nulas y esa exclusión del régimen de recompensas de la sociedad les coloca en una situación de marginados. Totalizando la cuestión, digamos que ni las aspiraciones ni las desviaciones son manifestaciones naturales del sujeto desviado, es decir, no constituyen líneas de conducta innatas, como en un principio podría entenderse. Pienso que la conducta picaresca participa en buena medida y muy complejamente de las maneras peculiares de los tipos que ha construido R. Merton (tipos de respuestas posibles a la presión de una sociedad), y a los que habría que añadir la respuesta o actitud que yo llamaría exaltación de la *pragmatización* a ultranza.

Precisamente, para arrancar a la ordenación social alguno o algunos de aquellos valores que ansía y que le están vedados, el pícaro tiene que negar, deliberadamente, a la sociedad en la que se mueve. La picaresca es una opción global de carácter antisocial, aunque sus posibilidades destructoras del orden, desde su posición, sean mínimas, prácticamente nulas. En cada una de las novelas se aplica particularmente la agresividad del protagonista a lograr una fuerte desestimación contra uno u otro de los sentimientos humanitarios que en el orden social deben ser respetados por cuanto promueven los lazos de solidaridad: la caridad expresada en la limosna y la amistad, en el *Guzmán* o en el *Buscón*; el afecto paterno en *La Pícaro Justina* o en *La ingeniosa Elena*; la benevolencia que funda la amistad civil en *Estebanillo*, en *Don Gregorio Guadaña* o *La Garduña de Sevilla*; el ataque contra tipos humanos que están puestos para suscitar sentimientos de piedad (el viejo, el inválido, el clérigo) en *Lazarillo de Tormes*, etc. Frente a esto, el pícaro emplea el ardid, la treta, la trampa, la burla, etc., que su astucia o «industria» le inspiran, haciendo estallar la contradicción, la mentira, la injusticia en que la sociedad está inmersa.

Si hay un tema que se incluye en todas las novelas del género es la familia de los pícaros desviados. Es componente imprescindible de todas ellas.

Un aspecto fundamental es también el triunfalismo. El pícaro necesita creer, él mismo primero, y hacer creer a los demás, que el triunfo le acompaña. Desde el momento en que Lazarillo toma tan insensiblemente venganza del ciego, haciéndole saltar contra el poste de piedra situado al otro lado del arroyo, la característica del triunfalismo está incorporada a la literatura picaresca. Junto a otros factores, interviene también en este triunfalismo un elemento psicológico: la vanidad, excitada por la ruin suerte de los padres y el desfavorable legado que de ellos llega hasta el pícaro.

El triunfalismo del pícaro le lleva a asegurar que si juega a los naipes, gana a todos; que fácilmente atrae a las mujeres; que él es siempre el elegido por su mejor presencia, para fingir ser amo y señor; que es sumamente habilidoso para buscar soluciones y salir de dificultades, etc. Un sentimiento de inferioridad en el pícaro y que pone en movimiento el «mecanismo anímico de compensación» (Adler), provocando un esfuerzo, es evidente; y provoca un esfuerzo, fuera de las proporciones normales del amor propio, de la ambición o de la vanidad, con objeto de compensar esa insuficiencia.

EL REFUERZO DE LOS FRENOS IDEOLÓGICOS

Dos fases cabe distinguir en la respuesta que la sociedad española del Barroco dio a la actividad desviada del pícaro: una primera, de cierta tolerancia controlada, y una segunda etapa de endurecimiento, cierre y represión conflictiva. La amenaza de un derrumbamiento del orden siempre es considerada grave, es temida en sus consecuencias por los conformistas y lleva a reforzar los métodos de control. Todo el sistema del absolutismo monárquico en el XVII se orientó a constituirse en valladar insuperable para todo movimiento de rebeldía y en control eficaz para los demás tipos, menos peligrosos, de desviación.

Quizá las referencias que encontramos en moralistas y políticos del Barroco —por ejemplo, en Saavedra Fajardo— de que es conveniente tolerar ciertos modos de proceder fuera de las reglas, responda a una in-

tuición, formulada en términos imprecisos, de que un determinado índice de anomía es un factor constructivo dentro de la sociedad. Los gobernantes barrocos y, en general, la sociedad de la época contaba, no sólo con que no se puede castigar todo, sino con que hay que aceptar cierta proporción de anormalidad y marginación.

Según ha señalado K. T. Erikson, la conducta aberrante no siempre altera la estabilidad de la sociedad: «debidamente controlada —dice— puede desempeñar una importante función de mantenimiento de esta misma estabilidad»; puede presentarse, incluso, como «un producto normal de instituciones estables», suscitado por las mismas fuerzas estabilizadoras del sistema social. En el auge del cuadro literario de desviación en que trabaja la novela picaresca, en los innumerables ejemplos de «materia» picaresca difundidos en obras de otros géneros, en las noticias que abundan en escritos que representan el papel de la «prensa» en el Barroco —avisos, relaciones, anales, cartas, etc.—, es posible advertir que en su cerrado conservadurismo monárquico-señorial, la sociedad española del XVII con la presentación del fantasma de la conducta aberrante podía buscar fortalecer su sistema, y para ello era útil y necesario, en la ficción y en la realidad, mantener la imagen amenazadora de aquellos personajes que ella misma calificaba de desviados. De ahí, una cierta manera de presentar el tipo de holgazán y del pordiosero que los hace condenables, pero que al mismo tiempo les atribuye un cierto carácter divertido.

Esto es lo que hizo confundirse a M. Bataillon, al sostener que «este elogio» del deshonorado, del vagabundo, hecho para lectores honrados y para personas de buena sociedad, era característico y diferenciador de la picaresca española.

En el siglo XVII, a pesar de las fuerzas contrarias, se admite la necesidad de la innovación y se admira a quien aporta invenciones nuevas y raras. Y así, en el ámbito de la literatura celestinesca y de la picaresca se encuentran con frecuencia declaraciones de sus personajes, incurridos en aberración social, de franca estimación de la *innovación*. En definitiva, el siglo XVII utilizó ese medio de contrastar límites para con-

trolar mejor la eficacia de sus órganos represivos. De ahí que, cuando acentuada a causa de las alteraciones económicas y factores de otra naturaleza —políticos, religiosos, militares—, a medida que la centuria barroca entra en años, la crisis social presente un cariz más grave y amplio; cuando rebeliones públicas y resquebrajamientos en los lazos de dependencia doméstica aproximen a los centros de poder la sensación de inseguridad, se agravará también la represión contra esos elementos marginados que antes habían sido tolerados con mayor flexibilidad. Y a medida que el siglo XVII avanza, se producirá un empeoramiento de los efectos de control que contra los pícaros pesa. El pícaro se ve convertido en habitante frecuente de la cárcel. En esta última fase su figura se presenta como poco menos que idéntica a la del criminal y el rechazo de la sociedad frente a ellos lleva a una actitud condenatoria, penal.

Esta represión se traduce también en la actitud del pícaro. De simple chanza y mofa, el pícaro pasará a la acusación, cada vez más dura, de algunos estamentos sociales, los más altos. Guzmán atacará a las Tres Santas: la Inquisición, la Cruzada y la Hermandad; y esta crítica habrá que descubrirla, a veces, leyendo entre líneas.

En el paso del siglo XVI al XVII se produce un cambio social importante: la nobleza, que quiere aferrarse a sus privilegios como sea, cierra filas y procede a una cierta depuración y revisión de su posición en la escala social de los privilegiados. Del señor feudal se pasa al individuo-miembro de una élite de poder, que comprende que, para actuar como grupo de presión, ha de reducirse de nobleza a aristocracia. Ello da lugar a la creación de toda una masa de gentes con pretensiones de nobleza (escuderos, hidalgos arruinados) que deambulan de pueblo en pueblo, equiparadas en algunos textos al pícaro.

Claro está que el pícaro no era un sedicioso y, mucho menos, un revolucionario, pero en un momento dado se incorpora al grupo rebelde, quizá porque en ello ve una posibilidad de medrar. Ese nuevo proletariado pseudonoble, con pícaros, y con un cabecilla hidalgo al frente, era muy temido por el absolutismo monárquico.

Dedicado a la «Historia de la Lingüística»

XII SIMPOSIO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA

■ Se presentaron 5 ponencias y 53 comunicaciones

En diciembre se celebró, en la sede de la Fundación, el XII Simposio de la Sociedad Española de Lingüística, dedicado al tema de «Historia de la Lingüística». En esta reunión científica —organizada con ayuda de la Fundación— se presentaron 53 comunicaciones y cinco ponencias, a cargo de destacados especialistas.

Los ponentes y temas del simposio fueron: **Alberto Bernabé**, Profesor Adjunto de Filología Griega de la Universidad Complutense («El descubrimiento del sánscrito: tradición y novedad en la lingüística europea»); **José A. Martínez**, Catedrático de Lengua Española de la Universidad de Oviedo («Viejos y renovados perfiles del Arte Poética»); **Hans J. Niederehe**, Catedrático de Lenguas Románicas de la Universidad de Tréveris (Alemania) («Alfonso el Sabio y el ambiente lingüístico de su tiempo»); **Francisco Rodríguez Adrados**, Catedrático de Filología Griega de la Universidad Complutense («Teorías lingüísticas de la antigüedad: panorama actual y perspectivas»); y **Hernán Urrutia**, Catedrático de Lingüística Hispánica de la Universidad de Deusto («Concepción social y lingüística en la obra de Andrés Bello. 1781-1865»).

Una de las sesiones del Simposio se dedicó a la celebración de la Asamblea General de la Sociedad Española de Lingüística, que cuenta actualmente con un total de 779 socios. En dicha Asamblea resultó elegido Presidente el catedrático y académico Emilio Alarcos Llorach, quien viene a sustituir al lingüista y académico Antonio Tovar. Asimismo, se mantuvo en su cargo de Vicepresidente de la Sociedad el profesor Francisco Marsá.

En esta reunión científica, en la que han participado un centenar de profesores, lingüistas y estudiantes universitarios españoles e invitados extranjeros, se realizó una reflexión sobre la evolución histórica de la

lengua española, de la norma común que se ha mantenido y que se puede aplicar hoy a la situación del castellano. Las investigaciones presentadas al Simposio se centraron fundamentalmente en los campos de la lingüística antigua y medieval.

Alberto Bernabé trató, en su ponencia, de ponderar el influjo real que tuvo el descubrimiento del sánscrito en la ciencia europea y, concretamente, en el espectacular desarrollo de la lingüística histórico-comparada del siglo XIX; y en qué medida fue resultado del desarrollo de las aportaciones de siglos anteriores, tales como el auge de la filología en el siglo XVIII, la labor de acopio de materiales lingüísticos que ya en el Renacimiento inició Gessner, o la actividad comparativa que se produjo entre los siglos XVI y XVIII. «A fines del XVII —explicó— se inicia una etapa más seria en la que destaca el nombre de Jäger, quien postula por primera vez una hipótesis indoeuropea coherente. El XVIII es asimismo fecundo en aciertos en la clasificación de lenguas por criterios genéticos. Es muy larga la lista de aportaciones y resultados de esta época que hereda el XIX». Por su parte, la etimología científica no es tan nueva como se pretende, opina el profesor Bernabé: «hay una prolongada tradición de perfeccionamiento de la caprichosa etimología clásica a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII».

Finalmente el profesor Bernabé abordó la situación y desarrollo del estudio del sánscrito en el siglo XIX, protegido en el momento de surgir

el nacionalismo alemán, lo que favoreció la creación de especialistas y la continuidad en la investigación.

Realizar una confrontación entre el paradigma crítico-literario aristotélico y el sistema jakobsoniano, en cuanto sustentador, este último, del formalismo ruso, con respecto a la relación entre la Poética (hechos lingüísticos) y la obra literaria, fue el tema de la ponencia de **José A. Martínez**. «La vuelta a Aristóteles —señaló— debe mucho a que se ha re-mozado el término de *Poética* en el sentido del Estagirita, pero, sobre todo, a dos factores que parecen haber atormentado el corazón mismo del sistema jakobsoniano: el intento, tanto en Aristóteles como en Jakobson, de fundamentar en la lengua el estudio de la literatura, y de desarrollar una teoría literaria inmanente y 'objetiva'; y el proyecto de mostrar las relaciones entre literatura y otras artes».

Señaló el ponente cómo en Jakobson, a diferencia de Aristóteles, los rasgos constitutivos de la «literariedad» (la quintaesencia de la literatura) se consideran de naturaleza lingüística. «Tal divergencia se debe —dijo— a que Aristóteles centra su observación en la tragedia y en la epopeya, en tanto que Jakobson fundamenta su teoría global de la literatura en la investigación de obras sobre todo del 'género lírico'. Lo que subyace, en definitiva, es un largo proceso histórico en el que se da un desplazamiento de interés de los grandes géneros de la antigüedad grecolatina a los géneros líricos, considerados durante mucho tiempo como 'menores'; proceso que se refleja en una transformación de la Poética».

Finalmente comentó las «dos cordiales disidencias —de Todorov y de Lázaro Carreter— con respecto a Jakobson. Mientras el primero, en una postura muy aristotélica, se inclina por el estudio de los géneros y por la aniquilación de la Poética y de la Literatura, Lázaro parece abogar más bien por una síntesis de Aristóteles (el género) y de la Estilística (la obra), viendo la 'literariedad' como la interacción dialéctica —sincrónica y diacrónica— entre Género y Obra».

Sobre «Alfonso el Sabio y el ambiente lingüístico de su tiempo» versó la ponencia del profesor **Hans J. Niederehe**. «Las historiografías de Alfonso el Sabio —señaló— contienen un gran número de observaciones sobre el lenguaje, fundamentalmente afirmaciones aisladas que dejan entrever cuáles fueron los pen-

samientos del Rey Alfonso y sus colaboradores sobre el tema en general y sobre problemas específicos del español (alguna referencia al signo lingüístico, y al de los sonidos, a la función del lenguaje), y otras aseveraciones relativas al origen y a la diversidad de las lenguas.

En opinión del profesor Niederehe, esa concepción del lenguaje es una adaptación de las teorías coetáneas, más que originalmente alfonsina. «Ese 'ambiente lingüístico' en el que estaba inmerso el Rey cabe verlo como constituido primordialmente con las ideas dominantes por aquella época en París, solo que adaptadas por él a las condiciones españolas. No parece osado afirmar que por ello se sintió adicionalmente impulsado a redactar su gran obra en 'romance castellano' y no en latín».

En su ponencia, el profesor **R. Adrados** abordó el atraso en que se encuentra el estudio de la historia de la Gramática grecolatina, «especie de 'tierra de nadie' en la que los filólogos clásicos y los lingüistas hacen sólo incursiones esporádicas». Tras pasar revista a las deficiencias y lagunas del libro de Steinhalt, «del que seguimos dependiendo, en lo esencial», y comentar otras exposiciones generales sobre el tema (Coseriu, Belardi), señaló Adrados algunos territorios que esperan ser explorados y cuyo estudio podría procurar avances y frutos en campos como la fonología, la teoría del signo, el papel del emisor y el receptor, las funciones del lenguaje, los sistemas semánticos e incluso los factores sociales e históricos que condicionan la lengua. Así son fuentes importantes los sofistas, diversas obras de Platón, los epicúreos, Sexto Empírico, etc.

A analizar la concepción social y lingüística en la obra de Andrés Bello se dedicó la ponencia presentada por **Hernán Urrutia**. «El lenguaje, según Bello, tiene la finalidad de controlar, modificar y predecir la experiencia o realidad; y el lenguaje estético buscaría la armonía e intensificación de algún aspecto de la experiencia. En suma: el lenguaje, en la línea de pensamiento bellista, sería entendido en términos de la función que sirve».

Para el profesor Urrutia, «el principal móvil de Bello en sus trabajos gramaticales fue el preservar las ventajas de un lenguaje común, evitando la disgregación lingüística, pues lo esencial del ser humano es su naturaleza profundamente social e interdependiente».

Lo realizará un equipo patrocinado por la Fundación

ESTUDIO ESPAÑOL SOBRE EL TRATADO DEL DERECHO DEL MAR

Un estudio sobre «La Convención de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar: una perspectiva española» será realizado, con ayuda de la Fundación Juan March, por un equipo de especialistas integrado por los profesores José Manuel Lacleta, José Antonio Yturriaga y José Antonio Pastor Ridruejo, todos ellos miembros de la delegación española que ha participado en la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar, cuya Convención ha sido ya firmada por 117 Estados participantes en la Convención. España todavía no ha suscrito este Tratado sobre el Derecho del Mar, tema que se halla ahora en estudio por el Gobierno español.

Este trabajo se propone analizar en profundidad, y desde una perspectiva española, el contenido de la Convención, evaluando las ventajas e inconvenientes de dicho Tratado, que se caracteriza, en opinión de los tres profesores, por su globalidad, aspiración de universalidad e integridad, —en el sentido de que no admite reservas—, por más que en algunos puntos sea impreciso y ambiguo como consecuencia del método de consenso que inspiró la negociación, todo lo cual aconseja su estudio minucioso en lo que respecta a su repercusión en los intereses españoles. Se apuntarán en dicho estudio, entre otros extremos, algunas claves para comprender cuál pudiera ser la actitud de España frente al Tratado en una serie de temas que, en un futuro inmediato, ocuparán la atención del Gobierno, de las Cortes y de los sectores particularmente afectados, tales como la pesca, la navegación por los estrechos y la delimitación de espacios marinos.

La Convención de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar afecta profundamente a España por ser un país de gran importancia estratégica, ribereño de un estrecho internacional, soberano de dos archipiélagos y de algunas islas, con largas costas cercanas a grandes rutas de navegación y expuestas a la contaminación, con problemas pendien-

tes de delimitación de espacios marítimos, gran potencia pesquera, etc.

Desde el punto de vista de la comunidad internacional, la Convención tiene gran importancia tanto para la codificación del derecho internacional consuetudinario como para su desarrollo progresivo, mediante la creación no sólo de nuevas normas jurídicas, sino también nuevas instituciones internacionales. Partes muy relevantes de este Tratado son ya normas consuetudinarias de Derecho Internacional, bien por ser declarativas de costumbres ya vigentes, bien porque aún tratándose de instituciones nuevas, han llegado a cristalizar como normas consuetudinarias en los casos de regímenes de la zona económica exclusiva o de los Estados archipelágicos. En cambio, es completamente nuevo el régimen de los fondos marinos más allá de la jurisdicción nacional, y otras normas convencionales como, por ejemplo, el régimen de paso en tránsito por los estrechos.

En el esquema del proyecto de trabajo de este equipo investigador, tras una introducción sobre los antecedentes y desarrollo de la labor realizada en los últimos años por la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar, se prevé abordar, entre otros temas, el régimen de los distintos espacios marinos, el régimen de navegación, el

régimen de competencia del Estado ribereño y el acceso de terceros Estados en el ámbito de la explotación de recursos; los derechos de Estados sin litoral y de los que están en desventaja por su situación geográfica... También serán objeto de análisis la normativa y responsabilidades en la protección y conservación del medio marino; el régimen jurídico de la investigación científica y de la transmisión de tecnología, etc.

Como material básico de trabajo, el equipo de juristas partirá, ante todo, de la documentación de la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar, además del propio texto de la Convención—320 artículos, más 8 anexos y 3 resoluciones—; de la amplia bibliografía publicada en los casi diez años (1973-1982) que han durado las negociaciones hasta la adopción final de la Convención; así como de la jurisprudencia y legislación internacional sobre diversas cuestiones del Derecho del Mar.

José Manuel Lacleta, Diplomático de Carrera, ha sido Profesor de Derecho Internacional Público y Privado en la Universidad Complutense y, desde 1973, lo es de Derecho Diplo-

mático en la Escuela Diplomática de Madrid. Ha representado a la delegación española en varias Conferencias internacionales de la ONU y, concretamente, en las tres del Derecho del Mar. Ha sido Jefe de la Asesoría Jurídica Internacional del Ministerio de Asuntos Exteriores y es miembro de la Comisión de Derecho Internacional de las Naciones Unidas

José Antonio Yturriaga es también Diplomático y Profesor en la Escuela Diplomática. Ha sido Jefe de la Asesoría Jurídica Internacional y, hasta fechas recientes, Secretario General Técnico de Asuntos Exteriores. Ha sido miembro de la delegación española en la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar.

José Antonio Pastor Ridruejo es catedrático de Derecho Internacional de la Universidad Complutense y profesor en la Escuela Diplomática. Redactor Jefe de la Revista Española de Derecho Internacional, ha sido miembro de la Delegación española en la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Derecho del Mar, además de ocupar otros cargos en Asuntos Exteriores.

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.

- **Victor S. Martín** (y otros).

Synthesis of Saccharides and Related Polyhydroxylated Natural Products. 3. Efficient Conversion of 2,3-erythro-Aldoses to 2,3-threo-Aldoses.

«J. Am. Chem. Soc.», 1982, n.º 104, págs. 3.515-3.516.
(Operación Especial 1980. Química).

- **Enrique Cerdán Tato.**

Los ahorcados del cuarto menguante.
Barcelona, Editorial Laia, 1982. 198 páginas.
(Beca España 1979. Creación Literaria.)

MARTES, 1

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de violoncello y piano.

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

«El cuerpo humano» (III).

Pedro Lain Entralgo: «El cuerpo propio».

MIÉRCOLES, 2

19,30 horas

CICLO BRAHMS: INTEGRAL DE LA OBRA DE CAMARA CON PIANO (I).

Intérpretes: **Pedro León** (violín) y **Julián López Gimeno** (piano).

Programa: Sonata n.º 1 Op. 78, Scherzo (1853) y Sonata n.º 2 Op. 100.

JUEVES, 3

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital por el Seminario de estudios de la Música Antigua.

Comentarios: **Juan José Rey.**

Programa: Obras de Trovadores, Alfonso X el Sabio, Juan de la Encina y Diego Ortiz.

(Sólo pueden asistir grupos de alum-

nos de colegios e institutos, previa solicitud.)

VIERNES, 4

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Fernando Puchol.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

Programa: Obras de Haydn, Schubert, Liszt, Debussy, Ravel y Falla. (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«El cuerpo humano» (y IV).

Pedro Lain Entralgo: «Una teoría integral del cuerpo humano».

LUNES, 7

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital para dúo de guitarras.

Intérpretes: **Dúo de guitarras Mengual-Ros.**

Programa: Obras de Lawes, Johnson, Garulli, Sor, Absil, Granados, Albéniz y Falla.

MARTES, 8

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de violoncello y piano.

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

Comentarios: **A. Ruiz Tarazona.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 1.)

«ROY LICHTENSTEIN 1970-1980», EN LA FUNDACION

Durante el mes de febrero continuará exhibiéndose, en la sede de la Fundación Juan March, la Exposición «Roy Lichtenstein 1970-1980». Integrada por 92 obras —30 pinturas, 8 esculturas y 54 dibujos—, esta muestra ha sido organizada por el Museo de Arte de San Luis (Estados Unidos), con la colaboración de la Fundación American Express y del National Endowment for the Arts.

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La cara oscura del Siglo de las Luces» (I).

Guillermo Carnero: «La dualidad entre razón y emoción».

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La cara oscura del Siglo de las Luces» (II).

Guillermo Carnero: «Comedia sentimental o Tragedia burguesa».

MIÉRCOLES, 9

19,30 horas

CICLO BRAHMS: INTEGRAL DE LA OBRA DE CÁMARA CON PIANO (II).

Intérpretes: **Pedro Corostola** (violoncello) y **Manuel Carra** (piano).

Programa: Sonatas n.º 1 Op. 38, y n.º 2 Op. 99.

VIERNES, 11

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Fernando Puchol.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

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

JUEVES, 10

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital por el Seminario de estudios de la Música Antigua.

Comentarios: **Juan José Rey.**

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

19,30 horas

Proyección de documentales con motivo de la Exposición «Roy Lichtenstein 1970-1980».

LUNES, 14

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA.

Recital de órgano.

Intérprete: **Lucía Riaño.**

Programa: Obras de Cabezón, Bruna, Cavanilles, Vivaldi-Bach, Mendelssohn y Reger.

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO», EN HUESCA Y VIGO

El 5 de febrero se clausura en Huesca la Exposición de Arte Español Contemporáneo (colección de la Fundación Juan March) en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, de Huesca, entidad con cuya colaboración se ha organizado la muestra.

A partir del 15 de febrero, esta colectiva, integrada por 30 obras de otros tantos artistas españoles, se exhibirá en Vigo (Pontevedra), en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal de esa ciudad.

MARTES, 15

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de flauta y piano.

Intérpretes: **José Moreno** (flauta) y **Rogelio R. Gavilanes** (piano).

Comentarios: **A. Ruiz Tarazona.**

Programa: Obras de Bach, Mozart, Schubert y Fauré.

(Condiciones de asistencia idénticas a las del día 1.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«La cara oscura del Siglo de las Luces» (III).

Guillermo Carnero: «Sensibilidad frente a Ilustración en la Poesía».

MIÉRCOLES, 16 ════════════

19,30 horas

CICLO BRAHMS: INTEGRAL DE LA OBRA DE CAMARA CON PIANO (III).

Intérpretes: **Pedro León** (violín y viola) y **Julián López Gimeno** (piano).

Programa: Sonata Op. 120 n.º 1 para viola y piano y Sonata n.º 3 Op. 108 para violín y piano.

JUEVES, 17 ════════════

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital por el Seminario de estudios de la Música Antigua.

Comentarios: **Juan José Rey.**

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«**La cara oscura del Siglo de las Luces**» (y IV).

Guillermo Carnero: «Sensibilidad y terror en la narrativa».

VIERNES, 18 ════════════

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Fernando Puchol.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**

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

19,30 horas

Proyección de documentales con motivo de la Exposición «Roy Lichtenstein 1970-1980».

LUNES, 21 ════════════

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA.

Recital de piano.

Intérprete: **Martha Bongiorno.**

Programa: Obras de Scarlatti, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Granados y Prokofiev.

LA EXPOSICION DE GRABADOS DE GOYA, EN CANARIAS

El 18 de febrero la Exposición de 222 Grabados de Goya de la Fundación Juan March se inaugurará en Arrecife (Lanzarote), en el Castillo de San José, organizada con la colaboración de la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria.

La muestra, que recorrerá posteriormente otros lugares de las Islas Canarias, está integrada por grabados de las cuatro grandes series del pintor.

«RECITALES PARA JOVENES», EN CASTELLON Y EN AVILA

Continúan en Castellón los Recitales para Jóvenes, organizados en colaboración con el Conservatorio Provincial de Música, en el Instituto «Francisco Ribalta». Los días 1, 8, 15 y 22 de febrero actuará el pianista **Perfecto García Chornet**, con obras de Chopin, Liszt, Granados, I. Albéniz y M. Albéniz. Realiza los comentarios el Director del Conservatorio de Castellón, **Juan Ramón Herrero.**

En Avila siguen celebrándose Recitales para Jóvenes en la Casa de Cultura, organizados con el Conservatorio Elemental de Música y la Asociación de Padres de Alumnos y Amigos del Conservatorio de Música «Tomás Luis de Victoria». Los días 1, 8, 15 y 22 actuará el pianista **Manuel Carra**, con un programa integrado por piezas de Beethoven, Schubert, Chopin y Albéniz. Estos recitales son comentados por **Alberto Medina.**

calendario

MARTES, 22

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de flauta y piano.

Intérpretes: **José Moreno** (flauta) y **Rogelio R. Gavilanes** (piano).

Comentarios: **A. Ruiz Tarazona.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 15.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Cuatro lecciones sobre **Derecho comunitario**» (I).

Francesco Capotorti: «Fuentes e instituciones de las Comunidades europeas».

MIÉRCOLES, 23

19,30 horas

CICLO BRAHMS: INTEGRAL DE LA OBRA DE CÁMARA CON PIANO (IV).

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN ZARAGOZA

En febrero se inician en Zaragoza, en el salón de actos de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja (Plaza de Paraíso), «Conciertos de Mediodía», organizados con la colaboración de dicha entidad. El día 4 actuará el clavecinista y organista **José Luis González Uriol**; el 11 lo hará la **Escuela de Infantes del Pilar**, dirigida por **José Vicente González Valle**; el 18 actuará la **Orquesta de Cámara Ciudad de Zaragoza**; y el 25 habrá un recital de canto y piano a cargo de **Pilar Márquez** (mezzosoprano) y **José Luis Gimeno** (piano).

Intérpretes: **Trio de Madrid.**

Programa: Tríos n.º 1 Op. 8, y n.º 2 Op. 87.

JUEVES, 24

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital por el Seminario de Estudios de la Música Antigua.

Comentarios: **Juan José Rey.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 3.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS.

«Cuatro lecciones sobre **Derecho comunitario**» (II).

Francesco Capotorti: «El procedimiento judicial europeo».

VIERNES, 25

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Recital de piano.

Intérprete: **Fernando Puchol.**

Comentarios: **A. Fernández-Cid.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4.)

19,30 horas

Proyección de documentales con motivo de la Exposición «Roy Lichtenstein 1970-1980».

LUNES, 28

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA.

Recital de violoncello.

Intérprete: **Luis Leguía.**

Programa: Obras de Bach y Kodaly.

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**