

Sumario

ENSAYO	3
<i>La enseñanza teatral en España</i> , por Ricardo Doménech	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	15
Arte	15
Retrospectiva de René Magritte, desde el 20 de enero	15
— Por primera vez en España, se exhibirán 65 cuadros del pintor surrealista	15
— Vida y obra de René Magritte	16
La Colección Leo Castelli, abierta hasta el 8 de enero	22
— La crítica ante la exposición	22
Música	25
Integral para piano solo de Brahms, desde el 11 de enero	25
— Seis recitales, a cargo de Ramón Coll y Josep María Colom	25
«Recitales para Jóvenes»	26
— Nuevos intérpretes en música de cámara, dúo de guitarras y dos pianos	26
— Balance del curso 1987-1988: 20.132 chicos y chicas, en los 72 recitales celebrados	26
«Conciertos de Mediodía», en enero	28
Cursos universitarios	29
Marino Regini: «Trabajo y política en la Italia contemporánea»	29
«Madrid, fin de siglo»	34
— Carlos Sambricio, Antón Capitel, José María Ezquiaga y Gabriel Ruiz Cabrero hablaron sobre el futuro arquitectónico de Madrid	34
Reuniones científicas	42
Encuentro sobre «Base celular de la morfogénesis»	42
— Participaron destacados científicos europeos y norteamericanos	42
Publicaciones	43
«SABER/Leer»: editado el número 21	43
— Incluye trabajos de Martín González, Artola, Domínguez Ortiz, Sobejano, Tomás y Valiente, Lledó y Ferrater Mora	43
Nuevos títulos en «Serie universitaria»	44
Calendario de actividades culturales en enero	45

LA ENSEÑANZA TEATRAL EN ESPAÑA

Por Ricardo Doménech

Catedrático —y actualmente Director— de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid. Doctor en Filología Hispánica. Profesor en varias Universidades norteamericanas. Autor de numerosos estudios sobre teatro y literatura, de ediciones críticas y artículos, y de cuatro libros de cuentos y novelas cortas.



En estas páginas intentamos responder a la pregunta de cuál es, en la actualidad, la situación de los estudios teatrales en España. Respuesta nada fácil, por cierto, ya que, en la España de hoy, todo lo que tiene que ver con el teatro requiere de un pronóstico reservado; y todo lo que tiene que ver con la enseñanza es, sencillamente, materia inflamable. Pero tal vez una reflexión serena —sustentada en una previa y precisa información— pueda ser de alguna utilidad en las presentes circunstancias.

Al preguntarnos por los estudios teatrales, se entiende que nos preguntamos dónde y cómo se forman los futuros profesionales de las Artes y las Ciencias del teatro: actores, directores, bailarines, escenógrafos, figurinistas, titiriteros, dramaturgos, críticos e historiadores, etc. Y se impone en seguida una distinción entre estudios oficiales y estudios privados.

* 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, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología

En el campo de la Danza —especialmente en sus ramas de *Ballet* Clásico y Danza Española—, hay innumerables escuelas privadas en toda España. Buena parte de ellas se mueven al margen de un deseable control artístico, médico y académico. Su elevado número es consecuencia de una demanda muy generalizada, si bien esta demanda no proviene de una necesidad profesional —el bailarín español apenas tiene ante sí oportunidades profesionales—, sino de una moda social; una moda social que, por lo demás, afecta exclusivamente a las niñas: los mismos padres que ven satisfechos el que sus hijas estudien *ballet*, se sentirían horrorizados ante la posibilidad de que sus hijos cursaran esos estudios. (Semejante mentalidad lo dice todo.) En los demás terrenos, la incidencia de la enseñanza privada es muy escasa. De hecho, sólo podemos decir que existe en el del actor.

A final de curso, cuando se van aproximando las pruebas de Ingreso en la Escuela de Arte Dramático, en los periódicos se multiplican los anuncios de escuelas privadas con la promesa de «preparar» para ese examen. Alguna vez he comparado tales promesas con el timo de la estampita, pues, efectivamente, dicho examen no es susceptible de preparación; en él no se deben valorar saberes, sino capacidades. La existencia de tales anuncios demuestra que, sin embargo, muchos jóvenes pican en ese anzuelo. Igual sucede con numerosas convocatorias de cursos y talleres —y hasta con algunas audiciones—, que no son más que sacadineros. ¿Se reduce a ese ámbito picaresco la enseñanza privada? No, de ninguna manera; aunque la frontera no siempre resulta reconocible, debido a la falta de unas normas legales que regulen este sector. Pero en la enseñanza privada hay algunas iniciativas de positivo mérito. Como ejemplo, citaré el Laboratorio «William Layton».

El Laboratorio «William Layton» no es sino una derivación

▷ Hispánica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Angel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro; *La arquitectura teatral. El teatro «alla italiana» en la cultura española moderna*, por Ignasi de Solà-Morales, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona; y *Los clásicos, hoy*, por Rafael Pérez Sierra, catedrático de Escena Lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

de lo que fue el T.E.M. (Teatro Estudio de Madrid) en los años sesenta y los posteriores T.E.I. y T.E.C. de los setenta. A esta escuela han estado ligados nombres bien conocidos en la docencia teatral (recordaré los de María López Gómez, Miguel Narros y Arnold Taraborrelli) y en ella destaca como profesor un cualificado director de escena: José Carlos Plaza. Ahora bien, el eje o núcleo de la escuela ha sido William Layton. Buen conocedor del Método de Stanislavski, desde la vertiente del teatro norteamericano, en Layton tenemos un verdadero maestro de varias generaciones de actores españoles. Hasta su jubilación en 1983, y durante algunos años, fue también profesor de la Escuela de Arte Dramático, y en ella ha dejado una huella indiscutible, pero no cabe duda de que es en la escuela que finalmente lleva su nombre donde ha desarrollado más y mejor su enorme talento y capacidad docente. El caso de Layton es significativo también en otro aspecto. Por lo general, la enseñanza privada descansa, se concentra en un profesor de acusada personalidad. E incluso se trata muchas veces, lisa y llanamente, de clases particulares que imparte tal o cual profesor. Por consiguiente, esa enseñanza es como abrir un pozo: permite profundizar, investigar, aunque, eso sí, en una sola dirección determinada, frente al carácter más amplio y diversificado, con mayores opciones, de una escuela oficial.

Adentrándonos ya en los estudios oficiales, debemos hacer la siguiente e inmediata diferenciación:

1º) Escuelas de Arte Dramático que pertenecen al Ministerio de Educación y Ciencia o que han pertenecido a él antes del traspaso de competencias a las Comunidades Autónomas, con facultad para conceder la correspondiente titulación académica (y en este apartado hay que incluir al Instituto del Teatro de Barcelona, que ha tenido siempre un régimen especial: depende administrativamente de la Diputación, pero está reconocido oficialmente como Escuela Superior de Arte Dramático desde 1944). Todas estas Escuelas fueron en su origen Secciones de Declamación en los Conservatorios de Música. Un decreto de 11 de marzo de 1952 las separó de los mismos, ordenándolas en Escuelas Superiores, Profesionales y Elementales, según lo fuera el Conservatorio de origen. De esta forma quedaron constituidas en Escuelas Superiores la de Madrid y el Instituto del Teatro de Barce-

lona. En 1982, con evidente precipitación, el Ministerio de Educación y Ciencia reconoce a todas las demás como Superiores, sin mayores requisitos.

2º) Escuelas Municipales o promovidas por otros organismos oficiales. Al no haber una reglamentación —ni siquiera un adecuado censo— de las mismas, estas escuelas se mueven en un terreno ambiguo, confuso, con una influencia o proyección limitadas. Son conocidas por su actividad las Escuelas Municipales de San Sebastián, Zaragoza, Albacete, etc. Aunque el modelo que inspiró su nacimiento es el Instituto del Teatro de Barcelona, creo que también aquí hemos de situar el recientemente creado Instituto del Teatro de Sevilla, por no estar capacitado para emitir titulación académica. Dependiente de la Diputación (la otra Escuela oficial de Arte Dramático depende de la Comunidad Autónoma), este Instituto ha estado dirigido los dos primeros años por un destacado hombre de teatro: Antonio Andrés, y lo previsto en su creación era que constituyese el fermento o célula originaria de un Centro Dramático.

3º) Cátedras de Teatro en la Universidad. Existen éstas en Barcelona (regentada por Ricardo Salvat), en Salamanca (por José Martín Recuerda), en Murcia (por César Oliva) y en la U.N.E.D. (por Manuel Sito Alba). Hasta el presente, en estas cátedras no se ha podido impartir una enseñanza teatral específica, limitándose sus funciones al estudio y la investigación de la historia del teatro y de la literatura dramática. Llama positivamente la atención el esfuerzo editorial de la de Murcia. La reciente jubilación de Sito Alba y de Martín Recuerda (y con respecto a este último, la anunciada reconversión de su plaza en la de otra asignatura) levanta no pocas interrogantes acerca del futuro de estas cátedras.

Ante el panorama que acabamos de delimitar, hay que advertir que las dos Escuelas de nivel más alto, las dos Escuelas verdaderamente Superiores, son las de Madrid y Barcelona. Sea por lo reciente de su creación, sea porque en las ciudades respectivas no existe vida teatral, sea por la causa particular que fuere, las otras Escuelas se mueven en un plano distinto; lo que no obsta para que valoremos la lucha y los intentos de superación que se están produciendo en algunas de ellas, por ejemplo, en la Escuela Supe-

rrior de Arte Dramático de Valencia, que ha venido dirigiendo Antonio Díaz Zamora.

En 1970, el nombramiento de Hermann Bonnín como Director del Instituto del Teatro de Barcelona señala el comienzo de una etapa de renovación muy profunda en el centro. Por mediación —entre otros— del Director que le había precedido, Guillermo Díaz-Plaja, la Diputación Provincial acababa de adquirir la extraordinaria Biblioteca Teatral Sedó; y colocó ésta, junto con el Museo del Teatro, dentro de la estructura general del Instituto. El Instituto se convertía así, no sólo en un centro de enseñanza, sino en un espacio abierto a la investigación. Con buen criterio, Bonnín puso a Xavier Fábregas al frente de la Biblioteca-Museo y de las publicaciones (y en este último aspecto hay que hacer notar la inmediata actualización de la revista *Estudios escénicos*). Además, el Instituto del Teatro albergaba, desde tiempo atrás, las enseñanzas de Escenografía y de Títeres y Marionetas, que en esta etapa se verían revitalizadas. Pero, claro está, fue en el terreno de la interpretación y dirección de escena donde se hicieron las apuestas más fuertes, con la incorporación de nuevos profesores, la elaboración de nuevos Planes de Estudio, la puesta en práctica de nuevos métodos de trabajo, etc. No es posible dar aquí una relación completa del profesorado, pero sí es obligado destacar algunos nombres, como los de Fabià Puigcerver, Carlota Soldevila, Albert Boadella, Yago Pericot, Francesc Nello, José Sanchis Sinisterra, etc. Algunos de ellos —más un antiguo alumno: Lluís Pasqual— fundaron en 1976 el Teatre Lliure, prestigioso Teatro Estable que ha llegado hasta hoy en una brillante y sostenida trayectoria. Josep Montanyes, actual Director del Instituto, ha dado a éste otro impulso decisivo. El Instituto cuenta hoy con dos salas teatrales, ha extendido sus cursos y talleres a otras ciudades, ha iniciado una interesante colaboración con las dos Universidades de Barcelona y ha organizado congresos y simposios de amplia repercusión. Nombres muy destacados en el equipo de Montanyes son los de los profesores Jaume Melendres y Guillem-Jordi Graells.

Así como 1970 es una buena línea fronteriza en la historia del Instituto del Teatro de Barcelona, el año 1976 puede serlo en la de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid (RESADD). Como antecedente de los cambios que a

partir de esa fecha se producen, hay que recordar el bienio 1968-1970, en que Bonnín fue Director de la Escuela. Ciertamente, Bonnín no tuvo tiempo ni apoyos para llevar a cabo la transformación que, a la inversa, sí consiguió después en Barcelona, pero no cabe duda de que se creó entonces una conciencia de su necesidad. En 1976, tras una llamativa *contestación* estudiantil, apoyada por muchos profesionales del teatro y del mundo de la cultura en general, el Ministerio de Educación nombra Director de la RESADD a Rafael Pérez Sierra. Con Pérez Sierra se incorporan al centro nuevos profesores, y se inicia una actualización del Plan de Estudios. En los dos años siguientes, fui yo Director de la Escuela. Se integraron entonces algunos profesores más. Al alimón con el Instituto del Teatro de Barcelona, se propuso al Ministerio de Educación, en el marco del Proyecto de Ley de Enseñanzas Artísticas, una reforma profunda de los estudios teatrales, propuesta que el Ministerio no supo o no quiso llevar adelante. Asimismo, en colaboración con la Dirección General de Teatro, se creó en la RESADD un Laboratorio para Actores Profesionales, bajo la dirección de José Monleón, con diferentes cursos que se impartieron en 1978 y 1979. Finalmente, se puso en marcha el Taller de Tercer Curso, que dirigió José Estruch los dos primeros años (*Medora*, de Lope de Rueda, en el 78; *La fiera, el rayo y la piedra*, en el 79). Estos Talleres no consistían en la mera producción de un espectáculo, sino en un proceso de investigación y de aprendizaje, dentro del estilo teatral de que se tratara cada vez, con la activa participación de los profesores de todas o casi todas las asignaturas. En un Taller así entendido, el alumno venía a poner en práctica cuantos conocimientos había adquirido en los cursos anteriores, enfrentándose ahora con esa unidad totalizadora que es el escenario.

La figura de José Estruch, excepcional docente de teatro, merece una atención que en los límites de este artículo no cabe prestarle. Igual que Layton, es un maestro de varias generaciones de actores, bien que en su caso ese magisterio esté repartido entre Uruguay y España. En Uruguay, como profesor de la Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo, la Escuela que creara y dirigiera Margarita Xirgu; en España, tras su regreso del exilio en 1966, primero en algunas clases particulares, aisladas, y desde 1976 como profesor de la RESADD. Eminentemente intui-

tivo, Estruch ha sabido resolver de una manera original, empíricamente, no pocas dificultades que tiene planteadas la enseñanza teatral en nuestros días. Tan sólo pondré dos ejemplos de su buen hacer: el difícil paso de la expresión corporal al trabajo con textos y la forma precisa de enseñar el verso. Mucho me gustaría decir también de Angel Gutiérrez: uno de aquellos niños que, durante la guerra civil, fueron evacuados a la Unión Soviética, donde, ya adulto, pudo aprender el Método de Stanislavski... en su propia salsa; y de Pilar Francés, de Marta Schinca, de Lourdes Ortiz, de José Luis Alonso de Santos, de Joaquín Campomanes, de Alfredo Carrión, de Jorge Eines, de Antonio Malonda, de Julio Castronuovo, etc., como asimismo de aquellos profesores que, provenientes de la «anterior» Escuela, se sumaron con entusiasmo a estos esfuerzos por cambiarla: pienso en Francisco Martínez, en Francisco Nieva, en Josefina García Aráez, en Elvira Sanz, en González Vergel, en José Osuna, etc.

Tras mi dimisión, María López Gómez se hace cargo de la dirección de la Escuela en 1980. De entonces a 1987, su buena gestión ha asegurado la estabilidad y el equilibrio del centro. Se ha puesto en marcha el Curso Experimental de Dirección de Escena, primer paso en la necesaria implantación de esa especialidad. Se han proseguido los Talleres —ahora situados en un Cuarto Curso—, y de algunos de ellos han salido espectáculos magníficos: como muestra, baste citar *Los bajos fondos*, de Gorki, en la dirección de Angel Gutiérrez, y *El rey Juan*, de Shakespeare, en la dirección de Estruch. Este último espectáculo obtuvo un brillante Segundo Premio en el Festival Internacional de Escuelas celebrado en Lyon en 1986. Es de notar que muchos de estos Talleres han supuesto el nacimiento de un grupo de teatro independiente: Zascandil, Teatro de Cámara de Madrid, Producciones Marginales, Corral 86, etc. Nuevos profesores, en fin, se han ido agregando a la Escuela, como Miguel Narros, o como algunos, más jóvenes, que años atrás fueron alumnos de la RESADD: Concha Doñaque, Juanjo Granda, Miguel Medina, Vicente Fuentes.

En la sección de Danza, y más concretamente en el Departamento de Danza Española, debemos destacar en un primer término el nombre de Mariemma. Desde que ganó su cátedra de la Escuela en 1969, hasta su reciente jubilación, en 1985,

Mariemma ha marcado la impronta de su personalidad, unos procedimientos, una orientación que no existían antes en el centro. Con Mariemma han colaborado profesores tan cualificados como Paco Fernández y asimismo una discípula suya como Rosa Ruiz; y Antonia Ruiz, Carmen Rollán, etc. El Departamento de *Ballet Clásico* toma un nuevo sesgo con la incorporación de Aurora Pons en 1978. Discípula de Magriñá en Barcelona, bailarina y coreógrafa de reconocido prestigio, hoy Vicedirectora de la RESADD, Aurora Pons, con un escogido equipo en el que se reconocen las buenas dotes organizativas de Arcadio Carbonell, afronta con resolución, con rigor, la necesidad de reorganizar la enseñanza del *Ballet Clásico* y de la Danza Española. Así, hay que señalar el excelente Plan de Estudios que para ambas ramas del baile (en la RESADD, la Danza Contemporánea está articulada en la sección de Arte Dramático) ha propuesto la Escuela al Ministerio de Educación: un Plan de Estudios que, como el de Arte Dramático, garantizaría el buen rumbo de estas Enseñanzas en un próximo futuro.

He sido elegido por segunda vez Director de la RESADD, en mayo de 1987, tras jubilarse María López Gómez. Lo he aceptado, aun a sabiendas de la hipoteca de tiempo que ello supone —cosa bien grave para un escritor e investigador como yo—, guiado por una ilusión no apagada: la de que hagamos ahora, en este momento de actualización de la sociedad española, aquello que ni Rafael Pérez Sierra, ni María López Gómez, ni yo mismo pudimos hacer entre 1976 y 1986. Y esto que no pudimos hacer no es sino la completa y profunda modernización de la Escuela. Creo que cada uno de nosotros tres, a su manera, ha aportado algo en el proceso de esa modernización. Pero es evidente que ésta no ha sido posible en los términos deseados y deseables. El excesivo control del Ministerio de Educación, la excesiva dependencia de una Subdirección General de tan poco peso en el Ministerio como es Enseñanzas Artísticas, ha frenado el normal desarrollo de la RESADD. Así, sorprende que muchas de las cosas que estamos reclamando a la Administración no sean todavía —¡en 1988!— una realidad. Por ejemplo, ¿cómo es posible que a la especialidad de Dirección de Escena no se le permita más de un año académico, algo que seguramente es único en todo el mundo? ¿Cómo se explica que en la Escuela no se impar-

tan especialidades como Escenografía, Títeres y Marionetas y tantas otras? ¿Cómo entender que la Escuela no disponga de un teatro propio que sirva de puente entre el aprendizaje de las aulas y el posterior ejercicio profesional? ¿Cómo admitir que la Dirección provincial del MEC, que administra los Institutos de Enseñanza Media, administre también la Escuela de Arte Dramático, la Escuela de Canto, el Conservatorio de Música, etc., aplicando una normativa general —la de Enseñanza Media— que nada tiene que ver con las Enseñanzas Artísticas? ¿Por qué Enseñanzas Artísticas no es, sin más, una Dirección General, con capacidad y autonomía para tomar las decisiones fundamentales de este sector?

Y así podríamos continuar con una larga relación de contradicciones, de insuficiencias. Bien entendido que en estas palabras no hay ningún reproche a personas concretas. Y aún más: debo añadir, sinceramente, que entre algunos funcionarios de Educación y Ciencia he encontrado comprensión y estímulo verdaderos. Pero no se trata de esto. El problema es de orden objetivo, estructural, y se origina al no haber una política educativa que asuma plenamente este ámbito de la enseñanza que es el teatro y el arte en general. Ese desinterés no deja de ser paradójico, incomprensible, si se recuerda que el vecino Ministerio de Cultura invierte sumas cuantiosas en sus propias producciones teatrales o en producciones teatrales ajenas y no siempre dignas —por la escasa calidad artística de los resultados— de tal ayuda. Si realmente se quiere proteger el arte y la cultura, ¿por qué no se le protege allí donde están sus raíces, su futuro? Es incuestionable que de la formación que hoy adquieran quienes estudian las Artes y las Ciencias del teatro depende cómo será el teatro de mañana. Esa protección, además, no requiere de tremendas inversiones económicas. Bastaría, en primer lugar, con la efectiva voluntad de hacerlo; y en segundo lugar, con una dotación económica aplicada a aspectos concretos y... con un poco de sentido común. Un poco de sentido común para —por ejemplo— cambiar toda una absurda normativa que, sin ton ni son, se ha venido acumulando en estos últimos años sobre —contra— los estudios de teatro, en cuestiones tan esenciales como los procedimientos para la selección del profesorado, la forma de dotación de los centros, las pautas de funcionamiento de éstos, etc.

Se deduce de todo lo anterior que, en nuestra situación actual,

nos sentimos como maniatados. En la RESADD, muchos docentes sabemos lo que hay que hacer para conseguir una Escuela que esté a la altura de las buenas Escuelas de Arte Dramático y de Danza que existen en Europa y en América... Pero en la estructura administrativa en que hoy nos movemos, me parece que tal aspiración es imposible. Para colmo, no faltan motivos de inquietud respecto a algo que es, sencillamente, nuestro propio espacio vital. En efecto, en octubre de 1989 comenzarán las obras de reconversión del Teatro Real en Teatro de la Opera, y todavía no sabemos si para entonces estará acondicionada la prometida nueva sede de la Escuela, en la antigua Facultad de San Carlos.

He empezado hablando desde una perspectiva general y a ella quiero volver al término de este recorrido en el que, poco a poco, nos hemos ido internando en aspectos cada vez más particulares. Y quiero volver para referirme a un asunto clave en cualquier planteamiento acerca de los estudios teatrales: la posible integración de éstos en la Universidad.

Comienzo por decir que soy partidario de esa integración desde mucho antes de ser profesor de la Escuela. Así, en 1965, en un artículo publicado en *Cuadernos para el Diálogo*, me explayé considerando su necesidad. Lo hice todavía bajo el impacto que el año anterior, en un Festival Internacional, me habían causado dos espectáculos: *Divinas palabras*, presentado por el Centro Teatral Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México, y *La cantante calva*, por la Sociedad de Arte Dramático de la Universidad de Ottawa. Y entre otras cosas, escribí: «Que en la Universidad se enseñe a ser actor, que en la Universidad se enseñe a ser director de escena, que los métodos de Stanislavski o Brecht constituyan rigurosas disciplinas universitarias (...). Los ejemplos —de países del Este y del Oeste— podrían multiplicarse. ¿Es, pues, absurdo pensar que en España el teatro pueda enseñarse en la Universidad? Como digo, esta petición ha sido formulada muchas veces y nunca atendida. ¿Por qué?» Llama la atención que, pasados veintitrés años, siga en pie esta pregunta. Pero en ese tiempo se han producido algunos hechos que debemos tomar en consideración:

1º) Creación de la Facultad de Ciencias de la Información, a donde van a parar las antiguas Escuelas de Periodismo y de Cinematografía, que dependían del Ministerio de Información y

Turismo y, por tanto, estaban antes al margen de la Universidad. Es opinión unánime que ambas Escuelas perdieron mucho con este trasvase.

2º) En la Ley de Educación de 1970 se establece que las Escuelas de Bellas Artes, los Conservatorios de Música, las Escuelas de Arte Dramático, etc., serán Facultades Universitarias. De acuerdo con eso, y tras una prolongada negociación, las Escuelas de Bellas Artes se incorporan a la Universidad en 1978. Según el testimonio de profesores y estudiantes, la calidad de la enseñanza se vio inmediata y gravemente dañada por la masificación de alumnos. Hoy se intenta corregir ésta con un examen de ingreso.

3º) A finales de 1977, el Ministerio de Educación y Ciencia nombra una amplia Comisión para elaborar un Proyecto de Ley de Enseñanzas Artísticas. Idea eje del Proyecto será que estas Enseñanzas tengan rango universitario sin estar administradas directamente por la Universidad, a fin de evitar algunos condicionamientos que las alterarían por completo —la masificación del alumnado, la excesiva burocratización, etc. Por razones nunca explicadas, los sucesivos equipos de la U.C.D. se desentendieron de aquel Proyecto. No parece que hoy tenga sentido resucitarlo.

4º) En estos últimos años, se han incorporado a la Universidad estudios muy diversos: los de A.T.S., los de la Moda, los de Deportes, etc. Por su concepto y estructura, los modernos Institutos Universitarios y Escuelas Universitarias han facilitado ese acceso, sin que esto signifique que los estudios de teatro fueran a encajar en ese marco mejor que en cualquier otro.

Estos hechos, como digo, deben sopesarse. Es evidente que las Escuelas de Cine, de Periodismo y de Bellas Artes han pagado un precio demasiado alto a cambio de su entrada en la Universidad; y por supuesto que los profesores y los alumnos de la RESADD no estamos dispuestos a que con nosotros ocurra otro tanto. Siempre será preferible que la RESADD sea de verdad una Escuela de Arte Dramático, por muy marginada que esté, que no una Facultad Universitaria de la que no salga un solo artista de teatro. Pero es evidente también que podemos evitar los errores y precipitaciones que otros han cometido. Con distintas palabras: estoy seguro de que en el momento actual las autoridades universitarias, a través de una negociación llevada con rigor, aceptarían

la integración de nuestros estudios con un estatuto que garantizara la personalidad, la idiosincrasia de éstos.

En tales condiciones, el paso a la Universidad es lo más coherente, lo mejor. La Universidad es el espacio natural, el ámbito propio de los estudios de teatro; y así sucede en otros países: en los países socialistas y en los países neocapitalistas. Hasta en el Tercer Mundo —¡hasta en Chile!— sucede. La Universidad puede aportar al teatro una mayor exigencia pedagógica, otros niveles académicos, otra hondura intelectual. Si se releen estas páginas, se comprobará que esa larga historia de pequeñas frustraciones que acompaña a la RESADD concluirían automáticamente. Habría problemas, obstáculos... Sí; pero sería... otra cosa. Se podrían ampliar los estudios a ciclos de Licenciatura y Doctorado, donde se formarían futuros profesores e investigadores. Especialidades como Dirección de Escena, Dramaturgia, etc., tendrían la posibilidad de llegar a esos ciclos, sin que quedara amputado su lógico desarrollo. Se daría a nuestros títulos un reconocimiento social y profesional que en la actualidad no tienen: en la obsesión del Ministerio de Educación y Ciencia por impedir que nuestros estudios sean verdaderamente superiores —y está visto que no hay más estudios superiores que los universitarios— reverdece todo el desprecio de la sociedad española por los cómicos de la legua. ¿Cómo explicar, si no, que los estudios de Cine, de Bellas Artes, de A.T.S., de la Moda, del Deporte... sean universitarios, y los de teatro no? En fin, la Universidad no sería la panacea para todos los problemas que tiene planteados la enseñanza del teatro; pero sería una de las dos o tres cosas fundamentales en las que basar las soluciones válidas y efectivas a largo plazo.

Sobre poco más o menos, a estas conclusiones se llegó en las Primeras Jornadas dedicadas a Teatro y Universidad, celebradas en la RESADD, la pasada primavera. Jornadas en las que participaron destacados hombres de teatro y destacados profesores e investigadores universitarios. Anteriormente, el Instituto del Teatro de Barcelona, en el I Congreso Luso-Español de Teatro, celebrado en Coimbra en septiembre de 1987, hizo una propuesta similar, en términos claros y precisos. En coloquios y debates, en artículos de revistas especializadas, es frecuente encontrar esta petición. Sí; la necesidad de esa incorporación del teatro a la Universidad es ya un sentir muy generalizado.

Por primera vez en España

RETROSPECTIVA DE RENE MAGRITTE

■ En la Fundación, 65 cuadros del pintor surrealista belga

Una exposición retrospectiva de René Magritte (1898-1967) se ofrecerá en la Fundación Juan March a partir del 20 de enero.

Un total de 65 obras, lienzos en su totalidad, del célebre pintor belga, considerado uno de los más destacados representantes del surrealismo, podrán contemplarse en la citada Fundación hasta el próximo 23 de abril. Se trata de la primera vez que puede verse en España una exposición de la obra de Magritte: cuarenta y dos años de labor creadora a través de las distintas fases de este artista cuya importancia, tal como declaraba su amigo Marcel Mariën, uno de sus colegas del grupo surrealista belga, a raíz de la muerte de Magritte, se extiende «a la historia del pensamiento, y no sólo de la pintura, que no fue para él sino un medio, por haber inventado un método y haber puesto a punto un verdadero lenguaje que recuerda, en sus ambiciones, al lenguaje filosófico». La obra de Magritte, llena de poesía y de ideas nuevas, reinventa la naturaleza y nos enseña a ver. Magritte visualizó los misterios del mundo, los misterios del inconsciente, creando para ello una técnica propia, con la que crea objetos nuevos, transforma los existentes y logra atrapar «el misterio de lo visible y de lo invisible», en palabras del propio pintor. Las obras que incluye esta retrospectiva van desde 1925, cuando Magritte encuentra su vía artística dentro del surrealismo, hasta 1967, año de su muerte. Las obras proceden de diversos museos europeos, de Estados Unidos y de coleccionistas privados, como la Colección

Thyssen Bornemisza, de Lugano; The Museum of Modern Art de Nueva York, el Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, de Düsseldorf; y The Menil Collection, de Houston; y para la organización de la muestra se ha contado con la colaboración del Comisariado General para las Relaciones Internacionales de la Comunidad Francesa de Bélgica y especialmente de Catherine de Croës y de François Daulte.



Magritte

MAGRITTE: VIDA Y OBRA

René-François-Ghislain Magritte nació el 21 de noviembre de 1898 en Lessines (Bélgica). Desde niño era aficionado a la pintura: «El arte de pintar me parecía vagamente mágico, y el pintor, alguien dotado de poderes supremos» (*Línea de Vida*). En Châtelet, donde se había instalado su familia, René en 1910 pinta y estudia pirograbado y decoración de los paragueros en una clase improvisada en el piso alto de una tienda de caramelos. Dos años más tarde, su madre se suicida arrojándose al río Sambre. Tenía René entonces 14 años. Al año siguiente Magritte conoce en Charleroi, en una feria, a Georgette Berger, que con el tiempo sería su esposa.

René estudia en el Ateneo de esa localidad y realiza sus primeras obras en un estilo impresionista. En 1916, con 18 años, entra en la Academia de Bellas Artes de Bruselas. Tres años después entabla amistad con el poeta Pierre Bourgeois y comparte un estudio con su compañero de academia, Pierre-Louis Flouquet. Gracias a este último, René conoce el cubismo, la escuela futurista y las artes de vanguardia del momento. En la primavera de 1919 expone en la Galería Giroux su primer lienzo, *Tres mujeres*, obra en la que se trasluce la influencia del futurismo italiano. Al año siguiente conoce a E. L. T. Mesens, con el que mantendrá una larga amistad: y reencuentra a Georgette, con quien se casará dos años después.

Durante esos años, de 1920 a 1925, Magritte vive haciendo trabajos publicitarios, dibujando carteles de cine o realizando diseños para papeles pintados en la fábrica Peters Lacroix, bajo la dirección de Víctor Se-

vranck, con el cual escribe *El Arte puro. Defensa de la estética*. Las obras de ese momento recuerdan a Delaunay, Léger o el Purismo. Hacia 1924, su amigo el poeta Marcel Lecomte le muestra obras de Giorgio de Chirico y queda profundamente impresionado por *El Canto de amor*, obra en la que el inesperado encuentro de un guante de cirujano con el rostro de una estatua antigua le incitan a una nueva visión del mundo. En sus escritos, René Magritte comenta: «Se trata de una nueva visión en la que el espectador recobra su aislamiento y escucha el silencio del mundo».

El grupo surrealista belga

En 1924 Magritte conoce a Camille Goemans y a Paul Nougé. Con ellos y con Mesens, el músico André Souris, Lecomte y otros pintores y escritores, y más tarde con Louis Scutenaire, Paul Colinet y Marcel Mariën, forma el primer grupo surrealista de Bélgica. Publican manifiestos, organizan exposiciones y editan revistas efímeras. Desde 1925 Magritte ha decidido «no pintar los objetos sino en sus detalles aparentes» y busca una vía que le permita cuestionar el mundo real. Entre 1925 y 1926 pinta unos sesenta cuadros y realiza una serie de *collages* que muestran, en su opinión, que se puede «prescindir de todo aquello que da su prestigio a la pintura tradicional», tal como ya lo había experimentado Max Ernst. Por otra parte, dibuja proyectos publicitarios para Norine, una casa de costura de sus amigos Van Hecke, así como los catálogos del peletero Samuel.

Ya había expuesto en la Galería «La Linterna Sorda», creada

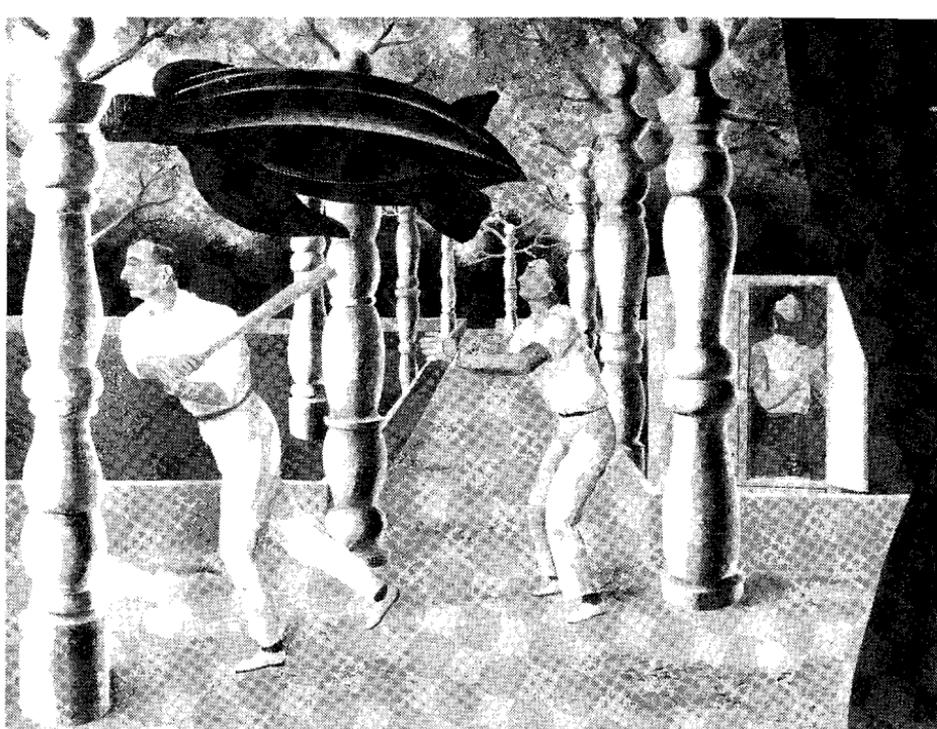


Magritte, en 1928.

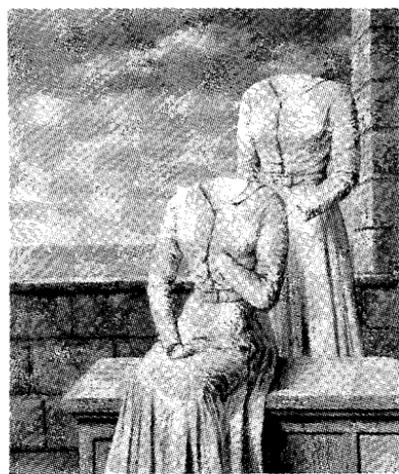
por Pierre Bourgeois, y en el Salón de la *Joven Pintura*, y en 1925 Magritte se compromete de lleno con el surrealismo. A partir de entonces, Magritte pinta lienzos de una armonía cromática un tanto sorda, en la que vagan presencias inquietantes. En 1926 pinta *El Jockey perdido*, que él considera como su primer cuadro surrealista conseguido: un jockey se encuentra en un bosque en el que los troncos de los árboles parecen balaustradas gigantes. La galería «El Centauro», de Bruselas, y P. G. Van Hecke le ofrecen contratos que le permiten consagrarse exclusivamente a la pintura. En 1927 realiza su primera exposición individual en «El Centauro», de Bruselas, presentando 61 obras, aunque con poco éxito. En ese mismo año se instala en Perreux-sur-Marne, cerca de París. Se queda allí durante tres años, aunque sin perder relación con Bruselas. Es el momento en el que mantiene una estrecha vinculación con los surrealistas de París, dirigi-

dos por André Breton. Sus amigos de esa época son Goemans, que ha abierto una galería en París, André Breton, Paul Eluard, Joan Miró, Arp y, más tarde, Salvador Dalí. Los años de 1924 a 1929 son el período heroico del grupo surrealista.

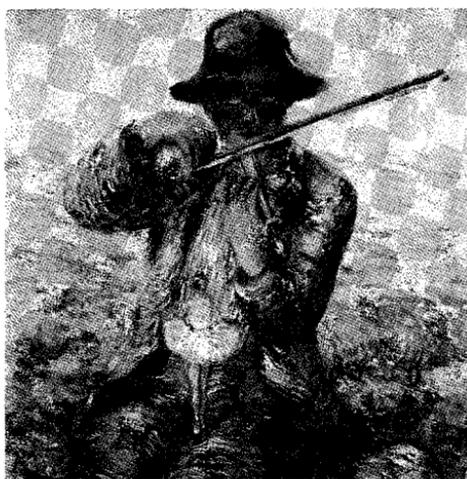
Pero mientras la mayor parte de los pintores surrealistas utilizaban el automatismo, la actividad paranoica y la exploración de los sueños refiriéndose siempre a un «modelo puramente interior», tal como proponía Breton, Magritte se interesaba, sobre todo, por el mundo que le rodeaba y sus objetos; objetos familiares que él se esfuerza por reunir de una manera insólita para así evocar todo su misterio: *Los Encantos del Paisaje*, *El Sabor de lo Invisible*, *La Generación Espontánea*. En *Línea de Vida*, que recoge sus conferencias pronunciadas en 1938, aporta Magritte algunas claves de comprensión de su obra: «Pensé entonces que los objetos mismos tenían que representar de manera elocuente su existencia y busqué los medios de que se valían. La novedad de esta preocupación me hacía perder de vista que mis experiencias anteriores, que habían desembocado en la presentación abstracta del mundo, se volvían inútiles desde el momento en que esta misma abstracción caracterizaba igualmente al mundo real. De modo que empecé a realizar cuadros usando mi antigua manera de pintar, pero desde un nuevo punto de partida (...). Mis tentativas por mostrar la evidencia, la existencia de un objeto, se veían bloqueadas por la imagen abstracta que yo daba de ese objeto (...). Así, desde 1925 decidí no pintar los objetos si no era con sus detalles aparentes, pues mis in-



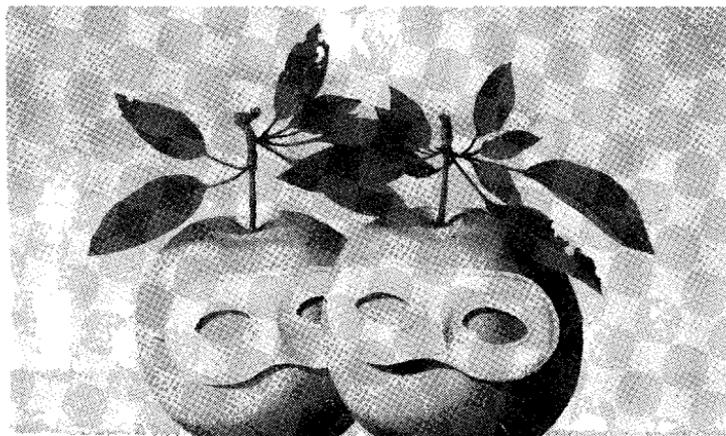
«El Jugador secreto», 19



«Los Cuernos del Deseo», 1959-60.



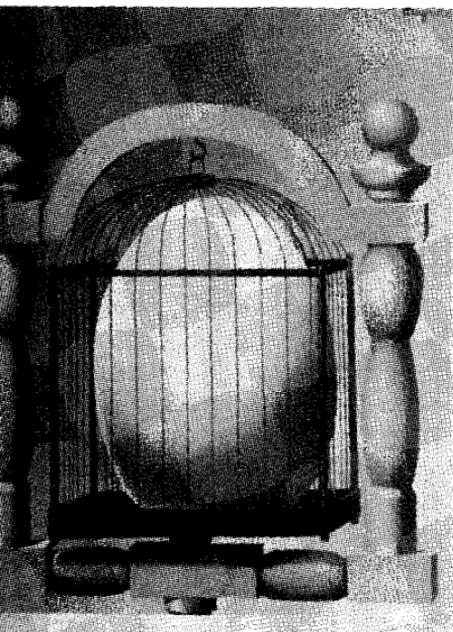
«El Primer día», 1943.



«El Sacer
casado»,
1961.

«El ramillete ya
preparado»,
1958.

Magritte



«Las Afinidades Electivas», 1933.

«La Traición de las Imágenes», 1948.



vestigaciones sólo podían desarrollarse con esta condición (...). Y en una carta que dirige a su amigo Paul Nougé en noviembre de 1927, Magritte le confiesa: «Creo que he hecho un descubrimiento en la pintura tremendamente sorprendente: hasta ahora he empleado objetos compuestos, o bien la situación de un objeto bastaba a veces para hacerlo misterioso. Pero después de mis investigaciones, he hallado que las cosas ofrecen una nueva posibilidad: la de convertirse *gradualmente* en otra cosa. Un objeto *se funde* en otro objeto distinto de él (...). Esto es, creo, algo muy diferente de un objeto compuesto, ya que no hay ruptura entre las dos materias, ni límites. Obtengo así cuadros ante los que la mirada *debe pensar* de una forma distinta que de costumbre...» En 1928 Magritte realiza el *Retrato de P. G. van Hecke* y expone en la galería de Goemans, dentro de la Exposición Surrealista de París. En el verano del 29 los Magritte pasan sus vacaciones en Cadaqués, en la casa de Dalí, con Paul Eluard y Gala, entre otros.

Las palabras y las imágenes

El número 12, de 15 de diciembre de 1930 de la Revista «La Revolución Surrealista» incluye un importante texto de Magritte: «Las Palabras y las Imágenes»: «Se pueden crear entre las palabras y las imágenes nuevas relaciones y precisar algunos caracteres del lenguaje y de los objetos generalmente ignorados en el transcurso de la vida cotidiana». Por entonces Magritte rompe relaciones con André Breton y vuelve a instalarse, ya definitivamente, en Bru-



selas, en el número 135 de la calle Essegghem.

Desde fines de los años 20 había iniciado Magritte una serie de «cuadros de motivación lingüística», uno de los aspectos más conocidos del pintor, y al que pertenece su célebre obra titulada *El uso idiomático*, de 1928-29, representación de una pipa, con la leyenda «Ceci n'est pas une pipe» (Esto no es una pipa). Para Magritte, esto no es una pipa, sino la representación de una pipa. Es decir, quiere demostrar que el cuadro funciona a un nivel de realidad distinto del nivel de lo representado, del objeto real.

De 1931 a 1935 realiza numerosas exposiciones colectivas e individuales y varias colaboraciones con artistas surrealistas, como el dibujo «La Violación», de 1934, para la cubierta de «¿Qué es el Surrealismo?», de Breton. En el año 36 expone por vez primera en los Estados Unidos, en la Galería Julien Lévy, de Nueva York. Participa en la Exposición Surrealista Internacional de Londres y en la de «Dadá y Surrealismo», en América. Después vienen conferencias como la citada de Amberes, en 1938, titulada *Línea de Vida*, en la que expone sus investigaciones.

El período «Renoir»

Poco antes de la invasión alemana marcha a Francia, a Carcassonne, donde pasa tres meses con los Scutenaire. Al terminar la guerra, vuelve a militar por tercera vez —ya lo había hecho en 1932 y 1936— en el Partido Comunista Belga, aunque por poco tiempo, debido a su profundo desacuerdo ante la cerrazón del Partido en el dominio artístico.

En los años de la Guerra Mundial Magritte da un giro a

su estilo y adopta la técnica luminosa de los impresionistas, especialmente de Renoir. En julio de 1943 expone en Bruselas en este estilo de surrealismo «a pleno sol». Pinta desnudos femeninos, sirenas, *La Moisson*, *Le Beau Navire*, paisajes floridos muy coloristas y alegres. «*Alicia en el País de las Maravillas* se contraponen a las ciudades asoladas», afirma Louis Scutenaire. El propio Magritte explica: «Es legítimo emplear las imágenes de la técnica impresionista, pues es el mejor medio que conocemos para llevar la poesía a pleno sol...». El «Surrealismo a pleno sol» será el manifiesto del grupo surrealista belga, que forma Magritte con sus amigos Nougé, Scutenaire y Mariën, entre otros, y que se opone firmemente a los postulados de Breton. El belga busca una nueva fórmula más optimista cuya clave sería la palabra «placer». Y tras Renoir, Magritte seguirá durante un corto período a los fauvistas franceses.

También en esta línea de exploración y experimentación está la corta fase que se denomina «período *vache*» (grosero), que sólo dura unos meses. Pinta entonces de una manera muy elemental y a grandes brochazos, unas 25 obras. Magritte busca impresionar y provocar en París con este nuevo estilo y presenta en 1948 sus obras en una muestra individual en la capital francesa. El catálogo, que abarcaba 15 pinturas y 10 guaches, es titulado «Los pies en el plato». La muestra obtiene un rotundo fracaso; no logra vender ni una sola obra. En el mismo año de 1948 ilustra con 40 dibujos *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont.

Tras estos experimentos artísticos y el fracaso de París, vuelve Magritte a la línea de metamorfosis y arte combinato-

ria de objetos de los años treinta: vuelve a pintar la apariencia de los objetos y a perseguir el «misterio de lo visible»: «Nada podría existir sin su misterio... Hay un interés por lo que está oculto y que lo visible no nos muestra. Ese interés puede adoptar la forma de un sentimiento bastante intenso, una especie de combate, diría yo, entre lo visible oculto y lo visible aparente». En los años que van de 1949 hasta su muerte, se esfuerza Magritte por profundizar su arte en esa línea: *El Castillo de los Pirineos*, *La Gran Familia*, los retratos de hombres con sombreros hongo (*El Amigo del Orden*) y paisajes en los que una hoja sustituye al árbol y echa raíces, y en los que Magritte evoca «con imágenes desconocidas lo que es conocido, el misterio absoluto de lo visible y de lo invisible» afirmará el pintor en una carta a Jean Wahl el 3 de febrero de 1967.

Afinidades ocultas de objetos

«Las combinaciones pictóricas de Magritte no consisten simplemente en combinaciones casuales de objetos y asociaciones, sino que subrayan las afinidades ocultas entre objetos y situaciones, ya que incluye en el cuadro, tal como lo hizo en *El Elogio de la dialéctica* (1937), la oposición lógica a la situación inicial: exterior e interior, causa y efecto, día y noche» (Uwe M. Schneede). Sobre este último par de contrarios se articula el cuadro *El Imperio de las Luces*, de 1954, cuyo precedente era *El Sonámbulo*, de 1927, y del que existen, además de varias guaches, otras versiones de 1950, 1954 y 1961. Sobre ello escribe Magritte: «Un paisaje nocturno con un cielo como el que vemos en pleno día. El paisaje evoca

la noche, y el cielo, el día. Esta convocación de día y noche es capaz, me parece, de asombrarnos y cautivarlos. A ese poder de cautivar y sorprendernos lo llamo yo *poesía*». El imperio de las luces subvierte así el curso preestablecido de los acontecimientos naturales.

Otros proyectos que realiza Magritte en la década de los cincuenta son la decoración del techo del Teatro Real de las Galerías de Bruselas, los ocho lienzos que más tarde serán empleados por un equipo de decoradores en las paredes de la sala de juego del Casino de Knokke-le-Zoute («La Región encantada»); la pintura mural «El Hada ignorante» para el Palacio de Bellas Artes de Charleroi, y «Las Barricadas misteriosas» que decoran la sala de Congresos de Albretine en Bruselas. Desde 1961 hasta 1966, Magritte colaborará regularmente en la revista «Retórica», dirigida por André Bosmans.

El mismo año de su muerte, 1967, ocurrida el 15 de agosto, en su domicilio, su marchante Iolas le propone la realización de unas esculturas basadas en ocho de sus obras. Magritte hace los dibujos preparatorios, pone a punto los moldes y firma las figuras moldeadas en cera.

De 1954 data la primera gran retrospectiva de Magritte, que tiene lugar en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, organizada por E. L. T. Mesens. Y desde que dos años más tarde, Alejandro Iolas obtiene un derecho de prioridad sobre todas las obras del pintor, a excepción de los retratos de encargo, todas sus exposiciones personales tienen lugar en las galerías que Iolas posee en Europa y en Estados Unidos, o al menos con su colaboración. ■

LA COLECCION DE LEO CASTELLI Y LA CRITICA

Hasta el 8 de enero permanecerá abierta, en la sede de la Fundación Juan March, la exposición Colección Leo Castelli, con la que se abrió, el pasado 7 de octubre, la temporada de exposiciones de la Fundación. La muestra consta de 60 obras —óleos, esculturas y obras sobre papel— de 16 artistas norteamericanos contemporáneos. A continuación se reproducen fragmentos de distintas críticas y comentarios suscitados por su exhibición en Madrid.

Piezas históricas

«Mejor no podía empezar la temporada de la March. La selección es estupenda, combinándose el repaso a piezas históricas, como la 'Cama', de Rauschenberg, las banderas de Jasper Johns, los cómics de Lichtenstein o las flores de Warhol, y las llamadas de atención sobre artistas que han tardado más tiempo en ver reconocidas sus respectivas obras.»

Juan Manuel Bonet
(«Guía» de «Diario 16»,
14-23-X-88)

Sólido pilar

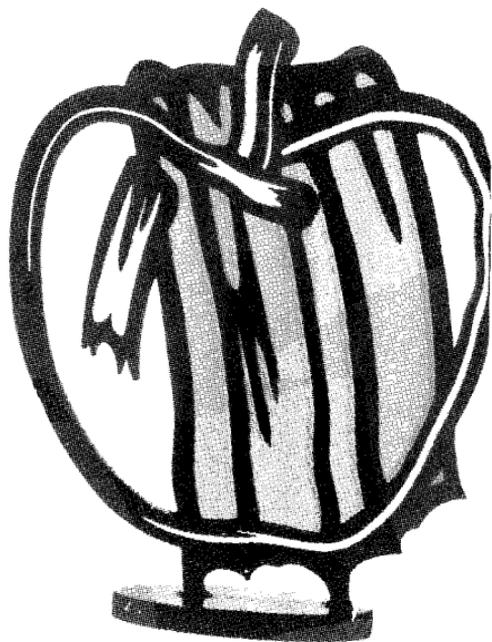
«Leo Castelli, 'new yorker' desde los años 40, es uno de los pilares más sólidos del mercado internacional del arte de esta segunda mitad del siglo. Incansable descubridor, promotor y seguidor de todo lo nuevo, desde la última posguerra ha vivido la aparición y ascensión del 'pop', el arte minimal, los artistas conceptuales y las grandes personalidades artísticas de la última década, incluidos los neo-geo.»

Vicente Carretón
(«Vogue», nº 8, noviembre 1988)

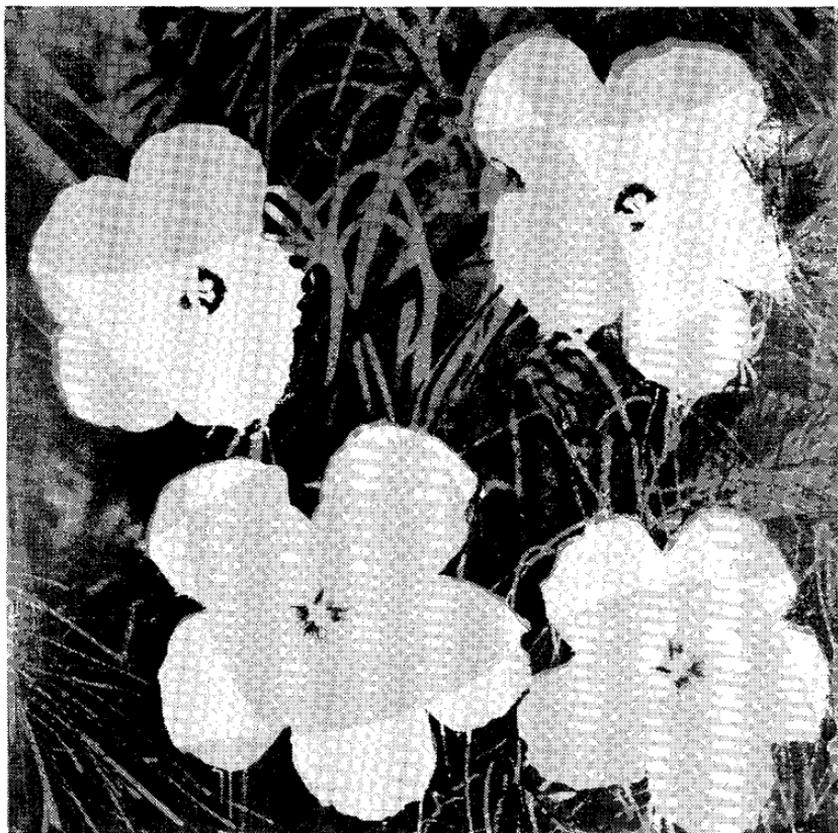
Personal predilección

«No es cosa de ir comentando uno a uno a estos artistas, famosos en buena parte gracias a su expositor, Leo Castelli, y sobradamente conocidos en todo el mundo. Destacaré, sin embargo, mi personal predilección por Frank Stella, por Robert Rauschenberg y por el irresistible Oldenburg.»

Julián Gállego
(«ABC», 13-X-88)



«Manzana amarilla» (1981), de Roy Lichtenstein.



«Flores» (1964), de Andy Warhol.

Triple motivo de admiración

«(...) Contiene un triple motivo de admiración: el hecho de lograr traer a Madrid la colección privada de Leo Castelli, sin duda uno de los marchantes más prestigiosos de los últimos 30 años; que ésta sea, encima, la primera vez que se puede contemplar en público, lo que da al acontecimiento el rango de una 'première' internacional, y que el contenido de la misma consista en una soberbia elección de 60 de las mejores obras de una de las más destacadas colecciones privadas de arte norteamericano en la actualidad.»

Francisco Calvo Serraller
(«El País», 8-X-88)

Traer de cabeza

«(...) esta exposición en la

Fundación (constituye) merecido homenaje a quien durante treinta años ha traído de cabeza a amigos y enemigos, ya fueran promotores de arte, como él se dice, artistas, críticos o coleccionistas. Castelli no lo ha sido propiamente; lo que ahora se presenta al público con el nombre de colección parece más bien una sumaria evocación de su larga y tumultuosa carrera.»

Angel González García
(«Cambio 16», nº 883, 31-X-88)

Atractivo recorrido

«No és arriscat preveure que l'exposició muntada per la Fundació Juan March es constitueix en un atractiu recorregut a través de les diferents tendències d'allò que s'anomena art contemporani.»

(«El Guia», nº 8, octubre 1988)

▷ Parte íntima de su ser

«Castelli, galerista emblemático del arte contemporáneo, ofrece ahora en Madrid una parte íntima de su ser, su colección particular.»

Miguel Angel Trenas
(«El Médico», nº 291, 21-27-X-88)

Ojo abierto

«Castelli es una de las figuras más atractivas y complejas de la cultura de este siglo, dotado de un ojo extraordinariamente abierto a todo lo auténticamente nuevo y de una biografía que parece una novela o una crónica apasionante de las terribles vicisitudes de nuestra época.»

Carlos Jiménez
(«Tiempo», 23-X-88)

Compartir el disfrute

«Esta (...) fue en principio una obra reservada y seleccionada para sí, íntima..., en la que un mecenas, difusor y estimulador del arte de nuestro tiempo como él fue incapaz de poner limitaciones y acotaciones para su único deleite, compartiendo el disfrute de la misma, dándola a conocer al gran público.»

Francisco Vicent Galdón
(«Guadalajara 2.000», 21-X-88)

Frágil y vulnerable

«El arte nunca ha tenido el poder de hacerse e imponerse por sí solo. Demasiado frágil y vulnerable, siempre ha necesitado personas que lo defiendan, protejan y apoyen. Personajes imprescindibles en este compli-



«Caqui» (1964), de Robert Rauschenberg.

cado proceso (...), puentes indispensables entre los artistas y la sociedad para poder transmitir las claves que muchas veces el artista no sabe explicar o que la sociedad no está preparada para aceptar. Entre ellos destaca Leo Castelli.»

S. Erasquin
(«Expansión», 14-X-88)

Capricho, inversión y amistad

«El resumen que puede observarse en su propia colección no es pretencioso, sino el resultado de un tratamiento y un recurso afectivos en el que se mezclan el capricho, la inversión y la amistad. Desde esta perspectiva, en una colección como la suya hay que intentar descubrir un mundo de relaciones, de afectos e incluso de intimidades.»

José Ramón Dánvila
(«El Punto», 14 al 20-X-88)

Entre el 11 de enero y el 15 de febrero

INTEGRAL PARA PIANO SOLO DE BRAHMS

■ Ramón Coll y Josep Colom darán seis recitales

Los pianistas Ramón Coll y Josep Colom interpretarán, alternándose, un ciclo integral para piano solo de Brahms en seis conciertos, que tendrán lugar en la Fundación Juan March los días 11, 18 y 25 de enero y 1, 8 y 15 de febrero. Los recitales comenzarán a las 19,30 y la entrada es libre, con asientos limitados.

El programa es el siguiente:

— *El 11 de enero*: Josep Colom interpretará «Tema con variaciones», «Variaciones sobre un tema de Schumann, op. 9» y «Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendel, op. 24».

— *El 18 de enero*: Ramón Coll interpretará «Cuatro baladas, op. 10», «Scherzo op. 4 en mi bemol mayor» y «Sonata op. 1 en do mayor».

— *El 25 de enero*: Colom interpretará «Variaciones sobre un tema propio op. 21 nº 1», «Variaciones sobre una canción húngara, op. 21 nº 2», «Dos rapsodias, op. 79» y «Piezas de fantasía, op. 116».

— *El 1 de febrero*: Coll interpretará «Piezas para piano op. 118», «Tres Intermezzi, op. 117» y «Piezas para piano, op. 119».

— *El 8 de febrero*: Colom interpretará «Sonata op. 2 en fa sostenido menor» y «Variaciones sobre un tema de Paganini, op. 35 (cuadernos nº 1 y 2)».

— *El 15 de febrero*: Coll interpretará «Piezas para piano op. 76» y «Sonata op. 5 en fa menor».

Ramón Coll estudió en el Conservatorio de Baleares y dio su primer concierto con orquesta a los once años. Obtuvo desde muy temprana edad distintos galardones. Amplió estudios en París, en cuyo Conservatorio obtuvo el Primer Premio. Ha sido catedrático numerario en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona y en el de Sevilla, y actualmente lo es de nuevo en el de Barcelona. Ha dado recitales dentro y fuera de España y actuado con numerosas orquestas. Como profesor ha impartido cursos de interpretación y de técnica pianística.

Josep Colom nació en Barcelona y cursó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de su ciudad natal y en la Ecole Normale de Musique de París. Se encuentra en posesión de los premios Beethoven y Scriabin, de Radio Nacional, y los Internacionales de Jaén (España, 1977), Epinal (Francia, 1977) y Santander (Paloma O'Shea, España, 1979). Ha actuado en recitales y con orquesta en países como Checoslovaquia, Polonia, Italia, Bélgica, Francia y Estados Unidos.

«RECITALES PARA JOVENES»

■ Un total de 20.132 chicos y chicas asistieron a los celebrados en el curso pasado

Música de cámara, dúo de guitarras y recital para dos pianos serán las tres modalidades de los «Recitales para Jóvenes» durante el segundo trimestre del curso 1988-89. A partir del 10 de enero actuarán los martes en dúo de guitarras **Antonio Ruiz Berjano** y **Gerardo Arriaga**, que ofrecerán un programa compuesto por obras de Giuliani, Rossini, Sor, Rodrigo y Falla; los jueves actuarán **Adolfo Garcés**, clarinete, y **Menchu Mendizábal**, al piano, con obras de Weber, Rossini, Schumann y Poulenc; y los viernes se darán recitales para dos pianos, que correrán a cargo de **Consolación de Castro** y **Margarita Degeffé**. El programa de estos últimos recitales lo integrarán obras de J. C. Bach, Chopin, Gershwin y Milhaud.

Los críticos que realizarán los comentarios orales a cada uno de los conciertos son **Jorge Fernández Guerra**, los del dúo de guitarras; **Javier Maderuelo**, los de clarinete y piano; y **Antonio Fernández-Cid**, los de piano. Los «Recitales para Jóvenes» están destinados exclusivamente a estudiantes de los últimos cursos de bachillerato procedentes de colegios e institutos de Madrid, que acuden acompañados de sus profesores, previa solicitud de los centros a la Fundación.

Los «Recitales para Jóvenes» del presente curso se iniciaron el pasado 4 de octubre con las actuaciones del **Cuarteto Rossini**, los martes, que hasta diciembre interpretaron obras de

Beethoven, Rossini y Dvorak, con comentarios orales a cargo de **Jorge Fernández Guerra**. Los jueves hubo recitales de órgano interpretados por **Lucía Riaño** y **Presentación Ríos**, con obras de Antonio de Cabezón, Correa de Arauxo, J. B. Cabanilles, Antonio Mestres, J. S. Bach, Joseph Haydn y J. Alain, con explicaciones de **Alvaro Marías**. Y los recitales de piano de los viernes, comentados por **Antonio Fernández-Cid**, fueron ofrecidos por la pianista **Claudia Bonamico** y, desde el 11 de noviembre, por **María Luisa Colom**. La primera interpretó obras de Domenico Scarlatti, Soler, Mozart, Chopin y Ravel; y María Luisa Colom, obras de Scarlatti, Soler, Schubert, Beethoven, Liszt, Ravel y Chopin.

Balance de un curso

Un total de 20.132 chicos y chicas procedentes de colegios e institutos de Madrid asistieron a los 72 «Recitales para Jóvenes» que organizó la Fundación Juan March en su sede a lo largo del pasado curso 1987-88, y que abarcaron varias modalidades: flauta y piano; conjunto de cámara; un quinteto de viento; violín y piano; y recitales de piano a cargo de varios solistas.

Del 6 de octubre al 1 de diciembre de 1987, los martes, actuaron **Juana Guillem** y **Bertomeu Jaume** en un dúo de flauta y piano y con un programa integrado por obras de Vivaldi, Mozart, Chopin, Fauré,

Varèse y Bizet-Borne. Juana Guillell es flauta solista de la Orquesta Nacional de España y el pianista Bertomeu Jaume ha obtenido diversos premios, entre ellos el primero del Concurso Yamaha en España 1982. **Arturo Reverter** realizó los comentarios.

Del 8 de octubre al 11 de diciembre de 1987, los jueves, actuó el **Ensamble de Madrid**, bajo la dirección de **Fernando Poblete**. Un programa compuesto por obras de Bach, Vivaldi, Mozart, Sáenz, Amato, Piazzola y Joplin fue comentado por el musicólogo **Federico Sopena**. El Ensamble de Madrid, formado en 1984, es un grupo de cuerdas integrado por cinco solistas pertenecientes a la Orquesta Sinfónica de Madrid (Orquesta Arbós).

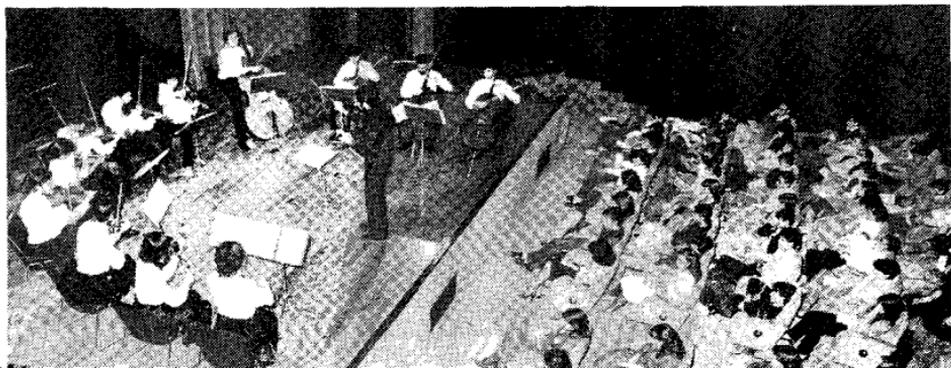
Finalmente, los viernes, desde el 9 de octubre hasta el 4 de diciembre del pasado año, **Carmen Deleito**, profesora del Conservatorio Superior de Música de Madrid, ofreció recitales de piano con obras de Beethoven, Chopin, Brahms y Ravel. El encargado de realizar las explicaciones a estos recitales fue **Antonio Fernández-Cid**.

En enero de 1988 se incorporaron nuevas modalidades a los «Recitales para Jóvenes». Del 14 de enero al 10 de mayo hubo un dúo de violín y piano, a cargo de **Manuel Villuendas** y **Almudena Cano**, con comentarios de **Jacobo Durán-Lóriga**. Estos recitales se celebraron los jueves, con un programa compuesto por obras de Mozart, Beethoven, Brahms, Falla y Sarasate. Manuel Villuendas, bar-

celonés, es primer concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid, primer violín del Cuarteto Ibérico y profesor de violín en los Cursos Internacionales de arte «Martín Codax» de Marbella. Almudena Cano es catedrática del Conservatorio de Madrid y Premio Nacional del Disco del Ministerio de Cultura en 1981.

Los martes actuó el **Quinteto de Viento Mediterráneo**, del 12 de enero al 12 de mayo, con obras de Haydn, Mozart, Ibert, Pierne, Beethoven y Boccherini. Formado en 1983, este quinteto lo forman José Oliver (flauta), Salvador Tudela (oboe), José A. Tomás (clarinete), Miguel Alcocer (fagot) y Francisco Burguera (trompa), todos ellos valencianos y solistas de sus respectivos instrumentos en la ONE. **Arturo Reverter** comentó estos recitales.

Los viernes siguió dedicándose, de enero a mayo de 1988, al piano. Actuaron en ese período dos pianistas: **Jorge Otero**, con un programa compuesto por obras de Bach, Brahms, Liszt, Mompou, I. Albéniz y Ravel; y **Diego Cayuelas**, con piezas de Mozart, Chopin, Debussy y Granados. Jorge Otero, español, se formó pianísticamente en Buenos Aires y ha obtenido seis primeros premios en concursos nacionales, así como galardones en concursos internacionales, entre ellos el «Paloma O'Shea», de Santander. Diego Cayuelas es profesor especial de Piano en el Real Conservatorio Superior de Madrid. **Antonio Fernández-Cid** realizó los comentarios. ■



«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN ENERO

Violín y piano, guitarra, canto y piano, y piano a cuatro manos son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía», correspondientes al mes de enero, que organiza la Fundación Juan March los lunes, a las doce horas. La entrada es libre, permitiéndose el acceso o salida de la sala entre una y otra pieza.

Lunes 9

RECITAL DE VIOLIN Y PIANO, por **Joaquín Torre** (violín) y **Luba Sindler** (piano).

Obras de Mozart, Sinding, Falla y Sarasate.

Joaquín Torre se graduó como profesor de violín en el Conservatorio Superior de Música de Madrid en 1981, trasladándose después a Nueva York, en donde consiguió los títulos de Bachelor y Master. Luba Sindler es rusa y vive en Nueva York, siendo profesora de la Hebrew Arts School.

Lunes 23

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Carmen Quintanilla** (soprano) y **Luis Celada Alvarez** (piano).

Obras de Schumann, Brahms, García Lorca y Obradors.

Carmen Quintanilla se dedica exclusivamente al mundo del lied, la canción española y el oratorio. Luis Celada es profesor en la Escuela Superior de Canto de Madrid y se especializó en el Mozarteum de Salzburgo, en acompañamiento al *lied*; también se formó como director de orquesta.

Lunes 16

RECITAL DE GUITARRA, por **Josep Henríquez**.

Obras de Villa-Lobos, Lauro, Barrios, Granados y Albéniz.

Josep Henríquez nació en Barcelona en 1951, en donde estudió guitarra. Ha sido profesor en el «Music and Arts Institute», de San Francisco en California y en la actualidad ocupa la cátedra de guitarra en el Conservatorio de Música «Josep Maria Riera», de Granollers (Barcelona).

Lunes 30

RECITAL DE PIANO A CUATRO MANOS, por **Clara Romero** y **Ana María Vega**.

Obras de Haydn, E. Halffter, Donostia, Debussy, Poulenc, Moszkowski, Grieg y Kaplan.

Clara Romero, valenciana, es profesora de piano en el Centro de Enseñanza Musical «Maese Pedro». Ana Vega nació en Huelva y ha estudiado en Madrid; ha prestado especial atención a la investigación musicológica y a la joven música española.

Marino Regini

TRABAJO Y POLITICA EN LA ITALIA CONTEMPORANEA

«Trabajo y política en la Italia contemporánea» fue el título general del ciclo de cuatro conferencias que dio en la Fundación Juan March el profesor italiano **Marino Regini** entre los días 18 y 27 de octubre. Este ciclo fue organizado por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones y constó de las siguientes conferencias: «Tendencias en las relaciones Estado-Economía en la Italia de post-guerra» (18 de octubre); «El reajuste industrial en los 80» (20 de octubre); «Pactos sociales en Italia (y las razones de su fracaso)» (25 de octubre); y «Relaciones industriales en la fase de flexibilidad» (27 de octubre).

Se da a continuación un resumen de las cuatro intervenciones del profesor Regini.

Ciertamente, no hay ningún aspecto de la actividad empresarial en el que no intervengan los poderes públicos: desde la decisión de fundar la empresa, a la búsqueda de medios financieros, de personal, además de la localización de inversiones, la cantidad y calidad de los productos, y los precios.

Así pues, la primera característica de las relaciones entre Estado y Economía es el lugar extraordinario que ha ocupado aquél en ésta a lo largo de toda la historia italiana. Junto a esta característica, hay que señalar una segunda: la ausencia de



MARINO REGINI nació en Montecatini (Italia) en 1943. Es doctor en Jurisprudencia y amplió estudios en varias universidades norteamericanas. Ha sido profesor asociado y visitante de varios centros universitarios de su país y en la actualidad da clases en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad de Milán. Es autor de numerosos trabajos aparecidos en revistas, en libros en colaboración o en libros propios; así pueden citarse, entre otros, *La política degli interessi nei paesi industrializzati*, *Il conflitto industriale in Italia*, *Stato e regolazione sociale*. *Nuove prospettive sul caso italiano* y *La società italiana degli anni ottanta*.

instituciones públicas que, en cambio, sí existen en otros países. La mayor laguna es la de la legislación antimonopolista, pero tampoco hay que olvidar la falta de reglamentos de carác-

ter general e indirecto que están visiblemente presentes en otros países, como los *inspectores* y las *regulatory agencies* en los Estados Unidos.

Italia es un *late comer* no sólo en la formación del Estado, sino también en la formación de un mercado y en el desarrollo económico. No hay que olvidar que la unificación político-administrativa tiene lugar en la segunda mitad del siglo XIX, al igual que la alemana, pero con un retraso de algunos siglos respecto a la unificación de países como Inglaterra, España y Francia.

En cuanto al *take off* industrial, Italia es la última en alcanzarlo, a una distancia que oscila entre dos y ocho decenios respecto a los mayores países europeos. Este retraso en el desarrollo, tanto del Estado como de la economía, explica que los gobiernos, interesados en eliminar obstáculos, hayan acelerado su impulso. Como consecuencia de esto, los poderes públicos se comportan como un ejército impulsado por la prisa de invadir territorios enemigos que deja zonas sin controlar o controladas por otros en su representación.

Se observa a menudo una tendencia a analizar la regulación del sistema económico en las democracias industriales avanzadas en términos de contraposición entre Estado y mercado: allí donde aumenta la importancia de una de las dos instituciones, disminuye la de la otra.

Así tenemos, por un lado, ejemplos de regulación *formalmente estatal* que, por las formas con que tiene lugar, permite que las relaciones de mercado, las uniones comunitarias o los actos asociativos amplíen

su propio campo de acción. Por otra parte, observamos casos de regulación *aparentemente no estatal* en los que, sin embargo, el estado desarrolla una intervención que resulta esencial para permitir que operen las otras instituciones reguladoras.

— *Regulación formalmente estatal*, bajo la cual actúan otras formas de regulación. Los análisis contenidos en distintos estudios sobre la realidad italiana indican dos grupos principales de esta categoría.

El primer grupo contempla casos de legislación muy rigurosa, preferentemente con objetivos vinculantes y universalistas, que, sin embargo, permite (se podría decir que requiere) «rodeos», es decir, que deja lugar para las operaciones de mercado o los enlaces comunitarios.

El segundo grupo, por el contrario, hace referencia a los procedimientos legislativos o administrativos que se limitan a «aceptar» acuerdos tomados entre asociaciones de intereses o normas creadas por «gobiernos privados», otorgando (por decirlo así) a estos acuerdos o a estas normas la autoridad del Estado.

— *Regulación aparentemente no estatal*, pero que se desarrolla como efecto deseado de intervenciones del Estado. En este caso también se pueden citar ejemplos. Todas las situaciones en las que las actividades son aparentemente reguladas por el mercado, por relaciones de solidaridad o por acuerdos entre asociaciones son en realidad el resultado de una intervención de instituciones públicas que aportan recursos precisamente para permitir que operen otras formas de regulación.

Los cambios en la organización de las empresas y en las

relaciones industriales han sido excepcionalmente amplios y rápidos. Nadie había podido prever su alcance no sólo hace diez años, sino hasta en los años 80. En dicho período, de hecho, las grandes empresas y los sindicatos parecían estar atrapados en una desastrosa situación de asentamiento.

Los únicos ganadores parecían ser las pequeñas empresas, que se beneficiaban de la oleada de descentralización de la producción. Cuando se habla de pequeñas empresas se suele pensar en un aprovechamiento intensivo del trabajo y es efectivamente en esto y en la evasión tributaria y fiscal en lo que muchas pequeñas empresas basaron su éxito en los años setenta.

El reajuste en los años 80

De 1980 a la actualidad, sin embargo, la situación ha cambiado a un ritmo tal que ha hecho obsoletos hasta los análisis más recientes. Presionadas por graves problemas financieros, muchas grandes empresas han logrado salir de la situación de estancamiento mediante un intenso proceso de reestructuración.

Los resultados de esta doble transformación (de las grandes y pequeñas empresas) han sido impresionantes; la economía italiana en la actualidad es una de las más dinámicas y está en una fase no sólo de gran expansión, sino sobre todo (y esto es lo más importante) de excepcional modernización y de inversiones en la innovación tecnológica.

El proceso de reajuste ha conllevado la búsqueda de una *flexibilidad* cada vez mayor, es

decir, de una capacidad de adaptación rápida a la creciente inestabilidad de los mercados, o si se prefiere, de una capacidad de utilizar las máquinas y a los trabajadores con diferentes combinaciones para hacer frente a los cambios según y en base a la demanda. Y los sindicatos, a su vez, han tenido que reestructurar su propia acción en relación a estos procesos de ajuste.

Lo que la nueva organización industrial solicita de la fuerza de trabajo es, si no una más elevada cualificación, sí una flexibilidad mucho mayor, en el sentido de una adaptabilidad a tareas diversas, una movilidad de un puesto de trabajo a otro, una disposición a trabajar más cuando hay que hacer una entrega y menos cuando la producción se estanca, y una capacidad de responder a imprevistos manteniendo constante la calidad del producto.

No es fácil encontrar indicadores claros y unívocos de esta tendencia, precisamente porque con frecuencia no se trata de estrategias explícitas de cooperación. No obstante, la investigación sobre las relaciones industriales en las empresas lombardas aporta algunos indicadores bastante significativos. En primer lugar, en más del 70% de las grandes empresas y en casi la mitad de las medianas se mantienen una o más reuniones formales al mes entre los directivos de la empresa y los consejeros de la misma.

La dirección también informa con regularidad a los sindicatos sobre la situación económica y ocupacional de la empresa en casi la mitad de las pequeñas industrias, en las tres cuartas partes de las medianas y en el ochenta por ciento, aproximadamente, de las grandes. Y lo

más importante es que cuando se debe decidir sobre una serie de cuestiones recurrentes, que van desde lo extraordinario a las vacaciones, a la movilidad interna, a la formación y los problemas tecnológico-administrativos, una parte importante de los directivos de empresa solicita la representación sindical.

Pactos sociales

La primera tentativa de crear una especie de pacto entre sindicatos, empresarios y Gobierno se remonta al período de la «solidaridad nacional», es decir, a los gobiernos sostenidos por una mayoría parlamentaria de la que también formaba parte el PCI. En este período, en parte por la presencia del PCI en el área del gobierno y en parte por una evolución autónoma de su propia estrategia (el llamado «cambio de dirección de Eur», de 1978), el sindicato aceptó —y propuso— un cambio a largo plazo basado en una moderación salarial, por un lado, y en unos objetivos ocupacionales, de regulación del mercado laboral y de los procesos de reestructuración de desarrollo del Mediodía, y de reforma del fisco y la sanidad, por el otro.

Se trataba de un cambio similar, en cuanto a contenido, a los «grandes acuerdos» europeos de la posguerra, y en particular al «contrato social» inglés, algo anterior.

A pesar de las dificultades, se logró alcanzar una cierta moderación salarial, controlar las divergencias internas y reducir el conflicto industrial, aunque para los sindicatos no eran fáciles de superar las dificultades para ob-

tener las ventajas que se esperaban de las políticas concertadas.

El acuerdo del 22 de enero de 1983 nace en un contexto muy diferente y, sobre todo, adopta unas características profundamente distintas de las de la tentativa de concertación en el período de «Solidaridad nacional».

En síntesis, el contexto se caracteriza por un empeoramiento de la situación económica, una debilitación de los sindicatos, la exclusión del PCI del Gobierno y la amenaza de que los empresarios y el Gobierno recurran a decisiones unilaterales al no haber resultados alcanzados de forma consensual.

La perspectiva de un acuerdo se ve ulteriormente amenazada por la adopción de soluciones unilaterales por parte de los empresarios y algunos miembros del Gobierno. Las primeras medidas, más graves e inmediatas, se concretan en la decisión de la Cofindustria de «denunciar» el acuerdo a escala móvil, es decir, de no renovarlo a su vencimiento en 1983. Entre otras medidas, más vagas aunque igualmente amenazadoras, hay que recordar la «hipótesis» del ministro de Hacienda de recurrir a una congelación gubernativa de los precios y los salarios en el caso de no alcanzarse el acuerdo.

El fallido acuerdo de 1984, ¿supuso una crisis en el cambio político o una inadecuación de sus contenidos? Vamos a tratar de sintetizar las diferencias entre las dos experiencias analizadas para insertar después en este contexto el suceso más reciente, el fallido acuerdo de 1984.

La primera experiencia, la de 1976-79, fue una tentativa ambiciosa, aunque veleidosa, un verdadero ajuste de concertación semejante a los nordeuropeos de

los años 50 y 60. Efectivamente hubo elementos de cambio político, e importantes, pero para que fuesen estables era necesario que todos los actores fueran capaces de conservar en el tiempo una lógica de cambio generalizado, que se produjera un consentimiento duradero de las partes sociales a la acción del Gobierno y que este último fuese capaz de racionalizar sus intervenciones y de hacerlas con coherencia.

Relaciones industriales

A partir del final de los años 70 han ocurrido profundos cambios en la organización de la producción. Para describir este proceso existe ya una amplia bibliografía sobre la llamada «decadencia del fordismo», como sistema basado en la producción masiva y en el consumo de masas.

Los efectos del «modelo fordista» en las relaciones industriales son el desarrollo de grandes concentraciones obreras, con intereses similares y papeles profesionales hegemónicos. Los sindicatos basan su poder en grandes fábricas y construyen estrategias reivindicativas centradas en torno a la demanda de obreros. Se desarrolla enormemente la contratación colectiva, ya que representa un instrumento para fundar un sistema de reglas que garantiza la estabilidad que parecen necesitar tanto los trabajadores como la empresa.

La decadencia del «modelo fordista» presenta diversos aspectos y se debe a muchas causas. Más en general, sin embargo, se puede hablar de una búsqueda creciente de flexibilidad como respuesta común al incremento competitivo, así como de una

mayor diversificación y complejidad del sistema de producción en su conjunto.

Los procesos de reorganización de la producción influyen en las relaciones industriales de dos maneras. Por un lado, inciden en la composición de las fuerzas de trabajo cambiando los confines de la representación sindical y las características y actitudes de sus representantes. Por el otro, contribuyen a cambiar las prioridades de las empresas y, por lo tanto, las estrategias empresariales en las relaciones industriales. Una de éstas es la de tratar de desarrollar formas de micro-corporativismo, basadas en incentivos que favorezcan la identificación de los empleados con la empresa en vez de con el resto de la clase obrera.

Los cambios en el mercado laboral y en las características de la fuerza de trabajo han sido tan relevantes como los ocurridos en la organización de la producción. Aunque resulta más difícil hacer una clara distinción entre dos fases, no hay duda de que el paso crucial va de una relativa homogeneidad a una creciente diferenciación. La expansión y la consolidación del poder sindical tuvo lugar en un período en el que las condiciones de trabajo y de vida de la mayoría de los asalariados eran relativamente homogéneas. Esta situación, a su vez, también contribuyó a crear una notable homogeneidad política y a mantener con vida auténticas subculturas con fuertes identidades ideológicas. Los cambios producen una serie de efectos en las relaciones industriales que convergen en parte con los producidos por la reorganización de la producción, y en parte son autónomos. ■

«MADRID, FIN DE SIGLO»

■ Conferencias sobre el futuro arquitectónico de Madrid

Sobre el futuro arquitectónico y urbanístico de Madrid, tres arquitectos y un historiador de la arquitectura hablaron en la Fundación Juan March, del 3 al 10 de noviembre pasado, en un ciclo de conferencias titulado «Madrid, fin de siglo». El catedrático de Historia de la Arquitectura **Carlos Sambricio** abrió el ciclo con una conferencia sobre «Hacia un Madrid moderno»; **Antón Capitel**, arquitecto y profesor titular de la Escuela de Arquitectura de Ma-

drid, habló de «La arquitectura de Madrid hacia 1990»; el también arquitecto y actualmente director general de Urbanismo de la Comunidad de Madrid, **José María Ezquiaga**, lo hizo sobre «Urbanismo en Madrid: 1992 y después»; y cerró el ciclo el profesor de la citada Escuela de Madrid y arquitecto **Gabriel Ruiz Cabrero**, con una conferencia titulada «Fin de la arquitectura de Madrid».

Ofrecemos seguidamente un resumen de sus intervenciones.

Carlos Sambricio:

«HACIA UN MADRID MODERNO»

En nuestro siglo ha habido tres propuestas, tres hitos importantes, en la búsqueda de la modernización de la ciudad de Madrid que se han dado en tres momentos muy precisos. El primero, en los años veinte, cuando se modifica radicalmente la imagen de la ciudad basada fundamentalmente en el eje Oeste-Este, que perduraba desde comienzos del siglo XVII. Un segundo momento, en el que se busca la modernización de la ciudad, se produce en los años cuarenta, cuando se trata de establecer una imagen de ciudad distinta de la soñada por la República o por la Dictadura de Primo de Rivera, y se esboza el proyecto de una ciudad orgánica. Y el tercer momento, que es especialmente importante, se da en nuestra década de los ochenta, y refleja la voluntad



nueva de plantear una ciudad diferente, una ciudad alternativa.

Aunque ya desde comienzos del siglo XX hay varias propuestas de modificación de Madrid, habrá que esperar hasta 1922 para que se dé la pauta de una nueva visión de la ciudad. Son unos momentos de un gigantesco «boom» económico. La neutralidad española en la Primera Guerra Mundial potencia una nueva inversión en la construcción. Madrid empieza a recibir una importante inmigración y se necesita construir viviendas para los obreros. Desde 1921 se produce una recesión económica. Primo de Rivera iniciará en 1923 una política de enorme repercusión en la ciudad. Ayudado por Calvo Sotelo, Primo de Rivera publica en 1924 el Esta-

tuto Municipal, que establece dos políticas de construcción muy distintas: una, dirigida al gran capital, mientras que se deja a la pequeña burguesía que siga manteniendo y controlando sus negocios desde el Ayuntamiento. Consecuencia de esta política es que quienes construyen las casas son precisamente los propietarios de amplios terrenos: toda una serie de colonias de hotelitos, situados en el Norte de la ciudad, sirven de coartada para que sea el erario municipal, el propio Ayuntamiento, el que las financie. Así se empieza a conquistar el Norte del Ensanche.

Por otro lado, en esas fechas se quiere plantear la imagen de modernidad en el interior de la ciudad, con edificios como el Capitol y el Palacio de la Prensa, y el elemento más moderno de la Gran Vía, el edificio de la Telefónica, en la moda de los rascacielos americanos y del sueño de las comunicaciones.

Secundino Zuazo entiende que en la misma ciudad han de convivir viviendas de lujo con las obreras y las de la burguesía. Bidagor marcará una línea de construcción de la ciudad que perdurará hasta casi los años sesenta. Arquitecto de una excepcional cultura urbanística, Bidagor plantea una imagen de ciudad muy distinta y propone una doble lectura de la ciudad. La ciudad, opina, es orgánica, no tiene que crecer, ha de estar perfectamente definida. Su misión es ser ciudad-capital, rodeada por dos cinturones verdes que la impiden crecer. Su propuesta de la Castellana se entiende como la voluntad de crear una ciudad oficial de la que la Castellana es el gran eje: alberga los edificios de las embajadas y los Ministerios.

Si en los años veinte la búsqueda de modernidad daba lugar

a debates teóricos y a posturas que reflejaban el influjo de la arquitectura europea, en los cuarenta las discusiones plantean algo distinto: no se sabe cuál es la pauta o referencia de la que partir. El proyecto del Ministerio del Aire en la Moncloa responde más a la estética de los grandes arquitectos alemanes. Luis Gutiérrez Soto plantea un proyecto de la planta del edificio de carácter funcional y racional. La arquitectura aquí ha perdido su referencia y lo mismo ocurre con el urbanismo de la ciudad. A diferencia de los esquemas anteriores, en los que había un interés por la ciudad, lo que se pretende ahora es llevar el símbolo del poder a los últimos elementos de la ciudad. De este modo, los conjuntos de la Prosperidad, la Plaza Porticada o el barrio de Argüelles reflejan una estructura idéntica. A partir de ese momento, la arquitectura de Madrid se basará en el tipo de edificios-sindicatos y la atención se centra en la calidad de la pieza arquitectónica.

Con la crisis económica de los 70 empieza a plantearse un proyecto urbanístico. En 1983 se empieza a diseñar un Nuevo Plan General de Madrid. El tema ahora va a ser *acabar Madrid*. Este es el eslogan. Se trata de cubrir huecos, en una ciudad dividida en dos partes bien distintas; hay dos Madrid: el Madrid Norte, que posee todos los equipamientos, parques y dotaciones; y el Madrid Sur, un Madrid industrial, sin apenas dotaciones. Se trata de operar en puntos concretos.

CARLOS SAMBRICIO nació en Madrid en 1945 y es catedrático de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid desde 1986.

«LA ARQUITECTURA DE MADRID HACIA 1990»



Madrid, arquitectónicamente, no forma en la actualidad un conjunto unitario, sino muy diversificado y de carácter ecléctico. Y, sin embargo, puede decirse que la cultura arquitectónica española camina hoy como una de las cabezas definidoras de los problemas arquitectónicos contemporáneos, constituyendo, en conjunto, una unidad distinguible en el mundo occidental.

Hay diversas corrientes en esta diversidad de la cultura arquitectónica, que se reflejan en la ciudad de Madrid. El *racionalismo ecléctico*, de equilibrio entre razón y sentimiento, de compromiso con lo histórico, es la tendencia mayoritaria. Se tiende a entender la arquitectura como un hecho urbano, de conjunto. Otra posición, el *neomodernismo* o *vanguardismo*, radicaliza los principios modernos y ofrece una arquitectura más conceptualista. Una tercera tendencia, el *post-modernismo*, trata de recuperar directamente la historia, utilizándola de forma radical, tanto en sus contenidos como en sus formas. Rafael Moneo, a mi juicio el arquitecto más importante de Madrid, estaría en el eje del racionalismo ecléctico. También cabría situar en esta corriente a Manuel de las Casas, al grupo de Javier Frechilla, a Gabriel Ruiz Cabrero y muchos otros; y, entre los mayores, a Vázquez de Castro, Sáenz de Oiza y Alejandro de la Sota.

Hay entre el racionalismo ecléctico y el neomodernismo vanguardista una postura que podríamos denominar la conti-

nuidad moderna, que representarían de forma brillante Carlos Puente y Víctor López Cotelo. En ella se trata de mantener el viejo ideal de la modernidad con la frescura de sus primeros tiempos, tratando de evitar contaminaciones con lo histórico. En una parecida situación intermedia se podría situar la obra de Alberto Campo, más próximo al neomoderno.

El neomoderno quiere alejarse de lo técnico y lo funcional; le interesa la utilización del lenguaje como algo puramente formal. Con Juan Navarro Baldeweg tenemos el neomodernismo propiamente dicho en Madrid. Un valor propiamente moderno es su uso del espacio con un significado conceptualista.

Entre el neomodernismo o vanguardia y el postmodernismo se situaría el neo-organicismo o formalismo, que está en el polo opuesto del racionalismo ecléctico. Esta tendencia fue muy importante en Madrid en los años sesenta: Antonio Fernández Alba, Sáenz de Oiza y Carvajal se situaban o se situaban en ella. Actualmente la representa con brillantez la obra de Bello-sillo.

En el postmodernismo, en el que se situaría claramente Ricardo Bofill, en la arquitectura barcelonesa, podemos encontrar en Madrid, y entre los jóvenes, a Gabriel Allende, que tiene una actitud mucho más moderada, como es propio de la cultura de esta ciudad.

Finalmente, entre el postmodernismo y el racionalismo ecléc-

tico se situaría la posición neotradicionalista, de la que apenas encontramos nombres en Madrid; pero destaca en ella, sin embargo, la interesante obra de Javier Vellés. (Aquí se insertaría asimismo nuestra restauración de la Iglesia de Montserrat, según proyecto de Rivière, Martorell y yo mismo.) También encajaría aquí Emilio Tuñón, por su modo artesanal de pensar el diseño. Tuñón, al ser ayudante de Rafael Moneo, cierra coherentemente el cuadro, encontrándose con el racionalismo ecléctico. Estas tendencias, vistas según un esquema sumario, representan la arquitectura contemporánea en el mundo occidental.

Pero ¿cuál va a ser la fortuna arquitectónica de Madrid hacia 1990? Desde los años setenta las instituciones se han venido empeñando en la conservación de los edificios, pero las realizaciones en este sentido cuentan, en mi opinión, con muy pocos ejemplos cualificados. Se puede decir que la mimesis con los estilos historicistas como el mejor modo de tratar la ciudad tradicional no es el camino a seguir.

En cuanto a la arquitectura de nueva planta, sí se ha aprendido que el respeto a la ciudad no tiene por qué ser mimético con el pasado, aunque sí se tengan en cuenta las cualidades urbanas. Los edificios no pueden ser concebidos como edificios independientes, sino que tienen que adaptarse a las cualidades formales de las calles o plazas donde están. Hay una disfunción social muy grande entre la ciudad de los arquitectos y la ciudad de los promotores. A los arquitectos no se les llama para determinadas operaciones, cuando es evidente que podrían solucionar muchas de ellas con brillantez y eficacia.

Tantos años de protección de la ciudad han evitado que algunos buenos edificios de la ciudad desaparezcan, pero no han logrado que en Madrid se construya una arquitectura cualificada, a pesar de que haya sido proyectada y se sigue proyectando; y tampoco han evitado que en la conciencia de las gentes, así como en la de los políticos, parezca positiva una serie de aberraciones que se hacen con los edificios históricos, y a las que a veces se denomina «restauración» o «rehabilitación». Son, a mi juicio, operaciones inútiles y ridículas. A veces se derriba todo el interior de una casa del siglo pasado con objeto de conservar una humilde fachada hecha por un mal maestro de obras. Cuando esto ocurre uno piensa que estamos en unos momentos culturales de muy bajo orden. Y ello no es culpa de la cultura y los recursos arquitectónicos de la capital, que son bastante ricos.

Y si nos fijamos en la ciudad moderna, la situación es también poco satisfactoria. En Madrid se ha dado un fenómeno nuevo: la llegada de los arquitectos extranjeros. Mucho me temo que esto sea el futuro de la cultura arquitectónica de Madrid: que arquitectos extranjeros vengán a hacer obras descualificadas para empresas descualificadas, cuando esas obras podrían ser encargadas a arquitectos españoles cualificados, que los hay.

ANTON CAPITEL, asturiano, nació en 1947. Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, dirigió la Revista *Arquitectura* del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Entre otros proyectos, ha trabajado en la remodelación de la Puerta del Sol, puertas y cierres para el Parque del Retiro y otras obras.



«URBANISMO EN MADRID: 1992 Y DESPUES»

Desgraciadamente los momentos creativos estelares que a lo largo del tiempo ha vivido el quehacer arquitectónico y urbanístico de Madrid no han coincidido con los momentos de mayor dinámica edificatoria y de crecimiento de la ciudad; no ha habido una conjunción entre innovaciones en el ámbito metodológico y posibilidades reales para llevarlas a cabo. Pero es indudable que, según muestra la experiencia de los últimos años, si somos capaces de mantener y reactualizar las ideas en arquitectura y urbanismo de los años ochenta, en la década de los 90 estaremos en una etapa realmente novedosa.

Madrid no ha tenido en su historia un crecimiento regular y claro. Durante siglos se ha limitado a afirmar las pautas de consolidación del espacio ya establecido en su morfología urbana. Desde comienzos del siglo XX tenemos dos ciudades en Madrid: una ciudad planeada y de calidad, el Norte; y otra espontánea y más deficiente, el Sur. Ambas crecen con la misma dinámica y en paralelo prácticamente hasta nuestros días.

En los años sesenta se configuró una nueva concepción urbanística, tendiendo a diferenciar ámbitos espaciales diferentes para las distintas actividades de la gente (calles comerciales, zonas industriales, actividades culturales y de recreo, etc.). Se llega así a una mayor movilidad dinámica y se consagra el *zoning* como técnica urbanística. La creación de canales de tráfico o vías concebidas como nuevas autopistas urbanas, que

funcionan tan sólo como elementos de conexión, hacen que el centro se diluya. Todo se subordina a las exigencias de tráfico y se llega así a la *muerte de la calle*, lo que se traduce en la *muerte de la ciudad*, ya que es la calle el elemento configurador de la ciudad. Y ocurre así que, a fin de cuentas, la ciudad funcional *no funciona*. Las áreas dormitorio no están bien diseñadas ni son cómodas, el acceso a las áreas comerciales o de recreo acarrea problemas, etc.

Pero veamos cómo la situación actual de Madrid es novedosa en varios aspectos. En primer lugar, Madrid desde hace años pierde población. Desde los años setenta ha perdido muchos inmigrantes. Entre 1981 y 1985 Madrid ha perdido 160.000 personas. En ello ha influido de manera fundamental la disminución de la natalidad: entre 1970 y 1985 ha descendido a la mitad.

Ha habido un cambio en los hábitos demográficos que revoluciona el concepto de urbanismo. ¿Qué urbanismo hacer en ciudades que no crecen, que decaen incluso? También se ha producido un cambio en los hábitos culturales, en la concepción familiar y de los hogares. Si en 1970 había un 20% de gente soltera entre 30 y 34 años, la cifra hoy ronda el 30%. Hay que plantearse, pues, una nueva ciudad. Ya no es la ciudad de la familia tradicional, ni tan siquiera la de la pareja con uno o dos hijos. Y además siguen persistiendo viejos problemas, como la desigualdad evidente entre

el Norte y el Sur de Madrid en cuanto a diferencia social y de equipamientos públicos.

El nuevo urbanismo ha de plantearse desde esta consideración de la ciudad existente, a la vez que de la voluntad de protección de la ciudad tradicional, y como referencia a un conjunto unitario de la ciudad. Sobre estas hipótesis se ha planteado el Plan General de Madrid que se aprobó en 1985. Madrid, que no ha tenido muchos planes urbanísticos a lo largo de su historia, cuenta ahora con uno que se plantea desde un criterio formal y operativo que transforme la ciudad existente. No interesa ya tanto «zonificar» el territorio como detectar en qué puntos clave de la ciudad hay que intervenir.

El tema de Atocha, con la demolición del escalétric para recuperar una plaza clásica y la creación de un gran intercambiador de transporte en la antigua Estación, entra dentro de esta línea de reconciliación con el pasado, a la vez que refleja la tendencia a la reconciliación del Sur con el Norte. En la misma línea se pueden mencionar los proyectos de la Avenida de la Ilustración, Gran Vía de Hortaleza y Parque Tierno Galván; operaciones que han hecho posible una arquitectura de vanguardia y buscan el equilibrio Norte-Sur.

Otros proyectos en marcha reflejan esa voluntad de combinar la transformación de la ciudad desde dentro con la producción de un tipo de vivienda que sea accesible a aquellos que se alejan de Madrid por el alto precio que alcanzan los pisos. Es el caso, por ejemplo, del proyecto de Madrid-Sur en el distrito de Vallecas.

El reto de Madrid en los años 90 precisará continuar en la misma línea, porque la polarización entre el Norte y el Sur se

seguirá reproduciendo y tiende a consolidarse por la propia lógica del mercado. Sólo la corrección del problema desde un criterio de política voluntarista puede solucionarlo. Hay que seguir trabajando en la reconciliación de las dos ciudades.

El segundo reto es el de la modernización de Madrid, que hay que lograr manteniendo a la vez el criterio de solidaridad. En este punto hay que articular el territorio metropolitano en cuanto totalidad, creando nuevos espacios con un sentido equilibrado. Ejemplo de ello son las nuevas actuaciones de creación de parques empresariales y tecnológicos y de centros terciarios en la periferia, por ejemplo, el caso de la reconversión de Tres Cantos, el Parque Empresarial de Las Rozas y el Campo de las Naciones, junto a los Recintos FERIALES.

La presión del sector terciario amenaza con reproducir la disyuntiva entre una ciudad en la que se habita y otra ciudad en la que se trabaja. En este sentido es necesario abordar la difícil herencia de ese Madrid dividido y deteriorado. El doble reto que hemos apuntado de modernización de la ciudad y de equilibrio entre las dos ciudades es necesario superarlo si Madrid desea encontrar un lugar destacado en el concierto europeo de 1993.

JOSE MARIA EZQUIAGA ha sido Arquitecto Jefe del Departamento de Planeamiento del Ayuntamiento de Madrid de 1985 a 1988 y actualmente es Director General de Urbanismo de la Comunidad de Madrid. Premio de Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid y del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (1986) por el proyecto del Parque Lineal del Manzanares.



«FIN DE LA ARQUITECTURA DE MADRID»

Si en los años sesenta la arquitectura tenía una relación estrecha con la literatura, hoy el arte más relacionado con la arquitectura es la pintura. Este proceso, que ya se reflejaba, por ejemplo, en la influencia que los cuadros cubistas de Picasso o algunas pinturas de Mondrian han tenido, en cuanto pausa compositiva, para arquitectos tan prestigiosos como Mies van der Rohe o Le Corbusier, se sigue dando hasta nuestros días: a través de la pintura se concibe una línea de construcción de la ciudad, de concepción arquitectónica.

Hoy estamos en un momento de dialéctica entre el pasado y el futuro. Unos arquitectos se aferran a la historia, mientras que otros apuestan por la vanguardia. Para los arquitectos de la tradición, se trata de encontrar en el pasado histórico la solución a los problemas, pues éstos son siempre los mismos y ya fueron solventados antes. Tendencias vanguardistas, como la concepción del objeto como un edificio o, a la inversa, el edificio-objeto, es decir, de la pieza arquitectónica vista como un objeto colocado en un lugar determinado (Venturi llega a colocar una manzana en Manhattan), un objeto fuera de escala, despiertan actualmente un creciente interés. A veces se toman incluso signos matemáticos para proyectos de una planta de edificio. Se trata con ello de ampliar el vocabulario arquitectónico, gesto obligado en todo arte de vanguardia que busca siempre sorprender. También se incorporan a veces determinados materiales que habían tenido

una finalidad meramente industrial, como uralitas, mallas metálicas; o inclinaciones, formas atrevidas para los edificios, como aviones, cohetes espaciales, etc.

Mientras que en los partidarios de la fidelidad al pasado la tendencia competitiva básica suele ser cerrada, de un objeto cerrado en sí mismo, la vanguardia busca lo contrario: destrozarse el objeto en mil pedazos de modo que cada uno de esos fragmentos tenga un sentido autónomo y sólo así el conjunto desmembrado encuentra su naturaleza. Estas son las tendencias arquitectónicas que con más interés se siguen en países que plantean las propuestas más avanzadas: Estados Unidos, Italia. Y creo que la arquitectura española se sitúa en cabeza con respecto a la internacional. Creo que se puede afirmar que, después de Estados Unidos, es España el país que hoy está ofreciendo una arquitectura de más interés, como lo prueban los numerosos estudios que sobre ella se hacen y la cantidad de arquitectos españoles que son llamados a colaborar en proyectos de otros países.

La arquitectura española se caracteriza por una serie de valores que tienen mucho que ver con la sobriedad, la solidez, la sencillez, valores con antiguas raíces, si seguimos la línea que apuntamos al principio de profundización en el pasado. El momento fundamental de la arquitectura madrileña en el pasado fue el Monasterio de El Escorial, que supuso la definición del modelo arquitectónico

clásico español. Con esa arquitectura de volúmenes rotundos y sencillos se perfiló una línea de sobriedad constructiva que se continuó en el edificio del Museo del Prado. Asimismo, la Plaza Mayor de Madrid se convierte en modelo de construcción de toda la ciudad.

Retomando la relación que se da hoy entre pintura y arquitectura, vemos cómo Guillermo Pérez Villalta utiliza en sus lienzos elementos de arquitectura, cómo tiende a la construcción de una perspectiva imposible, a poner juntos objetos de distinta naturaleza. En sus obras aparecen fondos de arquitectura tradicional, con escenas que pudieran pertenecer a la Biblia.

Un arquitecto-pintor, Juan Navarro Baldeweg, muestra cómo los pintores utilizan la pintura como exploración puramente pictórica y, a veces, lo hacen representando un proyecto arquitectónico pero con técnica de pintor. En ocasiones Juan Navarro investiga en obras escultóricas la relación de objetos puestos sobre una mesa (relación entre los objetos entre sí y entre sus respectivas sombras) y hace propuestas como la de la Puerta de Toledo, en la que los pabellones están colocados como objetos, y se relacionan con las casas banales inspiradas en Villanueva.

Si España está totalmente incorporada a la espiral dinámica de la arquitectura internacional, se sigue, sin embargo, dando esa arquitectura de lo inmóvil en un edificio como el de la Universidad de Alcalá de Henares, de Cotelo y Puente, o en el proyecto de la Puerta de Toledo, de Navarro Baldeweg, donde los elementos de la industria se convierten en elementos fundamentales de la arquitectura. Arquitectos como López Peláez, Sánchez y Frechilla están en

esta línea de una arquitectura sencilla, de grandes bloques de viviendas baratas en las que, por ejemplo, son ventanas las que constituyen la arquitectura. Esta arquitectura muestra la insistencia en elementos arquitectónicos como el muro-piñón o las esquinas construidas con balcones.

La arquitectura de vanguardia, en cambio, trata de abrir nuevos caminos incorporando elementos ajenos a la arquitectura. Mientras Moneo es figura fundamental del racionalismo en nuestro país, Juan Navarro está más próximo a la vanguardia, aunque tampoco se distancie mucho de los volúmenes sencillos y de los materiales tradicionales como el ladrillo.

Creo que la arquitectura que se va a hacer en España más allá del año 92 va a moverse sobre ese entendimiento ecléctico de la ciudad; entendimiento que pasa por reconocer la diversidad de las distintas zonas de la ciudad, con unas arquitecturas muy diferentes, aunque todas seguirán siendo sencillas, reflejando esa constante de seriedad constructiva y sobriedad decorativa y esa voluntad de permanencia.

La arquitectura madrileña se ha hecho en los últimos cien años. Pero la ciudad de Madrid no existe todavía, está en pleno proceso de construcción. Creo que hay que estar abiertos a una pluralidad arquitectónica para que Madrid llegue a ofrecer la arquitectura que fuera de España se espera de ella.

GABRIEL RUIZ CABRERO es Profesor Titular de Proyectos en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Ha sido editor y director de la revista «Arquitectura». Arquitecto Conservador en las obras de restauración de la Mezquita y Catedral de Córdoba, desde 1980.

LA BASE CELULAR DE LA MORFOGENESIS

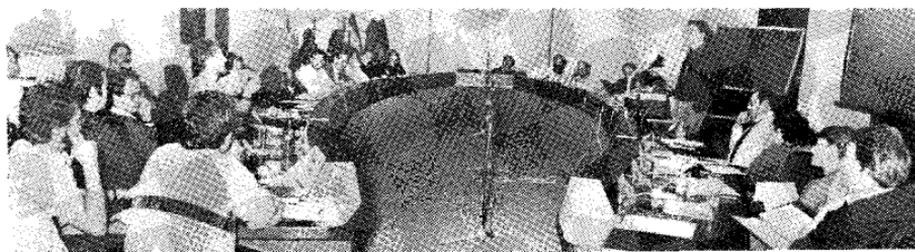
■ Encuentro de destacados científicos europeos y norteamericanos

La base celular de la morfogénesis fue el tema de un encuentro celebrado el pasado 21 de octubre en la Fundación Juan March, organizado por la CIBA Foundation de Londres y esta institución. En esta reunión intervinieron destacados científicos norteamericanos y europeos que presentaron sus últimas investigaciones en torno al tema. Todas las ponencias fueron seguidas de discusión.

Esta reunión científica se inscribía dentro de un Simposio de carácter cerrado que la CIBA Foundation, entidad dedicada a la promoción de la cooperación internacional en el campo de la investigación médica y química, desarrolló durante esa semana del 18 al 21 de octubre, en la Fundación Juan March. Durante esos días, 24 científicos internacionales discutieron un total de 15 ponencias que, con sus debates correspondientes, aparecerán publicadas en breve plazo en uno de los volúmenes de la prestigiosa serie con que la CIBA Foundation da cuenta de los Simposios que organiza.

En la reunión sobre «la base celular de la morfogénesis», tras unas palabras de bienvenida del director gerente de la Funda-

ción Juan March, **José Luis Yuste**, y de **David Evered**, anterior director de la CIBA Foundation, habló **Lewis Wolpert**, presidente del Simposio, y presentaron sus ponencias los siguientes doctores: **Antonio García Bellido**, de la Universidad Autónoma de Madrid («The cellular and genetic basis of entelechia»); **Thomas Kornberg**, de la Universidad de California en San Francisco («The engrailed locus of *drosophila*: a gene for all segments»); **David Weisblat**, de la Universidad de California en Berkeley («Cellular basis of morphogenesis in leech embryos»); **Richard Gardner**, de la Universidad de Oxford («Genome imprinting and cell lineage in mammalian development»); **Thomas Jessell**, de la Universidad de Columbia en Nueva York («Patterning of neuronal connections in vertebrate development»); y **Andrew Tomlinson**, del MRC Laboratory of Molecular Biology, de Cambridge (Inglaterra) («Position dependent developmental decision in *drosophila* retina»). Tras unas consideraciones finales a cargo del doctor **Wolpert**, cerró el encuentro el director de la CIBA Foundation, **Derek Chadwick**.



Revista crítica de libros

NUMERO 21 DE «SABER/Leer»

■ Artículos de Martín González, Artola, Domínguez Ortiz, Sobejano, Tomás y Valiente, Lledó y Ferrater Mora

Un trabajo del profesor de Arte **Juan José Martín González**, en el que comenta una reflexión sobre la pintura y el tiempo, escrita por Umberto Eco y Omar Calabrese, abre el sumario del número 21, correspondiente al mes de enero, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March.

Además de Martín González en esta ocasión colaboran los historiadores **Miguel Artola** y **Antonio Domínguez Ortiz**, el especialista en literatura **Gonzalo Sobejano**, el Presidente del Tribunal Constitucional, **Francisco Tomás y Valiente**, y los filósofos **Emilio Lledó** y **José Ferrater Mora**.

Estos artículos van acompañados de ilustraciones que firman en este número **Juan Ramón Alonso**, **José Antonio Alcázar**, **Fuencisla del Amo**, **Angeles Maldonado**, **Alfonso Ruano**, **Alberto Urdiales** y **Francisco Solé**.

El profesor Artola comenta una obra de Geoffrey Parker sobre la historia militar de los países europeos entre los siglos XVI y XVIII. Domínguez Ortiz se ocupa de una breve pero acertada historia de la Inquisición. Gonzalo Sobejano analiza, recordando libros anteriores, la última novela de Miguel Delibes, *377A, madera de héroe*.



Tomás y Valiente escribe sobre la formación del sistema europeo de control de constitucionalidad. El filósofo Emilio Lledó trata de una especie de almanaque filosófico que ha coordinado Gianni Vattimo. Por último, Ferrater Mora comenta un libro del físico Stephen W. Hawking.

Suscripción

A partir de este mes de enero se enviará *SABER/Leer* a quien la solicite, previa suscripción anual de 1.500 ptas. para España y 2.000 para el extranjero. En la sede de la Fundación se puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

«SERIE UNIVERSITARIA»: NUEVOS TITULOS

Nueve títulos se han incorporado a la Colección «Serie Universitaria», editada por la Fundación, en la cual se incluyen resúmenes amplios de algunos estudios e investigaciones llevados a cabo por los becarios de esta institución. Los resúmenes son realizados por los propios becarios a partir de las memorias originales de sus trabajos, las cuales se hallan en la biblioteca de la Fundación. Los nueve últimos títulos aparecidos, que se reparten gratuitamente a investigadores, bibliotecas y centros especializados en toda España, son los siguientes:

237. **José Miguel Embid Irujo.**
El régimen jurídico de los grupos de sociedades en la C.E.E.
(Beca España 1984. Plan de Estudios Europeos), 51 págs.
238. **Oscar de Juan Asenjo.**
Federalismo y capitalismo.
(Beca extranjero 1982. Plan de Autonomías Territoriales), 65 págs.
239. **Julio Gaspar Sequeiros Tizón.**
La adhesión de España a la C.E.E.: Un análisis sectorial-regional.
(Beca extranjero 1982. Plan de Estudios Europeos), 55 págs.
240. **Severo Ochoa, Sydney Brenner, Gunther S. Stent, Edward B. Lewis, David S. Hogness, Eric H. Davidson, John B. Gurdon y François Jacob.**
Genetic Strategies in Development (Symposium in honour of Antonio García Bellido).
(Fundación Juan March. Noviembre 1987), 47 págs.
241. **Francisco Cabrillo Rodríguez.**
Análisis económico del derecho concursal español.
(Beca España 1986. Derecho), 53 págs.
242. **Enrique J. Calderón Balanzátegui.**
Orientaciones actuales en la política regional de la Comunidad Europea: los programas comunitarios.
(Beca extranjero 1984. Plan de Estudios Europeos), 56 págs.
243. **Ana María Bejarano Escanilla.**
Plurilingüismo y política lingüística en el Israel de nuestros días.
(Beca extranjero 1981. Plan de Estudios Europeos), 49 págs.
244. **R. F. Doolittle, A. M. Weiner/N. Maizels, G. A. Dover, J. A. Lake, J. R. Walker, J. J. Beintema, A. J. Gibbs, W. M. Fitch, P. Palese, G. Bernardi y J. M. Lowenstein.**
Course on Genome Evolution (organized by E. Viñuelas).
(Fundación Juan March. Junio 1988), 57 págs.
245. **Aurelio Pérez Fustegueras.**
La Epistemología de Quine.
(Beca España 1981. Filosofía), 48 págs.

LUNES, 9

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA**Recital de violín y piano.**Intérpretes: **Joaquín Torre y Luba Sindler.**

Obras de W. A. Mozart, Ch. Sinding, M. de Falla y P. de Sarasate.

MARTES, 10

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Dúo de guitarras.Intérpretes: **Antonio Ruiz Berjano y Gerardo Arriaga.**Comentarios: **Jorge Fernández Guerra.**

Obras de M. Giuliani, G. Rossini, F. Sor, J. Rodrigo y M. de Falla.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)» (I).

Antonio García Berrio: «La expresividad literaria (Quevedo)».

MIERCOLES, 11

19,30 horas

CICLO «INTEGRAL DE PIANO DE BRAHMS» (I).Intérprete: **Josep Colom.**

Programa: Tema con variaciones, Variaciones de un tema de Schumann Op. 9 y Variaciones y Fuga sobre un tema de Haendel Op. 24.

JUEVES, 12

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES**Recital de clarinete y piano.**Intérpretes: **Adolfo Garcés y Menchu Mendizábal.**Comentarios: **Javier Maderuelo.**
Obras de C. M. von Weber, G. Rossini, R. Schumann y F. Poulenc.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)» (II).

Antonio García Berrio: «La convencionalidad artística (Góngora)».

VIERNES, 13

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES**LOS GRABADOS DE GOYA, EN LINZ Y HEIDELBERG**

Hasta el 15 de enero seguirá abierta en Linz (Austria), en el Museo Municipal Linz-Nórdico, la muestra de 218 grabados de Goya (de la Colección de la Fundación Juan March), organizada en colaboración con el Ayuntamiento de esa ciudad.

A partir del 22 de enero, la exposición se presentará en Heidelberg (Alemania Federal), en el Heidelberger Kunstverein, con la colaboración del Museo de Heidelberg.

Los grabados que se ofrecen pertenecen a las cuatro series del pintor aragonés: *Caprichos*, *Desastres de la Guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*.

Recital de música para dos pianos.

Intérpretes: Consolación de Castro y Margarita Degeneffe.

Comentarios: Antonio Fernández-Cid.

Obras de J. C. Bach, F. Chopin, G. Gershwin y D. Milhaud. (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa invitación).

19,30 horas

CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA.

Presentación de la Biografía

EXPOSICION MAGRITTE, EN LA FUNDACION

El 20 de enero se inaugura en la Fundación Juan March una Exposición retrospectiva de René Magritte (1898-1967), una de las figuras más destacadas de la pintura surrealista. La muestra ofrece un total de 65 obras realizadas por el pintor belga de 1925 a 1967, año de su muerte; y ha sido organizada con la colaboración del Comisariado General para las Relaciones Internacionales de la Comunidad Francesa de Bélgica, así como de diversos museos y coleccionistas particulares.

La conferencia inaugural de la muestra correrá a cargo de **Julián Gállego**, académico de Bellas Artes de San Fernando, a las 19,30 horas.

Horario: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14 horas. Abierta hasta el 23 de abril de 1989.

de Manuel de Falla, de Federico Sopena.

Recital de piano de Guillermo González.

Programa: Mazurca en do menor (inédita), Serenata (inédita), Piezas españolas y Fantasía Baetica.

LUNES, 16

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Recital de guitarra.

Intérprete: Josep Henríquez.

Obras de H. Villa-Lobos, A. Lauro, A. Barrios, E. Granados e I. Albéniz.

MARTES, 17

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Dúo de guitarras.

Intérpretes: Antonio Ruiz Berjano y Gerardo Arriaga.

Comentarios: Jorge Fernández Guerra.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 10).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)» (III).

Antonio García Berrio: «La ficción fantástica (Jorge Guillén)».

MIERCOLES, 18

19,30 horas

CICLO «INTEGRAL DE PIANO DE BRAHMS» (II).

Intérprete: Ramón Coll.

Programa: Cuatro baladas Op. 10, Scherzo Op. 4 en mi bemol menor y Sonata Op. 1 en do mayor.

JUEVES, 19

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de clarinete y piano.

Intérpretes: **Adolfo Garcés** y
Menchu Mendizábal.

Comentarios: **Javier Maderuelo**.
(Programa y condiciones de
asistencia idénticos a los del
día 12).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Teoría de la literatura (La
construcción del significado
poético)» (y IV).

Antonio García Berrio: «La
universalidad poética (Cer-
vantes)».

VIERNES, 20

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de música para dos
pianos.

Intérpretes: **Consolación de Cas-
tro** y **Margarita Degeneffe**.

Comentarios: **Antonio Fernán-
dez-Cid**.

(Programa y condiciones de
asistencia idénticos a los del
día 13).

19,30 horas

**Inauguración de la Exposi-
ción Magritte**.

Conferencia de **Julián Gá-
llego**.

LUNES, 23

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de canto y piano.

Intérpretes: **Carmen Quintani-
lla** (soprano) y **Luis Celada**
(piano).

Obras de **R. Schumann**, **J.**
Brahms, **F. García Lorca** y **F.**
J. Obradors.

MARTES, 24

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Dúo de guitarras.

Intérpretes: **Antonio Ruiz Ber-
jano** y **Gerardo Arriaga**.

Comentarios: **Jorge Fernández
Guerra**.

(Programa y condiciones de
asistencia idénticos a los del
día 10).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«La diplomacia española en
la historia» (I).

Miguel Angel Ochoa: «La di-
plomacia de los reinos medie-
vales».

MIÉRCOLES, 25

19,30 horas

CICLO «INTEGRAL DE PIA-
NO DE BRAHMS» (III).

COLECCION LEO CASTELLI

Hasta el 8 de enero per-
manecerá abierta en la Fun-
dación la Colección Leo Cas-
telli, integrada por 60 obras
de 16 artistas norteamerica-
nos, todas ellas procedentes
de la colección particular que
Castelli posee en Nueva York.
Los autores representados en
la muestra —todos ellos vivos,
a excepción de Andy Warhol—
son: **Richard Artschwager**, **Dan
Flavin**, **Jasper Johns**, **Donald
Judd**, **Ellsworth Kelly**, **Joseph
Kosuth**, **Roy Lichtenstein**, **Robert
Morris**, **Bruce Nauman**,
Claes Oldenburg, **Robert Raus-
chenberg**, **James Rosenquist**,
Edward Ruscha, **Richard Ser-
ra**, **Frank Stella** y **Andy
Warhol**.

Intérprete: Josep Colom.
Programa: Variaciones sobre un tema propio Op. 21 n.º 1, Variaciones sobre una canción húngara Op. 21 n.º 2, Dos Rapsodias Op. 79 y Piezas de fantasía Op. 116.

JUEVES, 26

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de clarinete y piano.

Intérpretes: Adolfo Garcés y Menchu Mendizábal.

Comentarios: Javier Made-ruelo.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 12).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«La diplomacia española en la historia» (II).

Miguel Angel Ochoa: «La diplomacia del Renacimiento al Barroco».

LUNES, 30

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Recital de piano a cuatro manos.

Intérpretes: Clara Romero y Ana María Vega.

Obras de J. Haydn, E. Halffter, J. A. Donostia, C. Debussy, F. Poulenc, M. Moszkowski, E. Grieg y J. A. Kaplan.

MARTES, 31

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Dúo de guitarras.

Intérpretes: Antonio Ruiz Berjano y Gerardo Arriaga.

Comentarios: Jorge Fernández Guerra.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 10).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«La diplomacia española en la historia» (III).

Miguel Angel Ochoa: «Diplomacia e Ilustración».

BIBLIOTECA DE LA FUNDACION

En la Biblioteca de la Fundación pueden consultarse fondos especializados en Teatro Español Contemporáneo y del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, así como las *Memo-rias finales* de los trabajos realizados por los becarios, publicaciones de la propia Fundación, trabajos sobre Fundaciones y otro material heterogéneo.

Horario: de octubre a junio: de lunes a viernes (de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 20 horas); sábados (de 10 a 13,30 horas). De julio a septiembre: de lunes a viernes (de 9 a 14 horas). En agosto, cerrada.

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

Información: Fundación Juan March, Castelló, 77

Teléfono: 435 42 40 - 28006-Madrid