

Sumario

ENSAYO	3
<i>El abrupto desarrollo de la escenografía en nuestro teatro</i> , por Francisco Nieva	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	13
Renovación de la Comisión Asesora	13
Reuniones científicas	16
Ciclo sobre «Membranas y compartimentos celulares», desde el día 13	16
— Participarán cinco científicos norteamericanos y europeos, entre ellos dos Premios Nobel	16
Arte	17
Exposición de René Magritte	17
— Camille Goemans: «Magritte, un ser vivo»	18
Música	23
Finaliza el Ciclo de la Integral para piano solo de Brahms	23
«Conciertos de Mediodía», en febrero	27
Presentado el catálogo de obras de Joaquín Homs	28
Estreno de <i>Cuarteto de primavera</i> , de Claudio Prieto	30
La arpista María Rosa Calvo Manzano actuó en el «Aula de reestrenos»	31
Cursos universitarios	32
Landelino Lavilla: «La Constitución española»	32
Biblioteca de Teatro	39
Antonia Mercé, «La Argentina», en imágenes	39
— Catorce álbumes de fotos y recortes de prensa, donados al fondo de teatro de la Fundación	39
Publicaciones	41
Completada la colección «Tierras de España», de 18 volúmenes	41
— El Presidente de la Fundación y los profesores López Gómez, Cepeda, Ynduráin y Azcárate hicieron balance de esta empresa editorial	41
Revista «SABER/Leer»: trabajos de Siguan, Zamora Vicente, Claudio Prieto, Fernández-Carvajal, Cerezo, Jover, Galindo y Latorre	43
Calendario de actividades culturales en febrero	45

EL ABRUPTO DESARROLLO DE LA ESCENOGRAFIA EN NUESTRO TEATRO

Por Francisco Nieva

Escenógrafo, figurinista, director de ópera y autor dramático. Profesor de Escenografía de la Escuela de Arte Dramático de Madrid y Académico de la Real Academia Española, es autor, entre otras obras, de La carroza de plomo candente (Premio Mayte de Teatro 1977) y Coronada y el toro.



Nuestra democracia es inexperta y arrastra muchas secuelas del pasado. Los alardes y autoelogios de los políticos no hacen posible una visión justa de las cosas a través de los periódicos. Obligar al público a adivinar en lugar de simplemente informarse es casi una estafa. Las publicaciones más vistosas y costosas las hace el Gobierno. Véase la preciosa revista *El Público*, físicamente una de las mejores revistas de teatro que se hacen en el mundo. No es una revista del PSOE, sino un buen escaparate de la actualidad nacional e internacional, ésta es su virtud. También es su virtud el que la crítica más objetiva encuentre en ella una brecha para expresarse. Pero cuenta con un handicap absolutamente insalvable. Como la revista pertenece al Ministerio de Cultura, lo menos que puede hacer es incluir discretamente esta crí-

* 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

tica sin hacerla «vedette» de un titular. Pero estamos en el análisis y educación de las técnicas persuasivas de los «mass media» y sabemos de sobra que en cualquier periódico democrático se puede incluir cualquier tipo de crítica o acusación sin que la masa de lectores pueda considerarla como motivo de meditación urgente. Si en un artículo de primera página y a grandes letras se afirma algo y, más allá, en otro artículo más modesto y a trasmano se rebate con sensatas razones, el público, sin tener conciencia de esta sugestiva y delatora paradoja, condicionado por un sistema de reflejos irracionales, elige como afirmación positiva el victorioso artículo de la primera página y considera al otro «su sombra» inevitable, el antagonista por lo pronto vencido, que también tiene el democrático derecho de incluir sus razones. De estos infantiles trucos se sirven hoy los mejores periódicos.

El hombre de cultura no tiene que hacer muchos esfuerzos para informarse bien en estos tiempos a partir de todo lo que se escribe, pero la general masa de lectores no absorbe como información sino la letra grande y la crónica bien ilustrada. Es una pena que las «diferencias sociales», echadas por la puerta, entren siempre por alguna ventana.

Si recorremos con ojos atentos esta bella y habilísima revista del INAEM, hallaremos en su colección una crítica bastante justa a la política cultural del Gobierno. El propio Ministerio de Cultura debiera alegrarse por tan feliz conjunción y realización. Al fin y al cabo, y por las vías que sean, es un mérito suyo. Prolongar la existencia de esta magnífica revista sería hacer una gran labor de cultura en el radio verdaderamente europeo.

En esta veraz publicación he visto yo con claridad el verdadero estado del verdadero teatro español, y la suma final de esta información se puede dar en pocas líneas. El teatro actual en España, después del relevo profesional, se debate en la imitación de ciertas

▷ 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; *Los clásicos, hoy*, por Rafael Pérez Sierra, catedrático de Escena lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid; y *La enseñanza teatral en España*, por Ricardo Domenech, catedrático y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid.

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

corrientes extranjeras a través de los «prácticos y económicos» festivales internacionales; es decir, que sigue una línea parcial de lo que es la totalidad de los valores de teatro en otros países y adopta las maneras más superficiales de la moda. Los públicos juveniles se atiborran en España —véanse tantos festivales internacionales de teatro avalados por una Universidad— de un teatro de tono medio, de investigaciones personales de un interés minoritario, además de ser un teatro en cierto modo desarraigado, que arbora en su país de origen una cierta marginalidad complaciente.

Aunque no hayan viajado mucho, no hemos visto aquí ni una sola producción de Patrik Chereau, ni de Peter Stain, ni de Grubber, ni del propio e hipervalorado Strehler. Vemos, eso sí, de vez en cuando la imitación «oficial» de algunos de sus más externos hallazgos. Pero éstos ya se han vuelto moda y vienen deformados por segundas manos. Si seguimos las páginas de *El Público*, observaremos con cierto horror que el público juvenil de teatro, en tan ilustres ciudades de cultura como Granada, tiene hoy un concepto de éste cuyo signo más destacable es el de una forma de barbarización y retroceso que no existe verdaderamente en los sistemas de valores teatrales de los países de cuyos productos menos representativos —o no tan representativos—, han venido a ser una revelación para los chicos de estas latitudes. Esto quiere muy a las claras decir que la actual política cultural del partido —con todas las buenas intenciones que se le supongan— puede estar malformando de un modo irreversible a la masa de universitarios —o no universitarios— que formará gran parte del público total. Porque sus gustos y convicciones más seguros decidirán del éxito o del favor hacia una tendencia. Esta integrada minoría tendrá una misión educativa dentro del sistema teatral del futuro.

Pues bien, es muy alarmante —en un mundo que corre tan deprisa— que nuestros juveniles públicos de teatro no sólo ignoren ciertos valores de la tradición propia del teatro español, sino que ignoren también los más claros signos de la modernidad en otros países. Es de temer que este sistema de renovar y alegrar el ambiente teatral esté dando resultados nefastos, pues ya han creado un gusto y han establecido unos valores. Estos valores, con relación a la evolución más seria del hecho estético teatral, son mediocres y han producido un serio conflicto de identidad.

Este público joven imita a sus padres, ya nacidos en el fran-

quismo, y cuyo horror por el tópico español, por el proceso de nuestra decadencia política y económica en un reciente pasado, por la machacona insistencia durante el régimen anterior sobre unos valores completamente carentes de sentido, los jóvenes prolongan saliéndose materialmente de sí, tratando de olvidar el pasado más próximo, aquejados casi de una fiebre de destrucción de sus propias huellas sentimentales. Este suceso tiene mucho de ejemplar. Podemos aprender mucho de él esperando sus frutos, que probablemente no sean buenos, y de este modo, nos den la prueba de que la política cultural emprendida por el PSOE en los iniciales momentos de euforia ha podido y puede ser desastrosa y, sobre todo, involutiva.

UNA MEDIOCRE IDEA DEL TEATRO

Es fácil intuir que ante un público de identidad tan confusa nada concreto se puede establecer, como producto autónomo y original, algo que no sea un pálido reflejo de los modelos que insistentemente se le han puesto delante. Es una vergüenza comprobar que para cualquier muchacho medianamente iniciado al teatro en esos focos o emporios de la importación escénica, el teatro es casi una función de familia, en donde el vástago más listo y más inconformista inventa de nuevo el teatro para el cotarro de sus amigos y sus «deudos». Todos los fervores juveniles se vuelcan en la posibilidad de que cualquiera, con un poco de suerte y buenas relaciones en el medio, puede hacer, además de teatro, «su teatro». No se requieren grandes medios. Unas cuantas pesetas, unos cuantos metros de tela, unos cuantos focos y unos cuantos amigos. Ninguno especialista. Todos pueden especializarse adventiciamente y luego adoptar otra especialización. En general, todos quieren hacer lo mismo: teatro de su vida. Ser algo por la acción y no por el fundamento moral de una vocación que pide enterarse de lo mejor, de lo más aquilatado y más sabio que exista en esa vocación-especialización. No, lo más importante —como decía el buen Ortega de los argentinos— es anunciar enfáticamente las virtudes y los derechos que no se tienen, los de una persona «en proyecto». Mal modo de encararse con el oficio y mal modo de ser espectador. La hipertrófica cantidad de espectáculos de un mismo jaez importados por estos incalificables —o inefables— festivales de teatro han producido en nuestros jóvenes

públicos la gran rarefacción y veneno de lo mediocre. En suma, una mediocre idea del teatro.

La palabra ha sido y sigue siendo muy arrinconada, como enfadoso y demasiado explícito testigo de que seguimos siendo españoles que tienen la desdicha de no poderse expresar teatral y musicalmente en inglés. He aquí un teatro que empieza por la destrucción de sí mismo. La barbarización ha sido cumplida. ¿Qué teatro pueden hacer estos muchachos que no quieren ni siquiera hacer el suyo, sino algo peor, el que no «pueden» hacer, pues ese arte surge de una verdad interna, que se complace o se critica en ella misma, que se produce como una realidad social muy varia y no como un simple anhelo de extrañamiento? A esta juventud tan mal preparada e informada parece que le conviene hacer el teatro donde ellos se produzcan como «otros», como salidos de sí y aposentados en un país idealmente moderno y permisivo, donde la novedad, el éxito y el escándalo sean repartidos en cuartos de hora de gloria entre todos los aspirantes, como anunciaba el irónico y tremebundo Warhol. Así es sobradamente indignante que cualquier prestigiosa Universidad española eduque al teatro por la vía más enrarecida, la más pobre y la menos expositiva de la realidad escénica de nuestro tiempo. Así, mientras en Alemania se revelan tendencias absolutamente enemigas de lo que aquí se aplaude como más reciente, después de no pocas malversaciones y abaratamientos, este joven público universitario está recibiendo una información engañosa y parcial que ahora divide el fenómeno teatral en teatro de los jóvenes y teatro para todos los demás. Aún aquí se establece un indeseable clasismo.

A través de la ingente aportación de fotografías insertas en *El Público*, podemos ver el aire descendente de la capacidad autónoma para hacer teatro que pueda tener el español, como cualquier habitante de la tierra. Engañosas y veraces fotografías. Engañosas, porque el arte fotográfico hoy magnifica todo lo que quiere y existe «un pensamiento fotográfico» que condiciona cuando opta por dar la nota enfática o la nota peyorativa. Cualquiera de nuestros más cutres espectáculos puede arborar un reportaje fotográfico que lo haga pasar por un ensayo de Bergman. Pero analicemos esas fotos, además de pretenciosas «conseguidas», y sepamos ver entre imágenes, como leemos entre líneas. La mayor parte de ideas escenográficas o de montaje son la enrarecida copia de lo más tópico y resabiado que practica el tea-

tro internacionalista, de exportación en festivales. Ninguna idea de primera mano. Ninguna idea que se destaque por original y competitiva. Sólo Comediants, Joglars y la Fura del Baus tienen imágenes propias, pero su impacto se ha gastado a fuerza de ser únicas.

Dispuesto a escribir sobre escenografía y montajes, he tenido necesariamente que atardarme en exponer el actual caldo de cultivo para la escenografía española, si ésta existiera. Lo malo es que el propio caldo de cultivo «no da» lo más mínimo para que la escenografía en sus aspectos teóricos y prácticos más profundos progrese. Mientras que en Alemania, por ejemplo, los nuevos teatros alternativos incitan constantemente a soluciones escénicas muy sabias y sintéticas, en España nos instalamos perezosamente en una inmóvil modernidad externa, hipertrófica también de simples sugerencias decorativas, de tono y diseño. Este «teatro de la oportunidad» que frecuentan nuestros jóvenes e ignoros públicos no resuelve grandes problemas escenográficos, no por falta de medios —que ello cuenta también—, sino por falta de ambición y profundo conocimiento del teatro. La política cultural del PSOE ha producido en este joven público lo más insidioso que se puede dar: un estado de autocomplacencia, un aislamiento narcisista y una limitación dialéctica poco aptas para incluirlo entre públicos más educados, que lo encontrarán atrasado, como pasando por experiencias por las que ellos han pasado ya.

Hace unos años, los hombres de teatro queríamos competir con el genio a la vez consecuente e innovador desde Appia a Svoboda. No pensábamos realizarnos en el seno de un teatro rico, sino de un teatro altamente especializado e inteligente. La crisis juvenil del 68, y más aún la crisis del petróleo hace bastantes menos años, hizo que el teatro inteligente —el de Peter Brook, pongamos por caso— considerase la escenografía desde un ángulo esencialista, en donde los gastos superfluos tienen cierta limitación. El abarrotamiento del lujo no deja ver la esencia de cualquier invento. Pero, al fin y al cabo, lo que cuenta es éste. En suma, la gran escenografía no ha cambiado en nada. Es decir, que experimenta desde muy altas cotas de excelencia y decantación. Hoy, los más profundos directores son los mejores escenógrafos y sus soluciones en este aspecto —por mucho que ellos sean asistidos en la sombra por un buen plantel de ayudantes— tienen

un gran impacto. Por desgracia, son estos productos orientadores los que «no vemos» sino muy raramente y, por causa de nuestra pobreza teatral, no podemos ni siquiera glosar o discutir de inmediato.

El contraste con nosotros es grande. La cantidad de óperas que nuestro teatro de la Zarzuela pone en pie, la sucesión de obras dramáticas, casi todas ateniéndose a un repertorio internacionalista muy convencional, toda esta apresurada actividad teatral, regida e incitada por nuestro actual Ministerio de Cultura, necesita ante todo la asistencia de artistas «passepartout», buenos artesanos flexibles, que den la nota de modernidad sin arriesgar el trazado económico y estético con propuestas fuera de lugar, precisamente por ser más profundas y originales. No es ni siquiera lo que desean nuestros tímidos y cuántas veces miméticos directores, ansiosos de que se sepa que, a pesar de ser españoles, están impuestos en la más canónica modernidad. Que al fin viene a ser el estilo amorfo internacional, que relumbra en los malhadados festivales. Los cuales cada vez toman más el aspecto de cachupinadas regionalistas.

En esta lucha de apariencias no puede decirse que la escenografía española haya avanzado mucho. Más bien podemos lamentar su retroceso.

FALTA DE ORIGINALIDAD

Ya que nos contentamos con que nuestros directores sean simplemente modernos y no inventen nada, dichos directores no piden otra cosa a sus escenógrafos. Por lo pronto, parece imposible que unos y otros se pongan de acuerdo para ofrecernos algo original, en concepto y presencia.

No está en el ánimo de ningún teatro oficial español apostar por algo más que por una modernidad de convención. Una modernidad simplemente supuesta, como son cortesmente supuestos todos los delincuentes en los comodines del habla actual. Escenógrafos de tan alta capacidad como Vera y Puigcerver se ven abocados sin duda a dar vueltas sobre lo mismo, a diseñar el espacio vacío o lleno más de moda, a emplear constantemente el falso ladrillo para dar una versión seria, truculenta y «económica»

del teatro que se debe hacer, a practicar no la escenografía, sino su etiqueta más tediosamente observante.

Pero esta misma escenografía ya no es la idea de la escenografía que pueda tener ese raro público que casi es una mayoría marginada, un público aislado, complaciente y salvaje, cuya idea del teatro no sólo, como he dicho, carece de toda raíz en el teatro y la lengua de este país, sino de verdadero apoyo en la evolución del teatro europeo, tanto moderno como antiguo. Si es un estado transitorio, agradezcámoslo. En ese estado, los problemas de teoría escenográfica profundos no se podrán desarrollar. Luces, micrófonos, altavoces, trajes exóticos, serpentinas y lentejuelas, elementos todos de una función de colegio americano o inglés, no son base ninguna para ponerse a especular sobre problemas a la vez espaciales y conceptuales, problemas de alta semántica teatral. Nuestros probos intelectuales españoles, tan campechanos, practican la vulgaridad como guardapolvo que esconda su posible refinamiento. Hacerse vulgar en España es una ambigua tendencia de nuestros snobs. Estos mismos intelectuales han encontrado delicioso ese cúmulo de bártulos de ocasión que significa la escenografía para este teatro con alma tercermundista y hechos de desfile de modas. Todo a un nivel más que provinciano, aldeano. Se cuida demasiado el acontecimiento local y la improvisación festiva. Pensando mal, incluso el objetivo electoral y muchas veces personal de los individuos responsables. Las profusas fotos de *El Público* me demuestran que desde hace tiempo el teatro español ignora todo cuanto de nuevo y de bello se puede producir todavía en el teatro —fuera de aquí, desde luego—. Que hay nuevos espacios y nuevas luces. Que la luz del día será dentro de poco una luz teatral, que el tiempo y el ser del teatro cambian. Si yo viviese en el extranjero, quisiera ver, hojeando revistas especializadas, una solución escenográfica española con entidad y fuerza expresiva, capaz de sorprenderme como muchas de las que todavía encuentro en estas revistas. La timidez y corrección de los especialistas españoles nos deja bien insatisfechos. No son grandes inventos quizás, pero hasta en la ópera veo de vez en cuando innovaciones atrevidas y graciosas que me contentan porque rompen con el tópico o, en rigor, lo ridiculizan. Nada de ello es así aquí y es perentorio que en estos momentos de atención y curiosidad por el pueblo español, recién asimilado

al conjunto económico y político de Europa, se produzca aquí un clima teatral más libre, más audaz y más fresco. Esta modernidad taciturna de nuestros escenógrafos es el resultado de un ambiente por una parte formalista y pretencioso y, por otra parte, populista y autocomplaciente. La carencia de autores propios, de directores libremente imaginativos implicados en una evolución consecuente, no hace posible que los escenógrafos vayan más allá de donde pueda ir la idea del teatro y de lo que el teatro puede ser y hacer que se observa en estos momentos tanto en las esferas oficiales como en el público joven de los festivales de parroquia, con la presencia caciquil de las autoridades locales.

No soy, sin embargo, tan pesimista como parezco. Es muy posible que un cambio de política haga virar hacia aspectos más positivos a una masa de españoles nuevos, que pudiera ser maleable, pues tan dócil ha sido a las normas que se le han improvisado. Deben pensar esas autoridades culturales que el reclamo de una colonización cultural es algo indigno y rebajante. Se abren las puertas al conocimiento, no a la violación por desprecio de sí mismos. Si yo consulto a un joven aficionado o profesional andaluz, vasco o gallego —y catalán, ¡cómo no!—, me encuentro con algo prodigioso, con un espectador o profesional que ha nacido como los bichos del vinagre, entendiendo mucho más de Brecht y de Stanislavski que de «La Celestina», atiborrado de lo más vacío del teatro europeo de hace treinta años, abdicador escénico de la letra impresa por abdicador del imperialista castellano hablado. Es decir, un pequeño mundo de paletos irreductibles y de adolescentes eternos, que jamás ha visto un montaje moderno, porque la capacidad técnica de éstos no cabe prácticamente en ninguno de nuestros escenarios, ni siquiera —o apenas— en los que se han restaurado y salvado últimamente. Que exista una cumbre del teatro y de la escenografía les tiene sin cuidado. Todos esperan la oportunidad de ser algo grande o sentir algo grande sin salir de su esfera. Alguien les ha persuadido con no sabemos qué arteras razones de que «así son muy modernos» y que si la carrera hacia lo nuevo y lo original cuesta trabajo, estudio e inspiración, ellos, sin embargo, pueden descansar divirtiéndose. Y agradeciendo la solicitud divulgativa del Gobierno o de los gobiernos.

Eso es lo que veo a través de estas páginas reveladoras de

nuestra mejor revista teatral, que es —ya se ha dicho— una revista oficial; que el teatro en España es casi únicamente diversión de quienes lo hacen y que el público que lo sigue casi únicamente se recolecta entre los que también quieren o sueñan divertirse haciendo teatro. Poca gente, en verdad. La solución del problema está en que comprendamos que para unos profesionales y un público así, tan específica y extrañamente condicionado y escaso, los elementos ya existentes en el área del juego, es decir, las apoyaturas elementales, los conocimientos para hacer teatro más tópicos y generalizados bastan para contentar a cualquiera, para que pasen muchos años antes de agotarlos. Justamente lo contrario de lo que hace el mejor teatro en evolución; en éste se produce la ruptura con lo anterior de un modo drástico y siempre entre polémicas. No es tan complaciente ni tan festivo.

Encuentro difícil hacer comprender a muchos interlocutores míos de hoy que el arte en España ha estado siempre en peligro de ser así, a causa de una idiosincrasia española que uno quisiera muchas veces obviar. No se puede. Es todo el peso de la raza. A los españoles les hubiera gustado tener una gran música sinfónica nacionalista en lugar de tener como sustituto al «género chico». Hoy se sonrojan un poco con esas zarzuelitas patrióticas y localistas —no exentas de virtudes teatrales y musicales— que rellenan malamente el hueco desperdiciado. Preferible la nada, pasar la esponja por el pasado y a vegetar de nuevo en la novedad más adventicia. Cualquier cosa que venga será bien acogida en un espíritu que tanto ha deseado el vacío. Muchas veces la mediocridad los satura y en esa mediocridad complaciente «se sienten otros». Es de lamentar que en esta ocasión la secreta proclividad negativa de los políticos haya coincidido con la proclividad general. No se nos hará claro sino dentro de algunos años que, paradójicamente, este Gobierno socialista ha utilizado argucias más demagógicas que socialistas, que su posibilismo político ha enquistado el ya fatigado teatro español por bastantes años.

La cosa es más irritante cuanto que no se ha hecho ni siquiera de un modo consciente, sino dejándose llevar por una corriente atávica, de politiquero romano del bajo imperio, del ilustre caciquismo y vulgaridad del patricio terrateniente y del mandón de pueblo, provincia o región. Un desahogo del pasado que tanto se niega.

COMISION ASESORA

Al cumplirse el plazo previsto, el 31 de diciembre de 1988 cesaron como miembros de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March, cuya función consiste en el asesoramiento general de las actividades de esta institución, don Sergio Erill Sáez, don José Hierro, don Aurelio Menéndez Menéndez y don José Luis Pinillos.

Para sustituirles en su misión, el Consejo de Patronato de la Fundación Juan March ha designado como nuevos miembros de la Comisión Asesora a don Pedro Cerezo Galán, doña Margarita Salas, don Gregorio Salvador y don José Luis Sampedro.

Sergio Erill Nació en Barcelona en 1938. Fue catedrático de Farmacología de las Universidades de Bilbao y de Granada y desde 1983 es profesor de la misma especialidad en la Universidad de Montreal (Canadá) y director

de la Fundación A. Esteve, en Barcelona. Fue Secretario del Departamento de Medicina, Farmacia y Veterinaria de la Fundación Juan March de 1979 a 1982. Pertenece al Consejo Editorial de destacadas revistas médicas españolas y extranjeras.

José Hierro Nació en Madrid en 1922. Es uno de los poetas más importantes surgidos tras la guerra civil. Publicó su primer libro, *Tierra sin nosotros*, en 1947 en «Proel». De ese mismo año es *Alegría*, con el que obtuvo el

Premio «Adonais». En 1953 apareció una amplia selección de su poesía, *Antología poética*, y obtiene el Premio Nacional de Literatura. Otros galardones han sido el Premio Juan March (1959) y Premio Príncipe de Asturias de las Letras (1981).

Aurelio Menéndez Nació en Gijón en 1927. Catedrático de Derecho Mercantil en la Universidad Autónoma de Madrid, habiéndolo sido anteriormente en las de Santiago, Salamanca y Oviedo. Ex-Ministro de Educación y

Ciencia, ha sido Magistrado del Tribunal Constitucional. Académico de número de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. Autor, entre otras obras, de *Constitución, sistema económico y Derecho Mercantil*; y *La competencia desleal*.

José Luis Pinillos Nació en Bilbao en 1919. Catedrático de Psicología en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad Complutense. En 1983 fue nombrado miembro de la Real Academia de Ciencias Mo-

rales y Políticas, y en 1988, miembro de la Real Academia Española de la Lengua. Ha publicado, entre otros títulos, *Principios de Psicología. La mente humana* y *La psicología de la vida urbana*. Fue Secretario del Dpto. de Filosofía de la Fundación.



Pedro Cerezo

Nació en Hinojosa del Duque (Córdoba) en 1935. Cursó estudios de Filosofía en las Universidades de Madrid, Barcelona y Heidelberg (Alemania). Fue becario del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de la Fundación Universitaria Española y de la Fundación alemana Alexander Humboldt. Es Catedrático de Filosofía de la Universidad de Granada, de cuya Facultad de Filosofía y Letras fue Decano, así como fundador de su Sección de Filosofía. Fue Secretario del Departamento de Filosofía y Ciencias Humanas de la Fundación Juan March (1974-77) y Vicepresidente de la Sociedad Española de Filosofía. Entre sus publicaciones destacan *Arte, Verdad y Ser en Heidegger* (1963), «Teoría y Praxis en Hegel», en *En torno a Hegel* (1974), *Palabra en el Tiempo: Poesía y Filosofía en Antonio Machado* (1975) y *La Voluntad de Aventura* (1984).



Margarita Salas

Nació en Canero (Oviedo) en 1938. Doctora en Ciencias por la Universidad Complutense. Premio «Leonardo Torres Quevedo» (1963). Profesora de Genética Molecular en la Universidad Complutense desde 1968. Investigadora Científica del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el Instituto G. Marañón (1971-1974). Premio Santiago Ramón y Cajal (1973). Desde 1974 es Profesora de Investigación del C.S.I.C., en el Centro de Biología Molecular. Premio Severo Ochoa de la Fundación Ferrer de Investigación (1986). Presidenta de la Sociedad Española de Bioquímica (1988-1992). Miembro de la European Molecular Biology Organization (EMBO). Desde 1988 Directora del Instituto de Biología Molecular del CSIC. Académica de número de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.



Gregorio Salvador

Nació en Cúllar-Baza (Granada) en 1927. Doctor en Filosofía y Letras (Sección de Filología Románica) por la Universidad de Madrid. Catedrático de Gramática Histórica de la Lengua Española de la Universidad de La Laguna (de 1966 a 1975) y posteriormente en las de Granada y Autónoma de Madrid. Desde 1980 lo es en la Complutense. Fue Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna. Ha sido también Profesor Visitante en la Universidad de Maryland y en El Colegio de México. Es académico de número de la Real Academia Española de la Lengua, desde 1987. Dialectólogo, lexicólogo y crítico literario, sus libros más recientes son *Semántica y Lexicología del español*; *Estudios dialectológicos* y *Lengua española y lenguas de España*.



José Luis Sampedro

Nació en Barcelona en 1917. Doctor en Ciencias Económicas en 1950. Catedrático de Estructura e Instituciones Económicas en la Universidad Complutense y Profesor visitante en las Universidades de Salford y Liverpool. Como Técnico de Aduanas (desde 1935) fue Jefe del Gabinete Técnico en la Dirección General de Aduanas. Fue Consultor del Banco Internacional de Reconstrucción y Desarrollo en 1972 y Asesor del Ministro de Comercio de 1951 a 1957. Además de numerosos trabajos de economía como *Las fuerzas económicas de nuestro tiempo*, ha publicado varias obras de creación literaria: *La paloma de cartón* (Premio Nacional de Teatro «Calderón de la Barca») (1950), y novelas como *Congreso en Estocolmo*, *El río que nos lleva*, *Octubre, octubre* y *La sonrisa etrusca*.

CICLO SOBRE «MEMBRANAS Y COMPARTIMENTOS CELULARES»

■ Participarán cinco destacados científicos, entre ellos dos Premios Nobel

Los Premios Nobel de Medicina **George E. Palade** (1974) y **H. Gobind Khorana** (1968) y otros tres destacados científicos norteamericanos y europeos, **Nigel Unwin**, **Daniel Koshland** y **Gottfried Schatz**, participarán en

un ciclo sobre «Membranes and Cell Compartments» (Membranas y compartimentos celulares) que ha organizado la Fundación Juan March en su sede del 13 de febrero al 13 de marzo, en lunes sucesivos.

Programa*

- 13 de febrero: **Dr. Nigel Unwin.**
Medical Research Council, Cambridge (Inglaterra).
The proteins and biological membranes.
Presentación: **José López Carrascosa.**
- 20 de febrero: **Dr. George E. Palade** (Premio Nobel de Medicina 1974).
Departamento de Biología Celular de la Yale University en New Haven (Estados Unidos).
The organization and function of the endoplasmic reticulum.
Presentación: **Fernando Díaz de Espada.**
- 27 de febrero: **Dr. Daniel Koshland.**
Departamento de Bioquímica de la Universidad de California en Berkeley (Estados Unidos).
Information processing in a simple memory system.
Presentación: **Alberto Sols García.**
- 6 de marzo: **Dr. H. Gobind Khorana** (Premio Nobel de Medicina 1968).
Massachusetts Institute of Technology (Estados Unidos).
Light transduction in bacteriorhodopsin and vision.
Presentación: **Severo Ochoa** (Premio Nobel de Medicina 1959).
- 13 de marzo: **Dr. Gottfried Schatz.**
Departamento de Bioquímica, Biozentrum, Universität Basel (Suiza).
The formation of biological membranes.
Presentación: **Margarita Salas Falgueras.**

(*) Todas las conferencias darán comienzo a las 19,30 horas. Entrada libre. Asientos limitados. Traducción simultánea.

Con 65 obras, procedentes de Europa y Norteamérica

EXPOSICION MAGRITTE EN LA FUNDACION

Un total de 65 obras del pintor belga René Magritte (1898-1967), una de las figuras más destacadas del arte surrealista, pueden contemplarse en la sede de la Fundación Juan March desde el pasado 20 de enero, en una exposición retrospectiva del artista, primera que se ofrece en España, y que estará abierta en la Fundación hasta el próximo 23 de abril.

La exposición se ha organizado con fondos procedentes de diversos museos y coleccionistas privados de Europa y Estados Unidos, 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 se ha contado con la colaboración del Comisariado General para las Relaciones Internacionales de la Comunidad Francesa de Bélgica y con la ayuda especial de Catherine de Croës y de François Daulte.

En la inauguración de la muestra pronunció una conferencia Julián Gállego, Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Las obras que incluye esta retrospectiva van desde 1925, cuando Magritte encuentra su vía artística dentro del surrealismo, hasta 1967, año de su muerte: obras de la época surrealista, como «El Sabor de lo Invisible» (1925), «El Jugador Secreto» (1927), «Los Encantos del Paisaje» (1929), «La Generación espontánea» (1937); otras de los años cuarenta, de exploración de otras vías artísticas («El Primer día», 1943), y de su

última etapa, de profundización en la búsqueda del misterio de lo aparente mediante el uso de imágenes desconocidas («El Mundo invisible», 1953-54, o «El último grito», 1967).

Seguidamente se ofrece un extracto de la conferencia pronunciada el 15 de marzo de 1956 en Charleroi por Camille Goemans, uno de los creadores, con Magritte, del grupo surrealista belga.



«MAGRITTE, UN SER VIVO»

Conocí a Magritte en la órbita de la revista «7 Artes». En seguida se efectuó un reagrupamiento: Paul Nougé, Marcel Lecomte y yo fundamos «Correspondencia». René Magritte, André Souris, Edouard Mesens y Paul Hoo-remans se unían a nosotros poco después. Con «Correspondencia» comenzó esa aventura peculiar que interesó tanto a André Breton y a Paul Eluard, que vinieron a vernos en delegación a Bruselas. Tenía que transformarse en lo que se ha denominado el surrealismo belga, después de una fase breve en la que se dio a conocer Louis Scutenaire.

Los primeros cuadros de Magritte, y nombro así, por comodidad, los primeros cuyo sentido se correspondía con la visión de la pintura que es la propia del Magritte de hoy, fueron pintados en la época en que nació «Correspondencia» y en la que se formó este grupo. El aislamiento del que acabo de hablar, y en el que se encontraba «Correspondencia», debió constituir, para la expansión de su obra, una atmósfera eminentemente propicia.

Sorprende en Magritte su total originalidad, que no fue fruto de largos y penosos tanteos, sino que fue inmediata. La pintura de Magritte, desde el momento en que hubo «encontrado», como él dice, a los veinticinco años, su primer cuadro, era totalmente nueva, y lo ha seguido siendo. Es un fenómeno del que hay pocos ejemplos. Con el transcurso del tiempo, el quehacer pictórico de Magritte ha sido siempre autónomo y, en todo momento, fue independiente de la ideología

surrealista tal como se expresaba en la pluma de los jefes de fila de este movimiento. Magritte no se ha desviado nunca de un camino que le era propio y que ya se había trazado antes de que la palabra «surrealismo» se propusiera a su atención, como si formase parte de un universo al que podía pertenecer.

Por el contrario, veo cómo Magritte ha venido a enriquecer al surrealismo y la curva que ha tenido que efectuar éste para englobarlo. Magritte no es, pues, un pintor de la escuela surrealista, al menos en el sentido que generalmente se concede a este término. Y si alguien da el tono, entonces hay que decir que es Magritte el que da el tono a la pintura surrealista, y no la pintura surrealista a Magritte.

El pintor de los objetos

Los objetos hacia los que Magritte nos obliga a dirigir la mirada, y entre ellos los objetos más usuales, juegan tal papel en su pintura que bien podría llegar un día en que se le llame el pintor de los objetos. El objeto no es, pese a todo, un símbolo. No tiene nada de sagrado. Esto ya nos aleja de todo fetichismo. Para Magritte, los objetos no son objetos-fetiches. Para él, no se trata solamente de revelarnos la existencia y la realidad de los objetos, sino que son siempre las relaciones las que son susceptibles de interesar a nuestro comportamiento en y ante el mundo, o en el sentido que nos indica finalmente Magritte, en y ante la vida.



«El Maestro del Placer», 1926.

Pero Magritte no se limita a reproducir objetos en sus cuadros y a confrontarlos bajo un ángulo premeditado e inesperado; también crea objetos nuevos. Hemos visto aparecer así esa multitud de seres singulares, entre los cuales están, por ejemplo, el árbol-hoja y el pájaro-hoja, o también ese personaje amenazador cuyo cuerpo está hecho con un boliche y la cabeza, con una especie de obús que a veces escupe llamas. O pienso también en esas creaciones extraordinarias, como ese caballo con ojos humanos y con melena de mujer que ha bautizado «El Meteoró».

Pero la pintura de Magritte no es una pintura hermética, y encontramos admiradores espontáneos de los lienzos de Magritte, y numerosos, en categorías sociales que seguramente nuestros inteligentes aficionados y especialistas no frecuentan. Hay que ser capaz, para acercarse a Magritte, de concebir que es posible hacer tabla rasa de todo lo que hemos aprendido, y que puede existir un pintor que no recurra a la historia del arte ni a las vicisitudes seculares de la técnica empleada como medio de seducción. Hay que ser capaz

de imaginar que el saber, el saber-hacer o la delicadeza de la sensibilidad no son los fines últimos del arte, ni tampoco el pequeño escalofrío a flor de piel que dos o tres colores combinados graciosamente provocan en la espina dorsal. No se puede comprender nada en la pintura de Magritte ni entregarse a ningún comentario válido sobre ella, como se comprueba incluso en ciertos elogios sobre su pintura que aparecen en la prensa y en otras partes, si nos basamos en las concepciones escolares de la belleza.

La palabra y la imagen

Como Magritte, Joan Miró igualmente se ha servido de la palabra escrita en sus cuadros. Pero salta a la vista que la concepción de Miró era completamente diferente, utilizaba la escritura como un elemento de orden estético, y ésta le servía para prolongar el trazo. El caso de Magritte no es el mismo. Si la palabra escrita forma parte del cuadro, también está ahí por su significación. Las palabras que emplea la mayoría de las veces son, por otro lado,

▷ palabras comunes que parecen elegidas, como los objetos, por su elemental sencillez, y nunca por su pintoresquismo. Los tres términos, el objeto, su nombre, su imagen, han estado durante mucho tiempo presentes a la vez en la mente de Magritte.

Magritte, en los cuadros en los que ha recurrido a la escritura, reducía la palabra y la imagen a una especie de común denominador. Y éste no era el lienzo o el cuadro, sino la realidad misma, algo que se sitúa más allá o más acá de este cuadro, pero en lo que este cuadro está implicado, y nosotros también.

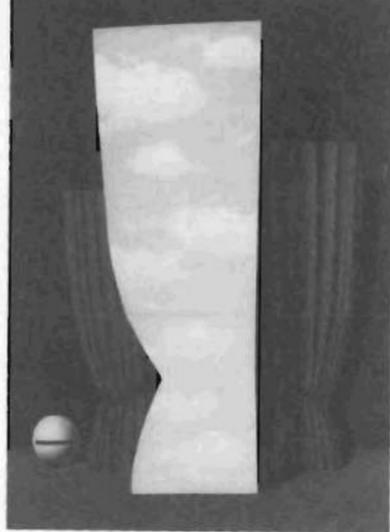
Paul Nougé, en «Las Imágenes Prohibidas», precisa que los títulos de los cuadros de Magritte aparecen después y que, por lo tanto, no constituyen un programa que Magritte se hubiera propuesto realizar. Añadiré que Magritte dista de inventar él mismo todos los títulos. Si se le pregunta por el papel de los títulos, responde: «Los títulos... tienen que ser una protección suplementaria que disuade de toda tentación de reducir la poesía a un juego sin consecuencias». Y lo extraordinario es que, una vez revelado, el título que Magritte da a cada una de sus obras forma cuerpo, para nosotros, con esa obra, y ya no conseguimos disociarlos. Entre los títulos de los cuadros de Magritte y los cuadros a los que se aplican existen afinidades misteriosas y, sin embargo, evidentes. En los cuadros de Magritte los objetos se responden, el título es también una especie de respuesta al cuadro, aclara incluso el cuadro.

Magritte es un cuestionador incansable y su espíritu no tiene reposo. Es, sobre todo, en sus escritos donde podemos encontrar huellas de una especie de desasosiego permanente que lo

habita. Cada vez que Magritte recurre a la pluma, me parece que reinventa la escritura y el lenguaje y que logra, en relación con ese medio tanto de comunicación como de conocimiento cuyo manejo no le es muy habitual, un estado de inocencia primigenia que conferiría por sí mismo a sus escritos un valor inestimable. En ellos todo gira generalmente en torno a algunas palabras-clave, como «imagen», «pensamiento», «libertad».

La manera de pintar

Magritte se niega a toda interpretación de la realidad tal como se presenta ante sus ojos y ante los nuestros. Recurre a los medios más directos que le ofrecen su lienzo, sus pinceles, sus colores. Realza pictóricamente los caracteres, solamente aquellos cuya presencia bastará para evitarnos cualquier error sobre su identidad. Pero está lejos, sin embargo, de no presentarnos más que un esquema, siendo el esquema de una naturaleza tal que sólo orientaría a nuestro espíritu hacia determinados caminos de la abstracción en los que todo el arte de Magritte tiende a impedirnos que nos extraviemos. Así que cuando Magritte pinta un árbol o un pájaro, una mujer o una piedra, no es tal árbol o tal pájaro, con todos los caracteres que lo individualizan, o tal mujer o tal piedra, sino «un» árbol o «un» pájaro, «una» mujer o «una» piedra. Esta manera de concebir la representación de los objetos explica que, en su interior, Magritte no haya dado nunca excesiva importancia al acabado de sus figuras, acabado al que tan necesariamente deben atenerse los pintores que quieren dar la ilusión de la realidad.



«La Gioconda», 1960.

Magritte, aunque no lo quiera, hace experimentar a la apariencia de los objetos una cierta metamorfosis en el momento en que la transcribe al lienzo, metamorfosis que depende de la manera en que es tratada.

Es un hecho que la forma de pintar de Magritte, que ya no suscita el asombro de nadie porque el éxito y el renombre la han impuesto, provocó durante mucho tiempo el escándalo. Contrastaba violentamente con toda la creación pictórica que se hacía en la época. Y no sólo con la pintura moderna tomada en su conjunto, y esto debe parecer en nuestros días un hecho sorprendente, sino también con la pintura surrealista, comprendida aquí la pintura de Chirico.

Magritte vino a instalarse en París en 1927, al menos en las afueras. Gozaba ya entonces de una cierta tranquilidad material. En efecto, estaba unido por un contrato a la Galería «El Centauro», de Bruselas, y a Paul-Gustav Hecke, a los que correspondía toda su producción, excepto una parte sobre la que yo había tenido la fortuna de poder reservar los derechos.

Aunque su relación con los

surrealistas franceses era muy estrecha, los matices de concepción entre surrealistas franceses y belgas nos permitían una libertad muy agradable que no dejaba de manifestarse a veces, aunque no fuese más que por inocentes bromas... Tanto la manera de pintar de Magritte como su concepto de la pintura le diferenciaban enormemente de los otros pintores de esa época e incluso de los pintores surrealistas.

Provocar un escalofrío

Cuando Magritte vino a vivir a París, la estrella de Matisse, de Picasso y de Braque, por no citar más que a los más eminentes de entre los innovadores, y la estrella de Picasso sobre todo, estaban ya muy altas en el firmamento de las artes. Su juego, en una época dada, o uno de los elementos de ese juego consistía en estirar el hilo hasta provocar un escalofrío en el alma del espectador, pero sin llegar nunca a romper ese hilo. El que mejor lo ha logrado ha sido Picasso, al que ninguna cuerda floja ha asustado, pero que, sobre todo, sabía medir su audacia y mantenerla en los límites que sabía serían admisibles. Y se puede asegurar que Picasso no ha perdido nunca de vista los cánones de la belleza tradicional. Estos eran los caminos por los que la pintura avanzaba, e incluso la pintura surrealista.

¿Cómo podía encajar ahí Magritte, quien deliberadamente había rechazado toda forma de pintar que tuviese en cuenta el gusto contemporáneo? Magritte, que para hacerse entender había decidido recurrir a una forma de lenguaje simple y universal, desdeñoso de cualquier hermetismo cierto o fingido; Magritte,

que, en una palabra, se negaba a todo gesto que pudiese gustar incluso a los mejores de entre nosotros, si no se lo dictaba una imperiosa necesidad interior. Para colmo, su técnica, a primera vista, y por un error de óptica que parecería hoy incomprendible, parecía emparentarse con la de los pintores realistas que tanto trabajo había costado desalojar.

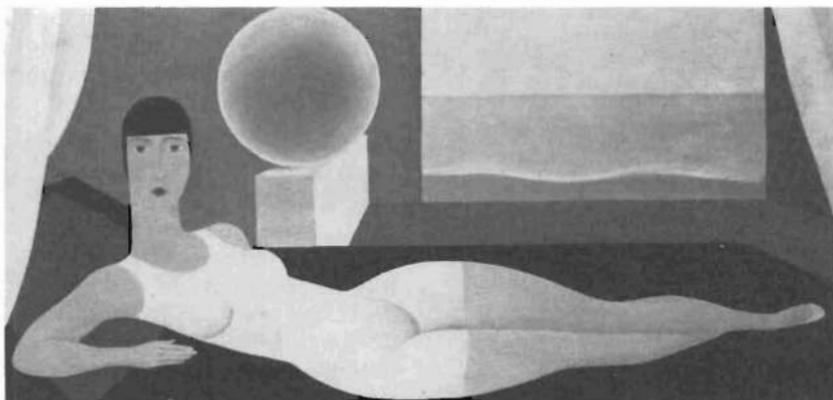
Dos veces, a lo largo de su carrera, llegó a escandalizar a su público por su manera de pintar. La primera vez fue en 1943. Pintó uno tras otro una media docena de lienzos en los que utilizó la pincelada, los colores e incluso los modelos de Renoir. «Período de pleno sol», señala Scutenaire al evocar las obras de este período, y añade: «Hablando con propiedad, es un desafío: partiendo de imágenes gozosas, obtener el efecto conmovedor reservado hasta ese momento a las imágenes terribles». Magritte llenó de confusión en esa época a todos aquellos que creaban en torno a su obra una atmósfera de novela negra. Demostró perentoriamente que para sus intenciones lo mismo servían imágenes alegres y líricas que imágenes sombrías. Aunque lo creíamos definitivamente vinculado a unos

elementos en los que los comentarios sobre su pintura acentuaban el carácter trágico, nos ha enseñado probablemente que no hay en su obra ningún fondo de pesimismo que la ensombrezca y que su confianza en los destinos del mundo ha permanecido siempre intacta.

Una última vez, aún, la pintura de Magritte ha causado escándalo, y esta vez tanto por los temas que trataba como por su manera de pintar. Esto fue hace pocos años, en una exposición que hizo en París. Consiguió esta vez que casi todo el mundo se alzase contra él. Y ahí es donde duele: Magritte no se presta nunca al juego, entendiéndose, a vuestro juego o al mío. Para él no hay grupo que cuente, ni siquiera el de los amigos, cuando está en causa su libertad de obedecer a las órdenes de su espíritu.

Magritte está en el mundo y lo que le interesa es la vida, tanto en su sentido más amplio como en el más estricto. Se preocupa poco de ser pintor, incluso un gran pintor: su elección es la de ser un ser vivo. Es natural que quiera recordarlo, si es preciso mediante un escándalo, a los que están en vías de olvidarlo. ■

«La Bañista», 1925.



Finaliza el ciclo el 15 de febrero

BRAHMS: INTEGRAL PARA PIANO SOLO

Durante la primera quincena de febrero continuará celebrándose los miércoles en la Fundación Juan March el Ciclo de la Integral para piano solo de Brahms, iniciado el pasado 11 de enero, y que ofrecen, en seis recitales, de forma alternada, los pianistas Josep Colom y Ramón Coll. El mismo ciclo se celebra un día después en Zaragoza en colaboración con Ibercaja, y dos días antes, en Albacete, dentro de «Cultural Albacete».

La Fundación ha ofrecido en ciclos anteriores la integral de la obra de cámara con piano de Brahms (en 1983) y algunas de sus obras para piano a cuatro manos en el ciclo de 1985, además de sus principales obras para dos pianos —la Sonata Op. 34 b y las Variaciones Haydn Op.56 b—, en su programación de «Conciertos de Mediodía». Con este ciclo de la integral de piano solo se podrá conocer mejor la evolución estilística del compositor y sus evidentes conexiones con sus antecesores y sus contemporáneos.

«Como la mayoría de los compositores del siglo XIX, Brahms fue un extraordinario pianista, y como tal actuó numerosas veces en los co-

mienzos de su carrera», se apunta en la Introducción de las notas al programa, editado por la Fundación para este ciclo. «Su labor como intérprete, apreciada por sus contemporáneos, con Schumann a la cabeza, insistía más en la expresión que en lo meramente técnico. No era un pianista virtuoso a la mane-

ra de Talberg, Tausig o el mismo Liszt, aun cuando esos aspectos técnicos le interesaron muchísimo.

Por eso no es de extrañar que entre sus diez primeras obras publicadas entre 1851 y 1854, seis son composiciones pianísticas: las tres Sonatas Op.1, 2 y 5, el Scherzo Op.4, las Variaciones Op.9 y las Baladas Op.10. Tenemos, pues, una excelente oca-



▷ sión para adentrarnos en el inicio de la carrera del Brahms compositor, aquel que entusiasmó a Clara y Robert Schumann, que saludaron alborozados el 'nuevo camino'. Tras el período dominado por las Variaciones (1857-1863), y tras un largo silencio sólo interrumpido con las Op.76 y 79 de 1878-79, Brahms vuelve inesperadamente al piano en su prodigiosa etapa final con veinte piezas cortas de 1892, verdadero resumen y balance de su obra de compositor».

Las Notas a los recitales de que consta el ciclo han sido redactadas por **Manuel Carra** e **Inmaculada Quintanal**. Extraetamos seguidamente algunos párrafos sobre las obras que integran el programa.

Las Variaciones, obra maestra

El *Tema con variaciones*, que abre el ciclo, es una transcripción por el autor del 2º movimiento del *Sexteto Op.18*, su segunda obra de cámara. Brahms regaló esta transcripción pianística a Clara Schumann por su 41 cumpleaños. Si las comparamos con otras obras del mismo género dentro del catálogo brahmsiano, estas Variaciones tienen una apariencia modesta, no sólo por la extensión, no muy grande, sino por la relativa simplicidad del tratamiento que se ha dado al tema y por la moderada dificultad pianística que ofrecen. Las *Variaciones sobre un tema de Schumann Op.9* ofrecen un enfoque bastante menos convencional y más innovador que el de las Variaciones del Sexteto. Fueron compuestas en 1854 y están también dedicadas a Clara; eran momentos extremadamente penosos para ella, que asistía, impotente, al progresivo hundimiento de Robert Schumann, su marido, en la lo-



cura. La influencia de los *Estudios Sinfónicos* del propio Schumann es claramente perceptible en la Op.9 a través del sesgo netamente innovador, «romántico», que Brahms imprime al enfoque mismo de la variación.

En alguna oportunidad Brahms escribió a propósito de variaciones: «(...) Las variaciones no deben perder de vista jamás su pretexto ni su finalidad: es ésta una evidencia cuya necesidad se olvida demasiado fácilmente hoy día. Y para ello es indispensable elegir un tema cuyo bajo tenga un peso sólido: el bajo es, a mi entender, más importante que la melodía misma. El es el verdadero conductor y es también el que controla la fantasía...» En la elección del tema Brahms se muestra perfectamente consecuente con sus postulados; no así en lo que se refiere al número de variaciones: ¡nada menos que veinticinco, seguidas de una amplísima Fuga a guisa de final! En las *Variaciones y Fuga sobre un tema de Händel Op.24* encontramos un espléndido catálogo del arte de

variar. La tipología de las variaciones es de lo más variado, como lo es el tratamiento instrumental: nunca hasta ahora, en la producción brahmsiana, la escritura pianística había exhibido tal riqueza de inventiva, tal variedad de recursos. Esas Variaciones constituyen una obra maestra de un músico llegado a su temprana madurez a los veintiocho años y pueden ser consideradas como una de las obras cimeras del pianismo romántico, que es tanto como decir de toda la literatura pianística.

Las *Cuatro baladas Op.10* son obras nada llamativas, de escasa o nula brillantez pianística, y en las que predominan los movimientos moderados o lentos. La secreta belleza, el profundo sentimiento poético que encierran estas cuatro *Baladas* hacen de ellas obras para ser escuchadas en la intimidad, más bien que en la sala de conciertos. Cabría decir que estas cuatro páginas tienden un puente hacia el Brahms de la etapa postrera, el de las piezas breves reunidas en sus últimos cuadernos para piano.

El *Scherzo Op.4* se nos presenta como una obra ampliamente desarrollada, mucho más larga de lo que es habitual en un «scherzo» de sonata, y con la envergadura y el empaque de una obra que se ha proyectado como algo plenamente independiente. Por distinto camino e incluso ignorando lo que se había ya hecho en ese terreno, Brahms parece haber llegado a idéntico punto: a un desarrollo de las potencialidades implícitas en el «scherzo» beethoveniano y a su redefinición como forma autónoma y de gran aliento. He aquí, presente ya desde la más antigua obra conocida de Brahms, un ejemplo de la permanente influencia que Beetho-

ven ejercería sobre su pensamiento creador.

Las primeras obras publicadas de Brahms son dos Sonatas para piano compuestas entre 1852 y 1853, y publicadas este último año. A ellas viene a sumarse una tercera Sonata compuesta en 1853 y publicada un año más tarde. Las tres Sonatas, y especialmente la última de ellas, son formas monumentales, vastas estructuras sonoras sobre las que planea la sombra de Beethoven. Es curioso, dicho sea de paso, que Brahms, que cultivó la forma sonata ampliamente en su música de cámara o sinfónica, no volviese a escribir ninguna otra sonata para piano en el resto de su vida.

Fantasías, piezas para piano y Sonatas

En el tercer concierto del ciclo se han podido escuchar obras de los cuatro períodos en los que la crítica suele dividir la obra de Brahms. Las once *Variaciones sobre un tema original Op.21 n.º 1*, de 1856-57, parten de una sencilla melodía en Re mayor encuadrada en dos secciones de nueve compases cada una. Salvo en la variación undécima, esta estructura se mantiene con bastante rigidez, así como el plan moduladorio. Es precisamente en el tratamiento de esta estructura propuesta donde encontramos a un extraordinario imaginador, concentrando todos los recursos, y son muchos los que Brahms posee ya, en la capacidad de explorar el universo armónico-melódico que él mismo se propuso.

Las dos *Rapsodias Op.79*, de 1892, son, sin duda, las obras más apasionadas del Brahms ya maduro. Tras más de una decena de años de silencio pianístico, y cuando todo el mundo, y el propio

▷ autor el primero, daba por concluida su obra compositiva, Brahms inició con sus obras cortas de la Op.116 su última y prodigiosa andadura. Estamos en 1892. En sus *Fantasías Op.116* el ya anciano compositor resume toda su sabiduría y experiencia en un arte simple, reconcentrado, interiorizado, desdeñoso del más mínimo artificio y de cualquier efectismo que no provenga de la misma música. Estos *Caprichos* o *Intermedios* son, sin duda, las formas predilectas del Brahms último.

La pequeña forma

En sus últimas obras pianísticas, Brahms adopta sin excepción la pequeña forma, de múltiples y a veces superpuestas denominaciones. Las *Seis piezas Op.118*, los *Tres Intermezzi Op.117* y las *Piezas para piano Op.119* constituyen el programa del cuarto concierto del ciclo. Son estas pequeñas obras músicas muy abstractas, serias, refinadas técnicamente. Parecen improvisadas cuando hay en ellas más «ciencia del componer» que en otras obras mucho más aparatosas.

La *Sonata Op.2 en Fa sostenido menor* abre el quinto concierto del ciclo. Si el modelo beethoveniano era bien patente en la *Sonata Op.1*, esta *Op.2* produce una mayor sensación de libertad y de originalidad: no es de extrañar que gustara tanto a Schumann. En cuanto a las *Variaciones sobre un tema de Paganini Op. 35*, son la última gran serie de variaciones de Brahms. Escritas entre 1862 y 1863, se inscriben en el marco de los trabajos de técnica pia-

nística que Brahms abordó en los primeros años de su estancia en Viena con el famoso pianista Karl Tausig. Estos trabajos se completan con los llamados *5 Estudios para piano*, que no se han incluido en este ciclo por ser meros arreglos de Chopin, Weber y J. S. Bach. El hecho de elegir un tema de Paganini, el célebre *Capricho* nº 24 para violín solo, no es casual. Se trata de una suerte de homenaje al artista «diabólico» que había conseguido alargar la técnica ya varias veces secular del violín hasta límites insospechados.

Finalmente, el último concierto del ciclo incluye las *Ocho Piezas para Piano Op.76*, que son, con las dos *Rapsodias Op.79*, el único testimonio para el piano solo del llamado tercer período de Brahms, la época de sus Sinfonías. Escritas en 1878 y publicadas el año siguiente, son la primera incursión seriada de Brahms en las piezas cortas —Caprichos e Intermedios—, a las que volverá en 1892, como ya hemos comentado. Cierra el ciclo la *Sonata Op.5*, tercera de las Sonatas para piano solo de Brahms, compuesta en 1853, y que es más madura y más extensa que las otras dos (dispone de un tiempo más, cinco en total), con la alternancia perfectamente simétrica de rápido-lento-rápido-lento-rápido. ■



«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN FEBRERO

Flauta, viola y clave; canto, clarinete y piano; guitarra;
y piano son las modalidades de los
«Conciertos de Mediodía» correspondientes al mes de
febrero y que organiza la Fundación Juan March los lunes,
a las doce horas. La entrada es libre y se permite
el acceso o salida de la sala entre una pieza y otra.

Lunes 6

RECITAL DE FLAUTA,
VIOLA Y CLAVE, por **Be-
goña Olavide** (flautas de
pico), **Afredo Barrales** (viola
de gamba) y **Patricia Escu-
dero** (clave), con obras de
Frescobaldi, Cima, Castello,
Marais, Cabanilles, Philidor
y Telemann.

Los tres intérpretes forman
el «Philomela Eco», creado
en 1984. Están especializa-
dos en investigación e inter-
pretación de la música barroca.
Los instrumentos que utilizan
son versiones o copias de
originales.

Lunes 20

RECITAL DE GUITARRA,
por **Paulo Pessoa**, con obras
de Holborne, Anónimo,
Roncalli, Galilei, Milabó,
Kapsberger, Visée, Scarlatti,
Haydn, Paganini, Tedesco,
Tansman, Asencio y Morel.
Pessoa, portugués, a los
17 años es galardonado en
el Primer Concurso Interna-
cional de Guitarra Clásica de
Coimbra. Ha estudiado en
España y en ambos países da
recitales con frecuencia. En
marzo apareció en Portugal
su primer disco, dedicado a
música antigua.

Lunes 13

RECITAL DE CANTO, CLA-
RINETE Y PIANO, por el
Trío Schubert, compuesto
por **María Antonia Regueiro**
(soprano), **Ricard Peraire**
(clarinete) y **Miguel Rach-
manis** (piano), con obras
de Kalliwoda, Kreutzer,
Lachner, Meyerbeer, Mozart
y Schubert.

Regueiro comparte su acti-
vidad operística con recitales
de lieder y música de cámara.
Peraire fue primer clarinete
de orquesta en París. Rach-
manis compagina la activi-
dad docente con los recitales.

Lunes 27

RECITAL DE PIANO, por
María Luisa Pérez Sánchez,
con obras de Mozart, Schu-
bert, Ravel y Albéniz.

Pérez Sánchez es madrileña
y se ha formado en el Con-
servatorio de Madrid con Ma-
nuel Carra, ampliando estu-
dios en 1984 en Viena. Ha
participado en cursos de vera-
no en Santander, Granada y
Santiago de Compostela (con
Alicia de Larrocha). Posee
los Premios «Nueva Acrópo-
lis» (1982) y Juventudes Musi-
cales de Albacete (1984).

SE PRESENTO EL CATALOGO DE JOAQUIN HOMS

- Joan Guinjoan realizó una semblanza del compositor

El pasado 7 de diciembre se presentó en la Fundación Juan March el *Catálogo de obras de Joaquín Homs*, editado por esta institución a través de su Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. Realizado por la hija del compositor, **Piedad**

Homs Fornesa, este catálogo es el tercer fruto de una nueva iniciativa del citado Centro de Documentación, creado por la Fundación en 1983. El primero de estos Catálogos, dedicado a Conrado del Campo, se editó en 1986; y el segundo, dedicado a Julio Gómez, en 1987.

En el Catálogo de la obra de Joaquín Homs se incluye una Introducción de **Françesc Taverna-Bech**, quien traza una semblanza biográfica de Homs y unas consideraciones sobre su música, que «constituye uno de los eslabones más oportunos para encauzar la trayectoria evolutiva de la música española desde los tiempos de Falla y el de los compositores de la generación del 27 hasta el momento actual».

En el acto de presentación del Catálogo, habló el también compositor catalán **Joan Guinjoan** y seguidamente se celebró un concierto del **Grupo LIM**, dirigido por **Jesús Villa-Rojo**, con la soprano **Pura María**



Martínez, quienes interpretaron diversas obras de Joaquín Homs: «2 Soliloquis», para piano; «Les horas» (texto de S. Espriu), para voz y clarinete; Trío, para violín, clarinete y piano; «En el silencio oscuro» (texto de M. Torres), para voz, clarinete y piano; y «Auguris», para cuatro clarinetes.

Joaquín Homs nació en Barcelona el 21 de agosto de 1906. En 1922 se tituló bachiller y profesor superior de violonchelo. Estudia la carrera de Ingeniero Industrial, a la que se dedicará hasta 1971, sin abandonar su actividad como violonchelista. Estudia composición de forma autodidacta. El 22 de diciembre de 1929, en un homenaje que se organiza en honor de Roberto Gerhard, Homs escucha por primera vez la música de este compositor, en la que encuentra numerosas sugerencias y posibilidades para desarrollar nuevos caminos en su propia música.

A pesar de las dificultades para el ambiente musical español tras el estallido de la guerra civil y la penuria de la postguerra, Homs escribe entre 1939 y 1951 una treintena de composiciones, de las cuales se estrenan solamente dos en ese período. «En estos años —escribe Taver-

na-Bech— Homs trabaja rodeado de un angustioso silencio que, sin duda, influye en la evolución de su lenguaje, el cual se reviste de austeras coloraciones, mientras que el acento expresivo adquiere tonos dramáticos y al mismo tiempo tiende a la introversión. Todo ello se manifiesta claramente en las obras capitales de esta etapa, como son la *Sonata para violín solo*, el ciclo de canciones *Ocells perduts* (textos de R. Tagore), el *Quinteto de viento n.º 1*, la *Misa* para coro mixto, los *Responsorios* y los *Cuartetos de cuerda núms. 2 y 3*.

A partir de 1950, aproxima-

damente, Homs contribuye a la difusión de la música de nuestro siglo y asimismo realiza una considerable labor asesora y organizadora de ciclos de audición de música contemporánea en el *Club 49* y *Música Abierta*. También cabe destacar su participación activa en la fundación de la *Associació Catalana de Compositors*, de la que fue su primer presidente.

Entre la cincuentena de obras que escribe entre los años 1954 y 1966, Homs va flexibilizando los cánones dodecafónicos para integrarlos sin fisuras posibles a la esencia de su lenguaje y estilo».

Joan Guinjoan

«PROFUNDO SELLO DE AUTENTICIDAD»

«A sus 82 años de edad, la amplia producción de Homs adquiere una importancia capital dentro del contexto histórico de la música contemporánea de nuestro país y su obra continúa y continuará siendo vigente gracias a su profundo sello de autenticidad. Es interesante constatar el equilibrio tanto cualitativo como cuantitativo que impera a lo largo del extenso catálogo de Homs, en el que figuran unas 175 obras. Por desgracia, su divulgación ha sido bastante lenta y, aunque parezca increíble, una tercera parte de su producción, en la que figuran algunos cuartetos, aún no ha sido estrenada.

Homs tuvo que esperar mucho tiempo para oír su música en público. De hecho su obra no empezó a conocerse hasta los años 50. Durante un largo período de tiempo muy crítico para nuestra producción musical, la obra de Homs contribuyó a lle-



nar un gran vacío. Su obra *Heptandre*, escrita en 1969, está entre las mejores de la música española contemporánea y resume algunos aspectos fundamentales de la mejor producción del músico.

Poseedor de una vasta cultura, Homs es, además de un artista, un intelectual en el mejor sentido de la palabra; se interesa por todas las ramas del arte y a la vez muestra una gran inquietud tanto por la evolución de la tecnología moderna como por los últimos adelantos de la investigación científica. Pienso sinceramente que la música de Joaquín Homs constituye también el más vivo testimonio de sus cualidades humanas, y que su actitud ética ante la vida es una lección altamente estimulante para nuestra época llena de dudas y confusión.» ■

CLAUDIO PRIETO EXPLICA SU OBRA

El compositor **Claudio Prieto** presentó y comentó su obra *Cuarteto de Primavera* el pasado 21 de diciembre en la Fundación Juan March, en un acto en el cual el Cuarteto Cassadó estrenó esta pieza encargada expresamente al compositor por la Fundación. Tras la interpretación llevada a cabo por **Víctor Martín** (violín), **Domingo Tomás** (violín), **Emilio Mateu** (viola) y **Pedro Corostola** (violonchelo), el propio Prieto mantuvo un diálogo con los asistentes.

Con anterioridad a la intervención de Prieto, **Antonio Gallego**, director de Actividades Culturales de la Fundación Juan March, situó este estreno dentro de las actividades que lleva a cabo el Centro de Documenta-

ción de la Música Española Contemporánea y relacionó el encargo hecho a Prieto con los estrenos de **Luis de Pablo**, **Gonzalo de Olavide**, **Cristóbal Halffter** y **Miguel Angel Coria**.

«En 1974, y con una beca de esta casa —explicó Gallego—, compuso Claudio Prieto una de las obras más ambiciosas de su primera etapa de compositor, la 'Sinfonía I para coros y orquesta', que obtuvo también el premio Internacional Manuel de Falla en 1976, año del centenario del compositor gaditano. Es un placer para nosotros reanudar aquel primer contacto y haber propiciado ahora el nacimiento de otra obra ambiciosa y que demuestra de nuevo la plena madurez de Claudio Prieto.»

Claudio Prieto

«LA NATURALEZA COMO INSPIRACION»

No he sido el primero ni seré el último en acercarme a la naturaleza como fuente de inspiración. Ya en otras ocasiones he manifestado que mis obras se nutren con frecuencia de temas de nuestro entorno, de todo aquello que entiendo que puede serme de utilidad o que está vinculado con mi sensibilidad.

No es la primera vez que recorro a ella como punto de partida o de apoyo. Ya en el 77 mi obra *Preludio de verano*, escrita para seis percussionistas, quiso ser un vehículo de expresión cercano a esa estación estival. Hoy, once años después, vuelvo a inspirarme en nuestra madre Na-



tural para llevar a cabo una nueva pieza dedicada a la primavera.

En esta oportunidad el medio elegido para realizar este proyecto ha sido el cuarteto de cuerdas, una agrupación sin duda sobresaliente, pues para ella fueron creadas una buena parte de las grandes joyas de la literatura musical de todos los tiempos. Mi aportación seguramente estará lejos de metas tan altas, pero sí debo decir que cariño, ilusión y entusiasmo no me faltaron en ningún instante. Sí deseo sumarme, no obstante, a quienes piensan que se trata de

una formación repleta de posibilidades, encantos, fascinación y cuantas adjetivaciones quieran añadirse en este sentido.

Cuarteto de Primavera está concebido en dos grandes bloques o partes que, a su vez, se nutren de otras de menores dimensiones y que, en su conjunto, no son más que el resultado de una idea única de principio a fin, con las variantes, los contrastes, las sutilezas y el mensaje que me parecieron más indicados para cuanto deseaba expresar en esta propuesta. Propuesta que pretende convertir en sonidos lo que la maravillosa primavera pone a nuestro alcance.

Siempre he contado a la Naturaleza entre mis grandes amo-

res. Me esfuerzo por entender sus virtudes, por ver cómo se resuelve el proceso de los alumbramientos, en contemplar los cantos y los juegos de los pájaros..., porque justo en esos momentos es cuando ellos se pronuncian con más esmero, con más cariño y refinamiento. Me gustan esas coloraciones, a veces con sus homogeneidades y a veces con sus contrastes, pero siempre cargadas de matices llenos cada uno de su protagonismo particular. La música es un lenguaje abstracto y, como tal, puede no decir nada y al propio tiempo decirlo todo, o comunicar sensaciones muy diferentes dependiendo no sólo del receptor, sino también del momento en que se recibe el mensaje. ■

En la sexta sesión del «Aula de Reestrenos»

CONCIERTO DE ARPA DE ROSA CALVO-MANZANO

Un concierto de obras de música española para arpa constituyó la sexta sesión del «Aula de Reestrenos», modalidad puesta en marcha por el Centro de Documentación de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March. El 14 de diciembre pasado, **María Rosa Calvo Manzano**, catedrática de Arpa del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, ofreció un recital con obras de doce autores españoles: J. Muñoz Molleda, José Moreno Gans, Leopoldo Magenti, Arturo Dúo Vital, Victorino Echevarría, José María Franco, Rodolfo Halffter, Eduardo López-Chávarri, Salvador Ba-

carisse, Javier Alfonso, Jesús Guridi y Gerardo Gombau. Las obras —un buen número de ellas fueron dedicadas a la intérprete— eran originales para el arpa o bien adaptaciones admitidas por los propios compositores.



*Landelino Lavilla***LA CONSTITUCION ESPAÑOLA**

Con ocasión de cumplirse los diez años desde la aprobación en referendum de la Constitución Española, **Landelino Lavilla**, que fue Presidente del Congreso de los Diputados, impartió en la Fundación Juan March, entre el 15 y el 24 de noviembre, un curso de cuatro conferencias que llevaba por título general «La Constitución Española». El martes día 15 habló de «La transición española»; el jueves 17, de «Señas de identidad del orden constituido»; el martes 22, de «Diez años de Constitución»; y el jueves 24, de «La lealtad constitucional».

Se ofrece a continuación un resumen de las conferencias.

Tras la muerte de Franco estaba generalizada la creencia de que sólo el cambio «de» sistema daría salida a la situación. El cambio político se hizo siguiendo el método de la reforma. La reforma fue cualitativamente distinta de sus precedentes históricos en España. En primer lugar, por la generosidad y limpieza con que la concebimos y ejecutamos. En segundo lugar, porque fue una operación rigurosamente agresiva al servicio de la convivencia integradora. En tercer lugar, porque, huyendo de las reminiscencias y tentaciones de un ejercicio ilustrado del poder, no planteamos sólo una reforma «para todos», sino que la propusimos y llevamos a cabo «con todos». Esas son las razones de la autenticidad de la transición



Landelino Lavilla nació el 6 de agosto de 1934 en Lérida. Es Licenciado en Derecho, Letrado del Consejo de Estado y Censor Letrado del Tribunal de Cuentas. Como político ha desempeñado varios cargos: en julio de 1976, en el primer Gobierno de Adolfo Suárez, fue nombrado Ministro de Justicia; en junio de 1977 fue designado senador real; en 1979 fue elegido diputado por Jaén de UCD y Presidente del Congreso de los Diputados. Posteriormente fue diputado por Madrid y Presidente de la Unión de Centro Democrático. Actualmente es Consejero Permanente de Estado.

generadora de su credibilidad, prenda de su eficacia y garantía de su éxito.

Un Rey de todos, así se definió don Juan Carlos I en el acto mismo de su proclamación como Rey de España, el 22 de noviembre de 1975. El Rey ha sabido en todo momento lo que tenía que hacer y ha hecho posible lo que era necesario, sin

exceder un ápice sus funciones ni en la fase preconstitucional ni bajo la vigencia de la Constitución; siempre desde una posición de autoridad moral.

En el Rey se hicieron realidad las esperanzas de integración de todos los españoles en un sistema político de convivencia efectiva y plural.

El nombramiento de Adolfo Suárez como Presidente del Gobierno fue un acto clave. El nuevo Gobierno no fue precisamente bien recibido por la opinión pública. Se tardó en percibir el profundo sentido de la acción puesta en marcha. Adolfo Suárez fue un Presidente cabal, que ejercía, decidía y mandaba; conocedor de la realidad política sobre la que actuaba, demostró seguridad y precisión.

La tarea asumida resultó ardua, pero teníamos tres ventajas que se revelaron definitivas. Primera: éramos un conjunto de personas que, globalmente, representábamos un cambio generacional. Segunda: nuestro acceso al Gobierno provocó desconfianza y escepticismo, juicios descalificadores, que trajeron, como inestimable corolario, la cohesión interna, la sinceridad cooperativa, la humildad de cada uno y la firmeza del conjunto. Tercera: definimos con prontitud y nitidez la operación a realizar y programamos medidas de preparación, de acompañamiento y de ejecución para llegar a unas elecciones libres.

La transición tiene su pequeña historia, engranada por anécdotas de fiabilidad variable, pero la transición política española ha sido, en sí misma y sobre todo, una operación de gran aliento histórico.

Mi firme creencia en la vigencia de este fenómeno me aconseja sintetizar las características

de la transición política a partir de tres afirmaciones y de tres rasgos distintivos.

Las tres afirmaciones políticas en su raíz y que expresan otras tantas convicciones sociales son las siguientes: A) El régimen político vigente a la muerte del General Franco no tenía viabilidad alguna. B) No había alternativa razonable a la implantación de un régimen democrático. C) El cambio de régimen, venciendo las resistencias de los continuistas y las impaciencias de los rupturistas, habría de lograrse sin quiebra de la legalidad formal.

Los tres rasgos distintivos, que conformaron decisivamente el texto constitucional y caracterizaron el proceso de transición, son los siguientes: A) La reforma, como estrategia general seguida en oposición a la acción revolucionaria que está en los orígenes de prácticamente todas las democracias europeas. B) El consenso, como táctica en la gestión política y como técnica en la acción legislativa, atemperando la aplicación de la regla de oro de la mayoría en un sistema democrático establecido. C) Una moral provisional en el sentido cartesiano, como orientación ética de todas las fuerzas políticas participantes en el proceso.

La originalidad del proceso de transición a partir de 1976 radica precisamente en haber utilizado y respetado los mecanismos y procedimientos de la legislación propia del régimen que se trataba de cambiar, a fin de lograr el paso pacífico de una legalidad autoritaria a una legalidad democrática sin solución de continuidad.

El consenso como táctica legislativa concreta y de gestión política era una consecuencia

lógica de la estrategia reformista. Difícilmente se hubieran podido salvar los escollos de la transición y, al propio tiempo, lograr una Constitución concebida como pacto de convivencia sin el apoyo recurrente de las principales fuerzas políticas del país.

La Constitución logró expresar inequívocamente la voluntad de los españoles de convivir y de respetar en la convivencia un cuadro de valores. A partir de la Constitución es tarea común hacer una sociedad en la que la responsabilidad y la tolerancia sean respaldo real de la libertad de todos; en la que una autoridad firme sea emanación del democrático ejercicio por el pueblo de sus opciones políticas. La Constitución de 1978 representa un intento de aportación definitiva a la concordia política y la paz social.

Señas de identidad

El sistema político español y el propio proceso de su institucionalización, cuyo fruto fue la Constitución de 1978, se fundan en tres presupuestos: A) España, la Nación española, en cuanto sujeto constituyente. B) La persona, su dignidad y sus derechos inviolables, en cuanto fundamento del orden político que se constituye. C) Los valores superiores del ordenamiento, en cuanto expresión de las metas a que se orienta la voluntad política de convivir en el marco definido por la Constitución.

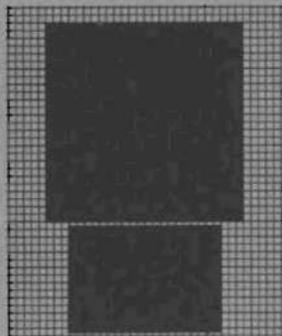
El artículo 1.1 de la Constitución dice que «España se constituye en un Estado social y democrático de Derecho». Es España, pues, el sujeto constituyente. La voluntad constituyente aparece formulada con

rigor y precisión. No obstante las disquisiciones sobre el ser de España o las ahistóricas posiciones incapaces de sostener particularismos vigentes sin afirmarlos polémicamente respecto a todo, España es una realidad que se impone en la concepción constitucional a la propia proclividad española a cuestionarla. La Constitución de 1978 proclama el principio de *soberanía popular*, aunque, consciente quizá de la superación de determinadas controversias, otrora cruciales y hoy ya atenuadas, expresa en fórmula integradora que «la soberanía nacional reside en el pueblo español, del que emanan los poderes del Estado» (art. 1.2).

Hay unos rasgos que deben darse en todo orden constitucional que pretenda ser calificado como Estado de Derecho: la concepción de la primacía de la Ley como pieza clave del sistema político, la instrumentación jurídica de las relaciones de poder y subordinación, el reconocimiento de los derechos públicos subjetivos, el otorgamiento a los ciudadanos de medios jurisdiccionales para su defensa y el cabal sometimiento de la Administración a la Ley, que, como se ha dicho, «es someterla al Derecho y, por consiguiente, servir a la defensa de la libertad». Y estos rasgos han de impregnar el espíritu de las instituciones jurídicas de todo el Ordenamiento.

Las modernas constituciones —y la española de 1978 no es excepción, sino ejemplo— asumen la realidad de una singular dialéctica Estado-sociedad, cualificadora del modo de convivencia en el seno de una comunidad política contemporánea.

El Estado social y democrático de Derecho en que España



La Constitución española

LANDELINO LAVILLA

NOVIEMBRE 1988

Martes, 15
LA TRANSICIÓN POLÍTICA

Jueves, 17
SEÑAS DE IDENTIDAD DEL ORDEN CONSTITUIDO

Martes, 22
DIEZ AÑOS DE CONSTITUCIÓN

Jueves, 24
LA LEALTAD CONSTITUCIONAL

Todos los conferencias tendrán lugar a las 19.30 horas en el Salón de Actos de la Fundación Juan March, Casafía, 17 28014 Madrid, España. 200.

se constituye «propugna como valores superiores de su ordenamiento jurídico la libertad, la justicia, la igualdad y el pluralismo político».

¿Son propiamente «valores» los que como tales aparecen así enunciados? ¿Tiene cada uno de ellos identidad autónoma en relación con los demás? ¿Se sitúan en un plano homogéneo de suerte que la declaración constitucional resulte lógica y no forzada, expresiva sin incorrección? No me parece que las respuestas a estos interrogantes puedan ser incondicionalmente afirmativas.

La justicia es, en sí misma y desde luego, un valor. Pero la libertad y la igualdad, ¿son valores en el mismo sentido?; ¿son anhelos capaces de discurrir por derroteros ajenos a la justicia?; ¿se proponen porque

La Constitución española

son «justas»?; o bien ¿definen las líneas de orientación y promoción de la acción política para que la justicia se haga realidad?

¿Qué sentido tiene, vista la dialéctica de las Cortes Constituyentes acerca de la libertad y la igualdad, que esta última aparezca subsumida en la justicia, según los términos del Preámbulo, y yuxtapuesta a ella en la enunciación del artículo 1.1? ¿Por qué la igualdad no aparece en el preámbulo junto a la libertad, siendo ambos valores superiores del ordenamiento y figurando inescindiblemente unidas en la cláusula de promoción del artículo 9.2? El deseo de seguridad del que emana la voluntad constituyente, ¿está implícito entre los valores superiores del ordenamiento o es algo distinto de ellos, aunque pueda detectarse entre sus condiciones o presupuestos? A mi entender, el establecimiento de la justicia como impulsor del acto constituyente queda coherentemente acogido, no sólo en la voluntad proclamada por el Preámbulo, sino también en su afirmación dispositiva como valor superior del ordenamiento jurídico y en el perceptible aliento, genérico o específico, de múltiples prescripciones constitucionales netamente normativas.

La igualdad ante la Ley y la igualdad de oportunidades se concilian perfectamente con las exigencias de la libertad, mientras que se sacrifican éstas cuando se pretende utópicamente la igualdad de resultados. Muchos argumentos pueden extraerse de nuestra Constitución para evidenciar que no es a ésta (la igualdad de resultados) a la que alcanza la igualdad como valor superior, aunque, a partir de la cualificación social del Estado y

de los postulados de la justicia, puedan proponerse y lograrse determinadas correcciones demandadas, en todo caso, por el reconocimiento fundamental de la dignidad de la persona.

Una década constitucional

Un período de diez años es, desde luego, breve en la historia de un pueblo. Sin embargo, excepción hecha de la Constitución canovista de 1876, la de 1978 es la primera que los cumple en nuestra azarosa vida política. Y los cumple habiendo acreditado capacidad y virtudes suficientes para presidir el asentamiento de nuestro sistema democrático, a pesar de dificultades y escollos siempre presentes cuando el pulso late y a pesar de naturales errores y de alguna estridencia menos natural.

A lo largo de estos diez años los más diversos mecanismos constitucionales han funcionado y hasta han sido ocasionalmente sometidos a delicada o áspera prueba. Puede decirse, en una valoración de conjunto, que se han revelado idóneos y han respondido con eficacia a las previsiones originarias con que se establecieron.

Distra mi ánimo de una acrítica complacencia. Pero anida en él la creencia de que nuestro proceso político no tiene por qué truncarse ni tiene por qué cancelarse la aspiración de entendimiento conciliador que alentó el período constituyente.

A la vista del sistema electoral y ponderados sus efectos en las elecciones de 15 de junio de 1977, la Constitución se elaboró bajo el condicionamiento de la realidad entonces conocida y que, aun cuando por la vía de las coaliciones, de pactos de

legislatura o de acuerdos concretos y coyunturales (como de hecho se gobernaba), se lograra llevar adelante una acción de gobierno sin excesivos sobresaltos, se requerían técnicas preservadoras de su estabilidad. No pocos rastros de esa preocupación quedan en el texto constitucional y, por supuesto, en los reglamentos parlamentarios. Quizá sea el más importante el que exige carácter constructivo a la moción de censura, trasladando a nuestro sistema una controvertida —bien que razonablemente eficaz— fórmula de la Ley Fundamental de Bonn.

En estos diez primeros años de vigencia de la Constitución ha tenido lugar la incorporación de España a las posiciones internacionales que naturalmente le corresponden: OTAN, primero, con serias discrepancias; CEE, después, con general asentimiento.

No pocos problemas han tenido que ser y habrán de ser abordados. No pocas posibilidades nuevas de solución a esos problemas y hasta de normalización definitiva de nuestra convivencia política quedan en nuestras manos como benéfico fruto de esa integración en las organizaciones que articulan la cooperación y entendimiento de los países de nuestro entorno político y cultural.

En la vida de los pueblos hay momentos y coyunturas para la pasión o que reclaman la incitación —incluso incontrolada— de entusiasmos. Y hay muchos más momentos, toda una perseverante cotidianeidad, para el sereno esfuerzo sin alharacas. El sistema democrático, el orden constitucional, no pertenecen al mundo de la ensoñación, sino que son obra de la razón.

Lo que de verdad importa es el

progresivo entañamiento de los valores constitucionales en la conciencia social, el estímulo de una identificación participativa en lo que, por ser de interés general, a todos importa y la existencia de razonables posibilidades de elección entre opciones políticas que hagan efectivo y estable el pluralismo político que los partidos deben expresar, conforme el artículo 6 de la Constitución.

Pocas dudas pueden haber al apreciar que en España —como en otros países organizados sobre el esquema del parlamentarismo— el acontecer político y las grandes decisiones han de tener en el Parlamento su efectivo centro de gravedad. La pérdida de protagonismo parlamentario, la falta de interés por lo que en el Parlamento acontece y el abstencionismo de sus propios miembros, cuando se producen, son efecto y signo expresivo, no propiamente causa, de una anómala situación.

La Constitución supone un marco ordenador de la convivencia en el que se ofrecen respuestas precisas a las dos cuestiones capitales acerca de «quién» y «cómo» ejerce el poder político. La eficacia disciplinadora de la Constitución y el ajuste a ella de la realidad política no se producen ni de una sola vez ni de manera automática, sino en virtud de un esfuerzo necesariamente sostenido y sincero, en que se van dirimiendo y solvando las tensiones inevitables en la convivencia y consustanciales al dinamismo de la política.

La mejor Constitución no lo es necesariamente por su nivel científico o técnico, aun siendo deseable su mayor altura; lo es por su idoneidad para regir la convivencia en la comunidad para la que se establece.

Si en toda norma jurídica hay un fondo de compromiso, sea entre los ideales y la realidad, sea entre la tentación dominadora y las convicciones democráticas, la Constitución es esencialmente un compromiso. Me refiero, naturalmente, a una norma constitucional que, erigida en vértice del ordenamiento jurídico, sea instancia aceptada y respetada lealmente para disciplinar la vida política, para regir el normal acceso a la titularidad del poder y para presidir el cambio en orden y el progreso abierto de la sociedad.

La lealtad constitucional

La lealtad constitucional es una rúbrica expresiva para recoger algunas reflexiones acerca del sistema y del acontecer políticos en España; reflexiones que atañen a la esencia de un buen orden constitucional, si por Constitución se entiende un hecho político cardinal y una voluntad normativa del pueblo constituyente.

El sentimiento y el espíritu constitucionales han sido frecuente objeto de meritorios estudios y de sagaces apreciaciones, bien sea para referir a ellos el sostén de sociedades estables, bien sea para descubrir en su ausencia o debilidad la raíz de inestabilidades prolongadas, bien sea, en fin, para evidenciar la necesidad de actuaciones que propicien su encarnación en la entraña popular como requisito de una razonable convivencia.

La lealtad constitucional comporta algo más; junto al espíritu y al sentimiento en el mundo interiorizado del pensamiento y de la emoción, exige también su consecuente proyección externa en la acción y en la conducta.

La Constitución en que culminó el proceso en 1978 supuso la solemne manifestación de la voluntad de convivir, a partir de la proclamación de la dignidad de la persona con reconocimiento y garantía de sus derechos y libertades; supuso también la configuración de un Estado social y democrático de Derecho, bajo la forma política de la Monarquía parlamentaria, y la disponibilidad de una referencia cierta, ampliamente concordada, para la estable convivencia política.

Difícil puede resultar, sin duda, que aprecien en su auténtico valor la existencia misma de la Constitución y la necesidad de acatarla lealmente quienes no vivieron, con plena conciencia de riesgo y con cabal sentido de responsabilidad, el complejo y delicado proceso de encauzar la transición política. Urge advertir que una sincera lealtad constitucional no comporta la sacralización de la Constitución como texto, pero demanda un racional acatamiento como norma jurídica y permite su mitificación como hecho de singular relevancia en la vida política española. No hay, pues, que sacralizar el texto de la Constitución, siendo como son notorias sus imperfecciones e insuficiencias, al igual que sus potencialidades y virtudes.

Pero si no hay que sacralizar la Constitución en cuanto texto, sí hay que afirmar su carácter de norma, como manifestación de una racionalidad objetivada con efectiva vigencia en términos estrictamente jurídicos; no, desde luego, como conjunto de proposiciones más o menos afortunadas, expresivas de declaraciones programáticas o de aspiraciones sin sustancia normativa propia.

El asentamiento del orden constitucional y, por ende, de una convivencia en él fundada requiere, desde luego, la permanencia del espíritu de concordia que lució en el acto constituyente, expresión primaria de la voluntad de vivir juntos en un régimen de libertad y democracia; requiere también el natural sometimiento de todos, en su diario comportamiento, a la Constitución y al resto del ordenamiento jurídico; pero requiere, de un modo muy singular, una ejemplar y leal actuación de los poderes públicos, en su proyección directa sobre la sociedad, sobre los ciudadanos y en el propio ámbito de sus recíprocas relaciones. La lealtad a los valores constitucionales ha de asegurar que los problemas de cualquier tipo sean abordados con decisión y resueltos con eficacia. También, naturalmente, el problema de armonizar la unidad de España y la autonomía de sus pueblos y comunidades.

A partir de este planteamiento, es riguroso y recíprocamente exigible un leal comportamiento constitucional del poder central y de los poderes autonómicos; lealtad que se quiebra cuando no luce una auténtica aceptación de la unidad de la Nación española y de sus requerimientos consecuentes o una sincera abdicación de posiciones en la redistribución de poderes.

Piense cada uno como quiera; pero todos los españoles hemos de encontrarnos, al menos, en una común lealtad al espíritu de convivencia conciliadora en pos de metas que el futuro presagia. Y esa lealtad no tiene otra versión que el pacífico ejercicio de la democracia y la sincera aceptación de su garantía que es la Constitución. ■

Donación a la Fundación Juan March**ANTONIA MERCÉ, «LA ARGENTINA»,
EN IMAGENES**

■ Catorce álbumes de fotos y recortes de prensa de la bailarina española

A disposición de los investigadores se encuentra en la Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March un fondo documental de la bailarina española **Antonia Mercé**, «**La Argentina**», que su sobrina, **Carlota Mercé**, ha donado a esta institución. La colección comprende 14 álbumes: seis de recortes de prensa desde sus comienzos hasta su muerte; otros tres con recortes aparecidos posteriormente, entre 1936 y 1988; uno de documentos varios, y cuatro de fotografías.

Antonia Mercé nació en Buenos Aires —de ahí su sobrenombre, por el que fue mundialmente conocida— el 4 de septiembre de 1890 y murió en Bayona (Francia) el 18 de julio de 1936. Partiendo de la danza popular española, de la que muchas otras bailarinas apenas lograron despegarse, enlazó con la antigua escuela de bolero española y logró una síntesis armoniosa y racial que no tuvo igual en su época.

Artista verdaderamente internacional —el testimonio gráfico, recogido en estos álbumes, con la bailarina en Nueva York, Viena, Tokio, Buenos Aires, París, etc., así lo atestiguan—, Antonia Mercé estrenó numerosas obras de autores españoles, como Albéniz, Granados, Falla, Turina, Ernesto Halffter; y fue hasta su muerte, en plena y



joven madurez, la artista española más apreciada tanto en nuestro país como en el extranjero.

«La reine des castagnettes», como la llamaban en el país vecino, murió en Bayona (Francia) el 18 de julio de 1936 en su villa Miraflores, al regreso de un viaje a San Sebastián, al otro lado de la frontera, en donde había asistido a una representación de bailes vascos, organizados en su honor por el Padre Donostia.

En el álbum en donde se recogen diversos y muy distintos documentos (cartas, programas de mano, fotos de objetos

personales, menús de banquetes-homenaje, fotocopias de partituras dedicadas por Falla, Joaquín Nin o Pittaluga...) se encuentra el certificado de defunción, fechado en Bayona el 31 de julio; la factura del doctor que embalsamó el cuerpo (cuatro mil francos fue el precio), su pasaporte argentino y otros papeles de identidad, además del cartel anunciador de su última actuación.

La última actuación

Tuvo lugar en París, en el Teatro Nacional de la Opera, y La Argentina interpretó, acompañada, entre otros, de Vicente Escudero y de Carmita, «L'amour sorcier», el célebre «Amor brujo», de Manuel de Falla, que ella le había estrenado ya en la capital francesa en 1925, en su versión definitiva como ballet. Para Falla, Antonia Mercé fue la mejor intérprete de su personaje protagonista.

Los álbumes de fotografías, que la retratan en todas sus épocas, desde niña en Argentina hasta su madurez, incluyen tam-

bién dibujos —como uno de Penagos de 1925— y fotos de figurines, como los de Salvador Bartolozzi para «El contrabandista», de Oscar Esplá, o las muestras de ballet «Sonarina», de Ernesto Halffter, o las maquetas para «El amor brujo», de Falla, realizadas por Gustavo Bacarissas, etc.

Las fotografías son muy variadas: actuando, posando en estudio o de visitante en los muchos países en donde bailó. Entre otras se encuentra la que recoge el momento en que Manuel Azaña la condecoró en el Teatro Español en 1931. Algunas de las fotos, de primeros de siglo, aparecen coloreadas, como era el gusto de la época.

Los recortes de prensa, ordenados cronológicamente, no sólo dan cuenta del éxito que tuvo en vida tanto en su país como fuera de él, sino también del eco mundial que despertó su temprana muerte y el recuerdo que ha permanecido vivo desde entonces, como lo muestran los homenajes musicales y los artículos evocadores que se han ido publicando todos estos años.



La colección tiene 18 volúmenes

VISION GLOBAL DE LAS «TIERRAS DE ESPAÑA»

■ Intervinieron el Presidente de la Fundación y los profesores López Gómez, Cepeda Adán, Ynduráin y Azcárate

En un acto público, que se celebró el 13 de diciembre en la sede de la Fundación Juan March, se presentó el último volumen, el dedicado a Navarra, de la colección «Tierras de España», que esta Fundación venía publicando, en colaboración con la Editorial Noguer, desde 1974. En dicho acto intervinieron el Presidente de la Fundación, **Juan March Delgado**, y los profesores **Antonio López Gómez** (Geografía), **José Cepeda Adán** (Historia), **Francisco Ynduráin** (Literatura) y **José María de Azcárate** (Arte), miembros de la Comisión Coordinadora de la colección que en su día se creó. Asistieron, asimismo, algunos autores de los 63 especialistas que han colaborado en los 18 volúmenes de que consta la colección.

El Presidente de la Fundación, antes de dar la palabra a los cuatro responsables de las distintas áreas en las que se dividió el proyecto, mostró el reconocimiento de esta institución hacia los miembros de la Comisión Coordinadora (algunos ya fallecidos, entre ellos Gratiano Nieto, quien la presidiera), ya que «a ellos —dijo— corresponde el mérito de haber dotado a esta colección de libros de los propósitos de rigor y divulgación que animaron desde un principio la idea y de haber

mantenido durante todos estos años la exigencia intelectual y la calidad estética que brilla en la colección».

Tras aludir a la contribución de la Universidad española en el proyecto —la mayoría de los autores son o eran en su día profesores universitarios— y describir la colección en sí misma, finalizó su intervención dando testimonio público de la conclusión de «Tierras de España».

Las 7.028 páginas conteniendo 7.502 fotografías y cien mapas, que conforman la colección, han sido escritas por 63 profesores, que se han repartido el trabajo de esta manera: diez de ellos se ocuparon de las introducciones geográficas; trece, de las introducciones históricas; veinte, de las introducciones literarias; y otros veinte, de la parte central de cada volumen, el arte en dicha región.

El profesor **López Gómez** recordó que la introducción geográfica de cada volumen pretendía trazar los rasgos físicos y humanos del espacio regional, del que se estudian sucesivamente la historia, la literatura y, especialmente, el arte. «Un problema básico —explicó— al iniciarse la colección, pero de especial interés geográfico, fue la elección de las unidades territoriales objeto de estudio. Obviamente no podían ser 'regiones

naturales', ya que aquí se trataba esencialmente de aspectos humanos; tampoco 'regiones geográficas' en sentido estricto, debido al fondo histórico de la colección.»

«Por otra parte —siguió diciendo—, recordemos la fecha, antes citada, de 1974, y la larga preparación previa; el hecho autonómico, hoy insoslayable en las consideraciones territoriales, era entonces un futurible incluso delictivo. Por tanto, la única elección posible, y a la vez lógica, eran las llamadas 'regiones históricas', resultantes, en bastantes casos, de una agrupación de las provincias definidas en la división de 1833. Discutibles desde luego, pero ya enraizadas en el sentir general, tanto culto como popular.»

La esencia histórica

Si en su intervención **Antonio López Gómez** había hecho unas consideraciones generales sobre la parte geográfica, **José Cepeda Adán**, en su turno, prefirió adentrarse en el contenido concreto de cada volumen, y así dio un repaso pormenorizado a cada parte histórica, con referencia puntual a la labor de cada uno de los autores. «Todos ellos —dijo— nos dan una condensada pero bien vista Historia de España; de esta manera se expresa la esencia histórica de cada región.»

Francisco Ynduráin aludió a la parte de la colección —la literatura— que menos determinada estaba por los límites geográficos. Repasar la huella lite-

raria dejada en esta colección permite —señaló— percibir y acotar el ancho escenario de la convivencia de la cultura española conformada por las distintas lenguas propias; un escenario —indicó— marcado especialmente por la relación —no siempre fácil, pero sí estimulante— de judíos, moros y cristianos. Traer como se ha hecho a esta colección la literatura de cada región es, dijo el profesor Ynduráin, reunir la masa de la literatura viva de un pueblo, incorporada a la letra impresa.

Cerró el acto el profesor **Azcárate**, quien resaltó la importancia que se le dio al Arte desde el primer momento en esta empresa, cuya conclusión se celebraba. «La colección tenía un carácter unitario: conocer España a través de sus muy grandes diferencias y peculiaridades.»

El marco geográfico era condicionante, pero no predeterminante; el carácter temporal e histórico en el devenir humano, el conocimiento de las mutaciones sociales y políticas, igualmente eran cuestiones importantes; la literatura como expresión del carácter humano de una región no lo era menos.

Y todo ello, integrado en todas sus partes de forma armónica, se complementaba con la expresión genuina de la cultura, con su huella, es decir, con el Arte. El resultado último, a juicio de Azcárate, no es una Historia de Arte, sino, por el contrario, la visión individualizadora de la huella artística del hombre en cada una de las regiones españolas.



APARECE EL NUMERO 22 DE «SABER/Leer»

■ Con artículos de Siguan, Zamora Vicente, Prieto, Fernández-Carvajal, Cerezo Galán, Jover, Galindo y Latorre

Artículos de Miguel Siguan, Alonso Zamora Vicente, Claudio Prieto, Rodrigo Fernández-Carvajal, Pedro Cerezo Galán, José María Jover, Alberto Galindo y Angel Latorre componen el sumario del número 22, correspondiente a este mes de febrero, de «SABER/Leer», revista crítica de libros que publica la Fundación Juan March. En este número se comentan libros, aparecidos recientemente tanto en España como fuera de ella y pertenecientes al campo de la Literatura, Filología, Música, Filosofía, Historia, Física y Derecho.

«Escribir y pensar en dos lenguas» es el título escogido por el sociolingüista Miguel Siguan para su trabajo sobre bilingüismo, con el que se abre la revista. La publicación, en francés y en inglés simultáneamente, de unos textos del novelista Julien Green en torno a esta cuestión le sirve a Siguan para ilustrar el enigma del bilingüismo.

El secretario perpetuo de la Real Academia Española, Alonso Zamora Vicente, teme que en las conmemoraciones del 92 el estudio de la lengua no tenga la consideración que se merece. Un trabajo de una profesora mexicana sobre el español hablado en la ciudad de Oaxaca le lleva a hacer algunas reflexiones sobre estos cinco siglos de español ultramarino, sobre su estado actual y su vitalidad.



«Al fin y al cabo —escribe Zamora Vicente al final de su trabajo—, el gran territorio hoy vivo, entre los grandes territorios que constituyeron el ademan español en la historia, es nuestra lengua. Y es, además, provincia que se ensancha cada día.»

Más de tres mil cartas escribió el compositor alemán Arnold Schoenberg a lo largo de su vida, y este inmenso corpus bien puede considerarse como una auténtica autobiografía, por su valor histórico y por los aspectos humanos, profesionales y artísticos que en ellas aparecen. La publicación de 261 cartas, una selección de todas las existentes, bien puede contribuir, por tanto, a conocer la paulatina evolución íntima del músico, tal como

señala **Claudio Prieto** en su artículo.

El profesor Ureña, el autor del libro comentado por **Rodrigo Fernández-Carvajal**, ha condensado en una síntesis el pensamiento del neomarxista Ernst Bloch. Se trata quizás, piensa Fernández-Carvajal, de la más útil obra de conjunto hasta hoy escrita sobre este filósofo. La presentación del teólogo francés Gustave Martelet acentúa el aspecto gnóstico del pensamiento blochiano, que, aunque presente, resulta acaso un poco diluido en el análisis de Ureña.

Pensamiento libre

Una compilación de textos dispersos de un pensador puede convertirse, a pesar de su fragmentariedad, en un libro/guía, en testimonio de un camino de pensamiento.

Así valora el profesor **Cerezo Galán**, catedrático de Filosofía de la Universidad de Granada, una antología de Olivier Mongin de artículos de Paul Ricoeur y que suponen no sólo su aportación a la hermenéutica, sino que además permiten apreciar su talante de escritor, ese pensamiento libre que no se deja intimidar ni seducir por nada y, sin embargo, se interesa por todo.

El historiador **José María Jover** parte de dos libros sobre la dictadura de Primo de Rivera, de Javier Tusell y María Teresa González Calbet, respectivamente, para exponer en su artículo algunas reflexiones acerca de lo que han significado las dictaduras como interrupciones en el proceso de la historia constitucional de España entre 1812 y 1936. El autor intenta relacionar, por otra parte, el régimen de Primo de Rivera con la «Europa de las Dictaduras», que tiende a

cubrir, en los años veinte de este siglo, los confines orientales y meridionales del continente europeo.

Por muy exacta que sea la ciencia, destacar un año no parece, en principio, método muy preciso y, sin embargo —subraya el profesor **Alberto Galindo**, catedrático de Física Teórica de la Universidad Complutense— 1987 (precisamente cuando apareció el libro objeto de su comentario) no fue un año como otro cualquiera. Se produjeron varios e importantes hechos como para dejar que pasara inadvertido.

Al fin y al cabo, en ese año se conmemoró el tricentenario de la primera edición de la obra máxima de Newton, en donde se dio una ley a la gravitación. Este libro colectivo comentado reúne 16 reflexiones y ensayos sobre el fenómeno gravitatorio en estos trescientos años.

En Roma aparece por vez primera la figura del jurista, tal como se entiende hoy. El Derecho Romano es una de las grandes creaciones de la civilización occidental y a su historia ha dedicado el profesor italiano Bretonne una monografía, que es comentada por **Angel Latorre**, catedrático de Derecho Romano en Alcalá de Henares.

Este número lleva ilustraciones, encargadas expresamente, de **Francisco Solé, Miguel Angel Pacheco, Stella Wittenberg, Tino Gatagán, Alfonso Ruano y Antonio Lancho**.

Suscripción

SABER/Leer se envía 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.

MIÉRCOLES, 1

19,30 horas

CICLO «INTEGRAL PARA PIANO SOLO DE BRAHMS» (IV).

Intérprete: **Ramón Coll.**

Programa: Piezas para piano, Op. 118; Tres Intermezzi, Op. 117; y Piezas para piano Op. 119.

JUEVES, 2

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Clarinete y piano, por **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 solicitud).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«La diplomacia española en la historia» (y IV).

Miguel Angel Ochoa: «La diplomacia contemporánea».

VIERNES, 3

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Música para dos pianos, por **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 solicitud).

LUNES, 6

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Grupo Philomela Ecco (Begoña Olavide, flautas de pico; Alfredo Barrales, viola de gamba y Patricia Escudero, clave). Obras de G. Frescobaldi, G. P. Cima, D. Castello, J. Cabanilles, M. Marais, A. D. Philidor y G. Ph. Telemann.

MARTES, 7

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Dúo de guitarras, por **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 solicitud).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«La constitución moral de la sociedad contemporánea» (I).

Salvador Giner: «La producción social de la moral».

MIÉRCOLES, 8

19,30 horas

CICLO «INTEGRAL PARA PIANO SOLO DE BRAHMS» (V).

LOS GRABADOS DE GOYA, EN HEIDELBERG

Hasta el 26 de febrero seguirá abierta en el Heidelberg Kunstverein, de Heidelberg (Alemania Federal) la Colección de 218 Grabados de Goya de la Fundación Juan March, organizada con la colaboración del Museo de Heidelberg.

Programa: Sonata Op. 2 en Fa sostenido menor; Variaciones sobre un tema de Paganini, Op. 35 (cuadernos números 1 y 2).

JUEVES, 9

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Clarinete y piano, por Adolfo Garcés y Menchu Mendizábal.
Comentarios: **Javier Maderuelo.**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 2).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«La constitución moral de la sociedad contemporánea» (II).
Salvador Giner: «El interés común».

VIERNES, 10

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Música para dos pianos, por Consolación de Castro y Margarita Degeneffe.
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 3).

CICLO CON LA INTEGRAL PARA PIANO SOLO DE BRAHMS, EN ZARAGOZA

En colaboración con **Ibercaja**, los jueves 2, 9 y 16 de febrero, prosigue en Zaragoza el Ciclo de la Integral para piano solo de Brahms, iniciado el 12 de enero. Actuarán, de forma alternada, los pianistas **Ramón Coll** y **Josep Colom**. Los conciertos se celebran en el Patio de la Infanta (Centro de Exposiciones y Congresos), de Zaragoza, a las 20 horas.

LUNES, 13

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Trío Schubert (M.^a Antonia Regueiro, soprano; Ricard Peiraire, clarinete y Miguel Rachmanis, piano).

Obras de **J. W. Kalliwoda, C. Kreutzer, F. Lachner, G. Meyerbeer, W. A. Mozart y F. Schubert.**

19,30 horas

CICLO «MEMBRANES AND CELL COMPARTMENTS» (I).
Dr. Nigel Unwin: «The proteins of biological membranes» (*Traducción simultánea*).
Presentación: **Dr. José López Carrascosa.**

MARTES, 14

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Dúo de guitarras, por Antonio Ruiz Berjano y Gerardo Arriaga.
Comentarios: **Jorge Fernández Guerra.**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 7).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«La constitución moral de la sociedad contemporánea» (III).
Salvador Giner: «La religión civil».

MIÉRCOLES, 15

19,30 horas

CICLO «INTEGRAL PARA PIANO SOLO DE BRAHMS» (y VI).

Intérprete: **Ramón Coll.**

Programa: Piezas para piano, Op. 76; y Sonata Op. 5 en Fa menor.

JUEVES, 16

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Clarinete y piano, por Adolfo
Carcés y Menchu Mendizábal.
Comentarios: Javier Maderuelo.
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 2).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«La constitución moral de la
sociedad contemporánea» (y
IV).
Salvador Giner: «Sociología y
filosofía moral».

VIERNES, 17

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Música para dos pianos, por
Consolación de Castro y Mar-
garita Degeneffe.
Comentarios: Antonio Fernán-
dez-Cid.
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 3).

LUNES, 20

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de guitarra.
Intérprete: Paulo Pessoa.
Obras de A. Holborne, L.
Roncalli, M. Galilei, F. da
Milano, J. H. Kapsberger, R.
de Visée, D. Scarlatti, J.
Haydn, N. Paganini, M. Cas-
telnuovo-Tedesco, A. Tansman,
V. Asencio y J. Morel.

19,30 horas

CICLO «MEMBRANES AND
CELL COMPARTMENTS» (II).
Dr. George E. Palade: «The or-
ganization and function of
the endoplasmic reticulum»
(Traducción simultánea).
Presentación: Dr. Fernando
Díaz de Espada.

MARTES, 21

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Dúo de guitarras, por A. Ruiz
Berjano y G. Arriaga.
Comentarios: Jorge Fernández
Guerra.
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 7).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Cuatro lecciones sobre Sha-
kespeare» (I).
Manuel Angel Conejero: «La
mujer en Shakespeare».

MIÉRCOLES, 22

19,30 horas

AULA DE REESTRENOS (7).
Grupo «Cosmos». Director:
Carlos Galán.
Programa: Sonatina-Trío, de
J. Bautista; Egloga, de R.
Halffter; Canadá-Trío, de R.
Barce; Veintiuno —op. 21—
«el vivir de un latido», de C.
Galán; Caurga, de J. Hidalgo;
Variaciones laberinto, de C.
Cruz de Castro; Adeu Bat-
man, Adeu, de D. Zimbaldo;
y BXR5, de A. Llanas.

EXPOSICION MAGRITTE, EN LA FUNDACION

Durante el mes de febrero
seguirá abierta en la Funda-
ción Juan March la Exposi-
ción retrospectiva de René Ma-
gritte (1898-1967). La muestra
ofrece 65 lienzos del pintor
surrealista belga, procedentes
de diversos museos y colec-
ciones privadas de Europa y
Norteamérica.

Horario: de lunes a sábado,
de 10 a 14 horas, y de 17,30
a 21 horas. Domingos y fes-
tivos: de 10 a 14 horas. Abier-
ta hasta el 23 de abril.

JUEVES, 23

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Clarinete y piano, por Adolfo
Garcés y Menchu Mendizábal.
Comentarios: Javier Maderuelo.
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 2).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Cuatro lecciones sobre Sha-
kespeare» (II).

**CICLOS DE MUSICA EN
«CULTURAL RIOJA»**

La Fundación Juan March
ha organizado en colabora-
ción con Cultural Rioja di-
versos conciertos en Logroño,
que se celebrarán en la Sala
Gonzalo de Berceo.

- **Ciclo «Integral de violon-
chelo y piano de Beetho-
ven y Brahms».** Los días
7, 14 y 21, a las 20,30 ho-
ras, actuarán Pedro Coros-
tola (violonchelo) y Ma-
nuel Carra (piano).
- **Ciclo «Mozart, música de
cámara».** Se inicia el 28 de
febrero, con un concierto
del Cuarteto Bellas Artes
(20,30 horas).
- **«Recitales para Jóvenes».**
Recitales de piano de Al-
bert Nieto, los miércoles
1, 8, 15 y 22 de febrero, a
las 11,30 horas, para gru-
pos de alumnos de colegios
e institutos de Logroño.
Obras de Bach, Beethoven,
Mendelssohn, Chopin y Al-
béniz.

Manuel Angel Conejero: «Sha-
kespeare: Eros adolescente».

VIERNES, 24

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Música para dos pianos, por
Consolación de Castro y Mar-
garita Degeneffe.

Comentarios: A. Fernández-Cid.
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 3).

LUNES, 27

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Piano, por M.^a Luisa Pérez
Sánchez.

Obras de Mozart, Schubert,
Ravel y Albéniz.

19,30 horas

**CICLO «MEMBRANES AND
CELL COMPARTMENTS» (III).**

Dr. Daniel Koshland: «Infor-
mation processing in a sim-
ple memory system» (*Traduc-
ción simultánea*).

Presentación: Dr. Alberto Sols.

MARTES, 28

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Dúo de guitarras, por A. Ruiz
Berjano y G. Arriaga.

Comentarios: Jorge Fernández
Guerra.

(Programa y condiciones de
asistencia como el día 7).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Cuatro lecciones sobre Sha-
kespeare» (III).

Manuel Angel Conejero: «La
relación amorosa en Shakes-
peare».

Información: Fundación Juan March, Castelló, 77

Teléfono: 435 42 40 - 28006-Madrid