

## Sumario

<b>ENSAYO</b>	3
<i>Evolución del texto dramático contemporáneo: tres paradigmas españoles,</i> por Francisco Ruiz Ramón	3
<b>NOTICIAS DE LA FUNDACION</b>	17
Balance de un año de actividades de la Fundación Juan March	17
— Editados los <i>Anales 1988</i>	17
<b>Arte</b>	19
«Arte Español Contemporáneo», abierta hasta el 8 de julio	19
— La muestra incluye 41 obras seleccionadas de los fondos de la Fundación	19
Los grabados de Goya, en Viena	21
<b>Música</b>	23
Presentación del <i>Catálogo de obras de Jesús Guridi</i> , el 6 de junio	23
— Fernández-Cid hablará sobre el compositor y Jorge Otero dará un concierto de piano	23
Ciclo «Violín moderno español», en junio, ofrecido por seis intérpretes	24
Se celebró el ciclo «El viento en la música francesa»	25
— Martínez Miura: «Floración de obras dirigidas a los vientos»	26
Finaliza en junio el ciclo «Organos Históricos de Valladolid»	28
«Conciertos de Mediodía», en junio	29
<b>Cursos universitarios</b>	30
Manuel Angel Conejero: «Cuatro lecciones sobre Shakespeare»	30
Peter Hall: «Continuidad y cambios en la Europa contemporánea»	37
<b>Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología</b>	42
Workshop sobre «Tolerance: mechanisms and implications»	42
— Cuarenta biólogos norteamericanos y europeos debatieron sobre los últimos avances sobre inmunología	42
<b>Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones</b>	43
Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales: balance del segundo curso 1988/89	43
<b>Publicaciones</b>	46
«SABER/Leer»: trabajos de Ynduráin, Carballo Calero, Hierro, García de Enterría, Palacio Atard, Brunner y Rodríguez Agrados	46
<b>Calendario de actividades culturales en junio y julio</b>	47

# EVOLUCION DEL TEXTO DRAMATICO CONTEMPORANEO: TRES PARADIGMAS ESPAÑOLES

— Por Francisco Ruiz Ramón —

*Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Vanderbilt (Estados Unidos). Premio Letras de Oro de Teatro (Estados Unidos), Premio Gabriel Miró (España), Premio Eugenio García Fernández (Puerto Rico). Autor de una veintena de libros.*



El tema (1) propuesto para este ensayo exigiría para desarrollarlo suficientemente muchas más páginas de las aquí asignadas. Para encajarlo en el espacio disponible, sin que obligue a una rápida —y mortal para quien lee— enumeración de etapas y formas de la evolución del texto dramático, he preferido atenerme, por orden cronológico, a algunos de sus paradigmas fundamentales, por representativos, dividiendo este trabajo en tres partes. La primera está dedicada a los modelos dramaturgicos creados por Valle-Inclán en las tres primeras décadas del siglo XX; las otras dos, a sendos modelos con numerosas variantes, producidos durante las cuatro décadas del franquismo y primeros años de la

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

transición a la democracia: el drama histórico, significativamente cultivado por nuestros autores, y el drama «postvanguardista».

Cada uno de esos modelos está elegido en función de su importancia y de su originalidad y/o de su concordancia o discordancia con formas dramáticas del teatro occidental del siglo XX. Con el modelo Valle-Inclán conectamos, en la evolución del texto dramático español, con una importantísima revolución del texto dramático dentro del teatro del primer cuarto de siglo; en el drama histórico, del que hemos elegido por su significación y trascendencia el modelo bueriano, vemos la propuesta española de un texto dramático fundamental en la dramaturgia occidental de mediados del siglo XX; y, finalmente, en el drama «postvanguardista», del que he escogido uno de sus modelos —el de Luis Riaza—, encontramos la réplica textual a las corrientes dramáticas europeas de los distintos «nuevos teatros» de las décadas de la última post-guerra mundial.

No ignoramos, naturalmente, las ausencias, de las cuales las más notables son las de la dramaturgia de Lorca, que seguirá la brecha abierta por los textos de Valle-Inclán y anunciará otros caminos, y la de Arrabal, cuyos textos forman ya parte de las corrientes de las mejores vanguardias europeas. Tampoco hemos considerado ninguno de los modelos del texto dramático «iberrista», para utilizar una expresión de José Martín Recuerda.

## 1. VALLE-INCLÁN: LA REVOLUCIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO

Bien sabido es que las grandes revoluciones del teatro contem-

▷ 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 Ángel 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; *La enseñanza teatral en España*, por Ricardo Domenech, catedrático y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid; *El abrupto desarrollo de la escenografía en nuestro teatro*, por Francisco Nieva, académico de la Real Academia Española y profesor de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; *En torno a cincuenta años de teatro histórico*, por María Teresa Cattaneo, catedrática de Lengua y Literatura Española y directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Neolatinas en la Università degli Studi di Milán; *Tiempo de zarzuela*, por Carlos Gómez Amat, crítico musical y asesor de la Cadena SER; y *Festivales, claridad y penumbra*, por José Monleón, crítico y catedrático de la Escuela de Arte Dramático de Madrid.

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

poráneo en Europa las harán *desde la escena* los hombres de teatro. Baste aquí recordar algunas fechas y algunos nombres clave en la transformación del teatro occidental del siglo XX: 1887, Antoine y su *Théâtre libre*; 1889, *Freie Buhne*, de Berlín; 1890, Paul Fort funda en París el *Théâtre d'Art*, seguido en 1893 por el *Théâtre de l'Oeuvre*, de Lugné-Poe; 1898, Stanislavski y el *Teatro de Arte* de Moscú; de 1895 a 1924 se suceden sin interrupción y coexisten las nuevas teoría-y-praxis del teatro a cargo de Appia en Suiza, Gordon Craig en Londres, Behrens y Reinhardt en Alemania, Meyerhold en Moscú, Copeaux y su *Vieux Colombier* en París... Tanto desde la estética naturalista como desde la simbolista todos ellos se plantearán los problemas fundamentales en torno a la cuestión capital sobre el espacio de la representación, dando nacimiento con sus respuestas sobre el escenario a la praxis escénica moderna, la que lleva por distintos caminos a Brecht y a Grotowski, a Peter Brook o a Giorgio Strehler. En esa historia de la revolución teatral europea y del redescubrimiento de la teatralidad del teatro emprendido desde el escenario no figura, como se sabe, ningún hombre español.

En España esa misma revolución teatral que no hicieron los hombres de teatro la hará, sin embargo, *en sus textos* Valle-Inclán a partir de 1906 y 1907, años de creación en el papel y por la escritura, no en la escena ni por el montaje y la representación, de *Aguila de blasón* y *Romance de lobos*. En estos dos textos comienza Valle-Inclán en España una nueva y original dramaturgia presidida por el retorno de Dionisos —de Dionisos, dios de la tragedia y del drama de sátiros— al universo del drama, acompañado del cortejo de todas las fuerzas oscuras e irracionales asociadas con el sexo, la muerte, la sangre, la violencia y la crueldad, fuerzas hacía tiempo expulsadas del texto dramático y de los escenarios del teatro occidental. Teatro de espacios abiertos no sujeto a las limitaciones de la escena española coetánea, el texto valle-inclániano exige una representación simbólica del espacio, en donde la palabra de los personajes, aliada a la luz, al color, al sonido, a los cuerpos de los actores y a sus movimientos y posiciones, es dotada de un poder encantatorio, no sólo por sus significados, sino por su forma, por sus ritmos y tonalidades. Orgánicamente ligada al espacio, la nueva palabra teatral de las *Comedias Bárbaras*, liberada de su dependencia a la necesidad de configurar tanto psicológica como sociológicamente el universo dramático, no puede ser simplemente dicha o recitada,

como era el caso en los textos de la dramaturgia del realismo burgués, sino que exige ser actuada por relación al nuevo espacio simbólico. La exigencia de puesta en espacio de la palabra es, precisamente, la marca o cuño de la nueva palabra del teatro del siglo XX.

Marginado de los escenarios españoles, de espaldas a las limitaciones del teatro público de su tiempo, Valle-Inclán deberá construir su lenguaje no tan sólo como escritor, sino como dramaturgo/director de sus propios textos. Para ello inventa acotaciones en donde codifica todos los signos de teatralización de palabra, acción, espacio, movimiento, gestualidad, color, sonido, es decir, toda la información necesaria para la puesta en espacio de su riquísimo lenguaje teatral, y que, al igual que las didascalias que pueden encontrarse en el cuaderno de dirección de los grandes directores contemporáneos, requieren ser traspuestas en signos escénicos y en metáforas e imágenes teatrales en el acto del montaje y representación del texto.

Esta teatralización del universo dramático es característica del nuevo texto creado por Valle-Inclán recién iniciado el siglo XX. Ese texto valle-inclaniano es, a su vez, representativo del nuevo texto que iba a triunfar en los escenarios europeos por obra de los hombres de teatro, los cuales con su trabajo propiciarían la aparición de nuevos autores. Nuevo texto teatral en donde el espacio, a diferencia del espacio pseudorreferencial del teatro realista-naturalista-psicológico, redescubre su autonomía y recupera su libertad poética como espacio propio del poema dramático.

En este sentido, el nuevo texto dramático de Valle-Inclán no supondrá ni una huida ni una negación del teatro, sino, muy al contrario, una vuelta a las fuentes del drama y una inmersión en las fuentes vivificantes de la teatralidad.

Como en la tragedia clásica, Valle-Inclán representa en el espacio galaico el fin de una raza y de una visión del mundo, recreando en Don Juan Manuel al héroe antiguo, figura de rey mítico, ligado a una casta y religado por lazos de sangre, lleno de crueldad, violencia y tiranía, rodeado de una colectividad elemental, capaces héroe y colectividad de gestos y acciones y palabras rituales o sacralizadores, enraizados en un tiempo primordial, habitantes de un universo en donde vuelve a representarse el misterio de la vida y la muerte, la unión de muerte y erotismo, de grotesco y sexo, y adonde, con el regreso de Dionisos, vuelven los Coros y hacen su aparición personajes tan extraordinarios y

fascinantes como Fuso Negro, preñados de sustancia mítica, y con él todos los espacios interiores del sueño, el subconsciente y la alucinación.

Si en los textos del ciclo de su teatro galaico, comenzado con *Aguila de blasón* y culminado con *Divinas palabras* (1920), Valle-Inclán regresaba a las raíces míticas del teatro occidental, en los textos de sus farsas (1909-1920) volvía a la otra gran fuente del teatro, la farsa popular y el universo fantástico de marionetas y muñecos, camino éste abierto en 1896 por el *Ubu Roi*, de Jarry. La vuelta a la farsa suponía, con otros procedimientos que los del teatro dramático, la puesta a punto de unas técnicas del grotesco aplicadas a la construcción de espacio, de personaje, de acción y, naturalmente, del lenguaje verbal, cuya culminación le llevaría en ese año (1920) de encrucijada de dramaturgias a la creación del esperpento.

La originalidad del texto esperpéntico —en términos de dramaturgia— consistió en representar en el personaje dramático la tensión y la ruptura entre la figura teatral del héroe clásico, asaltado por todas las dramaturgias contemporáneas —desde Jarry a Beckett—, y su antiheroica existencia en la realidad histórica cotidiana, fundiendo en él la dimensión trágica y la dimensión grotesca de la realidad histórica occidental.

Casi todas las definiciones del esperpento como forma teatral, como categoría estética y como visión de la condición humana encarnada en la historia —pero nunca en abstracto como en el posterior «teatro del absurdo»— vienen a coincidir tácitamente en destacar en él lo que tiene de encrucijada formal o semántica, de nudo de contrarios, de síntesis de opuestos. Ese mismo sentido y esa misma función de síntesis antitética son los que encontramos en la célebre definición especular que del esperpentismo da Max Estrella en la escena doce de *Luces de bohemia*. La diferencia, sin embargo, entre esa definición marcada por una situación dramática concreta y su formalización estructural en los tres textos esperpénticos reunidos más tarde en *Martes de carnaval* estará, a mi juicio, en la sustitución del héroe clásico que es todavía Max Estrella, ciego «como Homero y como Belisario» y cuya «cabeza rizada y ciega, de gran carácter clásico-arcaico, recuerda los Hermes», por su estereotipo mitificado. El original, todavía enraizado en las fuentes del mito del héroe, será sustituido en su misma raíz por su simulacro o apariencia sacralizados. Si Max Estrella tiene todavía la dignidad de los mármoles clásicos, los nuevos «héroes»

están hechos de simple escayola y cartón piedra que pasan o pretenden pasar o se les hace pasar por mármol.

A partir de *Los cuernos de don Friolera*, primer esperpento absoluto, la figura estructural básica del género vendría a ser —según propuse ya en otro lugar— el *oximorón*, el cual consiste, precisamente, en la síntesis de contrarios, síntesis de antítesis, tensión de oposiciones, *coincidentia oppositorum*. Pero —y esto es lo decisivo— un oximorón convertido por Valle-Inclán dramaturgo de simple «figura» retórica en sistema de configuración literaria, extendido a todos los niveles de la estructura dramática del texto y a las articulaciones de sus elementos, es decir, a su sintaxis, y utilizado como instrumento fundamental de construcción dramática y como principio estructurador de la dramaturgia del esperpento en su especificidad de texto teatral. Es todo el sistema de relaciones entre los elementos dramáticos —los seis definidos por la *Poética* aristotélica— y cada uno de ellos en sí lo sometido a la ley interna del oximorón.

El esperpento, en tanto que objeto estético construido y articulado como sistema oximorónico, no sólo significa oximorónicamente, sino que, en tanto que representación teatral de la realidad, pretende representarla oximorónicamente también. No es, por lo tanto, sólo el «héroe clásico» el que es paseado por delante de los célebres espejos, sino la entera operación configuradora de la *mimesis* la que es llevada al «callejón del Gato», única manera posible de objetivar en el texto la visión esperpéntica de la realidad, visión radicalmente desdoblada.

Las formas teatrales creadas por Valle-Inclán en sus textos, desde las *Comedias Bárbaras* hasta el esperpento, las cuales hubieran debido de ser el eslabón fundamental en la cadena que va de Jarry a Brecht, Artaud o Ionesco, es decir, eslabón dramaturgico entre «teatro patafísico», «teatro épico», «teatro de la crueldad» y «teatro del absurdo», no existe, sin embargo —según ya señalé al principio—, ni es mencionado siquiera en la Historia ni en las historias del teatro occidental contemporáneo.

## 2. BUERO VALLEJO: UN MODELO DE DRAMA HISTORICO

La visión del mundo que el drama histórico nos ofrece es el resultado de una compleja operación de montaje ideológico de la

realidad histórica por parte del autor, con la colaboración implícitamente inescapable y última del espectador; montaje que consiste, generalmente, en construir la visión del pasado desde y en función del presente del autor y del espectador. La separación entre los dos tiempos —el del pasado y el del presente— propios del relato histórico tiende así a ser borrada por el dramaturgo, bien interpretando (y construyendo) el pasado como metáfora, parábola o alegoría del presente, para establecer así toda una red de correspondencias analógicas entre ambos, bien procediendo desde el presente a desenmascarar el pasado y su concretización histórica en falsos mitos mediante su destrucción en escena.

Si una de las características fundamentales del drama histórico como modo genérico de representación de la realidad es su capacidad de mediación dialéctica entre el pasado y el presente, lo específico del modelo bueriano de drama histórico está en la naturaleza esencialmente trágica de la mediación, estribada en la conciencia trágica que origina su dramaturgia. Si ésta, en tanto que sistema de representación de la realidad, ha tendido desde sus primeros dramas —es decir, desde *Historia de una escalera* (1949) y *En la ardiente oscuridad* (1950)— a constituirse en una investigación totalizadora de la condición trágica del hombre como sujeto de la Historia, el tipo de investigación particular a sus dramas históricos, desde *Un soñador para un pueblo* (1958) a *La detonación* (1977), ha tendido también, en consecuencia, a superar o trascender en su raíz intencional toda parcialización o reducción ideológica de los contenidos de la realidad histórica representada.

A diferencia de la «conciencia ideológica», la «conciencia trágica» no se limita a poner tácticamente en cuestión la realidad para oponerle o sustituirle un modelo preestablecido, sino que, por el contrario, nunca acepta ni se satisface, ni deja que el espectador se satisfaga, con una respuesta o una solución que provoque la desaparición de los conflictos, bien por conciliación, bien por superación de los contrarios. La «conciencia trágica» no parte de una respuesta fijada de antemano ni acepta responder sí o no o tal vez durante el proceso de configuración dramática de la materia histórica, sino que convierte la pregunta o, más exactamente, el preguntar mismo en acción dramática, el cual, a su vez, al ser representado en un escenario, convierte el espacio escénico en el lugar por excelencia del preguntar, invitando así al espectador, mediante su instalación en su propia e intransferible

conciencia interrogativa, a buscar activamente una respuesta, no en el espacio escénico, sino en el espacio histórico, respuesta que dependerá de cómo el espectador asuma la pregunta.

La estructura interrogativa y abierta definitoria de toda la dramaturgia bueriana responde en sus dramas históricos también a la función precisa de configurar dramáticamente la realidad histórica como tensión no resuelta entre el pasado y el presente: cuando el drama termina, la acción en el pasado no se cierra sobre sí misma, sino que se abre al presente en espera de su resolución.

Podremos captar mejor la originalidad, la función y el significado de la aplicación de tal estructura acudiendo al ejemplo —ya utilizado por mí en otras ocasiones— del primer drama histórico de Buero (*Un soñador para un pueblo*, 1958), en donde encontramos los principios básicos del modelo que comentamos, modelo que se enriquecerá, adquiriendo mayor perfección dramática, en sus dramas históricos posteriores —*Las meninas* (1960), *El concierto de San Ovidio* (1962), *El sueño de la razón* (1970) y *La detonación* (1974)—, en los que el dramaturgo da mayor complejidad a las matrices de la comunicación dialéctica entre escena/sala, pasado/presente, narración/acción, multiplicando las funciones de los signos audiovisuales, las relaciones semánticas entre espacios miméticos y espacios diegéticos o afinando los mecanismos formales y semánticos de los «efectos de inversión».

En *Un soñador para un pueblo* asistimos al proceso de derrota y fracaso de los sueños reformistas del ministro Esquilache. Sus sueños, llevados a la acción mediante medidas concretas, se fundan en la creencia y la esperanza ilustradas de que el pueblo, provisionalmente en situación de minoría de edad política, llegará a ser, si se le suministran los medios y la ocasión, mayor de edad políticamente, y podrá comprender y ser dueño de sus destinos, cuando alcance la edad de conciencia que le haga libre porque responsable. Frente a esta gestión política afirmativa se opone, subrepticamente, otra de signo negativo que parte del principio, políticamente establecido e interesadamente inamovible, de que el pueblo es siempre, y por definición, menor de edad e incapaz por naturaleza para comprender, y al que, por tanto, no vale la pena educar. Consecuentemente es lícito y es lógico manipularlo como instrumento ciego, incapaz de transformación interior orgánica, incapaz de lucidez e incapaz de juicio. La única precaución a

tomar, dada la peligrosa impredecibilidad del instrumento, es la de controlar su ceguera mediante el uso apropiado de algunos falsos mitos ideológicamente montados, con función de cebo, como son los del «patriotismo» nacionalista o la «tradición sacrosanta», haciéndole creer —para eso está la propaganda organizada desde arriba— que es él, el pueblo, quien decide por la violencia la marcha de la Historia.

En el drama asistimos al triunfo de la gestión política negativa. Esquilache, para evitar una guerra civil, renuncia al poder y a su sueño reformador, pero no sin desenmascarar a los verdaderos culpables, entregándolos al juicio del pueblo, único que tiene el derecho de juzgar, pero que no los juzgará porque, degradado a la condición de objeto y como tal manipulado, se le habrá alienado la capacidad, la oportunidad y el derecho de juzgar.

La representación del pasado, problemáticamente abordada desde la conciencia problemática del presente, pretende provocar en el espectador, por virtud de su estructura interrogativa, no tan sólo una toma de conciencia de las contradicciones del pasado y del presente, sino también una toma de posición que conduzca a asentir o a pensar en la necesidad o la conveniencia de una acción real y coherente que ayude a transformar, desviándolo o alterándolo, el proceso histórico en curso. Consecuentemente, el propósito central de la confrontación analógica entre pasado y presente que el drama bueriano propicia es el de negar dialécticamente la necesidad y la racionalidad de la analogía de las situaciones históricas —la de los personajes y la de los espectadores— alojadas por el dramaturgo en ese tiempo de la mediación entre «ayer» y «hoy», que es, en verdad, el único tiempo real del drama histórico. Analogía configurada por el dramaturgo para provocar su negación: *lo que fue* —la historia de Esquilache y el pueblo— pudo no ser, pero fue por una serie de causas racionales o irracionales que el drama hace ver en acción religadas a unos agentes, unas causas y unos efectos que hay que asumir; en cambio, *lo que es* aquí y ahora, en el presente del espectador, podría no ser o ser otro del que es si decidimos cambiarlo, pues nada es fatal ni fruto del azar, sino causado.

De total acuerdo con su propia teoría de la tragedia como forma abierta y no cerrada, Buro sustituye a la noción de fatalidad la de libertad, convirtiendo a ésta en el núcleo motor de su visión trágica de la Historia. En su ensayo «La Tragedia», el cual ocupa un puesto importante entre las teorías representativas de

nuestro tiempo sobre lo trágico y la tragedia, escribía ya Buero en 1958: «El absurdo del mundo tiene muy poco que ver con la tragedia como último contenido a deducir, aunque tenga mucho que ver con ella como apariencia a investigar» (2).

El circuito completo que va de la producción a la recepción del texto bueriano nos muestra en él, como una de sus marcas distintivas, la siguiente paradoja: la pregunta lanzada a la realidad por el autor desde la «conciencia trágica» busca su respuesta en el espectador desde la «conciencia ideológica». El ciclo hermenéutico que va desde la pregunta del autor a la respuesta del espectador sólo puede cumplirse plenamente cuando el drama histórico, como el de Buero, funciona no como instrumento de transformación ideológica de la realidad histórica, sino como instrumento de modificación de la relación del espectador con *su* realidad histórica. Por ello la función política del drama histórico bueriano consiste en hacer acceder al espectador a una inédita disponibilidad de su conciencia histórica, pues la representación teatral le hace ver por la palabra y la acción de los personajes, desde el interior mismo del drama como pregunta, por qué y cómo fracasan en el espacio escénico. Sólo al espectador corresponde ya la decisión de superar las barreras y resolver los conflictos en su espacio histórico, modificándolo a partir del saber adquirido. En sus dramas históricos, Buero Vallejo procede así a la transformación de la *catarsis* trágica en lo que podríamos llamar *catarsis* ideológica.

### 3. LUIS RIAZA: EL TEXTO DRAMÁTICO DE LA «POSTVANGUARDIA»

El teatro de Luis Riaza fue desde sus primeros textos en la década del 60 y comienzos de la del 70 —por ejemplo, desde *El caballo dentro de la muralla* (1962) a la *Representación de Don Juan Tenorio por el coro de las meretrices* (1971)— uno de los más serios, interesantes y coherentes intentos de desmitificación, por vía del humor, la ironía o el grotesco, de las nuevas formas del teatro occidental contemporáneo. A este respecto señalaba yo hace unos años que la primera y más fuerte impresión que se alojaba en el lector de sus textos era la de la búsqueda de un estilo dramático nuevo al que sólo pudiera llegarse mediante una sistemática destrucción paródica previa de los existentes, incluidos los

más recientes. Luis Riaza, en lugar de aceptar miméticamente las diversas fórmulas de experimentación del nuevo teatro de ambos lados del Atlántico, las sometía a prueba esperpentizándolas. La óptica desmitificadora del esperpento valle-inclaniano se aplicaba así no a la realidad o a la visión consagrada de la realidad, sino a sus formas de expresión teatral. Sus primeros dramas ponían en cuestión, desde y por el teatro mismo, o más específicamente aún desde y por medio de una de sus más originales formulaciones —el esperpento—, la autenticidad y la eficacia de las nuevas formas teatrales.

Si todo texto dramático inserto en la tradición de la *mimesis* aristotélica porta en sí una inescapable invitación al lector para teatralizar lo leído y dinamizar, en consecuencia, su sistema de signos, tanto verbales como no verbales, espacializándolo en el acto de lectura, con muchísima mayor urgencia el lector del texto dramático inserto en la nueva corriente de ruptura programática de la tradición de la *mimesis* aristotélica necesita actualizar e intensificar al máximo su condición virtual de espectador y muy especialmente si este texto viene después de Artaud, después del llamado teatro del absurdo o de la irrisión, después de Grotowski, como es el caso de los textos de Luis Riaza.

El lector de sus textos teatrales, tomados aquí como paradigmas del nuevo teatro postartaudiano o postabsurdisto, necesita, si quiere entender lo que lee, establecer el máximo número de mediaciones entre texto y representación, entre la espacialización textual de todos los signos teatrales y su espacialización escénica, y esto por razón de lo que podríamos denominar la superinflación de la materialidad de los signos de teatralidad y la explosión de los viejos principios lógicos de identidad y de no-contradicción como principios de construcción de acción, personaje y lenguaje verbal.

El universo dramático que el texto descubre —mejor habría que decir: destapa— al lector está sometido a la que podría denominarse ley de la metamorfosis, tal vez la más importante de las «leyes» que rigen la configuración del texto teatral contemporáneo, ley actuante, como principio estructural, a todos los niveles del texto dramático, a los cuales somete al juego de incesantes e insólitas transformaciones, travestís y transferencias, cuyo efecto sobre el lector es hacerle confundir, hasta no distinguirlos, los dos polos de la antiquísima y clásica pareja dialéctica enchufados por la *mimesis*, y cuyos nombres son muy diversos: realidad e ilusión,

vida y teatro, objeto y reflejo, rostro y máscara, personaje y actor, escena y sala, lenguaje y silencio, etc.

Hace unos años, el crítico francés Robert Abirached (3), estudiando la construcción del espacio en textos teatrales contemporáneos, hacía el inventario de las técnicas puestas al servicio de esa metamorfosis, recurrentes en las dramaturgias de los años 60 y 70, inventario que podría resumirse en seis puntos:

1. La yuxtaposición en el mismo lugar de objetos contradictorios y la figuración alternada o simultánea de dos espacios heterogéneos, uno enteramente ficticio y otro compuesto por referencia a lo real.

2. La aparición de objetos invisibles (...), usados con perfecta naturalidad por los personajes, o la introducción en el campo escénico de instrumentos extravagantes, como la cosa más normal.

3. La promoción de accesorios utilitarios a un papel esencial.

4. Un cambio de perspectiva o de escala impuesto al lugar escénico.

5. La invasión de la escena por una proliferación de muebles o de objetos diversos o, por el contrario, el empobrecimiento extremo e igualmente insólito del espacio.

6. La metamorfosis del espacio mismo, una de cuyas variantes puede ser la superposición o la confusión de lugares.

Ese inventario de técnicas al servicio de la metamorfosis en la construcción del espacio escénico podría ser el resumen analítico del texto teatral de cualquiera de los dramas de Riaza que forman la que yo llamaría «Trilogía del Poder»: *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1974), *Retrato de dama con perrito* (1976) y *El palacio de los monos* (1978).

A este respecto, y a título de ejemplo, vale la pena recordar muy brevemente la representación del espacio en *Retrato de dama con perrito* en el montaje hecho por Miguel Narros con escenografía de Andrea d'Odorico, y que yo tuve la suerte de ver en el teatro de Bellas Artes de Madrid en marzo de 1979. De mis numerosas notas de espectador transcribo, en presente, las relativas al espacio:

Apenas entra el espectador en la sala, el escenario al descubierto, sin telón ni cortinas que lo oculten, está ante sus ojos repleto de objetos, no todos congruentes o semánticamente homogéneos entre sí, ofreciéndose a su curiosidad, invitando a la mirada que los recorre a adivinar su sentido, creando ya con su sola presencia, inmóviles, un ambiente de sofoco, de pasadas glo-

rias, de insólito rincón de tienda de antigüedades. Dominan el espacio escénico altos y estrechos armarios de luna, de nobles maderas, rematados en trabajadas entalladuras, en contraste con sus espejos partidos o rotos o inexistentes, significados precisamente por su ausencia. Cercados por los armarios de luna, veladores con las sillas encaramadas sobre sus tableros, como si hiciera tiempo que nadie las utiliza, imagen primera y muda de lo ya inútil o no usado. Del techo, invisible, cuelgan más sillas, más veladores y tresillos, que, multiplicados, intensifican la imagen de lo inútil y lo excesivo hasta el absurdo de una pesadilla. Todo, sin embargo, parece guardar cierta secreta e intencionada correlación. Todo, menos los *otros* objetos, periféricos, que parecen enmarcar o cercar el espacio central, en flagrante contradicción y en grotesca oposición con la nobleza, el encanto o la elegante inutilidad de armarios de luna, veladores, divanes y sillas. ¿Qué significa, en efecto, ese bidet insultantemente blanco, detonantemente higiénico en el primer término derecho, y qué esa sucia y vulgar cocina con viejos cacharros, y qué la vieja bañera al fondo izquierdo? ¿Qué relación es la que puede existir entre esos dos espacios contiguos y en contradicción y entre esas dos series contradictorias e incasables de objetos?

Antes de que se apaguen las luces de la sala y la representación comience, el espacio escénico, como una inmensa caja de sorpresas, muda, quieta, pero de ningún modo no-significante, despliega sus múltiples y contradictorios signos, que esperan ser descifrados y revelar sus sentidos latentes una vez que la máquina del Teatro —el gran demiurgo— se ponga en movimiento y empiece el gran juego de las transformaciones, medido como un ceremonial.

En ese espacio regido por la ley de las metamorfosis, los personajes retroceden, emblemáticamente, al grado cero de personalidad o de individualidad: han perdido las marcas distintivas de nombre y apellidos, de edad, de estatuto familiar o de estado civil. Reducidos a su esqueleto social, moral o psicológico, privados de pasado o futuro y arrancados a la historia colectiva a la que pertenecen, es suprimida toda posibilidad de comunicación, pues no hay un YO y un TU que dialoguen, sino un EL monologante en incesante mutación.

En ese espacio, esos personajes-signo emblematizan el lenguaje, el cual, mediante asociaciones libres, al azar, fruto de nupcias aberrantes o sorprendentes entre palabras y conceptos, emite

significados a caballo entre el sentido y el juego gratuito. Un universo autónomo y cerrado se va estableciendo en el espacio escénico, haciendo y deshaciendo las arquitecturas de lo imaginario, del subconsciente y del sueño, en las que la cronología y la duración son constantemente alteradas. Un universo dramático en donde el reloj y la brújula parecen haber enloquecido.

A las técnicas de transmutación del espacio hay que añadir, por lo tanto, para definir este texto teatral, las rupturas de la secuencia cronológica, las interrupciones de la cadena de causa y efecto en la construcción de la acción y, como resultado, la negación de la noción de trama o intriga, la destrucción interna del personaje, desde el principio de identidad psicológica, moral o social hasta el principio de identidad física (cambio de sexo incluido entre las formas de travestí), y, finalmente, la liberación del lenguaje de sus estructuras lógicas y la irrupción en los espacios dramáticos de los arrabales del sueño, los subterráneos del inconsciente y, en general, la ambigua y amenazadora mitología de la irracionalidad.

Con todos estos elementos tenemos un cuadro bastante completo, en lo esencial, del texto dramático de Luis Riaza, tomado como paradigma español del texto de la «postvanguardia» teatral europea.

Si la trayectoria pública del teatro español contemporáneo se hubiera desarrollado en condiciones de normalidad histórica, sintonizada con la del resto de los teatros europeos, tanto la dramaturgia de Valle-Inclán como la del drama histórico de Buero figurarían, sin duda alguna, concurrentemente con otros modelos dramáticos coetáneos bien conocidos, en no importa qué historia del teatro occidental del siglo XX, y sus textos formarían parte de los repertorios de los distintos teatros nacionales. Por las mismas razones, los textos «postvanguardistas» españoles de Riaza a Nieva o Romero Esteo compartirían escenarios y fervores minoritarios con los de los autores coetáneos del resto de Europa, ni más significativos ni menos polémicos.

Ciertamente la Historia no puede ya cambiarse, pero ¿tiene que repetirse?

#### Notas

- (1) El lector interesado en una versión mucho más amplia de los temas aquí sucintamente tratados puede ver la segunda parte de mi libro *Celebración y catarsis*, Murcia, 1988, y el estudio sobre Valle-Inclán y las *Comedias Bárbaras* de próxima aparición en Espasa-Calpe.
- (2) En *El Teatro*, *Enciclopedia del arte escénico*. Edic. G. Díaz Plaja. Barcelona. Noguer, 1958, p. 769.
- (3) *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. París, Grasset, 1978, pp. 409-410.

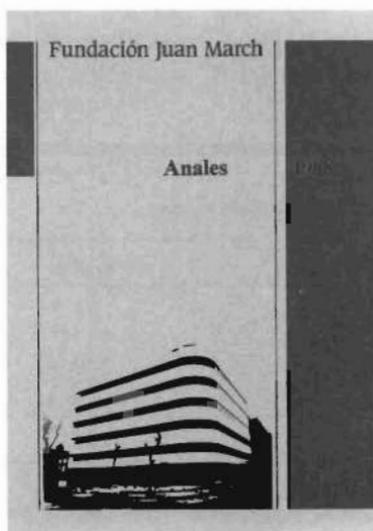
# BALANCE DE LA FUNDACION

■ En un año: 24 exposiciones, 149 conciertos, 81 conferencias, 28 investigaciones terminadas, 45 nuevas ayudas y becas y otras promociones

Un total de 256 actos culturales en su sede, en Madrid, y en otras 16 localidades españolas y en Alemania Federal y Austria (a los que han asistido 506.287 personas); 45 nuevas ayudas y becas para la realización de investigaciones en distintos campos científicos y otros fines cul-

turales y asistenciales; la publicación de diez nuevos números de la revista crítica de libros «SABER/Leer»; además de diversas promociones (publicaciones, biblioteca, etc.), constituyen el balance de realizaciones de la Fundación Juan March en el pasado año, según se desprende de los *Anales* de esta institución, correspondientes a 1988, que acaban de publicarse.

Asimismo, el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, con sede en la Fundación, que había iniciado sus actividades en 1987, realizó en 1988 una nueva convocatoria de becas en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, dependiente del citado Instituto. Este Centro desarrolló diversos



cursos de carácter cerrado en los que participaron los nueve alumnos becados, más seis del año anterior.

En la primavera de 1988, la Fundación Juan March y la Junta de Andalucía, a través del Patronato de la Alhambra y Generalife, de Granada, firmaban un acuerdo se-

gún el cual este último cedía a la Fundación, por veinticinco años, Torres Bermejas para su restauración y posterior ubicación en ellas de una colección de obras de arte.

Esta Memoria, además de una información detallada de las distintas líneas de acción de la Fundación Juan March durante ese año, refleja los datos económicos correspondientes a los costos totales de las actividades de esta institución.

Comentarios de críticos o especialistas en distintas materias y extractos de conferencias y cursos acompañan la información sobre los 256 actos culturales organizados en 1988 y desglosados en 24 exposiciones artísticas; 79 conciertos para el

▷ público en general y otros 70 recitales para jóvenes; 81 conferencias sobre distintos temas científicos y humanísticos, 56 de las cuales correspondieron a los 14 «Cursos universitarios» de carácter monográfico; 2 seminarios científicos sobre Biología y otras actividades culturales diversas.

El Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, tuvo durante 1988 un total de 49.266 visitantes y amplió su fondo con nuevas adquisiciones. A finales de ese año se editó un libro descriptivo de las obras expuestas en el Museo, cuyo autor es Juan Manuel Bonet.

Asimismo, la Fundación Juan March concedió en 1988 veintiocho nuevas becas dentro del Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones, que finalizó en ese año; se aprobaron un total de 28 trabajos de diversas materias, objeto de becas anteriores, y se concertaron 16 operaciones científicas, culturales y sociales de diverso carácter.

Diez números de la revista crítica de libros «SABER/Leer», que publica la Fundación Juan March, aparecieron a lo largo de 1988, a razón de un número por mes, a excepción de junio-julio y agosto-septiembre.

## Año 1988

### Balance de actos culturales y asistentes

	Actos	Asistentes
Exposiciones .....	24	405.358
Museo de Cuenca .....		49.266
Conciertos .....	149	39.421
Conferencias y otros actos .....	83	12.242
<b>Total .....</b>	<b>256</b>	<b>506.287</b>

### Asistentes a los 256 actos culturales organizados por la Fundación Juan March

#### ESPAÑA

Alora (Málaga) .....	41.500
Arévalo (Ávila) .....	5.600
Astorga (León) .....	6.800
Ávila .....	660
Barcelona .....	8.107
Crevillente (Alicante) ..	25.000
Cuenca .....	70.321
Guadalajara .....	5.500
Jerez de la Frontera (Cádiz) .....	8.350
León .....	30.000
Madrid .....	171.620
Morales del Vino (Zamora) .....	150
Ponferrada (León) .....	5.500
Salamanca .....	20.630
Toro (Zamora) .....	140

#### Valdepeñas (Ciudad

Real) .....	10.670
Zamora .....	300
	<b>410.848</b>

#### OTROS PAISES

##### Alemania Federal

Berlín .....	7.500
Düsseldorf .....	7.000
Mainz .....	13.500
Munich .....	25.000
Wuppertal .....	4.439

##### Austria

Graz .....	17.000
Linz .....	6.000
Salzburgo .....	15.000
	<b>95.439</b>

**TOTAL .....** **506.287**

Abierta hasta el 8 de julio

## EXPOSICION «ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO»

■ Incluye 41 obras de los fondos de la Fundación

Hasta el 8 de julio seguirá abierta en la sede de la Fundación Juan March la Exposición «Arte Español Contemporáneo (Selección de fondos propios)», integrada por 41 obras de otros tantos autores españoles, pertenecientes a la colección de la citada Fundación. La muestra ofrece obras fechadas desde 1958 a 1986. Quince de ellas corresponden a la década de los ochenta y 13 a la de los setenta. Del total, 16 se exhiben habitualmente en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, cuya colección pertenece a la Fundación Juan March desde 1980.

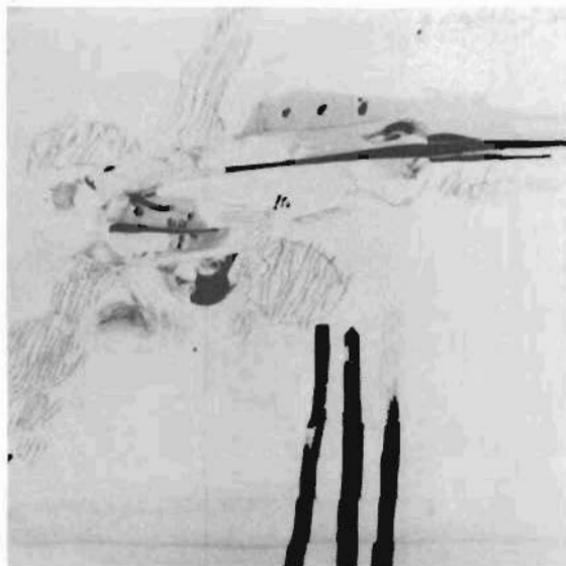
Los artistas representados —cada uno con una obra— pertenecen, en gran parte, a la denominada Generación de los 50 y también a otras posteriores. Por orden alfabético son los siguientes: Aguilar, Alfaro, Amat, Canogar, Chillida, Chirino, Cui-xart, Campano, Delgado, Equipo Crónica, Ferreras, Feito, Genovés, Gómez Perales, Gordillo, Guerrero, Guinovart, Hernández Pijuán, Laffón, Lootz, López García, López Hernández, Millares, Lucio Muñoz, Mompó, Oteiza, Palazuelo, Pérez Villalta, Rivera, Rueda, Sánchez Fernández, Saura, Sempere, Sevilla, Sicilia, Solano, Tàpies, Teixidor, Torner, Yturralde y Zóbel.

La Colección de la Fundación Juan March, que cuenta actualmente con más de mil obras, de las cuales 470 son

pinturas y esculturas, empezó a formarse a comienzos de los años setenta y ha ido incrementándose anualmente con nuevas adquisiciones.

El crítico de arte **Fernando Huici**, con ocasión de la exhibición de parte de esta colección en Zamora, apuntaba cómo esta muestra «posee una orientación y acento particulares. Más allá de su carácter necesariamente incompleto, por cuanto responde a una iniciativa de origen aún reciente, que, en un campo de apuestas tan azarosas como el de la creación contemporánea, se halla en un proceso continuo de redefinición, viene marcada desde sus inicios por

«Antropofauna», 1970, de Millares.





Después volverán a Alemania

## LOS GRABADOS DE GOYA, EN VIENA

Hasta el 2 de julio permanecerá en Viena la colección itinerante de Grabados de Goya, perteneciente a la Fundación Juan March, que lleva meses exponiéndose en distintas ciudades de Centroeuropa. El pasado 8 de mayo se inauguró esta muestra en la Künstlerhaus de la capital austriaca. Los 218 grabados originales de Goya provenían de Budapest, en donde, entre el 16 de marzo y el 23 de abril, fueron exhibidos en el Museo Nacional Húngaro. Los grabados viajarán de Viena a la ciudad alemana de Flensburg, en cuyo Museo Municipal estarán entre el 20 de julio y el 31 de agosto. Así concluye su recorrido por Austria, tras visitar también las ciudades de Salzburgo, Linz y Graz.

Los grabados son originales sacados de las planchas realizadas por Francisco de Goya y componen las cuatro grandes series de los *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o proverbios*. Las series presentadas son las siguientes: *Caprichos* (80 grabados, 3.ª edición, de 1868), *Desastres* (80 grabados, 6.ª edición, de 1930), *Tauromaquia* (40 grabados, 6.ª edición, de 1928) y *Disparates o proverbios* (18 grabados, 3.ª edición, de 1891).

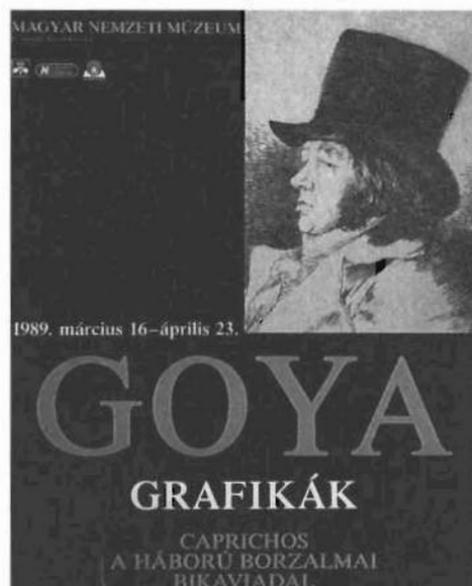
Esta muestra itinerante se ha exhibido por distintas ciudades de Austria y de la República Federal de Alemania, además de haberse ofrecido esta primavera en Hungría.

La prensa local, tanto húngara como alemana, ha recogido en sus páginas, en todos estos meses, el paso de los grabados del pintor español.

Así, **Molnár Gabriella** escribía en «Fesztivál '89», diario del Festival de Primavera de Budapest, en el que se encuadró la muestra de Goya: «Ahora que se nos brinda la oportunidad de observar en un mismo lugar más de doscientos aguafuertes de Goya, podemos conocer no sólo su obra, sino también su vida escondida tras una espesa niebla. La exposición del Museo Nacional Húngaro representaría un acontecimiento extraordinario aunque no fuera más que por el hecho de que la mayoría de nosotros conoce al pintor español como creador de retratos y de cuadros costumbristas».

«Así pinta Goya —se escribe en otro lugar del artículo—. Da igual que el objeto sea una duquesa o una cortesana, una escena sangrienta de una batalla o un juego de niños. En cuanto a los aguafuertes, podemos seguir en ellos la adoración del objeto llamado por Popper «neutralidad». Este género no per-

Cartel de la Exposición Goya en Budapest.



▷ mite que lo fundamental se esconda en la niebla, ni por mediación de los colores ni por las luces.»

Acaba el artículo con la mirada puesta directamente en la obra del pintor aragonés: «En los grabados de Goya abunda la fuente de la miseria humana. Su imparcialidad ha hecho que en algunos casos sus retratos sean amables y en otros despiadados, regalándonos con técnica sobria sus vivencias sinceras de una visión profunda. El mundo actual es, por lo menos, tan apocalíptico como el de la Edad Media. De la misma manera que Goya fue descubierto de verdad bastante tiempo después de su muerte, de esa misma manera su redescubrimiento será infinito.»

### En la prensa alemana

---

En su recorrido por varias ciudades alemanas en los últimos meses, la exposición de grabados de Goya ha sido comentada en diversas ocasiones en la prensa. Así, en el semanario «Heidelberg diese Woche aktuell» (nº 5, 27-I-89) se la calificaba de «exposición de rango europeo». En «Badische Neueste Nachrichten», de Karlsruhe (25-I-89), con motivo de la muestra en Heidelberg, se consideraba ésta como «contribución a las ideas de la revolución francesa de hace doscientos años».

Sigrid Feeser, en «Die Rheinpfalz», de Ludwigshafen (4-II-89), escribía: «Lo importante son, sobre todo, los contenidos, y en este punto la exposición de Heidelberg no carece de mérito, en especial porque precisamente el camino de Goya por lo terrible y grotesco, por el exceso y el dolor, puede seguirse en una hermosa continuidad cronológica.»

Para Bárbara Riederer-Grohs, del «Heilbronner Stimme» (2-II-1989), «la exhibición nos acerca más a la actitud de Goya que a su arte. Su obra gráfica aparece como un documento de su época». En la revista «Humboldt», en su número 93, aparecía un artículo en el que se daba noticia del paso de los grabados por varias ciudades alemanas.

«Hay que preguntarse —se escribía en ese trabajo— cuál sea la razón de que, al cabo de doscientos años, Goya no haya perdido nada de su actualidad. Y es que, para su representación de la condición humana y de las circunstancias sociales, halló fórmulas eficaces que causan un impacto emocional directo en el espectador, quedando grabadas en su memoria.»

«Goya no representó el terror y las atrocidades como un espectáculo monumental y lejano, cual sucede en los cuadros históricos y de batallas de la época, sino como un reportero gráfico que, con su cámara, comprime esas realidades en significativos detalles que no dejan frío a nadie. Goya era un observador desgarrado que, como afrancesado y patriota español, desilusionado por la ocupación francesa, no podía tomar partido en esta lucha.»

«Lo irracional vuelve a estar en boga en este ilustrado siglo XX. Los brujos, jefes de sectas y predicadores fanáticos modernos reciben el homenaje de sus seducidos adictos del mismo modo que antaño el macho cabrío de Goya hacía untarse las patas por sus brujas. Macabra actualidad la de este artista... 'El gran mérito de Goya consiste en haber creado monstruos reales... Nadie ha osado más que él en el ámbito de lo absurdamente posible', sentenciaba Baudelaire.» ■

*Centro de Documentación de la Música Española*

## PRESENTACION DEL CATALOGO DE JESUS GURIDI

### ■ Concierto de piano de Jorge Otero con obras del compositor vasco

El martes 6 de junio se presentará en la Fundación Juan March el *Catálogo de obras de Jesús Guridi* (1886-1961), que ha editado esta institución a través de su Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. Con este motivo se celebrará un concierto de piano con obras del compositor vasco, que ofrecerá el pianista **Jorge Otero**. Previamente el crítico musical y académico **Antonio Fernández-Cid** hará una semblanza sobre Guridi y su obra.

Este Catálogo es el cuarto que edita el Centro de Documentación musical de la Fundación sobre compositores españoles contemporáneos. El primero se dedicó a Conrado del Campo, en 1986; el segundo, a Julio Gómez, en 1987; y el último fue el de Joaquín Homs, editado el pasado año.

El catálogo de Guridi ha sido realizado por **Víctor Pliego de Andrés**, secretario general de la Sociedad Española de Musicología. Un primer bloque del volumen comprende una relación cronológica de las obras que han podido ser fechadas, y el se-

gundo ofrece una relación alfabética de las que no han podido serlo. Se incluyen al final algunos ejercicios compuestos por Guridi para distintos exámenes y algunos temas populares recogidos por el músico. Cierran el volumen índices alfabéticos de títulos y subtítulos, de títulos agrupados por géneros, y onomástico, y una bibliografía sobre Guridi.

El programa que interpretará al piano Jorge Otero incluye las siguientes obras de Guridi: «Ocho apuntes para piano, dedicados a Carmen Díez Fernández»; «Danzas Viejas, tres glosas musicales inspiradas en poemas de Víctor Espinós» y «Diez Melodías Vascas, para piano».

Jorge Otero nació en 1958. Se formó con Elsa Púppulo en Buenos Aires y con Daniel Rivera en Florencia, y posteriormente con Spiller, Josep Colom, Roloff y Sancan.

Ha actuado solo o como integrante de conjuntos de cámara en España y en otros países de Europa e Hispanoamérica. Vencedor de seis primeros premios en concursos nacionales, ha sido galardonado en concursos internacionales.



## CICLO «VIOLIN MODERNO ESPAÑOL»

Al violín moderno español dedicará la Fundación Juan March el último de sus ciclos de conciertos de los miércoles del Curso 1988/89 que ahora finaliza. Los días 14, 21 y 28 de junio, tres violinistas y otros tantos pianistas ofrecerán un concierto en dúo para los citados instrumentos, con obras de once compositores españoles de los siglos XIX y XX.

Los intérpretes del ciclo, que comprende tres conciertos, son **Víctor Martín** y **Miguel Zanetti** (piano), el día 14; **Domingo**

**Tomás** y **Zdravka Radoilska** (piano), el 21; y **Pedro León** y **Julián López Gimeno** (piano), el 28.

Al violín solo ha dedicado la Fundación tres ciclos musicales desde 1975. En 1978 se ofrecieron las Sonatas y Partitas para Violín solo de J. S. Bach; y en 1987 y 1988, se organizaron sendos ciclos sobre «Violín solo» y «Música para dos violines»; además de los numerosos ciclos sobre música de cuerda que se han desarrollado en la sede de esta institución.

El programa del ciclo\* será el siguiente:

- Miércoles 14 de junio: **Víctor Martín** (violín) y **Miguel Zanetti** (piano).  
Obras de Sarasate, Monasterio y Granados.
- Miércoles 21 de junio: **Domingo Tomás** (violín) y **Zdravka Radoilska** (piano).  
Obras de Nin, Toldrá, Cassadó y Turina.
- Miércoles 28 de junio: **Pedro León** (violín) y **Julián López Gimeno** (piano).  
Obras de Turina, Rodrigo, Del Hierro, Gaos y Muñoz Molleda.

(\*) Todos los conciertos darán comienzo a las 19,30 horas. Entrada libre. Asientos limitados.

**Víctor Martín** es concertino de la Orquesta Nacional de España, concertino-director de la Orquesta de Cámara Española y catedrático de violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. **Miguel Zanetti** es catedrático de Repertorio Vocal Estilístico en la Escuela Superior de Canto de Madrid y acompaña a los más destacados cantantes españoles y extranjeros.

**Domingo Tomás** es concertino de la Orquesta Nacional de

España y anteriormente lo fue de la Nacional de Colombia y de la Orquesta Tonhalle de Zurich. **Zdravka Radoilska**, búlgara, ha sido profesora de piano en el Conservatorio Nacional de Bulgaria y desde 1982 reside en San Sebastián.

**Pedro León** es concertino de la Orquesta de RTVE y catedrático de violín del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. **Julián López Gimeno** es catedrático de piano en este Conservatorio.

## CICLO «EL VIENTO EN LA MUSICA FRANCESA»

### ■ Cinco conciertos en Madrid y en Logroño

Treinta y dos obras de 20 músicos franceses del siglo XIX y comienzos del XX pudieron escucharse en cinco conciertos, entre el 3 y el 31 de mayo, en un ciclo titulado «El viento en la música francesa», que organizó la Fundación Juan March. No era la primera vez que se abordaban en uno de estos ciclos aspectos concretos de la historia de la música francesa; en ocasiones anteriores la Fundación programó ciclos monográficos dedicados al piano en Francia, al barroco musical francés y a Maurice Ravel.

Los conciertos, que también se ofrecieron en Logroño, dentro del Cultural Rioja, fueron interpretados por Miguel Quirós (oboe) y Gerardo López Laguna (piano); Juana Guillem (flauta) y Elisa Ibáñez (piano); Enrique Pérez Piquer (clarinete) y Aníbal Bañados (piano); el grupo Montmartre; y el Quinteto de Viento de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Estos intérpretes dieron a conocer músicas protagonizadas por instrumentos de viento, un repertorio poco conocido. La primacía de los instrumentos de cuerda en el catálogo de gran parte de los compositores tiene en los músicos franceses una notable excepción. Múltiples causas, como las tendencias anti-germánicas en un primer mo-

mento, la ruptura con el romanticismo después y, tras el impresionismo, la búsqueda de una nueva retórica musical basada en el desparpajo alegre del París de las vanguardias históricas, confluyeron en el nacimiento de este particular y poco conocido repertorio. Cuatro generaciones de músicos franceses, al menos, estuvieron representados en este ciclo: los «nacionalistas», los «impresionistas», el llamado «Grupo de los seis» y algún miembro del grupo «Jeune France».

El musicólogo Enrique Martínez Miura escribió una introducción y notas al programa del ciclo, que recogía el folleto editado para el mismo. De la introducción ofrecemos un amplio extracto en páginas siguientes.

---

### Los intérpretes

---

Miguel Quirós es profesor de oboe en el Conservatorio de Granada y solista colaborador de la Orquesta Arbós; Gerardo López Laguna es profesor del Conservatorio Profesional de Música de Amánuel, de Madrid. Juana Guillem es flauta solista de la Orquesta Na-

cional de España; Elisa Ibáñez es profesora de repertorio vocal y estilístico de la Escuela Superior de Canto de Madrid. Enrique Pérez Piquer es clarinete solista de la ONE; Aníbal Bañados es profesor de piano de la Joven Orquesta Nacional de España. El Gru-

po Montmartre se dedica al campo de la música de cámara, con especial predilección por los autores franceses. El Quinteto de Viento de la Orquesta Sinfónica de RTVE se creó en 1965, ha dado más de 600 recitales y posee un archivo de más de 150 obras.

## «FLORACION DE OBRAS DIRIGIDAS A LOS VIENTOS»

«**E**stas obras poseen un elemento unificador. Se trata del protagonismo en estas páginas de los instrumentos de viento. Una programación de estas características no es precisamente frecuente en la vida musical y semejante hecho no es extraño, pues los compositores han venido interesándose, desde el Romanticismo, mucho más por las formaciones camerísticas que incluyen instrumentos de cuerda: cuarteto, indiscutido soberano del género, cuarteto y trío de piano.

Por esta razón puede parecer a primera vista como difícilmente explicable la floración de obras dirigidas a los vientos que aparece en Francia a finales del siglo XIX y mantiene su pulso hasta pasada la mitad de nuestra propia centuria. Las causas evidentemente existen y recorren un ancho espectro. Son estrictamente musicales, se refieren al perfeccionamiento de los mismos instrumentos, responden a movimientos históricos de gran alcance y cuajan por la eficacia de adecuados dispositivos sociales.

La derrota en la corta guerra con Prusia disparó los sentimientos nacionalistas en el interior de Francia. Dentro de este marco la música francesa recibe nueva sangre en sus arterias. Cabe referirse a un auténtico renacimiento de tintes inequívocamente nacionalistas. El culto y la difusión de un *Ars Gallica* es el motor que anima a compositores e instituciones. No pocas personalidades —Saint Saëns, Fauré, Lalo, Gounod, Bizet— contaban con una actividad creadora anterior a 1870, pero sin la

intervención de algunas importantes organizaciones la historia de la música francesa hubiera seguido otros derroteros.

Decisiva fue la labor de la Société Nationale de Musique, fundada en febrero de 1871. La Société se convirtió en el primer foco del país del que irradiaba la nueva música francesa. Su acción promotora abarcaba tanto la música sinfónica como la de cámara, mas fue en este último campo donde su impulso logró reavivar el espíritu casi exánime de la manera más sincera y profunda de crear arte con sonidos. Basta con recordar las primeras audiciones, realizadas en su seno, de los *Cuartetos* de Debussy y Ravel para reconocer el sello histórico de aquellas sesiones. El planteamiento de la Société fue marcadamente nacionalista, hasta el límite de que Saint-Saëns presentó en 1886 la dimisión de su cargo en el comité rector por la programación de música extranjera, algo que él consideraba una intromisión.

En 1909 se fundó una asociación paralela, la Société Musicale Indépendante, con el fin de ofrecer una representación mucho más abierta de la música contemporánea, extranjeros incluidos. Presidida por Fauré, con Schmitt y Ravel entre sus miembros, esta sociedad admitió a músicos de la talla de Bartok y Stravinsky.

### Escritura de nuevas obras

La música de cámara ganó una presencia de la que antes carecía. Las grandes partituras de un Fauré tal vez no hubieran

aparecido sin la existencia del necesario mecanismo social. Ahora bien, las dos sociedades mencionadas sólo se relacionan indirectamente con las piezas para instrumentos de viento. Hacia las mismas fechas existe un movimiento que promociona los conciertos a ellos dedicados, así como la escritura de nuevas obras que los contengan. Paul Taffanel creó en 1879 la *Société des Instruments à Vent*. Como instrumentista consumado, juzgado además como el instaurador de la moderna escuela francesa de flauta, la influencia de Taffanel alcanzó una amplitud que hoy apenas podemos valorar en toda su extensión. Su arte interpretativo, desde luego, inspiró la redacción de no pocas páginas para flauta.

Los ideales del *Ars Gallica* tenían mucho de reacción contra la influencia, vista como nefasta, de la poderosa música germánica. Irónicamente, la tendencia más vigorosa dentro de la *Société Nationale de Musique* era la ligada a la figura de César Franck, cuyo estilo entroncaba sin lugar a dudas con la tradición alemana. La fundación en 1894 de la *Schola Cantorum* por Vincent d'Indy supuso la entrada en escena de un bastión de la pureza franckista. La *Schola* acabó identificándose con un academicismo inerte.

Fuera de ella estaba el arte solitario de Claude Debussy. De diferentes maneras, la sombra de la aportación de Debussy se proyectó sobre todos los compositores de su país de comienzos de siglo. Los representantes en estos conciertos de las generaciones más antiguas se encontraron demasiado tarde con sus innovaciones. Fauré, que había partido de la imitación de las texturas camerísticas de Saint-Saëns, nunca supo compren-

der el genio de Debussy. No lo precisaba; poseía su propia voz.

Para otros muchos, el *debussysmo* es una capa más o menos densa de colorido que se mezcla con elementos estilísticos de distintas procedencias. Así, Florent Schmitt intentó soldar su atracción por los mundos de Fauré y Debussy con su naturaleza hasta el fin. Büsser y Pierné, admirables directores de las obras orquestales del autor de *Jeux*, absorbieron inevitablemente determinados toques de la paleta impresionista. Aún una personalidad tan original como la de Albert Roussel, madurada, sin embargo, muy tardíamente, aceptó una no por leve menos apreciable influencia de Debussy.

### Los años veinte y treinta

---

En la decisión de escribir para instrumentos de viento de los compositores franceses de esta época hay una base que debe ser considerada. Nos referimos a la disponibilidad de modelos altamente evolucionados de instrumentos. Las flautas de plata de Louis Lot fascinaron a Debussy y Ravel por su especial color, que se apresuraron a subrayar en sus orquestaciones. Otro constructor, Lorée, sacó al mercado un nuevo oboe en 1906, en el que se sustituían los anillos por discos.

El neoclasicismo francés de los años veinte y treinta tuvo un mentor en Igor Stravinsky, quien por entonces vivía en Francia —se nacionalizó en 1934—, y fueron evidentemente sus obras



▷ clasicistas las situadas en la vanguardia del movimiento. Es inevitable pensar que su *Octeto* (1923), para instrumentos de viento, llamó la atención de muchos músicos franceses sobre las capacidades de las maderas y los metales.

Al clasicismo también le siguió una respuesta de oposición. En realidad, los componentes del grupo *Jeune France* (Messiaen, Baudrier, Jolivet y Lesur), fundado en 1936, estaban en contra de todas las fórmulas, fueran éstas académicas o revolucionarias. La renovación del lenguaje se les imponía como una exigencia, pero no más que la recuperación de un sentido humanista que ellos



no veían en las composiciones de los neoclásicos.» ■

Los sábados 3 y 10 de junio

## FINALIZA EL CICLO «ORGANOS HISTORICOS DE VALLADOLID»

En junio finaliza el Ciclo de «Organos Históricos de Valladolid», que desde el pasado 20 de mayo viene celebrándose en esa capital y en otras dos localidades de la provincia, organizado por la Fundación Juan March con la colaboración de la Asociación «Manuel Marín» de Amigos del Organo, de Valladolid. El sábado 3 de junio el organista **José Luis González Uriol** actuará en la Iglesia de Santa María, de Medina de Rioseco, en concierto organizado también con la ayuda de la Caja de Ahorros de Valladolid.

José Luis González Uriol es profesor de Organo y Clavicémbalo en el Conservatorio Superior de Música en Zaragoza, fundador del Depar-

tamento de Música Antigua de la Institución «Fernando el Católico» y de los Cursos Internacionales de Música Antigua de Daroca.

El ciclo finaliza el sábado 10 de junio, en la Catedral de Valladolid, con la actuación de **José Manuel Azcue**, organista titular de la Basílica de Santa María del Coro, de San Sebastián, y anteriormente organista y Maestro de Capilla de la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Fulton, Nueva York.

En los dos conciertos anteriores del ciclo han actuado **Montserrat Torrent**, el 20 de mayo, en el Convento de las Huelgas Reales, de Valladolid; y **Lucía Riaño**, el 27 de mayo, en la Iglesia de San Pedro, de Tordesillas.

## «CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN JUNIO

Violonchelo y piano, piano, canto y clave,  
y guitarra son las modalidades de los  
«Conciertos de Mediodía» correspondientes al  
mes de junio 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 5

RECITAL DE VIOLONCHELO Y PIANO, por **Josep Bassal Riera** (violonchelo) y **Susan Campbell** (piano), con obras de R. Schumann, J. Brahms y G. Cassadó.

Bassal Riera, que se inició a los siete años con el violonchelo, lleva desde 1977 una intensa actividad como solista con orquesta, en recitales y formando parte de grupos de cámara. Susan Campbell es norteamericana y profesora en el Conservatoire National de la Région de Montpellier.

---

### Lunes 12

RECITAL DE PIANO, por **Francisco Alvarez Díaz**, con obras de J. S. Bach, R. Schumann, S. Barber, I. Albéniz y M. de Falla.

Alvarez Díaz comenzó sus estudios en el Conservatorio de Madrid, su ciudad natal; actualmente vive en Estados Unidos, en donde ha completado y perfeccionado sus estudios y en donde ha intervenido, en varias ocasiones, en conciertos y recitales; recientemente ha estado en Italia y Alemania Federal.

---

### Lunes 19

RECITAL DE CANTO Y CLAVE, por **Asunción Flórez Asensio** (soprano) y **Rosa M.ª Rodríguez Santos** (clave), con obras de C.Ph.E. Bach, F. J. Haydn y W. A. Mozart.

Flórez Asensio está especializada en repertorio renacentista, barroco y clásico y es soprano solista del grupo vocal e instrumental «Orfeo». Rodríguez Santos ha pertenecido al grupo barroco «Gaudemus» y ha formado parte de la orquesta de cámara de la Sociedad Bach.

---

### Lunes 26

RECITAL DE GUITARRA, por **Esther Guzmán Blanco**, con obras de J.S. Bach, A. Barrios, F. Sor, E. Pujol, E. Granados, J. Rodrigo e I. Albéniz.

Esther Guzmán estudió en el Conservatorio de Sevilla, su ciudad natal, está en posesión de varios premios nacionales e internacionales y ha actuado como solista en distintas orquestas, como la Filarmonía de Lubin (Polonia) y la del Mozarteum de Salzburgo (Austria).

*Manuel Angel Conejero:*

## CUATRO LECCIONES SOBRE SHAKESPEARE

Con el título de «Cuatro lecciones sobre Shakespeare», el director del Instituto Shakespeare de Valencia, Manuel Angel Conejero, impartió en la Fundación, del 21 de febrero al 2 de marzo, un ciclo de conferencias sobre diversos aspectos de la dramaturgia del célebre autor inglés. «La mujer en Shakespeare», «Shakespeare: Eros adolescente», «La relación amorosa en Shakespeare» y «La construcción estética en Shakespeare» fueron los temas abordados por Conejero en sus cuatro conferencias. Ofrecemos seguidamente un extracto de las mismas.

**B**asta seguir atentamente, obra tras obra, el sorprendente proceso de construcción estética utilizado por Shakespeare en cada caso para entender la razón por la que todavía hoy escribimos, estudiamos, reflexionamos sobre una producción que ha resultado ser decisiva en la historia de la literatura dramática. Cuando descubrimos el juego del autor y recompone-mos las piezas de su mosaico, comprobaremos quizá que el arte de la construcción teatral en Shakespeare está basado en la manipulación cruel de las mil caras del caos, repetidas como muecas obsesivas, que nos hacen guiños y se nos burlan desde la perspectiva privilegiada de quien sabe que la verdad del teatro comienza donde termina la verdad de la vida.

Así es como la dureza de la mujer, el turbador atractivo del



MANUEL ANGEL CONEJERO (Valencia, 1943) es catedrático de Filología Inglesa de la Facultad de Filología de la Universidad de Valencia. Patrono fundador y director del Instituto Shakespeare y de la Fundación del mismo nombre. Perteneció a la International Shakespeare Association y ha sido nominado para su Comité Ejecutivo. Desde 1987 es director del Palau de la Música i Congressos de Valencia. Premio «Ciudad de Valencia» por «La escena, el sueño y la palabra», es autor de diversos libros sobre Shakespeare y ha dirigido la traducción castellana en verso de la obra completa del dramaturgo inglés.

adolescente, la náusea sexual, la androginia, la crueldad del tiempo devastador o el disfraz son caras de un caos que el autor utiliza con maestría, y no datos para la disquisición psicologista a partir de las características de este o aquel personaje. En este sentido, la obra de Shakespeare

es hermética e inescrutable. Más que creador de personajes —como tradicionalmente se afirma— lo vemos como diseñador de espacios para el teatro, donde cada elemento está en escena porque es útil, donde cada sentimiento es un dato para la construcción estética.

Por eso, si hablamos de la virilidad de la mujer, será para ver cómo saca partido al papel que le fue asignado en el mito, al convertirla en diosa fría, en objeto distante. Por eso la reflexión sobre la naturaleza estético-homeroótica de los héroes de la obra de Shakespeare es la constatación de un método de trabajo donde se aprovecha la ventaja de reunir el atractivo del hombre y de la mujer en un solo cuerpo. Ese sería el sentido también de la naturaleza frágil de Romeo, de la fidelidad de Mercutio, de la belleza irresistible de Palamón y de Arcite, del amor fraguado en la guerra de Theseo y Pirithous. Nos acercaremos a ellos como seres que pueblan el escenario, como duendes que se enseñorean del verso, sin que importe el signo de su sexo.

El secreto de la magia de Shakespeare sea quizá comprobar, desde la perspectiva privilegiada del teatro, que los inconcesables sentimientos que nos turban son viejos como la farsa misma, que todo es un juego, una provocación, una «comedia de errores» donde todo es posible; donde la mujer ordena y el hombre —como en el mito— reposa sobre el poderoso hombre de ella. En cualquier caso es casi siempre el hombre quien, fiel a una *religio amoris*, suspira, llora y se somete a la tiranía de la dama. Así es como se comporta Romeo mientras Julieta calcula, organiza, estudia la

situación. Y ése es también el tono de Arcite y de Palamón ante Emilia. Tonos excesivamente delicados que acentúan la rigidez, la dureza de la amada. Son los hombres los que hablan con languidez feminoide y es precisamente esa forma de «exceso dramático» la que el autor utiliza para la construcción de un modelo literario transexualizado.

Esa fragilidad del amante hace que la mujer quede alejada, como diosa inalcanzable. Julieta es un objeto poético que se nos escapa; es un valor estético que existe fuera de la realidad; es una verdad «teatral»; la mujer-diosa lejana, a la que el héroe no trata con intimidad de amante, sino con temor y reverencia artificiales.

La actitud de veneración del hombre por la mujer está inspirada en la del vasallo por su *midons*, que etimológicamente significa *my lord*. Es en este esquema donde encuentra Shakespeare el lenguaje de la subordinación, de la obediencia, respeto, sumisión, base de la elaboración transexual que la relación feudal sugiere. En el trasfondo de este modelo transexualizado están los eternos mitos del pasado sobre la mujer: la cortesana de Babilonia, la Eva perversa del Paraíso, que encontramos en el Antiguo Testamento y que nos remiten a la idea de mujer-tentación; de la mujer a la que el hombre teme; de la que el hombre se aparta/se acerca, hasta llegar al modelo feudal en el que los encantos que conducían a la tentación han quedado virilizados y —en magnífica técnica de espejos que veremos repetirse en Shakespeare— en el que el hombre asume parte de la feminidad que corresponde a la dama.

▷ Conviene apuntar la posibilidad de considerar los *Sonetos* como clave de toda la obra de Shakespeare. En ellos encontramos todos los temas y formas de lenguaje; también la expresión de amor aprendida de la tradición y que hasta ahora ha servido para adorar a la diosa transexualizada y convertida casi en hombre, y que ahora sirve para dirigirse a un ser tan asezuado como ella: el *Friend*.

También en *Venus y Adonis*, al igual que en *Lamentación de un Amante*, encontramos ese tono de comedia romántica, y el lenguaje aprendido donde Adonis es *midons* y donde su belleza es advertida o reflejada en el espejo de espejos de una estética que es homoerótica. Parece que se trata de llegar a confundirse, de perder la identidad, de llegar a ser iguales para poder alcanzar la pastoral provisional donde de nuevo se repite la idea de un Adonis bueno y de una Venus malvada. Requisito indispensable en toda pastoral es el pecado o la degeneración, elementos sin los que es imposible impartir el perdón, misión fundamental en el quehacer de un dios o un *midons*. En toda relación hay alguien que es perdonado. Lo que precisamente marca la diferencia en la relación de dos es la facultad que el superior en rango tiene de impartir el perdón. Si interesa revisar este tema en Shakespeare es precisamente porque codificando ejemplos del perdón obtendremos nuevos casos del lenguaje transexualizado, al ser la mujer y no el hombre quien imparte ese perdón. Shakespeare trata, a lo largo y a lo ancho de su obra, ese tema, con mayor o menor intensidad, pero lo hace de forma más contundente en *Mucho ruido para nada*, *Todo está*

*bien si bien acaba*, *Medida por medida*, *Cimbelino*, *Cuento de invierno* y *La Tempestad*.

La mujer, en definitiva, al ocupar un espacio privilegiado, y sin la cual no hay comedia ni perdón, está reemplazando a las divinidades que en el teatro medieval religioso tienen el poder de redención. La mujer, divinidad secularizada, dirá lo que es bueno y lo que es malo, y al hacerlo quedará definitivamente alejada del «servidor», ya que ella tiene que aferrarse a su papel de *midons*.

### Eros adolescente

---

En nuestro camino hacia el caos —único método para construir un paraíso provisional a través del disfraz del sexo— hemos de dar un nuevo paso para reflexionar sobre aquellos ejemplos en que la atracción sexual se produce en entornos donde la ambigüedad es el signo. En ese sentido, los *Sonetos* y el resto de los poemas volverán a estar en la base de un estudio que ha de considerar además la sexualidad en comedias y tragedias. *El Sueño de una Noche de Verano* será un buen modo de iniciar el camino a través del error.

Los amantes de *El Sueño...* pierden su identidad sexual; están sometidos a una especie de disfraz colectivo en el que nadie es el que era; en el que todos podrán expresarse más allá de lo que ellos mismos hubieran podido sospechar. Cualquier objeto vale para la satisfacción sexual. Cuando Titania se dirige a un asno y le dice: «Dime, amor mío, lo que *deseas comer*», no olvidemos la doble significación que en el original tiene

*desire* («querer» o «desear sexualmente») y *to eat* («comer» o «copular»); y que el asno en el Renacimiento y en la Antigüedad pasaba por ser símbolo de máxima potencia sexual. Parece que se trata de demostrar que cuando la atracción grosera se pone en marcha no va a haber distinción entre hombre, mujer o animal. Se trata de marcar los límites de desviación del instinto; de demostrar que cualquier camino es factible en la relación sexual, sin dejar de hacer funcionar el esquema cortesano que antes hemos trazado. Y el bosque, el espacio vegetal donde ocurre esa escena, funciona como una estructura significativa en sí misma. Con este espacio se pretende destruir la realidad de ese otro que funciona en el exterior, haciendo así del bosque una sociedad transexual.

El asno no era sino Bottom, ensayando un papel para una boda palaciega. El disfraz responde a un estado intersexual, un deseo de ser confundido, de ser poseído y no de poseer. En último término, es una estrategia teatral, una excusa dramática perfecta para exteriorizar lo más oculto, morboso, lo que de otra forma no encontraríamos modo de decir. El tema se manifiesta con frecuencia en la literatura del Renacimiento y, en especial, en los años que preceden a Shakespeare, y no es sino un pretexto para abordar de forma más o menos directa el tema de la inversión y de la bisexualidad. En *Como gustéis* y *Noche de Reyes* tenemos dos ejemplos claros de esta bisexualidad. *Como gustéis* nos cuenta la historia de una muchacha —Rosalind— que, disfrazada de chico, sigue a su amado —Orlando—, presentándose ante él

con el nombre de Ganymede. Hacen un «ensayo» de amor. Ganymede hace en escena el papel de Rosalind. En *Noche de Reyes*, Shakespeare nos presenta a Viola, que, disfrazada de Cesario, logra el amor de Orsino, quien previamente estaba enamorado de Olivia. Cesario, paje de Orsino, lleva mensajes de amor a Olivia. Esta se enamora de Cesario.

En *Como gustéis* —cuatro años posterior a *El Sueño de una Noche de Verano*— ya no estamos en el Shakespeare de las mujeres deificadas. Aunque aún podamos ver ejemplos de lenguaje romántico, lo realmente interesante, a partir de ahora, va a ser el nuevo icono que Shakespeare ha introducido en su camino hacia la ambigüedad: el de una Rosalind que es Ganymede y, posteriormente, el de una Viola que es Cesario. La ceremonia de la atracción equívoca ocurre ante nuestros ojos. La mujer virilizada —lesbiana con aspecto de hombre— es ahora un «hombre» afeminado; y el hombre, con su declarada persecución del icono ambiguo de belleza irresistible que tiene ante sus ojos, se está comportando más que nunca como una mujer. Las relaciones entre los personajes de disfraz colectivo resultan cada vez más complicadas. ¿Quién es quién en este espacio transexualizado lingüística y semánticamente? Advértase, además, que aquí lo «masculino» sería Rosalind y lo «femenino» y pasivo sería Orlando, en un esquema invertido de expresión y comportamiento elaborado por un Shakespeare que está sumergido en un momento vital caracterizado por la aversión sexual y por el empeño en construir Arcadias y Pastorales que le devuelvan una ima-

gen del mundo enriquecida y llena de añoranzas.

## La relación amorosa

Eros Adolescente se adueña del espacio en Shakespeare. Ahora estamos ya cada vez más lejos de las estructuras envolventes de carácter romántico y cortesano, que, a nivel de superficie, podrían asimilar al hombre a esa esfera donde lo erótico era un premio concedido por el estamento del poder. Nos estamos acercando a un mundo negro, ya contenido en los *Sonetos*, que nos pone en contacto directo con las tragedias. El eros adolescente de los bosques de Warwickshire que encontramos en *Como gustéis* o en *Noche de Reyes* se convertirá en una especie de eunuco profesional, con el que queda incorporada la idea de culpa, de transgresión sexual. Ya no se trata de un juego ambiguo dentro de los límites geográficos de una pastoral, sino del afianzamiento del eros como imagen del vicio.

De nuevo el tema realidad/apariencia. Ni siquiera Lear, que nada ha hecho, que a nadie ha ofendido, podrá escuchar las palabras de la verdad en boca de sus hijas, porque la verdad en Shakespeare tiene cara de mentira teatral, de añoranza, de apariencia. Todos los elementos del esquema hasta ahora visto serían parte de un mismo problema: hombre débil o mujer fuerte, hombre que es mujer, mujer que es hombre..., y podrían resumirse así: las cosas no son lo que parecen; no parecen lo que son. Todo está sometido a cambio, todo es ambivalente: sexo y lenguaje sometidos al mismo proceso de inversión, a las normas implacables de una misma estética heterodoxa.

En el lenguaje del amor de Shakespeare, el lenguaje sexual merece tratamiento aparte. Se advierten dos grandes capítulos en la forma que tiene Shakespeare de utilizarlo. El primero tiene un carácter entre picante y amable y es campo abonado para la risa y la burla, coincidiendo cronológicamente con el período que va desde *La Comedia de los Errores y Trabajos de Amor...* hasta *Noche de Reyes*. El segundo nos conduce a *Hamlet* y a *Timón de Atenas* y nos aproxima al tema de la náusea y del carácter destructor del sexo. Al estar lo sexual referido a la *mistress*, eros ya no será vida, sino *thanatos*. Para considerar lo sexual pensemos en la importancia que tiene el gesto a la hora de proceder a una «traducción» adecuada del texto de Shakespeare. Su técnica es casi circense. Cualquier palabra, decididamente apoyada por un gesto, puede tener un significado grosero que ayuda a subir de tono la representación. En *Romeo y Julieta*, cada una de las palabras y expresiones de Mercutio está para conseguir un efecto concreto. Mercutio, contrapunto de Romeo, es como un recipiente lleno de grosería y chistes sucios. También la nodriza es el contrapunto teatral de Julieta.

La tentación en *Romeo y Julieta* no tiene nombre de mujer. Los encantos de lo erótico, aquí como en otros muchos ejemplos en Shakespeare, proceden del mundo masculino. Shakespeare descubre el atractivo sexual del hombre adoptando el punto de vista de la mujer, y ello es una estrategia teatral. En *La Comedia de los*

Errores nos brinda, en las referencias al sexo femenino, un tono general de burla y menosprecio callejero, el que usan los hombres cuando interpretan colectivamente el papel del macho, como hoy día en las conversaciones de gimnasio; y ese tono de burla nos aproxima a un mundo donde la sexualidad es una náusea. La náusea, la muerte y el asco se adueñan del decorado en *Hamlet*, en *Timón de Atenas*, en *Othello* y en *Macbeth*. Si la ambigüedad igualaba antes a los protagonistas de la pastoral, la negrura del sexo y la tragedia degradan ahora a los héroes equiparándolos en el orden y en el caos. A *Hamlet* no le importará que *Ophelia* sea o no inocente. Le importará que —como su madre— sea una mujer con capacidad para generar y transmitir la destrucción. Exactamente el mismo procedimiento va a funcionar en *Othello*. El poder del sexo en esta tragedia no facilitará tampoco la recuperación del héroe. El sexo —también en esta obra vestido de negrura— es un camino donde quedan destruidos el hombre y la mujer.

Animalidad/sexualidad es un modelo que ya hemos visto utilizar a Shakespeare —recordemos la relación Titania/Bottom en *El Sueño de una Noche...*— y que ahora recuperamos previsto, si cabe, de mayor fuerza.

Nos encontramos en un mundo de extremos. Hemos visto cómo el amor no eran sino bellas palabras; luego cómo el amor era posible en un entorno adolescente, y ahora vemos cómo es una forma de caos y odio. No hay etapas intermedias en Shakespeare. O la podredumbre o la idealización. El amor nunca se hace real en una mujer real.

La sexualidad no es nunca vínculo entre el hombre y la mujer.

### La construcción estética

Veamos ahora cómo el engaño —no el disfraz sexual—, el *be-trayal*, la perfidia... son origen y síntoma de ese desorden que sólo el arte podrá reestructurar. Las palabras del amor —aquellas cuyo tono se aprendió de la tradición— en boca del *fool* (bufón que se mueve a lo largo y ancho de la obra de Shakespeare) pueden ser la primera advertencia de que el amor no existe y de que en el mundo jerarquizado de los amantes la experiencia física y negativa del amor será la única solución, el único paraíso de la edad de hierro. El *fool* supone el fin de la armonía cósmica y el principio de la inoperancia del lenguaje como forma de comunicación. En Shakespeare, como en *El Paraíso Perdido* de Milton, el infierno comienza cuando las palabras han perdido su eficacia semántica inmediata para convertirse en armas arrojadas al servicio de la incomunicación.

¿Qué sucede cuando son las palabras —el tono en que se dicen— las que engañan? Las palabras todo lo destruyen, creando niveles de ineficacia entre los personajes. Podríamos hablar de una destrucción total, de una burla total que alcanza a todos en el juego del amor. Y llegamos a la conclusión de que hay un tono general de engaño en el escenario de Shakespeare, que queda redimido por los versos.

No faltan ejemplos a lo largo y ancho de la producción dramática de Shakespeare donde poder localizar el desamor y la indiferencia; no faltan ocasiones

▷ donde detectar la decepción, el desencanto, la frustración... Por el procedimiento de intelectualizar el engaño, Shakespeare encuentra el método para ordenar el caos. De este modo, matar a César, despreciar a Falstaff, traicionar al viejo poeta de los *Sonetos* no son sino formas de asegurar el progreso dramático para dar paso a la belleza, a la fiesta, al rito de la celebración —después de quitarse todos sus disfraces—, aunque para llegar a ese logro haya que dejar a alguien lleno de dolor. La sospecha es que aquí sólo importa el teatro y que sobran las disquisiciones lógicas.

Cuando creemos que todo está ya claro (en *Julio César*, por ejemplo); cuando nos parece que ajusticiar a César era necesario, el teatro, la trampa, el engaño, el artificio, vuelven a funcionar en boca de Marco Antonio. Y su artificio suena bien. Y sus palabras anulan a las anteriormente dichas. Y la muchedumbre le da la razón. Y Brutus es ahora el traidor en un escenario que es antiguo como el mundo y en el que la verdad y la mentira pactan constantemente. No son los sentimientos los que construyen el edificio dramático. Más bien es el «exceso dramático» lo que, de forma casi siempre abrupta e ilógica, pone los límites en el escenario para, a través del caos, alcanzar otro orden nuevo. Los celos —consecuencia de una traición imaginaria— podrían ser vistos desde este mismo ángulo. Los héroes son obligados a enfrentarse, a distanciarse, a no comunicarse, a traicionarse. Están condenados de antemano a no entenderse, a separarse de una forma que como espectadores no encontramos lógica. Por eso no nos resulta «excesivo» ver sufrir

a Othello por una infidelidad imaginaria. Si llegamos a impresionarnos es por la magnífica labor de construcción dramática.

La solución siempre es la misma: el arte como forma de vida. La de Shakespeare es una obra estructurada, planificada, pensada. La obra del artista consciente de serlo; del que sabe que está haciendo arte. En la infinita serie de espejos de su poesía, Shakespeare va de una frontera a otra elaborando una orgía estética. La literatura, el teatro superan a la vida. Esta sería la lección. Por cualquier camino descubrimos diversas formas de disfraz, diversos síntomas de un desorden que el arte ha de reestructurar.

Una cara de la mentira podría ser el Bufón. La otra podría quedar explicada por el juego de jugar al juego. Pero el despertar será siempre de desencanto, de odio. Por eso sería preferible engañar con las palabras, esconderse tras ellas. Por eso la práctica del «disfraz» lingüístico puede ser el mejor vehículo para el arte, la mejor excusa estética.

La otra lección aprendida —hemos dicho que la primera era que la retórica y la literatura superan a la vida— sería haber llegado a la conclusión de que las cosas no son como parecen y que no siempre parecen lo que son. Mezclar lo real y lo aparente resulta así necesario. Destruir para volver a crear.

Sólo provocando ese «movimiento» de desorden se podrá crear ese otro movimiento estético, llenando de información lo que antes no era sino silencio. Sería como descubrir la verdad utilizando el engaño y la mentira y convertirla en verdad estética. ■

## CONTINUIDAD Y CAMBIOS EN LA EUROPA CONTEMPORANEA

«Mi intención es, en la búsqueda de elementos básicos en el curso de la política europea de posguerra, centrarme en lo que podríamos llamar el problema del orden. Me preocupa el problema del orden, al que se enfrentan los científicos sociales, esto es, cómo organizar el caótico cúmulo de sucesos que en conjunto constituyen la historia y la política contemporáneas. ¿Dónde buscar las secuencias causales que hacen que los sucesos avancen en una dirección y no en otra? ¿Qué tipo de marco conceptual explica de forma más adecuada el curso de la política europea moderna y, cómo no, también los hechos políticos que tienen lugar en el resto del mundo?» Con este preámbulo inició el profesor Peter A. Hall, de la Universidad de Harvard, el curso que impartió en la Fundación Juan March entre el 7 y el 16 de marzo pasado.

El curso, que organizó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, llevaba por título «Understanding Continuity and Explaining Change in Contemporary European Politics» y constó de cuatro conferencias: el 7 de marzo habló de «The Changing Dilemmas of European Politics, 1945-1992»; el 9 de marzo, de «British Politics in the Age of Thatcher: The Paradoxes of Socialism»; el 14 de marzo, de «In Search of a New France: The Limits of Socialism»; y el día 16 de marzo, de «Moving from the Past to the Future: The Politics of Social Learning».



PETER A. HALL es profesor de Economía Política del Center for European Studies de la universidad norteamericana de Harvard y ha sido profesor visitante en otras universidades europeas y norteamericanas. Es autor de *Governing the Economy: The Politics of State Intervention in Britain and France*, *European Labor in the 1980s*, y *The Political Power of Economic Ideas: Keynesianism Across Nations*.

Se incluye a continuación un resumen de estas cuatro intervenciones del profesor Hall.

Me centraré en dos hechos concretos de gran importancia para la política europea desde la guerra. El primero es la consecución de la estabilidad política; el segundo, el crecimiento del Estado en lo que se refiere a la sociedad civil o a la economía privada durante el mismo período. Y me voy a centrar en la Europa del Norte.

Después de todo, cuarenta años de estabilidad política relativa,

▷ con un mínimo de cambios de régimen e importantes insurrecciones, es un importante logro en el contexto tanto de la historia europea moderna como del mundo contemporáneo en su conjunto. De forma similar, el crecimiento del Estado —hasta el punto de que los recursos canalizados a través del Estado responden de casi el cincuenta por ciento del producto interior bruto en la mayoría de las naciones europeas— es con toda seguridad el aspecto más notable que diferencia la política europea posterior a la guerra de aquella que la precedió.

Dos grandes planteamientos se han revelado como los más influyentes a lo largo de los últimos veinticinco años. Cada uno de ellos es asimismo representativo de un tipo específico de marco conceptual para entender y explicar las consecuencias políticas.

El primero de ellos es el asociado a las teorías acerca del fin de las ideologías que un destacado grupo de sociólogos difundió en los años sesenta. Entre otros, este grupo estaba formado por Daniel Bell, Seymour Martin Lipset y Alessandro Pizzorno. Sostenían que durante las dos décadas posteriores a la guerra se produjo una prosperidad material que redujo las diferencias económicas entre las clases sociales, reduciéndose en consecuencia el potencial de conflicto de clase, y persuadiendo a los políticos para que moderasen su ideología en favor de programas políticos más suaves dirigidos a la creciente clase media. Por consiguiente, la estabilidad fue mayor en Europa, puesto que el potencial de conflicto de clase disminuyó y los políticos adoptaron programas políticos más moderados.

Comparemos este planteamiento con el segundo marco conceptual para explicar el curso de la política europea de posguerra; un planteamiento que ha venido ganando popularidad a lo largo de los últimos años. Este segundo planteamiento podría denominarse «teoría del compromiso de clase para la estabilidad política». Esta teoría está asociada de forma notable con dos de los científicos políticos más imaginativos que están trabajando en estos momentos en el campo de la política europea, Claus Offe y Adam Przeworski.

Estos analistas sostienen que la estabilidad política es el resultado de un acuerdo de posguerra que cobró vida en forma de un compromiso negociado entre los líderes de las clases sociales en lucha en la década posterior a la segunda guerra mundial. Las teorías de John Maynard Keynes fueron el punto clave de este compromiso.

Como es sabido, Keynes consideraba que un gobierno puede asegurar el pleno empleo sin necesidad de asumir la propiedad o el control de la industria. Mediante la modificación del déficit presupuestario, un gobierno podrá administrar el nivel de demanda intelectual para un compromiso de clase.

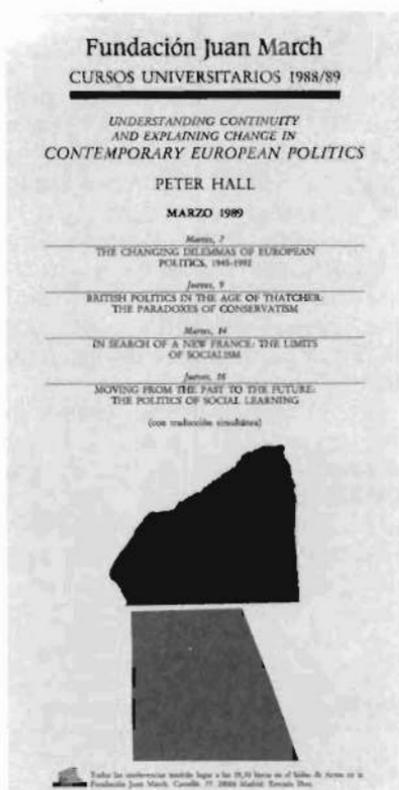
Al respaldar las teorías keynesianas, la clase trabajadora podrá asegurarse el pleno empleo al tiempo que el capital conservaba el control de los medios de producción. Adviertan la sutil diferencia entre las teorías del fin de las ideologías y esta teoría del compromiso de clase. Mientras que la primera hacía hincapié en la importancia de los factores materiales con vistas al resultado, la segunda es en realidad una teoría que pone el

acento en la negociación de élite.

Estos dos planteamientos de la política europea de posguerra son ampliamente aceptados, pero considero que tienen algunos defectos; y me pregunto si no es momento de superar estas teorías e idear otros modos de plantear estas cuestiones.

Muchos de los logros atribuidos a los años posteriores a 1945 tuvieron lugar en realidad a principios de 1918. Por una parte, Europa Occidental no consiguió su prosperidad de forma inmediata. Este argumento olvida el hecho de que los años cincuenta fueron tiempos difíciles para la mayoría de la población alemana, francesa, italiana y británica. Por otra parte, por supuesto, la prosperidad no supuso el punto final de las ideologías. Más bien al contrario. Tal y como los teóricos del final de las ideologías describieron, en toda Europa se estaba gestando un movimiento militante de trabajadores y estudiantes.

De forma similar, el argumento del compromiso de clase, al tiempo que es atractivo por su precisión lógica, exagera desmesuradamente el grado en que los gobiernos de Europa occidental aceptaron las ideas keynesianas; a excepción del Reino Unido, estas ideas fueron aceptadas muy lentamente en el resto de los países europeos. Los alemanes las rechazaron de forma explícita en favor de la economía social de mercado. Los italianos revivieron nociones clásicas del «laissez-faire» que pronto habrían de mezclarse después de la guerra con un mercantilismo trasnochado. Los franceses no aceptaron jamás la idea de la reducción del déficit; e incluso los franceses y escan-



dinavos prestaron mayor atención a la gestión de la oferta que a la demanda.

Me gustaría destacar un marco conceptual alternativo, que podría acercarnos un poco más a una explicación más fiel a las variaciones nacionales y a la relatividad contemporánea. Podríamos denominarla una explicación neoinstitucionalista de la política europea de posguerra. Esta explicación hace hincapié en tres puntos:

En primer lugar, esta perspectiva pone el acento en el hecho de que el orden político se basa no en la prosperidad ni en una negociación entre las élites, sino en una red de instituciones engranadas que otorgan al pueblo, y particularmente a las élites, un derecho adquirido en el *status quo*.

En este sentido, las instituciones que más han contribuido a la disminución del conflicto de clase en la Europa de posguerra han sido los sindicatos y los partidos socialistas. Ambos han desarrollado intereses tanto en el capitalismo como en la democracia. Por último, es importante advertir que los vínculos institucionales no son simples rasgos de política interna. Son también rasgos de las relaciones internacionales.

El estudiar ahora, como lo voy a hacer, la política británica contemporánea en la era de Margaret Thatcher me va a permitir hablar de los imperativos a los que hace frente hoy en Europa el neoconservadurismo.

### **Paradojas del conservadurismo**

Pocos líderes políticos contemporáneos han tenido un impacto tan polarizante en la psique colectiva de sus naciones como la señora Thatcher, «la Dama de Hierro». Pero los cinco cambios principales en la política británica no se deben a ella. Antes al contrario, son consecuencia de cambios seculares a largo plazo, y la señora Thatcher es tanto el resultado de estos cambios como su causa.

Ella ha sido el primer presidente de gobierno británico que ha ganado tres elecciones consecutivas, desde 1838. Parece como si ella hubiera resucitado el Partido Conservador y lo hubiera convertido en un vehículo electoral enormemente popular. Pero, tras un detenido examen, descubrimos que esto en realidad no es cierto. Los conservadores han ganado cada una de las últimas elecciones generales

con tan sólo un 43% del voto —siendo el porcentaje de abstención muy alto— y la señora Thatcher ha tenido el apoyo de tan sólo alrededor de un tercio.

¿Cuál ha sido la contribución específica de su gobierno?, ¿qué herencia dejará a largo plazo? Creo que su gobierno ha tenido un impacto permanente en la política británica en tres aspectos: el político, el económico y el social.

En el aspecto político, la señora Thatcher ha reducido considerablemente la influencia que los sindicatos han venido teniendo hasta ahora en la política británica. Considero que los sindicatos no recuperarán jamás la capacidad de amenazar a un gobierno con huelgas como las que en otro tiempo entorpecieron la política británica.

En el económico, la economía británica es hoy día la de más rápido crecimiento de Europa, pero debemos recordar que con la señora Thatcher se produjo una seria recesión económica entre los años 1980 y 82, de la que la economía aún se está recuperando.

En el social, la política de la señora Thatcher ha tenido dos efectos fundamentales. El primero es un efecto de redistribución: el gobierno de la señora Thatcher ha realizado una redistribución de la renta y la riqueza privando de ellas a los pobres y favoreciendo a los que ya eran más ricos. En este sentido, la señora Thatcher ha invertido el sentido de una tendencia que venía produciéndose desde hacía treinta años. La señora Thatcher se ha embarcado en uno de los experimentos más importantes de neoconservadurismo político del período contemporáneo.

Uno de los acontecimientos más importantes de la última década fue la elección en Francia de un gobierno socialista por primera vez en la Quinta República. En este contexto podemos diferenciar cinco rasgos en la política económica francesa, que suponen una ruptura frente al dirigismo del pasado.

En primer lugar, los gobiernos franceses parecen haberse reconciliado con el hecho de que tienen un espacio de maniobra limitado en el frente macroeconómico. Sus políticas se ven restringidas por su pertenencia al Sistema Monetario Europeo.

En segundo lugar, dependen mucho más de la política microeconómica —orientada al sector privado y a la reducción fiscal— para mejorar la actividad económica.

En tercer lugar, tanto los gobiernos conservadores como los socialistas ponen hoy mucho más énfasis en el papel que desempeñan las administraciones locales y regionales en el desarrollo económico.

En cuarto lugar, como consecuencia de una tendencia establecida hace diez años, el gobierno Rocard pone hoy el acento en la pequeña y mediana empresa.

Por último, el gobierno Rocard mantiene la tendencia, iniciada a principios de los ochenta, hacia una política de empleo más activa. Los análisis sugieren que la política del actual gobierno francés, bastante conservadora, no es solamente el resultado de un entusiasmo pasajero por el mercado o de las ideas equivocadas de Mitterrand. Es más bien la respuesta a una dinámica económica e institucional a largo plazo; una dinámica que deja a Francia muy pocas opciones.

La consecuencia política más

importante de la integración de los mercados europeos, del mercado unificado, tal vez sea la que se produzca como resultado del impacto de la mayor integración en la autonomía de los gobiernos regionales. Es probable que la integración económica debilite las posiciones de las organizaciones obreras. No debemos olvidar, además, que el propósito del mercado único no es otro que el de alentar a la industria europea a hacerse más racional y eficaz; todo esto suena bien, y quizás sea bueno, pero también significará que cerrarán fábricas, que habrá despidos y, por tanto, una tremenda confusión económica.

La era actual, aunque es realmente interesante en lo que se refiere a política europea, lleva en sí muchos peligros. Los avances económicos dan pie a consecuencias políticas. Habrá perdedores económicos, así como ganadores, en el juego económico que está teniendo lugar en toda Europa, y en un breve período de tiempo estos perdedores buscarán voz política.

Si los beneficios de la mayor integración son tantos como algunos sostienen, se podrán mantener durante algún tiempo las altas tasas de crecimiento y se podría reducir el conflicto social que de otra forma resultará de la ampliación del mercado. Por otro lado, los principales partidos de izquierda y derecha podrían empezar a reevaluar su entusiasmo por el mercado y echarse hacia atrás hasta cierto punto. Sin embargo, es difícil dar marcha atrás a estos acontecimientos económicos. Al poco tiempo, los costes políticos y económicos de acabar con ellos se hacen mayores que los que van asociados a la continuidad en la misma dirección. ■

*Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología***CIENTIFICOS DE DIVERSOS PAISES  
HABLARON SOBRE TOLERANCIA**

Sobre «Tolerance: mechanisms and implications» se celebró en la sede de la Fundación Juan March, del 24 al 26 del pasado mes de abril una reunión de trabajo en la que participaron cuarenta biólogos norteamericanos, españoles y de otros países europeos. Este *workshop*, que en sus dos primeras jornadas tuvo carácter cerrado, y el día 26 incluyó seis conferencias públicas, forma parte del *Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología* que ha puesto en marcha la Fundación para el trienio 1989-1991, y que tiene como propósito la promoción de las relaciones de la Biología española con la del resto del mundo.

Este seminario sobre los mecanismos e implicaciones de la tolerancia contó con la participación de prestigiosos científicos en el área objeto de debate: Philippa Marrack, J. Kappler, H.von Boehmer, Herman Waldman, Jonathan Sprent, Ronald Schwartz y Antonio Coutinho, entre otros. Coordinaron el *workshop* Philippa Marrack y Carlos Martínez-Alonso.

Uno de los paradigmas fundamentales de la inmunología es el concerniente a la ausencia de reactividad del sistema inmune contra los componentes propios del individuo; en otras palabras, la ausencia de auto-reactividad. La caracterización estructural y funcional de los receptores clonales empleados por los linfocitos T y B en el reconocimiento de determinantes an-

tigénicos ha permitido elaborar diferentes teorías que intentan abordar el entendimiento de los mecanismos implicados en la inducción de «tolerancia» en los vertebrados superiores. Entre ellas, la eliminación clonal, la anergia y la supresión han sido las más discutidas.

En el *workshop* se discutieron las diferentes teorías propuestas para la inducción de tolerancia en ambos compartimentos linfoides T y B. En las células T, la tolerancia a antígenos expresados en el timo podría inducirse por eliminación de los clones de timocitos potencialmente autorreactivos. Diferentes estudios expuestos en este *workshop*, utilizando anticuerpos monoclonales anti-TCR o anti-V $\beta$ , así como ratones transgénicos para un TCR $\alpha/\beta$  concreto, sugieren que dicho proceso selectivo conocido como «selección negativa» ocurre en un estadio ontogénico determinado, en células que expresan el TCR y previamente a la adquisición de la madurez funcional. En cuanto al compartimento B, diferentes estudios han demostrado la existencia de células autorreactivas y la ausencia de tolerancia total frente a determinantes antigénicos propios. No obstante, la inducción, al menos parcial, de tolerancia en las células B fue convenientemente ilustrada en el *workshop* mediante experimentos realizados con ratones transgénicos que expresan anticuerpos anti-componentes propios. ■

*Balance del Curso 1988/89*

## **CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN CIENCIAS SOCIALES**

### ■ El Instituto Juan March concede nuevas becas

En junio finaliza sus actividades del Curso 1988/89 el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, que inició su andadura a fines de septiembre de 1987. Desde octubre de 1988 hasta mayo del presente año, dicho Centro ha impartido once cursos, a cargo de destacados especialistas españoles y extranjeros; así como diversos seminarios, conferencias y almuerzos-coloquio.

En los cursos, de carácter cerrado, han participado los nueve alumnos que fueron becados por el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones en la convocatoria de 1988, más otros seis que ya realizaron en el Centro el primer curso académico 1987/88. En mayo pasado se seleccionaron nuevos alumnos, que se incorporarán en septiembre próximo, fecha en que dará comienzo el Curso 1989/90.

A estas becas han podido optar todos los españoles con título superior obtenido a partir del 1 de enero de 1986 en cualquier Facultad universitaria afín a los estudios del Centro, o que estuvieran en condiciones de obtenerlo en junio de 1989, con un expediente académico de una nota media no inferior a notable y con un buen conocimiento del inglés tanto oral como escrito. Dotadas con 100.000 pesetas mensuales brutas, estas becas se conceden inicialmente por un período de seis meses, prorrogable hasta dos años académicos de formación (cuatro semes-

tres consecutivos), a tenor de los resultados alcanzados, para la obtención del *Master*. Después podrán aspirar al título de Doctor con posteriores estudios.

La beca obliga a una dedicación intensa, incompatible con cualquier otra beca o actividad remunerada, salvo autorización expresa del Centro. Los becarios participan activamente en las distintas clases, seminarios, coloquios o conferencias organizados por el Centro durante el año académico y preparan los trabajos escritos que formen parte de cada curso. Estos cursos son impartidos por profesores españoles y extranjeros y están constituidos primordialmente por temas de Sociología y Ciencia Política, con un contenido analítico, empírico y comparativo. En ellos se incluyen también asignaturas de Estudios Internacionales, Economía, Historia Contemporánea y Derecho Público.

El Comité encargado de seleccionar a los alumnos del Centro está integrado por **Miguel Arto-**la, catedrático de Historia Con-

temporánea de la Universidad Autónoma de Madrid y Presidente del Instituto de España; **Francisco Rubio Llorente**, magistrado del Tribunal Constitucional; **José Luis Sureda Carrión**, catedrático de Economía y Hacienda Pública de la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona; **Andrés González Alvarez**, director administrativo del Instituto Juan March; y **Víctor Pérez Díaz**, director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales.

### Últimos cursos impartidos en el Centro

En el segundo semestre del Curso 1988/89 se han desarrollado en el Centro los siguientes cursos:

— *Historia moderna y contemporánea de España*, impartido por **Miguel Artola**, catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid.

— *Macroeconomía*, por **Jimena García Pardo**, profesora de Teoría Económica de la Universidad Complutense.

— *Curso-seminario de Investigación* por **Víctor Pérez Díaz**, catedrático de Sociología de la Universidad Complutense y director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales; y **Modesto Escobar**, profesor de Metodología de la Investigación y Teoría de la Comunicación de la Universidad Complutense.

— *Competing Approaches to Public Policy*, por **Peter A. Hall**, profesor de Economía Política de la Harvard University (Estados Unidos).

— *French Republicanism in European Perspective*, por **Patrice Higonnet**, profesor de Historia Francesa en la Harvard University.

En el primer semestre del curso 1988/89, los cursos impartidos en el Centro fueron: «Teoría social y sus entornos históricos», por **Víctor Pérez Díaz**; «Italy, 1969-1988: The State, Economy and Interest Organizations», por **Marino Regini**, profesor de Sociología de la Universidad de Trento (con la colaboración de **Maurizio Ferrera** y **Michele Salvati**); «Introduction to International Relations», por **Gregory P. Nowell**, Doctor por el Massachusetts Institute of Technology; «Microeconomía», por **Jimena García Pardo**; «Técnicas de Investigación Social», por **Modesto Escobar**; y «Advanced Writing in English», por **David J. Robinson**.

### Otros actos del Centro

A lo largo del Curso 1988/89 (hasta mayo de 1989, exclusive) el Centro organizó diversos actos, a los que asistieron el profesorado y los alumnos. Así, los siguientes seminarios:

— **David Laitin**, profesor de Ciencia Política de la Universidad de Chicago («The Social Basis of Comparative Politics») (3-X-88).

— **Marino Regini**, profesor de Sociología de la Universidad de Trento («Industrial conflict as rational behaviour? Some evidence from an Italian survey») (24-X-88).

— **Maurizio Ferrera**, profesor de Ciencia Política de la Universidad de Pavía (Italia) («The Italian Welfare State in Comparative Perspective») (21-XI-88).

— **Gregory P. Nowell**, Doctor por el Massachusetts Institute of Technology («The creation of institutional stability in the world oil market») (22-XI-88).

— **Michele Salvati**, profesor de Economía de la Escuela Poli-

- técnica de Milán («El Partido Comunista Italiano: evolución 1930-1988») (7-XII-88).
- **Richard Gordon**, director del Silicon Valley Research Group, de la Universidad de California, Santa Cruz («Innovation, Industrial Regions and Changing Production Logics: New Lessons from Silicon Valley») (17-III-89).
  - **Stanley Hoffmann**, director del Centro de Estudios Europeos y profesor de Cultura Francesa del Departamento de Ciencia Política de la Harvard University («The Future World Role of the United States») (27-III-89).
  - **Gregory P. Nowell** («Economic Rational Actor Models and the Study of Politics») (29 y 30-III-89).
  - **Anthony Ferner**, miembro del Industrial Relations Research Unit de la Universidad de Warwick (Inglaterra) («Relaciones industriales en las empresas estatales españolas y británicas Renfe y British Railways») (11-IV-89).

### Conferencias públicas

Además de estos actos, de carácter cerrado, dentro de los Cursos Universitarios de la Fundación Juan March, impartieron sendos ciclos de conferencias públicas **Marino Regini** (del 18 al 27 de octubre de 1988), sobre «Trabajo y política en la Italia Contemporánea»; **Peter A. Hall**, profesor de Economía Política de la Universidad de Harvard (del 7 al 16 de marzo de 1989), sobre «Understanding Continuity and Explaining Change in Contemporary European Politics»; **Margaret R. Higonnet**, profesora de Literatura Inglesa y Comparada, de la Universidad de Connecticut (Estados Unidos) (del 18 al 27 de abril), sobre

«Representation of Women: Gender in Representation»; y **Patrice Higonnet**, profesor de Historia Francesa de la Harvard University (del 16 al 26 de mayo), sobre «La Fraternité ou la Mort: From Utopia to Terror during the French Revolution»; todos ellos con traducción simultánea.

En cuanto a los almuerzos-coloquio que organizó el Centro en el Curso 1988/89, hasta abril inclusive, contaron con la participación de **José María Martín Patino**, Presidente de la Fundación Encuentro (14-X-88); **Fernando Schwartz**, editorialista del diario «El País» y ex Embajador de España en Holanda (27-X-88); **Stephen Wayne**, profesor de Ciencia Política de la George Washington University (28-X-88); **José Sancho Rof**, Jefe-Médico del Servicio de Endocrinología del Centro Ramón y Cajal, Madrid (10-XI-88); **Oscar Fanjul**, Presidente del Instituto Nacional de Hidrocarburos (17-XI-88); **Guido Brunner**, Embajador de la República Federal de Alemania (18-XI-88); **Antonio López Campillo**, Investigador del Centro Nacional de Investigación Científica de Francia (24-XI-88); **Edwin G. Corr**, Visiting Professor of Public Service de la Universidad de Oklahoma (2-XII-88); **Arnold Feldman**, profesor de Sociología de la Northwestern University en Evanston (Illinois) (9-XII-88); **Paul C. Warncke**, ex-director de la Agencia de Desarme y Control de Armamentos de los Estados Unidos (19-XII-88); **Stanley Hoffmann**, director del Center for European Studies de la Harvard University (27-III-89); **Abel Aganbegian**, Asesor Económico del Presidente del Societ Supremo, Mijail Gorbachov (21-IV-89); y **Theodore J. Lowi**, Senior Professor of American Institutions de la Cornell University (24-IV-89). ■

*Revista crítica de libros***NUMERO 26 DE «SABER/Leer»**

■ Con artículos de Ynduráin, Carballo Calero, Hierro, García de Enterría, Palacio Atard, Brunner y Rodríguez Agradados

Los anuncios por palabras, la historia del gallego-portugués, la obra poética completa de Angel García López, la Revolución Francesa, la España de Carlos III vista por los embajadores alemanes, Adenauer como constructor de la nueva Alemania y la música en Grecia son los temas de los que se escribe en el número 26, correspondiente a los meses de junio y julio, de «SABER/Leer».

En esta revista de la Fundación Juan March, dedicada a la crítica de libros, se ocupan de los temas enunciados, en esta ocasión, **Francisco Ynduráin, Ricardo Carballo Calero, José Hierro, Eduardo García de Enterría, Vicente Palacio Atard, Guido Brunner y Francisco Rodríguez Agradados**. Estos trabajos van ilustrados, con encargos hechos de forma expresa, por **José Antonio Alcázar, Alberto Urdiales, Tino Gatagán, Juan Ramón Alonso, Stella Wittenberg, Angeles Maldonado y Marina Llorente**.

El profesor Ynduráin se acerca al popular sistema publicitario de los anuncios por palabras.

El filólogo Carballo Calero analiza el pasado y el futuro del gallego y su peculiar situación político-cultural. Un poeta, José Hierro, recorre la obra poética completa de otro poeta, Angel García López. García Enterría recuerda la Revolución Francesa, en este año de su bicente-



nario, y comenta un libro que trata del arraigo de aquellos hechos en la sociedad francesa. El historiador Palacio Atard escribe acerca de una serie de documentos diplomáticos sobre la España de Carlos III. El embajador alemán Guido Brunner repasa la figura del canciller Adenauer. El helenista Rodríguez Agradados comenta un libro sobre la música en Grecia.

**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.

LUNES, 5

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA  
Recital de violonchelo y piano.

Intérpretes: Josep Bassal y Susan Campbell.

Obras de R. Schumann, J. Brahms y G. Cassadó.

MARTES, 6

19,30 horas

CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA.

Presentación del Catálogo de Obras de Jesús Guridi, realizado por Víctor Pliego, a cargo de Antonio Fernández-Cid.

Concierto, por Jorge Otero (piano).

Programa: *Ocho Apuntes para piano* (1954); *Danzas viejas*, tres glosas musicales inspiradas en poemas de Víctor Espinós (1939); y *Diez Melodías Vascas*, para piano.

LUNES, 12

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA  
Recital de piano.

Intérprete: Francisco Alvarez Díaz.

Obras de J. S. Bach, R. Schumann, S. Barber, I. Albéniz y M. de Falla.

MIÉRCOLES, 14

19,30 horas

CICLO «VIOLIN MODERNO ESPAÑOL» (I).

Intérpretes: Víctor Martín y Miguel Zanetti (piano).

Programa: Obras de Sarasate, Monasterio y Granados.

LUNES, 19

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA  
Recital de canto y clave.

Intérpretes: Asunción Flórez Asensio (soprano) y Rosa M.<sup>a</sup> Rodríguez Santos (clave).

Obras de C.Ph.E. Bach, F.Jh. Haydn y W.A. Mozart.

MIÉRCOLES, 21

19,30 horas

CICLO «VIOLIN MODERNO ESPAÑOL» (II).

CICLO ORGANOS HISTORICOS DE VALLADOLID

Durante el mes de junio finaliza el Ciclo «Organos históricos de Valladolid», que se inició el pasado mes de mayo en colaboración con la Asociación «Manuel Marín» de Amigos del Organo, de Valladolid.

*Sábado 3:* 20,00 horas. Iglesia de Santa María, en Medina de Rioseco.

Intérprete: José Luis González Uriol.

Obras de G. Salvatore, G. M. Trabci, B. Pasquini, G.B. Pescetti, S. Aguilera de Heredia, F. Correa de Arauxo, J. Lidon, J. Cabanilles y J. Ximénez.

(Concierto patrocinado por la Caja de Ahorros de Valladolid).

*Sábado 10:* 20,00 horas. Catedral de Valladolid.

Intérprete: José Manuel Azucé.

Obras de J. S. Bach, C. Franck, Ch.M. Widor, M. Dupré, A. Guilmant, N. Otaño y L. Vierne.

Intérpretes: Domingo Tomás y Zdravka Radoilska (piano).  
Programa: Obras de Nin, Toldrá, Cassadó y Turina.

## GRABADOS DE GOYA, EN AUSTRIA Y ALEMANIA

Durante todo el mes de junio y hasta el 2 de julio seguirá abierta en el Künstlerhaus de Viena (Austria) la colección de 218 grabados de Goya, de la Fundación Juan March. Acompañan a los grabados ocho planchas de cobre originales que se exhiben por primera vez fuera de España.

Desde el 23 de julio la exposición se ofrecerá en el Städtisches Museum de Flensburg (República Federal de Alemania).

Los grabados pertenecen a los cuatro grandes series de Goya: *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*.

### ● 222 grabados, en Cáceres

En junio y julio proseguirá el recorrido que la serie de 222 grabados de Goya está realizando por diversas localidades de la provincia de Cáceres. Del 2 al 31 de junio la colección se exhibirá en Trujillo, en el Palacio de la Conquista, y a partir del 7 de julio la muestra se ofrecerá en la Casa de Cultura de Jarandilla. En ambas localidades la exposición se presenta con la Institución Cultural «El Brocense».

## LUNES, 26

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA  
Recital de guitarra.

Intérprete: M.<sup>a</sup> Esther Guzmán Blanco.

Obras de J.S. Bach, A. Barrios, F. Sor, E. Pujol, E. Granados, J. Rodrigo e I. Albéniz.

## MIÉRCOLES, 28

19,30 horas

CICLO «VIOLIN MODERNO  
ESPAÑOL» (y III).

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

Programa: Obras de Turina, Rodrigo, Del Hierro, Gaos y Muñoz Molleda.

## «ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO» (Selección de fondos propios de la Fundación)

Durante todo el mes de junio y hasta el 8 de julio permanecerá abierta la Exposición «Arte Español Contemporáneo (Selección de fondos propios)», compuesta por 41 obras de otros tantos autores, de la colección de la Fundación Juan March.

Horario: de lunes a viernes, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Sábados: de 10 a 14 horas. Domingos y festivos: cerrado.

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

**Información: Fundación Juan March, Castelló, 77  
Teléfono: 435 42 40 - 28006-Madrid**