

## Sumario

<b>ENSAYO</b>	3
<i>El teatro en la tercera revolución burguesa</i> , por Eduardo Haro Tecglen	3
<b>NOTICIAS DE LA FUNDACION</b>	17
Los Grabados de Goya, en Lisboa, desde el 22 de septiembre	17
— El Ministro de Investigación y Ciencia austríaco inauguró la muestra en Viena	17
La exposición «Arte Español Contemporáneo» y la crítica	19
<b>Música</b>	21
Se presentó el <i>Catálogo de obras de Jesús Guridi</i>	21
— Antonio Fernández-Cid: «Guridi, hombre y músico»	22
— El pianista Jorge Otero dio un recital con obras del músico vasco	23
«Cultural Rioja»: 7.655 personas asistieron a los conciertos organizados por la Fundación el pasado curso	24
El violín español, en su variedad	26
— José Luis García del Busto: «Estética nacionalista del violín español»	27
Los órganos históricos, un rico patrimonio español	30
— Finalizó el ciclo de conciertos en Valladolid	30
<b>Cursos universitarios</b>	33
Fernando Morán: «Europa en la hora de su definición»	33
Margaret Higonnet: «La representación de la mujer»	40
<b>Publicaciones</b>	46
<i>De la mano de Cernuda</i> , de Philip W. Silver	46
— Publicadas las conferencias del hispanista norteamericano, por la Fundación Juan March y Cátedra	46
«SABER/Leer»: artículos de Elías Díaz, Seco Serrano, Alonso Montero, Gullón, Villa Rojo, González de Cardedal y Valverde	47
<b>Actividades culturales en agosto y septiembre</b>	48

# EL TEATRO EN LA TERCERA REVOLUCION BURGUESA

Por Eduardo Haro Tecglen

*Nació en Pozuelo de Alarcón (Madrid) en 1924. Periodista, ha sido director de diarios y semanarios y autor de numerosos libros de ensayo. En la actualidad es crítico teatral y miembro del equipo editorial del diario «El País».*



Teatro y sociedad se acercan en España al fin de siglo con una única ansiedad confusa. Pesan sobre este país demasiados arrastres históricos y sueños rotos como para que el presente pueda considerarse como un mero arranque del futuro, e incluso como para que el teatro pueda reflexionar ya, por sí mismo, sobre la situación. Vive compulsivamente.

La sociedad española ha segregado tres revoluciones burguesas en el siglo XX. Incómoda por el retraso en entrar en la modernidad y en la industrialización, la burguesía produjo la República de 1931; asustada por los riesgos de que esa República se hiciese demasiado popular, o dirigida por «las masas» —los liberales republicanos hicieron descripciones dramáticas de la masa (Ortega, Marañón)—; se planteó una nueva revolución recti-

\* 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

ficadora en 1936, dentro de la línea de los fascismos europeos. La tercera revolución, aún con un carácter más desapasionado, más en la tradición evolutiva, es el estado de transición iniciado a la muerte de Franco en 1975. Desde el punto de vista cultural en el que se trata de inscribir el teatro esa transición no ha terminado.

El teatro precede unas veces a estas revoluciones (las anuncia, las profetiza), a su realismo y su renovación técnica; otras veces se acomoda y otras se resiste a ellas. Al empezar el siglo, el novelista Pérez Galdós trazó con sus obras teatrales los primeros signos de renovación: el enfrentamiento de las sociedades industriales con las aristocráticas, la crítica de la influencia de la Iglesia, la lucha contra los preceptos calderonianos del honor, la negación de la aristocracia de la sangre... Fue ásperamente combatido por los conservadores; sin embargo, su irrupción de realismo y naturalismo (iniciado ya por Enrique Gaspar, hoy olvidado injustamente) permitió la aparición de una figura ambigua, la de Jacinto Benavente (Premio Nobel en 1922): crítica para la sociedad dominante pero desde dentro de ella, con las suficientes escapatorias y los necesarios compromisos. Dominó la escena hasta su muerte (1954) junto con algunos autores de la burguesía (Alvarez Quintero, Arniches) mientras otros intentaban difícilmente abrirse camino con un lenguaje nuevo. Entre ellos, Valle Inclán y García Lorca,

Hispanica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Angel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro; *La arquitectura teatral. El teatro «alla italiana», en la cultura española moderna*, por Ignasi de Solà-Morales, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona; *Los clásicos, hoy*, por Rafael Pérez Sierra, catedrático de Escena lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *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 Universidad degli Studi di Milán; *Tiempo de zarzuela*, por Carlos Gómez Amat, crítico musical y asesor de la Cadena SER; *Festivales, claridad y penumbra*, por José Monleón; y *Evolución del texto dramático contemporáneo: tres paradigmas españoles*, por Francisco Ruiz Ramón, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Vanderbilt (Estados Unidos).

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

fetiches actuales —sobre los que se quiere arrancar de nuevo el pasado— de la nueva democracia, o tercera revolución burguesa.

En ese momento se produjo una escisión muy importante: la de autores contra escritores, sobre el supuesto de que aquéllos tenían el secreto de lo que entonces se llamaba en España carpintería teatral y hoy se llama dramaturgia y trata de convertirse en una especialidad nueva dentro del teatro, según algunas definiciones del estructuralismo. En realidad, los autores tenían en sus manos la posesión del medio de producción: el público del teatro era una burguesía pudiente, los empresarios de los locales y de las compañías eran sus intermediarios, y los escenarios se cerraban a los escritores que no aceptaban las normas. El círculo se rompió alguna vez: la más decisiva fue cuando la actriz y empresaria Margarita Xirgu emprendió la renovación del teatro, trajo a España una dramática extranjera difícil (para la media de aceptación del público y sus empresarios) y estrenó las obras de los escritores condenados: Valle Inclán, Lorca, Alberti, entre otros. Este esfuerzo cuajó con el advenimiento de la República, aunque la mayoría del teatro siguiera siendo de la cepa burguesa acomodaticia: incluso durante la guerra civil, en la zona republicana, los intentos de revolución teatral fueron impotentes frente al arrastre del teatro entonces llamado comercial. En la revista de guerra «El Mono Azul» (existe de ella una edición facsímil), Luis Cernuda escribía en octubre de 1937: «La guerra, que tantas cosas ha removido, y que indirectamente ha podido ser origen de una total desaparición de esas obras teatrales embrutecedoras para el público, no parece hasta ahora una rectificación. Vaya por delante que en momentos como el actual de España todo está subordinado a la guerra; pero ¿es que las obras representadas en los teatros de Madrid o Valencia no tienen una repercusión en el espíritu de los espectadores? Y éstos, ¿no siguen embruteciéndose, como si aquí no ocurriera nada, ante los engendros que les sirven sobre las tablas? Piénsese que no sólo todo sigue igual en este punto, sino que aún está mucho peor». Esta cita ayuda a comprender la enorme capacidad del teatro —como factor interno dentro de las costumbres sociales, de los movimientos del gran grupo o del «carácter nacional»— para mantener su continuidad sobre los cambios externos. A menos que sea duramente forzado.

Fue forzado, efectivamente, en la caída de la República con la que se desmoronó todo el esfuerzo. La mayor parte de los promotores de ruptura —como la misma Margarita Xirgu o como el director de escena Rivas Cherif— tuvieron que partir al exilio o fueron encarcelados o asesinados como García Lorca, y se estableció un teatro desprovisto de cualquier sentido social: o se iba hacia un género cómico deleznable, barato o, cuando alcanzaba algo más de calidad literaria, no tenía más horizonte que la evasión o el entretenimiento. La censura fue decisiva.

Hay que notar, sin embargo, que un verdadero teatro franquista o fascista no salió nunca; y cuando se intentó, fracasó. Hubo más bien un teatro censurado —impregnado de pequeña moral, ajeno a todas las formas de libertad o de renovación— que estimulado por el régimen. Sobrevivieron y continuaron algunos autores anteriores no mal vistos por el régimen, o aplaudidos por él —Pemán, Arniches—, se creó un teatro de folletín y melodrama —Leandro Navarro, Adolfo Torrado— y renació un teatro que fue llamado de evasión, nacido —según los teóricos— de *La comedia de la Felicidad*, de Evreinoff representada en Madrid antes de la República (1928) en una traducción de Azorín: no tuvo demasiado público, pero sí una gran influencia. Era un teatro de más calidad literaria: el de Miguel Mihura y «Tono», el de José López Rubio y, desde luego, el de Enrique Jardiel Poncela. Se sumaron otros: Joaquín Calvo Sotelo, Víctor Ruiz Iriarte.

El desgaste progresivo de los mecanismos de censura, la escritura paralela, fueron permitiendo la aparición esporádica de nuevos autores adversos al régimen: Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Antonio Gala, Francisco Nieva. Utilizaban un lenguaje más alusivo que directo. Entre dos de ellos, Sastre y Buero, se planteó la polémica del «posibilismo». Buero insistía en que la defensa contra el franquismo consistía en llegar lo más lejos posible dentro de los límites de la censura, o tratar de forzarla y violentarla; Sastre, en que no había que ceder nunca y plantear a la censura el desafío de lo máximo. Sin entrar ahora en el análisis de posturas éticas o de razones prácticas, se puede ver el resultado: Buero es miembro de la Real Academia, tiene todos los premios de la nueva democracia y estrena con regulari-

dad; Sastre ha escogido un semiexilio en Fuenterrabía, no recibe honores y sólo estrena en teatros marginales con muy escasa frecuencia.

Al mismo tiempo, aparecían los grupos independientes, que trataban de escapar a los circuitos de los empresarios y a las normas de censura: fueron implacablemente perseguidos. Sin embargo, en algunos momentos pudieron dar un tono de frescura y la señal de que algo seguía latiendo bajo el manto de la opresión. Comenzaron a escribir, también, los que luego fueron conocidos como nuevos autores, o lo que se ha denominado como teatro subterráneo español: jóvenes que lanzaban desesperadamente sus obras contra la censura y les eran sistemáticamente rechazadas. Utilizaban formas de vanguardia por dos razones preferentes: una, la posibilidad de que la abstracción o la deshumanización de sus farsas, la utilización de claves y metáforas, pudieran saltar por encima de la comprensión de la censura; la otra, a la manera clásica de revolución estética contra el teatro conservador. Muchas de sus obras fueron publicadas en libros, en razón de que la censura se despreocupaba más de la literatura impresa —por la escasez de lectores— que de los medios de masas como el teatro o el cine y estos textos tuvieron una acogida excepcional. El hispanista americano profesor George E. Wellwarth les dedicó un libro (*Spanish Underground Drama*, Pennsylvania State University Press, 1972) de donde salió su apelativo de «teatro subterráneo»; el profesor Francisco Ruiz Ramón, también con cátedra en Estados Unidos, les incluyó en su *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Los dos estaban lejos del hervor español y sólo conocían estas obras dramáticas por lecturas, como los teóricos españoles Monleón o Domenech.

Todos estos antecedentes son precisos, e incluso quedan demasiado escuetos o esquemáticos, para poder comprender el hecho teatral a partir de la muerte de Franco y la entrada en el período histórico de la transición. Queda, probablemente, claro que lo que se ha llamado el tardofranquismo estaba ya relajado y perdida su guardia; personalidades y funcionarios del régimen se habían preparado para adecuarse a la transición, y de ahí salía una cierta permisividad (para esperar la recompensa del futuro) y una manera de aumentar en mucho las leyes de lo «posible».

Había una considerable esperanza en la abolición de la censura, puesto que se suponía la existencia de ese teatro subterráneo y de una capacidad prácticamente ilimitada en los autores que estrenaban reprimidos para llevar adelante un teatro fresco, nuevo y audaz. No fue así.

Se produjo, en efecto, una caída vertical de los autores menores que habían dominado el período anterior y que siguen prácticamente extinguidos; en algunos casos por razones de edad, en otros por el mero desgaste de sus fórmulas. Y sobrevivieron con un auge casi idolátrico los autores conocidos como resistentes —Bueno Vallejo, Antonio Gala— y, en menor medida, aunque su teatro sea superior, Francisco Nieva, más la irrupción del teatro subterráneo y de los grupos independientes. Nada respondió a estas esperanzas.

La transición política y social ha tenido tres etapas: un primer año en el que el viejo régimen trató de reformarse y sobrevivir —el gobierno de Arias Navarro, último presidente de Franco y primero de la Corona, con Fraga como Ministro del Interior, no pudo resistir más de un año—; una segunda etapa de centrismo cambiante hasta 1982 en el que Adolfo Suárez procedió a la legalización de los partidos políticos, los «Pactos de la Moncloa» con ellos, y la promulgación de la Constitución; terminó esa etapa, sustituido Suárez por Calvo Sotelo, con el golpe de estado del 23 de febrero de 1981 (aunque se prolongó hasta las elecciones generales de 1982); y la llegada, desde ese año, y hasta el presente, del gobierno surgido del partido socialista. El tránsito del teatro en este tiempo ha sido, por lo menos, sorprendente, y para comprenderlo hay que tener en cuenta varios efectos externos. Uno de ellos es la de que el cine y la televisión, que en otros países habían sido concurrencia y estímulo para el teatro (como si la cultura o la recepción creciese en bloque), no alcanzaron aquí su verdadera fuerza total hasta que la censura desapareció, y una serie de producciones extranjeras se volcaron materialmente sobre las pantallas grandes y pequeñas, produciendo no un complemento al teatro, que no se despertaba, sino una concurrencia. Otro, que no se produjo el recambio de público que se esperaba: el teatro, encarecido por su condición de artesanía, se vio al mismo tiempo abandonado por su público conservador

tradicional, que se veía traicionado por su contenido (trataba de dejar de ser burgués por la vía de las costumbres o de la libertad de exhibición); mientras, el pueblo había perdido la costumbre de ese lenguaje, no tenía medios económicos para acudir a él y prefería la calidad y el precio del cine.

Irrumpieron, eso sí, algunos desnudos que se hicieron célebres: la actriz María José Goyanes en una traducción de *Equus*, de Peter Schaffer; Rosa Valenty en *La carroza de plomo candente*, de Francisco Nieva; y Victoria Vera en *Por qué corres, Ulises*, de Antonio Gala. No es un dato anecdótico: fue la primera nota de una sensación de libertad y cambio, y se produjeron polémicas en las que los conservadores, la derecha y el *ancien régime* acusaban simplemente a la democracia incipiente de pornográfica. Se atrajo al público a ver estas excelentes obras sin que, por otra parte, se pueda decir que las comprendieran o simplemente que aceptaran sus premisas de libertad verbal.

El público no había tenido demasiado tiempo para adaptarse y los autores no sabían salir de un lenguaje semicríptico, alusivo; no tenían suelta la mano para adecuarse a una libertad y, también hay que repetirlo, la sociedad no ofrecía un rostro demasiado visible como para abordar sus problemas. Estaba, simplemente, tratando de cambiar. Los autores mágicos, Buero Vallejo y Antonio Gala, se fueron enfrascando cada vez más en sí mismos, y si se les aclamaba era, sobre todo, por lo que habían representado en la etapa de la represión. Cada uno en su estilo, se aferraron a los símbolos o al doble lenguaje y a la satisfacción de su público para no perderlo, lo cual les acercó cada vez más al teatro-fórmula y no aprovecharon las circunstancias que parecían favorables. No han perdido demasiado público hasta ahora, pero no lo han ganado —es el mismo de antes— ni han cumplido ninguna de las esperanzas. Alfonso Sastre, con su naturaleza revolucionaria, siguió manteniendo la idea política de que el poder no había cambiado suficientemente para hacer viable su teatro y, en efecto, fue respondido por el olvido y por la aceptación social de su marginación, hasta el estreno de *La Taberna Fantástica*, dirigida por Gerardo Malla en un teatro relativamente marginal, el del Círculo de Bellas Artes, aunque su éxito minoritario impulsara al productor, que la trasladó después



a otros teatros comerciales. La comparación del texto publicado de esta obra con la realidad de su estreno mostraba que lo que tenía un valor coral y una entrega en lenguaje y acción al mundo marginado de los «quiquis» se había convertido en obra de protagonista (con la aparición del actor Rafael Alvarez, «El brujo», que había actuado en teatros independientes y aquí recibió la consagración), con más comicidad de sainete amargo que dureza de denuncia. Es uno de los trazos del cambio de poder en los escenarios: del autor al director.

La gran decepción ocurrió con los «nuevos autores» del «teatro subterráneo» que se habían hecho legendarios en la clandestinidad; estaban en derecho y razón de esperarlo todo, puesto que habían sido aclamados por los eruditos. Pero su teatro quedaba ya muy viejo. Habían creado una vanguardia, un simbolismo, una metafórica, que les debía permitir atravesar la barrera de la censura y ser comprendidos por el público. Pero en realidad la censura lo había comprendido todo y les había prohibido; cuando fueron libres para estrenar, el público ya no requería metáforas ni símbolos, o trasposición de personajes, sino palabra clara y directa. Presionaron fuertemente para estrenar, su amargura emitió manifiestos contra las empresas, el gobierno, alguna crítica a la que consideraban poderosa; es decir, sustituyeron el enemigo de fuera del teatro, Franco, por otros enemigos también externos (Arrabal, triunfador en París, pero sucesivamente fracasado en Madrid, lo atribuyó al comunismo). Desgraciadamente, sus estrenos públicos no tuvieron público, éxito ni aplausos. Así pasó con Romero Esteo, con Alberto Miralles, Luis Riaza, Martínez Ballesteros, Angel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Martínez Mediero, José Ruibal, José Martín Recuerda...

El lenguaje de metáfora y clave parecía innecesario para las nuevas formas de libertad y lo que se había ideado para que no lo entendiera la censura no sólo no lo entendía el público, sino que no le importaba. Los «nuevos autores» no aceptaban la necesidad de reconversión de su ingenio y su talento. Los grupos independientes se vieron desnutridos; si su vida nómada y difícil estaba considerada por ellos mismos como heroica por la persecución de la dictadura, el heroísmo cívico no tenía ya sentido cuando la penuria era solamente económica por falta de interés

en su trabajo. Comenzaron a buscar apoyos en el Estado, en las nuevas autonomías, en partidos políticos o asociaciones culturales de barrio, en fundaciones bancarias: perdieron su independencia, y lo que había sido su razón de ser. El Estado del partido socialista, con José Manuel Garrido como director general de teatro y música (en la actualidad, Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música) trató de canalizar todo este ímpetu creando un Centro Nacional de Nuevas Tendencias, dirigido por Guillermo Heras y con sede en la marginal Sala Olimpia del barrio de Lavapiés de Madrid. La experiencia fallaba por su base: un teatro rebelde, de experimento y protesta, se hace contra la sociedad establecida, y no pagado por ella. En sus años de experiencia el CNNT ha realizado algún montaje brillante desde un punto escenográfico, ha tratado de atraer nuevos autores y no ha tenido nunca público. Los jóvenes a los que pensaba reclutar han rechazado ese tipo de cultura, lo cual no le impide seguir funcionando, dada su economía oficial.

Dos autores se desgajaron a tiempo del grupo del «nuevo teatro» y pudieron hacer su reconversión sin perder su fondo ni su ánimo. Uno de ellos, José Luis Alonso de Santos, consiguió una obra de protesta metida en un fondo de sainete amargo, *Bajarse al moro*, que fue vista por cientos de miles de personas en toda España. Hoy dirige una empresa teatral para sus propias obras y otras que considera valiosas al margen de los circuitos de admisión actuales. El otro, Fermín Cabal, con *Vade Retro*, ganó un éxito de estima, pero no tanto de público, y eso le pasó con otras obras menores siguientes. Hoy está alejado del teatro y se dedica a escribir guiones de cine. Probablemente el suceso teatral de mayor trascendencia en todo este tiempo fue el estreno de *Las bicicletas son para el verano*, del actor y escritor Fernando Fernán-Gómez que trataba de aspectos cotidianos —pero también ideológicos— de la guerra civil con unas escenas teatrales directas y un lenguaje sencillo. Pero el sistema no llegó a apurar totalmente el éxito de esta obra —que tuvo una difusión extraordinaria en cine y en libro— y las otras escritas por el mismo autor, que fueron estrenadas en condiciones precarias.

Al mismo tiempo se produjeron dos acontecimientos muy importantes. Uno fue la reconversión del teatro de autor en teatro

de director y, más tarde, de escenógrafo; el otro, la decisiva intervención del Estado en el teatro, sobre todo a partir de la llegada del gobierno socialista, cuya política continuada es la del apoyo al teatro de espectáculo más que al de texto. Sobre textos de teóricos dominantes en otros momentos —Artaud, Grotowski, Stanislawski y sus herederos americanos— se construyó la teoría de que el teatro se sale de la literatura dramática para constituir la *representación* como hecho único e irrepetible, formada por todas las artes que en un sólo momento coinciden sobre la escena. «La representación —se ha dicho— sólo existe en el presente común del actor, el lugar escénico y el espectador». El autor queda ya excluido, porque también se dice que el texto es solamente «la memoria del espectáculo». No es éste el sitio para discutir estos temas —por la extensión que requeriría— pero sí para considerarlos como un hecho que ha presidido y preside aún la escena española. Esta situación reduce a un mínimo la existencia del escritor, o del autor, y zanja de una vez la vieja polémica que, como queda dicho, discutía la diferencia entre escritores y autores de teatro: nivela a los dos hacia la nada.

Y ésta es la situación actual: el director y el escenógrafo, a veces la inclusión de un dramaturgo —propiciada por las leyes de protección al teatro— intentaban cambiar su texto, o hacer mayor énfasis en situaciones o momentos más propicios al espectáculo que al discurso total. El dramaturgo era el nombre clásico del autor de teatro porque su pensamiento y su palabra se concebían en forma de teatro, en su construcción de la obra escrita, en las acotaciones describiendo el lugar de la escena, los trajes correspondientes a los caracteres, los movimientos y hasta los gestos de los actores. El nuevo dramaturgo —se ha propuesto la palabra dramaturgista para distinguirlo de la antigua acepción del dramaturgo— tiene autoridad para retocar, cambiar, alterar el texto, partiendo de la idea de que el autor no posee su *especialidad* o ha escrito en otro tiempo y lugar que no se corresponden al momento de su representación actual. En realidad el dramaturgista es un delegado —y contratado— del director de escena, que es quien se ha hecho con el poder absoluto. El director remodela la obra, pacta si puede con el escenógrafo, la traslada de época, de

lugar de acción, de personajes. Este poder absoluto del director de escena se ha consagrado por la entrega de los teatros oficiales o institucionales —en el Estado como en cada autonomía— a directores de escena, cuando su dirección podía ser ejercida por actores, autores o empresarios contratados. Hoy ésta es una cuestión en la que ni siquiera se piensa: la dirección de un teatro subvencionado se confía automáticamente a un director de escena.

Esto ha producido conflictos con los autores. Muchos lo han aceptado como único camino para estrenar y se han visto defraudados; otros han hecho públicas sus protestas y sus decepciones; y otros se han retirado del teatro y escriben en diferentes medios. El libro no es hoy decepcionante para el escritor, como lo fue antes; escribe lo que es él y, si tiene éxito, gana suficiente dinero; y si se acepta la mediatización, resulta económicamente más rentable hacerlo para el cine o el teatro. La busca del camino más fácil hizo que los directores de escena y su equipo de trabajo tendieran a la recuperación del teatro de autores desaparecidos —desde el Siglo de Oro hasta Lorca y Valle Inclán, que están ya en dominio público— que a los que podían intervenir directamente en sus creaciones. Esto ha secado prácticamente las fuentes de la escritura teatral; se exaltan con justicia —por sus valores intrínsecos— los autores-fetiché de la II República como Valle o como Lorca (casi exclusivamente: ahora la busca llega a Alberti con *El hombre deshabitado* y se ha estrenado una obra olvidada de Bergamín) y sobreviven con dificultad los que rompieron la censura en la etapa franquista y algunos desgajados del teatro independiente, como los citados José Luis Alonso de Santos o Fermín Cabal. La Ley de Propiedad Intelectual recientemente promulgada favorece estas acciones, al reducir a cincuenta años tras la muerte del autor su entrada en dominio público, lo cual quiere decir que los directores, dramaturgistas o adaptadores que manejen esas obras cobran los derechos de autor: un estímulo que no da el autor vivo.

El teatro de dirección y escenografía favorece los designios del gobierno por lo menos en el sentido de que una busca de prestigio en el extranjero, o de reasentamiento de la cultura tradicional española es más fácil de hacer con el mero espectáculo,

que en un país rico en plástica ofrece siempre grandes posibilidades, que con el texto, que tropieza con barreras de idioma. Los nombres utilizados, como Lorca o Valle, o los clásicos del Siglo de Oro tienen también prestigio mundial; y en el interior cumplen nominalmente con la advocación tranquilizadora de la cultura. Sin embargo, no siempre el trío compuesto por director, escenógrafo y dramaturgo tienden al esclarecimiento o la relectura concordante de los textos, sino que procuran buscar sus propios efectos de brillantez, y en ello se incluye la forma de dirigir a los actores.

Esto es naturalmente visible en el Centro Dramático Nacional, creado por el INAEM, porque su materia son los clásicos. La dirección de este centro por Adolfo Marsillach en estrecho trabajo con el escenógrafo Citrinowsky ha sido pensada contra la idea de museo teatral, sobre la idea del espectáculo y de la representación. Se ha dado menos importancia al verso original y la dicción de los actores que a las ideas de actualización del texto. *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca, se hizo con otra idea del destino que la católica del autor y con cierta inclinación hacia el feminismo, como *La Celestina*, revisada, cambiada y añadida por Gonzalo Torrente Ballester, y *El burlador de Sevilla*, por Carmen Martín Gaité, llena de efectos cómicos del director Marsillach y de su escenógrafo habitual. El Centro Dramático Nacional, también del INAEM, bajo la dirección de Lluís Pasqual, ha procedido a revisiones semejantes con Shakespeare o con Valle Inclán, y también el Español, del Ayuntamiento de Madrid, aunque en éste la dirección de Miguel Narros es mucho más respetuosa generalmente con los textos (no así con las acotaciones). Son, en todo caso, representaciones espectaculares y bellas generalmente.

La clase actoral sufre también de una gran confusión; los viejos maestros han ido desertando la escena y prefieren el trabajo más remunerativo del cine y la televisión; los jóvenes, surgidos de la intuición de unas desfallecientes escuelas oficiales de Arte Dramático, notablemente desdeñadas por los poderes públicos, son más obedientes a una dirección plástica que les utiliza como una parte móvil de la escenografía y hace más

esfuerzo en su colocación, proximidad, expresión corporal o agilidad que a su voz y a su dicción. La Escuela de Arte Dramático ha estado durante muchos años —prácticamente, desde 1975— con la idea valiente de que era el teatro subterráneo y la nueva vanguardia quienes iban a crear el teatro en España, y muchos de los creadores de este género figuran hoy en sus cátedras o en su dirección; las enseñanzas han ido por ese camino que no siempre coincide con la realidad escénica del país.

El espectador español no encuentra en el teatro el juego de ecos necesario para que sus preocupaciones sean reflejadas y tal vez rectificadas. El cine o las series de televisión les ofrecen, por su carácter universal, una aproximación a los grandes temas de la civilización occidental; pero el microcosmos español no aparece. Los escritores están atrapados por sus propias dudas, incluso por su miedo; pero también por la nueva mecánica de producción. El intelectual tiene un miedo notable a adoptar una posición crítica frente a una sociedad moldeada por un gobierno de izquierda, por el temor de coincidir con las derechas o con los elementos latentes del antiguo régimen: es una congelación de conciencia. Esta paralización es menos notable en la novela, la poesía o el ensayo, que en el teatro. Podría ligarse todo ello a lo que llamamos desencanto o desesperanza con demasiada comodidad: probablemente el error estaba en el exceso de esperanzas, o en la imposibilidad de éstas, y no en cómo se ha continuado desarrollando el posibilismo de la sociedad española. Pero esa es otra cuestión.

Sin embargo, no puede desdeñarse el hecho de que en el teatro la producción sea pública o semipública —por un amplio sistema de subvenciones y ayudas—, de forma que todo proyecto haya de pasar por la revisión de la administración del Estado o de las autonomías que han construido sus burocracias culturales a imagen y semejanza de las estatales.

Es decir, que el antiguo sistema de empresarios que representaban a la burguesía dominante se ha sustituido por un sistema de funcionarios que representan los intereses del Estado: es un tamiz que hay que pasar. El empresario antiguo funcionaba de tal manera que ofrecía al público burgués su ideología favorita a

cambio de que sufragase la representación por medio de la taquilla; el Estado-empresario no cuenta con ese público, sino con el erario público. Al mismo tiempo, el escritor encuentra que el intermediario entre el Estado y su obra es el núcleo director-escenógrafo-dramaturgo que le obligan a la modificación, a veces sustancial, de su texto. La consecuencia es que prefiere, otra vez, dedicar su escritura a medios donde goza de mayor libertad e independencia.

Es, de todas formas, una salida que no tiene el actor. Como no existen compañías estables, sino de reparto —formadas por los actores disponibles, con arreglo a la ideación del director para cada obra—, tiene que cambiar de escuela y de estilo cada vez que actúa —y son muchas veces en la temporada, porque el sistema no permite una larga duración de las obras—, lo cual le priva de su estilo artístico personal. La misma subordinación del texto al espectáculo disminuye lo que deberían ser sus facultades de arte y profesión: la voz, la dicción, la interpretación. Se convierten en portadores de decorado —el figurinismo—, receptores de luz o simples repetidores de movimientos marcados previamente. Los que pueden, emigran al cine o la televisión, donde las condiciones no son distintas, pero por lo menos son más remunerativas, más cómodas y ofrecen más popularidad. Incluso hay directores de cine que dan a sus actores más libertad de interpretación, de participación propia o de composición de personaje que los directores de teatro.

De este tejido parece estar hecha la actual crisis profunda del teatro español. La posibilidad de que llegue a desaparecer a la larga no está excluida: quedaría convertido en un teatro oficial de acontecimientos, de espectáculos brillantes, fácilmente exportables, basado en nombres históricos y en calidades plásticas, enteramente sufragado por el Estado central y las Autonomías, envuelto en programas lujosos y en alardes de publicidad, mientras se hunde el teatro cotidiano, el ensayo, la palabra directa al espectador. Hay precedentes: la ópera, la zarzuela, la danza española son géneros que han pasado ya hace muchos años a esa situación, a ese estado de latencia del que sólo despiertan unos cuantos días al año. Pero han desaparecido prácticamente de la cultura de cada día.

Desde el 22 de septiembre, en el Palacio Ajuda

## LOS GRABADOS DE GOYA, EN LISBOA

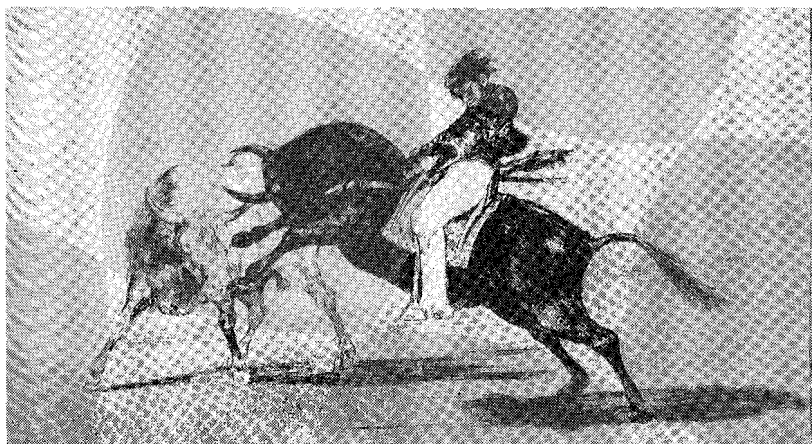
■ En Viena presentó la exposición el director del Museo Albertina

La Exposición de Grabados de Goya, de la Fundación Juan March, se exhibirá, desde el 22 de septiembre, en el Palacio Ajuda de Lisboa. La muestra, que permanecerá abierta en la capital portuguesa hasta el 29 de octubre próximo, ha sido organizada con la colaboración de la Secretaría de Estado de Cultura de Portugal.

Un total de 222 grabados, pertenecientes a las cuatro grandes series del pintor aragonés —*Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*— integran esta exposición, que anteriormente se había ofrecido en Viena y en la ciudad alemana de Flensburg, dentro de un recorrido centroeuropeo iniciado en noviembre de 1987, con la ayuda de museos y entidades locales.

La inauguración de la exposición en la Künstlerhaus de Viena,

capital donde estuvo abierta la muestra anteriormente, fue presidida por el Ministro austríaco de Investigación y Ciencia **Erhard Busek**, quien pronunció unas palabras mostrando su satisfacción por la posibilidad de contemplar en Viena los grabados y algunas de las planchas de cobre trabajadas por Goya. Sobre la importancia e influencia del pintor aragonés realizó una disertación el director del Museo Albertina de Viena, profesor **Konrad Oberhuber**, gran





▷ conocedor del mundo artístico y especialmente del área del grabado.

Abrió el acto el presidente de la Künstlerhaus, profesor **Hans Mayr**, quien comentó el proceso de colaboración entre ambas instituciones, que había hecho posible la realización de la muestra. Por su parte, el Presidente de la Fundación, **Juan March Delgado**, resaltó que los grabados de Goya ofrecían «uno de los aspectos artísticos y testimoniales más directos, espontáneos y llenos de sensibilidad de su obra. Grabados que suponen, sin duda, una meditación sobre la condición humana y, a la vez, un estudio sobre algunas raíces de lo hispánico».

#### La muestra, en 100 localidades españolas y en cinco países

Recordó Juan March que esta colección fue preparada en el año 1979 para dar a conocer, dentro y fuera de España, uno de los aspectos más destacados del artista español. Desde esa fecha se ha ofrecido en 100 localidades españolas, así como en Andorra y en diversas ciudades

de Japón, Bélgica, Hungría, Alemania Federal y Austria con un total de 1.100.000 visitantes.

Al acto inaugural asistieron cerca de mil personas, entre las cuales se encontraban el embajador de España en Viena, **Jesús Núñez**; el agregado cultural, **Javier Sellés**; el director gerente de la Fundación Juan March; críticos y representantes de medios informativos de Austria; así como numerosos profesores y artistas vieneses.

La exposición va acompañada de unas reproducciones fotográficas de gran formato para la mejor observación de las técnicas de grabado y de su expresividad. Además, durante la exposición se proyecta un audiovisual de 15 minutos de duración sobre la vida y la obra del artista. En la exhibición de la muestra en Viena, acompañaron a la misma ocho planchas de cobre originales que se exhibieron por primera vez fuera de España.

El catálogo, redactado por **Alfonso Emilio Pérez Sánchez**, director del Museo del Prado, presenta la vida y la obra artística de Goya y de su tiempo; y comenta todos y cada uno de los grabados de la exposición.

La Künstlerhaus de Viena.



Se clausuró la muestra el 8 de julio

## LA CRITICA Y EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO DE LA FUNDACION

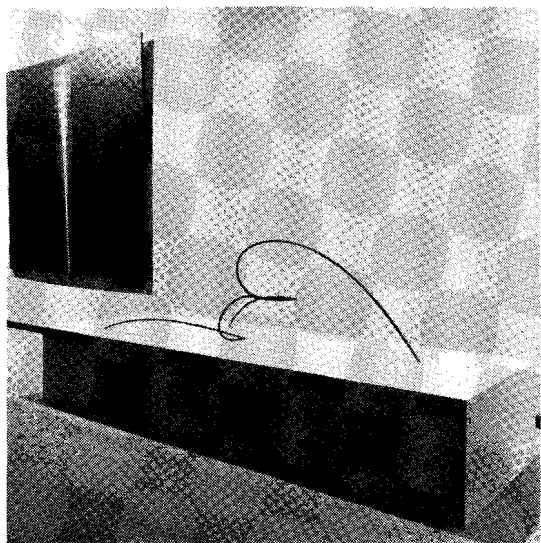
Durante dos meses, desde el 8 de mayo al 7 de julio, permaneció abierta en la Fundación Juan March la exposición «Arte Español Contemporáneo (Selección de fondos propios)», con la que esta institución cerraba en Madrid su calendario de actividades artísticas en el curso 1988-89 y que constaba de 41 obras de otros tantos artistas españoles (ocho de ellas eran esculturas), provenientes de los fondos que posee la Fundación. En esta selección —41 obras de un total de 1.200, que componen la colección de arte español contemporáneo de la Fundación— ha estado presente una gran variedad de estilos, técnicas y materiales y representada gran parte de la llamada Generación de los 50 y muchos otros nombres de generaciones posteriores.

La crítica, como en anteriores ocasiones, se ocupó de esta exposición, tal como se ve en esta selección de textos. El crítico de arte de «Diario 16», **Miguel Fernández-Cid** escribió el 12 de mayo de 1989: «A estas alturas resultaría inútil descubrir las excelencias de la Fundación Juan March, dado su carácter público. Con una política cultural que está considerada, con toda justicia, como el primer gran modelo de estos años, en los últimos quince ha ido formando una colección que resulta de consulta necesaria para todo aquel que quiera seguir el desarrollo del arte español reciente.»

Respecto a la muestra en sí opinaba, días antes (el 9 de mayo), en el mismo periódico: «Es muchas cosas al mismo tiempo.

Ante todo, un excelente repaso a las tres últimas décadas de arte español. Partiendo, eso sí, de unas premisas claras, como son el predominio de la generación de los cincuenta, y una innegable tendencia hacia el informalismo y las propuestas de marcado cariz lírico. Con un montaje fácil y didáctico, que sólo se resiente en el amontonamiento de la sala final.»

Por su parte **S. Erasquin** en «Expansión» (26-5-89), comentaba: «La mayoría de los creadores representados son como viejos amigos, queridos y admirados y nos encanta volver a ver sus obras. Al decir esto, seguro que todos pensamos encontrarlos con Lucio Muñoz, Tàpies, Torner, Sempere, Saura, Guerrero, Genovés, Feito, Canogar..., artistas casi de la casa. Y es cierto que están, pero se ha tenido mucho cuidado para introducir de una forma propor-



▷ cional artistas de los setenta, como Gordillo, Equipo Crónica o Pérez Villalta; y también a la última generación, recientemente incorporada».

Respecto al significado del conjunto escribía: «Aunque es ya una vanguardia que no levanta ampollas, significa en realidad la continuación de aquella revolución y conserva, sorprendentemente y a pesar de la distancia en el tiempo, una unidad de criterio y de estética, que es el distintivo de las mejores y más personales colecciones.»

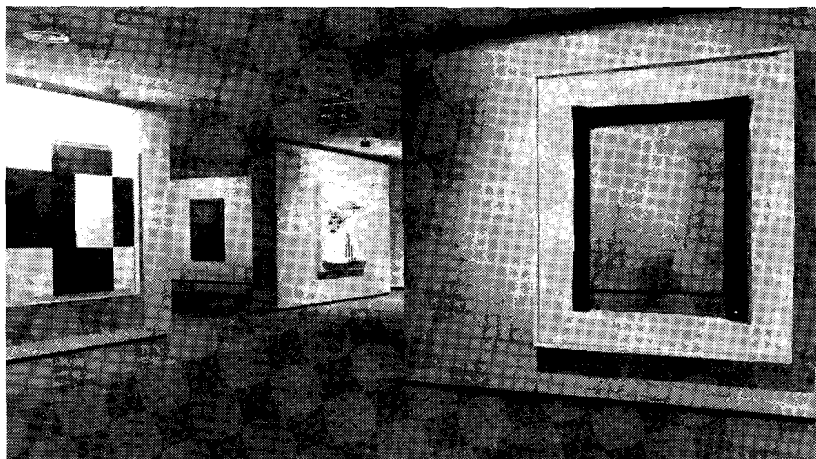
«La mayoría de estos artistas —no están todos, pero prácticamente son todos los que están— configuran en parte el arte español contemporáneo —señalaba Antonio García-Tizón en «Crónica 3», de mayo de 1989—, bien por su personalidad indiscutible, bien, y además, por haber participado en los textos, manifiestos o en las propuestas que han dejado una huella inequívoca en el transcurrir del quehacer artístico de los últimos años; es decir, que han conformado un 'momento histórico' porque, a su manera, forman parte de esa porción de historia del arte.»

«Una panorámica —manifestaba en otro momento de su

crítica—, como la que comentamos, tamizada por el tiempo y contrastada por una cuidada y pausada selección, nos permite contemplar lo que está asentado y comprobar que lo que fue propuesta en su momento permanece verdaderamente en lo que es.»

En una nota sin firma en la revista «Tiempo» (8 de mayo de 1989), se decía: «Evidentemente faltan obras y nombres, pero los que están son suficientes para trazar el perfil básico del trabajo realizado por los artistas españoles desde que la interrupción en los años cincuenta de grupos como Dau al Set o El Paso, reintrodujera entre nosotros la vanguardia y la modernidad.»

El total de los artistas representados, cada uno con una obra, es el siguiente: Aguilar, Alfaro, Amat, Canogar, Chillida, Chirino, Cuixart, Campano, Delgado, Equipo Crónica, Farreras, 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.



*Editado por el Centro de documentación de Música*

## SE PRESENTO EL CATALOGO DE OBRAS DE GURIDI

■ Jorge Otero interpretó al piano obras del músico vasco

A la obra del compositor vasco Jesús Guridi (1886-1961) se dedicó un nuevo catálogo, publicado por el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March. Este *Catálogo de obras de Jesús Guridi*, cuyo autor es Víctor Pliego de Andrés, secretario de la Sociedad Española de Musicología, fue presentado en la citada Fundación el pasado 6 de junio con un concierto de piano a cargo de Jorge Otero. Previamente el académico y crítico musical Antonio Fernández-Cid realizó una semblanza sobre la figura y la obra del músico vasco.

Este catálogo es el cuarto que edita la Fundación sobre compositores españoles contemporáneos, desde la creación del citado Centro de documentación musical. El primero, dedicado a Conrado del Campo, se editó en 1986; el segundo, a Julio Gómez, en 1987; y el tercero, a Joaquín Homs, en 1988.

Hasta ahora, además de recoger y catalogar partituras, libros y grabaciones, el Centro también ha editado catálogos de las obras que componen sus fondos en cuatro ocasiones.

«Estamos convencidos —señalaba el director de Actividades Culturales de la Fundación, Antonio Gallego, en la presentación del acto— de la utilidad de estudios básicos como el que

ahora se presenta, y mucho más cuando de autores españoles se trata, pues pocas veces podemos disponer fácilmente de una relación completa de obras, con los datos que acompañan a las mismas.»

El *Catálogo de obras de Jesús Guridi* tiene 284 páginas y se abre con la reproducción de un autógrafo del maestro, escrito en 1924, en el que, a modo de autobiografía, Guridi explica brevemente su vida y sus obras más importantes. Se trata de un documento, un borrador escrito a lápiz que se conserva en el Archivo Guridi, que contiene algunos datos inéditos, como la fecha exacta de su viaje a Colonia, y otros sobre las obras y sus estrenos. En algunos de estos casos, el catálogo remite a este

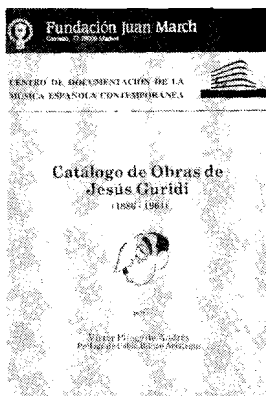
El maestro Guridi.



▷ documento. Sigue una breve cronología del músico y un álbum de fotografías con instantáneas de diversos momentos de su vida hasta el año de su muerte, en 1961.

Las obras —257 títulos— incluidas en el catálogo, tal como en varias páginas explica el autor, se han agrupado en dos grandes bloques. El primero comprende una relación cronológica de las que han podido ser fechadas, y el segundo, una relación alfabética de las que no han podido serlo. Al final se incluyen algunos ejercicios compuestos por Guridi para distintos exámenes, temas populares recogidos por él, partituras incompletas sin identificar, apuntes y esbozos, y un anexo con otros datos.

Junto al título de la obra se indica la fecha y debajo la información general correspondiente a dicha obra: plantilla instrumental y arreglos, autor del texto e idioma del mismo, colaboradores, partes musicales o es-



cénicas, ambientación, datos sobre estreno, dedicatoria, premio, observaciones, duración y bibliografía.

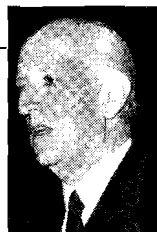
Tres índices —uno cronológico de obras que permite ver la producción del maestro Guridi año por año; otro de títulos ordenados por géneros, atendiendo principalmente a la plantilla instrumental; y un tercero alfabético de títulos y subtítulos— completan el Catálogo, que comprende un total de 257 entradas principales o títulos catalogados, de los cuales 161 (el 63%) han podido ser fechados con una mayor o menor precisión. Sólo se han reseñado los estrenos absolutos en 83 ocasiones. Los manuscritos originales han sido localizados, aunque no siempre completos, en 126 casos.

Hasta hoy han sido 88, un 34%, las obras de Guridi que se han publicado, algunas en varias ocasiones, y 57, un 22%, las que han merecido alguna grabación discográfica.

## *Antonio Fernández-Cid*

### *«GURIDI, HOMBRE Y MÚSICO»*

«**C**onocí al maestro Guridi y me honré con su amistad desde el año 1939, amistad que duró hasta su muerte en 1961. Yo le imagino siempre con su bigote permanente, gris el atuendo, de mediana estatura, voz baritonal y un punto mate por su consustancial modestia y timidez, cortés, la antítesis de la estampa normal del artista bohemio. Siempre me impresionó, en esa



moderación característica de Jesús Guridi, una alegría serena que surgía sin duda de su condición de hombre bueno.

Jesús Guridi nació en Vitoria y desde siempre fue reconocido y mimado por su ciudad natal, de la que fue nombrado Hijo Predilecto en 1951. Actualmente el Conservatorio de Vitoria, que

rige Carmelo Bernaola, lleva el nombre de Jesús Guridi. También Bilbao fue de especial importancia para Guridi; allí dio a conocer sus primeras obras.

En 1904 se traslada a París. Conoce a otro gran músico vasco, Usandizaga, quien, en mi opinión, de no haber muerto a tan temprana edad, habría llegado a ser el gran compositor teatral de España, con Guridi. Va a Bélgica, Munich... en tanto que va afirmando sus conocimientos de su instrumento —el órgano— y de la composición. A su regreso a Bilbao en 1907, inicia Guridi una etapa muy fecunda, como organista de la Basílica de Santiago, por una parte, y como director de la So-

iedad Coral de Bilbao, por otra. El órgano y el coro serán dos mundos fundamentales para el maestro. Un tercer ámbito importante en su obra será el canto popular como materia de composición musical, tema de su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Y entre los pilares de su herencia, está también el piano, el violín, la música sinfónica (*Sinfonía Pirenaica*, *Diez Melodías Vascas*, la *Fantasia de Walt Disney*) y el teatro, que en aquella época era el termómetro de la vida musical española. Compone zarzuelas, comedias musicales, partituras cinematográficas y música de cámara.»

### El concierto

«Ocho apuntes para piano, dedicados a Carmen Díez de Fernández»; «Danzas viejas», tres glosas musicales inspiradas en poemas de Víctor Espinós; y «Diez melodías vascas para piano» compusieron el programa del concierto que en esta presentación del *Catálogo de obras de Jesús Guridi* interpretó el pianista Jorge Otero.

Nacido en 1958, Jorge Otero se formó pianísticamente en Buenos Aires con Elsa Púppulo y en Florencia con Daniel Rivera, habiendo com-

pletado su preparación con Spiller y Josep Colom y otros maestros. Ganador de seis primeros premios en concursos nacionales, ha sido premiado en concursos internacionales como el «Rina Sala Gallo», de Monza, y «Ettore Pozzoli», de Seregno (Italia) y recientemente, en el «Paloma O'Shea», de Santander, lo cual le ha valido la grabación de un disco dedicado a música para piano de Guridi.

Víctor Pliego escribió las notas al programa del concierto: «Las obras que Jesús Guridi compuso para piano —señalaba— no son muy conocidas debido a la gran trascendencia de su música teatral, sinfónica y coral. Sin embargo, el maestro Guridi estuvo siempre junto al piano, del que se sirvió como instrumento de trabajo. La mayor parte de sus obras para piano las compuso en su etapa de formación, entre 1898 y 1905.»



# CONCIERTOS EN «CULTURAL RIOJA»: 7.655 ASISTENTES

■ La Fundación organizó 27 recitales en el pasado curso

Un total de 7.655 personas asistieron a los 27 conciertos que organizó la Fundación Juan March en Logroño, de enero a mayo pasados, en colaboración con «Cultural Rioja». Esta colaboración proseguirá en el curso próximo, tanto en el terreno musical como en el de las exposiciones artísticas.

Del 1 de febrero al 8 de marzo, en miércoles sucesivos, se celebraron por la mañana en la sala Gonzalo de Berceo de Logroño «Recitales para Jóvenes», en la modalidad de piano, a cargo de **Albert Nieto**, quien dirige el departamento de piano de la Escuela de Música «Jesús Guridi» de Vitoria-Gasteiz. Nieto interpretó obras de J. S. Bach, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, I. Albéniz y Mompou. En cada ocasión **Alfredo Rodríguez Ugalde** realizó una explicación oral al programa.

Esta modalidad musical que va dirigida a los jóvenes de los últimos cursos de bachillerato, procedentes de colegios e institutos, la organiza la Fundación Juan March en su sede, en Madrid, tres veces por semana, con diversas modalidades y con la presencia de destacados intérpretes, figuras ya consagradas tanto en España como a nivel internacional.

Del 12 de abril al 3 de mayo, los «Recitales para Jóvenes» en Cultural Rioja corrieron a cargo de **Juanjo Mena Ostérez**, profesor de clarinete en la citada Escuela «Jesús Guridi» y director de la Orquesta de Alumnos de dicho centro, y de **Angela Vilagrán**, profesora de piano y

música de cámara de dicha escuela. Este dúo ofreció conciertos de clarinete y piano interpretando obras de Mozart, Schumann, Debussy, Bernstein y Montsalvatge. El crítico musical que comentó el programa fue **José Miguel Ubis González**. Un total de 2.675 chicos y chicas asistieron a los diez conciertos celebrados.

La Fundación Juan March organizó para Cultural Rioja cinco ciclos (17 conciertos) de carácter monográfico. Estos, de entrada libre, se celebraron los martes por la tarde, también en la Sala Gonzalo de Berceo, y contabilizaron un total de 4.980 asistentes.

La música de cámara del siglo XIX fue el contenido del primero de estos ciclos. Del 17 al 31 de enero, en tres conciertos, actuaron el **Ensamble de Madrid**, bajo la dirección de **Fernando Poblete**, con **Jorge Otero** al piano, como artista invitado, y el **Cuarteto Ibérico**. El primer grupo citado interpretó en dos conciertos obras de Mendelssohn, Schubert, Rossini, Beethoven, Janacek y Dvorak; y el Cuarteto Ibérico ofreció dos cuartetos, de Beethoven y Schubert.

El segundo de los ciclos organizados fue el dedicado a la Integral de violonchelo y piano de Beethoven y Brahms. El catedrático de piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, **Manuel Carra**, y el catedrático de violonchelo del mismo centro, **Pedro Corostola**, actuaron en el ciclo los días 7, 14 y 21 de febrero.



El Cuarteto Bellas Artes, en el ciclo de «Mozart, música de cámara».

De tres conciertos constó también el ciclo de «Mozart, música de cámara», celebrado el 21 y 28 de febrero y el 7 y 15 de marzo. Este ciclo, que se ofreció un día antes en Albacete y un día después en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, fue ofrecido por tres agrupaciones de cámara: el Cuarteto «Bellas Artes», formado por **Jacek Cygan** (violín), **Anabel García del Castillo** (violín), **Dionisio Rodríguez** (viola) y **Angel L. Quintana** (violonchelo), con la colaboración de **Miguel Quirós** (oboe) y **Enrique Pérez Piquer** (clarinete); el segundo concierto corrió a cargo de **Claudi Arimany** (flauta), **Jindrich Bardoň** (violín), **Miguel Serrahima** (viola) y **Mark Friedhoff** (violonchelo); y finalmente, cerró el ciclo el **Quinteto Clásico de Barcelona**, formado por **Jordi Reguant** (pianoforte), **Philippe Vallet** (oboe), **Oriol Romaní** (clarinete), **Manuel Barea** (trompa) y **Josep Borrás** (fagot).

Seis cantantes y pianistas españoles participaron en el cuarto de estos ciclos que con el título de «Canciones y romanzas de salón» ofreció una selección del género vocal —romanzas y canciones— que, junto al *lied* romántico en lengua alemana, floreció en Europa en el siglo XIX. El barítono **Manuel Pérez Bermúdez** y el pianista

**Javier Parés** abrieron el ciclo con un programa dedicado a la canción francesa (de Berlioz, Gounod, Franck, Massenet, Bizet, Chausson, Hahn, Saint-Saëns, Duparc y Fauré); siguió la actuación del tenor **Manuel Cid** y el pianista **Fernando Turina**, con canción italiana (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi y Tosti) y el último concierto estuvo dedicado a la canción española (Marcial del Adalid, Fermín María Álvarez e Isaac Albéniz), que fue ofrecida por el barítono **Luis Alvarez** y el pianista **Sebastián Mariné**.

También este ciclo se ofreció en la Fundación Juan March al día siguiente de su celebración en Logroño.

Finalmente, del 2 al 30 de mayo, se celebró un ciclo de cinco conciertos sobre «El viento en la música francesa», también celebrado en Madrid, en el que se pudieron escuchar 32 composiciones de 20 músicos franceses del siglo XIX y comienzos del XX. Fue interpretado por tres dúos compuestos por **Miguel Quirós** (oboe) y **Gerardo López Laguna** (piano); **Juana Guillem** (flauta) y **Elisa Ibáñez** (piano) y **Enrique Pérez Piquer** (clarinete) y **Grupo Montmartre**, y por el **Quinteto de Viento de la Orquesta Sinfónica de RTVE**, con **G. López Laguna** al piano. ■



## EL VIOLIN ESPAÑOL, EN SU VARIEDAD

Sarasate, Monasterio, Granados, Nin, Toldrá, Cassadó, Turina, Rodrigo, Del Hierro, Gaos y Muñoz Molleda fueron compositores españoles en cuyas obras se basó el ciclo «Violín Moderno Español», que la Fundación Juan March programó como cierre de su temporada musical 1988/89. Los días 14, 21 y 28 de junio tres violinistas (Víctor Martín, Domingo Tomás y Pedro León) y tres pianistas (Miguel Zanetti, Zdravka Radoilska y Julián Gómez Gimeno) ofrecieron sus interpretaciones a dúo.

Dentro de los ciclos habituales que suele organizar la Fundación Juan March, han sido numerosos los dedicados a la literatura violinística, lo que no es de extrañar dado que el violín es el más prolífico de los instrumentos de cuerda y arco.

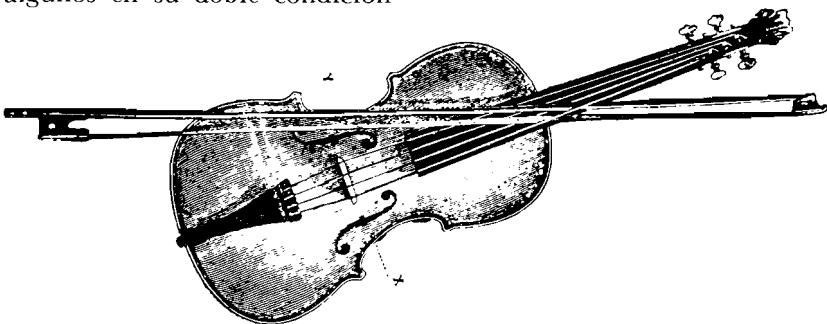
Los últimos ciclos se dedicaron a violín solo y a dúo de violines y, en esta ocasión, con el habitual acompañamiento pianístico, se trató de encontrar los orígenes del violín moderno en España a través de la recepción de las principales escuelas europeas.

Pero, tal como se decía en una nota introductoria del programa de mano, no fueron sólo los aspectos pedagógicos los que interesaban en este ciclo, sino la consecuencia que tuvieron en los intérpretes y, sobre todo, en los compositores. Once de ellos, algunos en su doble condición

de violinista-compositor, nos permiten una leve ojeada de conjunto que, estilísticamente, nos conduce desde el romanticismo tardío al modernismo, casi siempre con los aires casticistas o nacionalistas en el horizonte.

La audición de obras que en su tiempo fueron famosas y hoy están ignoradas, y de otras muchas infrecuentes, completó, en este ciclo, aquéllas, no demasiadas, ya instaladas en el repertorio, tímido repertorio —acababa la nota del programa—, tratándose de música española, que estos conciertos celebrados quisieran hacer más frecuentes en nuestra memoria colectiva.

El musicólogo **José Luis García del Busto** redactó las notas y la introducción al ciclo, y de este texto se ofrece un amplio extracto, a continuación.



«ESTETICA NACIONALISTA DEL VIOLIN ESPAÑOL»

Tres de las principales ramas violinísticas que florecieron en Europa durante el siglo XIX —la francesa, la alemana y la belga— derivan del mismo tronco: el gran maestro Giovanni Battista Viotti (1755-1824). Discípulos de Viotti fueron los franceses Pierre Marie François Baillot (1771-1842) y Pierre Rode (1744-1830), quienes, muy jóvenes, fueron requeridos para enseñar el violín en el recién fundado Conservatorio de París y sentarían las bases de la escuela violinística francesa junto con Rodolphe Kreutzer (1766-1831), el célebre dedicatario de la *Sonata* beethoveniana.

Baillot sería el maestro de Charles Eugène Sauzay (1809-1901), quien a través de Hubert Léonard (1819-1890) —también discípulo de Habeneck—, transmitiría sus enseñanzas a José del Hierro (1864-1933), uno de los principales profesores del Conservatorio madrileño. Otro gran discípulo de Baillot fue François Antoine Habeneck (1781-1849), en cuyas clases se formó Delphin Alard (1815-1888), magnífico maestro cuya huella se ha proyectado con fuerza a través de alumnos y de un método que ha conocido extraordinaria difusión hasta nuestros días. Entre los discípulos directos de Alard figura nada menos que Pablo Sarasate (1844-1908).

Sigamos ahora otra rama con origen en Viotti, la alemana, que encabeza Joseph Boehm (1795-1876), discípulo directo del mencionado Pierre Rode. Boehm fue el maestro de Joseph Joachim (1831-1907), magnífico músico y violinista que tuvo gran influencia en las más importan-

tes obras violinísticas de Schumann y Brahms. A su vez, Joachim sería maestro y amigo de nuestro Enrique Fernández Arbós (1863-1939). Otros maestros de la escuela alemana se formaron en la órbita de Rode y Kreutzer, como Karl Moser (1774-1851), Karl Friedrich Müller (1797-1873) etc. Otras ramificaciones importantes de la escuela alemana eluden el origen en Viotti, como la de Manheim o la que encabeza Ludwig Spohr (1784-1859), y sigue el gran Ferdinand David (1810-1873), tan ligado a Mendelssohn.

Por fin, la rama belga. Dos discípulos de Viotti —Baillot y Robberchets— transmitieron su enseñanza a Charles de Bériot (1802-1870), excelente maestro cuya escuela se fructificó hasta el punto de que Bruselas ha sido uno de los focos esenciales del violín moderno. Bériot fue maestro del célere violinista y compositor Henri Vieuxtemps (1820-1881); éste lo fue del no menos célebre Eugene Ysaye (1858-1931), y un destacado alumno de Ysaye sería el autor de otro de los métodos esenciales del violín en las últimas décadas: nos referimos a Mathieu Crickboom (1871-1947), en cuyas clases recibieron formación nuestros Antoni Brossa (1876-1979) y Antonio Arias (1909-1988).

Pero volvamos a Bériot, porque otro discípulo directo y dilecto fue Jesús de Monasterio (1836-1903), toda una institución en la enseñanza del violín en España y aún más que del violín, pues entre sus discípulos se cuenta a Pablo Casals. Monasterio transmitió la escuela franco-belga a Enrique Fernández Arbós y a Antonio Fernán-

de **Bordas** (1870-1950), profesor de larga estela en el Conservatorio madrileño entre cuyos discípulos figuran **Luis Antón** (1906), con quien estudió **Pedro León** y **Carlos Rodríguez Sedano** (1903-1977), que dio clases, entre tantos otros, a **Víctor Martín**, alumno también de **Antonio Arias**. En **Víctor Martín** vinieron, pues, a converger los dos brazos de la escuela de **Bériot**, al igual que años atrás había sucedido con **Julio Francés** (1869-1944), discípulo de **Monasterio** y de **Ysaye**.

Este panorama no es, obviamente, exhaustivo, pero estimamos que recoge las principales líneas que desembocan en el violinismo español, que llegó a tener, en los fines del XIX y primeras décadas de nuestro siglo, una definición y peso específico muy notables. Entre las escuelas que quedan fuera de este recorrido necesariamente parcial está la checa. Con su figura fundamental, el gran maestro **Otokar Sevcik** (1852-1934), cuyo método también circuló profusamente por Europa, se formó **Enric Casals**, que a su vez fue el maestro de **Domingo Tomás**, protagonista de uno de los conciertos de este ciclo cuyo nombre no habíamos dado en el anterior recorrido.

De los autores interpretados en estos tres conciertos, cinco fueron magníficos violinistas —**Monasterio**, **Sarasate**, **Del Hierro**, **Gaos** y **Toldrá**—, otros tantos trabajaron sobre el piano, hicieran o no carrera concertística —**Granados**, **Nin**, **Turina**, **Rodrigo** y **Muñoz Molleda**—, y el undécimo es el violinista **Gaspar Cassadó**. Nacidos en el período entre 1836 y 1905, ninguno de ellos escapó de la estética nacionalista inexcusable en estas décadas, pero, sin embargo, nos van a ofrecer una panorámica bastante variada de los

distintos modos y profundidad con que se acercaron a ella: desde el rigor sonatístico hasta la simple efusividad melódica; desde la escritura orientada hacia la obtención del mayor lucimiento para el instrumento hasta el trabajo concienzudamente «camerístico».

## Los compositores

---

El cántabro **Jesús de Monasterio** y el navarro **Pablo Sarasate** constituyen, con sus muy diferentes tipos de carrera, la cima del arte violinístico español durante el siglo XIX. **Monasterio** se volcó en actividades docentes, organizadoras y promotoras dentro de su país; **Sarasate** optó por la carrera a la usanza del divo, individual y viajera.

Las trascendencias de la aportación pianística de **Enrique Granados** (1867-1916) no permiten establecer parangón con lo que supusieron sus incursiones, esporádicas aunque no tan escasas, en la composición teatral, vocal y camerística. En los primeros años del siglo, en aquella **Barcelona** del modernismo pujante y abierto, el gran pianista que **Granados** fue llevó a cabo colaboraciones artísticas importantes de cuyas vivencias se derivaron seguramente composiciones como las que se presentaron abriendo este concierto. **Granados** formó dúo coyunturalmente con violinistas de la talla de **Juan Menén** o **Jacques Thibaud**, y es importante recordar, a la hora de acercarnos a la olvidada música violinística de nuestro compositor, que estuvo vinculado también al gran violinista belga **Mathieu Crickboom** durante la etapa en que este discípulo de **Ysaye** trabajó en **Barcelona** como solista de la **Sociedad Filarmó-**

nica y profesor del Conservatorio (1896-1905).

Nacido en La Habana en 1789, **Joaquín Nin** se formó musicalmente en Barcelona y París. Aunque no se integró plenamente en nuestra vida musical, Nin participó en la corriente nacionalista española a través de contactos personales en París con Albéniz, Falla y, sobre todo, Turina. También como compositor practicó abiertamente el nacionalismo musical.

La figura de **Eduardo Toldrá** (1895-1962) es una de las más admiradas y unánimemente queridas del inmediato ayer de la música española. Así lo merece su multifacética y abnegada dedicación a la vida musical catalana y española en general como violinista, director de orquesta, maestro en ambas disciplinas y compositor de inspiración aliada con un lirismo mediterráneo de alto vuelo expresivo.

Hijo del organista y compositor Joaquín Cassadó, **Gaspar Cassadó** (1897-1966) recibió una sólida formación musical en su Barcelona natal, prolongada a partir de 1908 en París, donde recibió lecciones del insigne Pablo Casals. Su proyección como compositor en verdad no ha sido tan notable, como tampoco es comparable la dedicación que prestó a esta faceta frente a la fundamental de intérprete.

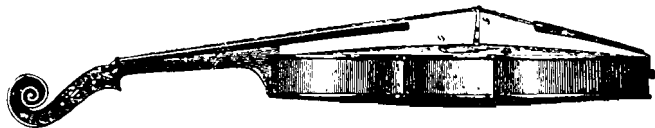
**Joaquín Turina** (1882-1949), tres años más joven que su tocayo Nin, se apoyó en éste cuando, en 1905 «tomó de París la vía» para completar su formación como pianista y compositor. La aportación de Turina al reper-

torio violinístico español abarca toda su etapa creativa.

Las composiciones para violín de **Joaquín Rodrigo** (1901) no son abundantes, pero constituyen un apartado significativo de su catálogo. En los comienzos del mismo ya encontramos los tempranos «Dos esbozos» para violín y piano y una «Cançoneta» para violín y orquesta de cuerdas (1923).

Nacido en Cádiz en 1864 y fallecido en Villaviciosa de Odón en 1933, **José del Hierro** fue un destacadísimo maestro del violín de cuya labor artística y docente se benefició el Madrid de las primeras décadas de nuestro siglo. **Andrés Gaos** nació en La Coruña en 1874 y murió en Argentina en 1959. Tras formarse en Galicia con Canuto Berea, recibió enseñanza violinística en Madrid con don Jesús de Monasterio, que amplió luego en París y Bruselas. Como compositor, Gaos practicó un nacionalismo que incidentalmente hizo incursiones en el folklore argentino, pero fue esencialmente nostálgico de España y su Galicia natal.

Nacido en la Línea de la Concepción, **José Muñoz Molleda** (1905-1988) se formó en Madrid con Cardona, Bretón y Tragó, siendo uno de los abundantes compositores españoles que recibieron la eficaz enseñanza de Conrado del Campo. Apoyado en sus inicios por Turina, la música del maestro sevillano dejó claramente su huella en las partituras de Muñoz Molleda y no solamente en el aspecto más obvio del andalucismo que respira en buena parte de ellas.



## ORGANOS HISTORICOS, UN RICO PATRIMONIO ESPAÑOL

Entre el 20 de mayo y el 10 de junio se desarrolló, en cuatro conciertos, en Valladolid y provincia, un ciclo dedicado a «Organos históricos de Valladolid», que organizó la Fundación Juan March, con la colaboración de la Asociación «Manuel Marín» de Amigos del Organo, de la ciudad castellana. Los recitales, dos en la capital y los otros dos en Tordesillas y Medina de Rioseco, corrieron a cargo de los organistas **Montserrat Torrent, Lucía Riaño, José Luis González Uriol y José Manuel Azcue.**

España sigue siendo todavía —se decía en una nota de presentación en el programa de mano— un paraíso para los aficionados a los órganos antiguos, a pesar de la implacable selección que el tiempo y la incuria han ido efectuando. Valladolid no es una excepción, como lo demuestra la catalogación ya realizada.

La conservación de este patrimonio es difícil porque, al haber perdido en muchos casos la función que durante siglos cumplieron, los órganos han dejado de utilizarse o se tocan mucho menos de lo que se debiera. Hay que restaurarlos, pero también utilizarlos y, además, hay que tener conciencia del tesoro que su posesión representa.

La Fundación Juan March, junto a la Asociación «Manuel Marín», que presentó con motivo de estos conciertos dos órganos restaurados, programó un ciclo con obras que iban desde el siglo XVI hasta hoy, intentando repasar cinco siglos de historia musical, con todos los cambios estilísticos, culturales y sociales que estas obras encierran.

En los cuatro conciertos se oyeron obras de Cabezón, Pere Alberch Vila, Marco Antonio Cavazzoni, Correa de Arauxo, Gabrieli, Cabanilles, Jan Pieter Sweelinck, Casanovas, Aguilera de Heredia, Pablo Bruna, Domenico Zipoli, Clérambault, Stanley, Haydn, Bach, Bernaldo de Quirós, Salvatore, Trabacci, Pasquini, Pescetti, Lidon, Ximénez, César Franck, Charles Marie Widor, Marcel Dupré, Alexandre Guilmant, Nemesio Otaño y Luis Vierne.

El jesuita **Jesús Angel de la Lama Gutiérrez**, autor de *Catalogación y estudio de los órganos de Valladolid y provincia*, y miembro fundador de la Asociación Amigos del Organo «Manuel Marín», de Valladolid, escribió para el programa de mano de este ciclo la introducción general y las notas sobre los órganos (las notas al programa fueron redactadas por **María Antonia Virgili Blanquet**, profesora de Historia de la Música de la universidad vallisoletana).

### 212 órganos en la provincia

«La catalogación de órganos en Valladolid y provincia —escribe el padre Angel de la Lama— ha revelado un patrimonio organístico y musical que hunde sus raíces en los siglos XIV y XV: 212 órganos, contando los supervivientes, los desaparecidos y aquellos de los que consta sólo documentalmente su existencia. En nuestra diócesis han trabajado 98 organeros, de los que 14 fueron vecinos de la ciudad de Valladolid y 18 establecieron sus talleres en diversos puntos de la provincia.

En Valladolid hubo órganos sin registros, denominados *Blockwerk*, como indudablemente fueron en la Edad Media. A éstos siguieron en el siglo XVI los órganos «renacentistas» de registros enteros. El único instrumento superviviente de esta época es el Realejo de la reina Doña Juana, que se guarda en el Museo del Monasterio de Santa Clara en Tordesillas. La segunda mitad del siglo XVII apenas registra órganos nuevos, mientras cuaja en España cierto tipo de órgano que se denomina «barroco».

El siglo XVIII puede considerarse la época de oro de la organería vallisoletana, puesto que cada tres años se construyen dos órganos por término medio. Nuestros órganos históricos son todos de estética musical barroca y fueron construidos en los siglos XVIII y XIX, con la única excepción del Realejo del Museo de Santa Clara de Tordesillas.

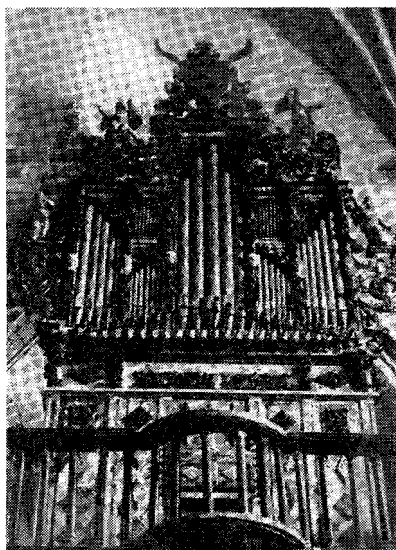
Los órganos de corte romántico aparecieron tardíamente en nuestra provincia, dentro ya del siglo XX, y sólo se extendieron en la ciudad de Valladolid, Medina del Campo, Medina de Rioseco y Tordesillas. El órgano moderno entró en nuestra provincia en la segunda mitad del siglo XX y las nuevas tendencias están representadas por los instrumentos construidos por Organería Española, exclusivamente en la capital. Tras la catalogación que realicé en 1979-1980, publicada dos años más tarde, nuestra organería recibió un impulso con la fundación de la Asociación de Amigos del Órgano «Manuel Marín», y revivió tímidamente en varias puestas en funcionamiento de órganos antes mudos.

Sacar la organería vallisoletana del estado de postración en que ha permanecido largo tiempo será obra de profesionales,

pero también requiere la colaboración generosa de todos los entusiastas. El futuro no está enteramente en nuestras manos, pero sí el poner un grano de arena para recuperar nuestro patrimonio y nuestra tradición organística. Los conciertos en los órganos restaurados de San Pedro de Tordesillas, Santa María de Medina de Rioseco, y Monasterio de las Huelgas Reales, de Valladolid, y en el órgano de nuestra Catedral, son ya un paso importante.

El órgano de la iglesia de San Pedro, en Tordesillas, tras los aumentos de Lengüetería que se le hicieron a finales del siglo XVIII y la «composición» de 1864, ha sido restaurado con respeto histórico, musicalidad barroca y hábiles manos por Joaquín Lois Cabello. El artífice que lo construyó hacia 1720 aún permanece en el anonimato. Sin embargo, la originalidad de su caja, así como las características de su composición, los alerones con ángeles, la línea quebrada de los castillos de fachada y el conjunto de la obra sugieren

Órgano de la Iglesia de San Pedro, de Tordesillas





Organo de la Iglesia de Santa María, en Medina de Rioseco.

que su constructor fue Antonio Pérez, clérigo órgano natural de Peñaranda y establecido en Nava del Rey, con amplio historial de trabajos en nuestra provincia.

La iglesia de Santa María de Mediavilla, en Medina de Rioseco, ha tenido tres órganos al servicio de su liturgia. El primero, tal vez de finales del siglo XV, sirvió hasta comienzos del XVII, cuando fue sustituido en 1608 por el instrumento más grande que construyera Manuel Marín. El Cabildo de Santa María, en 1728 y previa aprobación del obispado de Palencia, acordó construir un tercer órgano. El órgano se compone de 26 medios registros, Contrabas abiertas de 13 palmos y Timbales. Su disposición es la original, con la adición de la Decisetena de mano derecha, siempre presente en los órganos de Francisco Ortega, como consta en el estudio documental previo realizado por el organero Federico Acitores, que así lo plasmó en su espléndida restauración realizada en el año 1984.

Entre las obras de arte que el

paso de los tiempos ha remanado en el Monasterio de las Huelgas Reales, de Valladolid, está el órgano que Juan Casado Valdivielso asentó en el coro en 1706. Es el órgano barroco más antiguo que se conserva en la ciudad. Un órgano renacentista, su inmediato predecesor había servido en el culto litúrgico del Oficio y de la Misa, pero muy probablemente no fue éste el único instrumento de que dispuso el Monasterio en sus seis largos siglos de existencia. Federico Acitores se ha encargado de la restauración del órgano con un sólido criterio histórico y con mano maestra. Ha respetado la Trompeta Real que cuadra perfectamente con la estética barroca, le ha devuelto la Corneta Real y el Tapadillo, así como las Dulzainas que Juan Casado no llegó a construir.

El órgano actual de la Catedral de Valladolid es el sexto que ha tenido desde los tiempos en que comenzó siendo Colegiata. Por nuestra Catedral han desfilarado cinco estilos diferentes de órganos desde el siglo XV hasta hoy. El primer órgano documentado ya era viejo en 1555, cuando falleció en Tordesillas la reina Doña Juana. El segundo fue construido ese mismo año por Maestre Eloy para la que entonces aún era Colegiata. El tercero, con todos los registros partidos, fue construido por Manuel Marín hacia 1620, cuando la que fue Colegiata había sido erigida Catedral. El cuarto órgano, de fachada barroca, se colocó en el lado de Evangelio en un intercolumnio sobre la sillaría hacia mediados del XVIII. Enfrente, y en la década final de ese siglo, se construyó el quinto. En 1904 se construyó uno nuevo, romántico, de dos teclados y sistema mecánico, el órgano más grande de la diócesis.»

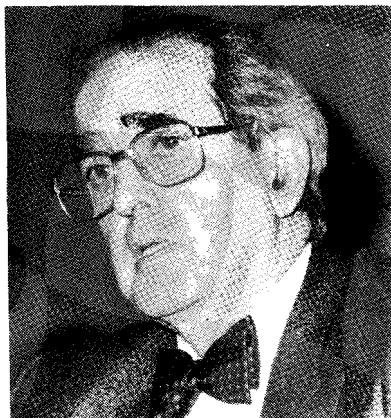
## «EUROPA EN LA HORA DE SU DEFINICIÓN»

### ■ Conferencias de Fernando Morán

La situación en la que se encuentra la Europa comunitaria en este fin de siglo, ante el nuevo escenario internacional mundial; sus factores de cohesión económica, social y cultural; los retos y opciones que se le presentan en lo económico, con la creación del Mercado Interior, en 1992, y en lo político-estratégico, fueron analizados en el ciclo de conferencias que bajo el título general de «Europa en la hora de su definición», impartió en la Fundación Juan March del 4 al 13 de abril pasados el diplomático y diputado al Parlamento Europeo, Fernando Morán.

Los títulos de las cuatro conferencias fueron «El nuevo escenario internacional y Europa», «Los factores internos y externos de la cohesión europea», «El mercado único, ¿base de la integración política?» y «Europa entre la consolidación y el protagonismo internacional». A continuación ofrecemos un resumen del ciclo.

**E**l horizonte de la unidad europea está vinculado a los cambios que está experimentando el escenario internacional, con la aparición de nuevos centros de poder y la multiplicación de focos económicos. Europa se ve, pues, en el tránsito de una situación de seguridad en la limitación, derivada de la política de bloques perfilada tras la Segunda Guerra Mundial, a una posibilidad de



FERNANDO MORAN nació en Avilés (Asturias) en 1926. Cursó Derecho en Madrid y amplió estudios en el Institut de Hautes Etudes Internationales de París y en la London School of Economics and Political Sciences, de Londres. Diplomático de profesión, ha sido Embajador representante permanente ante las Naciones Unidas. Fue Ministro de Asuntos Exteriores de 1982 a 1985. Senador y diputado por el Partido Socialista Obrero Español, es Diputado al Parlamento Europeo. Ha publicado obra de ficción, ensayo de crítica literaria y ensayo político.

opciones. Ante una situación internacional cambiante, ante el fenómeno de la *perestroika* y la gravitación en su entorno de distintas fuerzas, Europa puede optar en concentrarse en la consolidación de sus propias estructuras o en tratar de ampliar su protagonismo en el mundo.

Minc, en su obra *La gran ilusión*, habla de tres círculos



que definen lo que podría ser la Europa occidental: el político-estratégico, el económico y el cultural. El ámbito político es el resultado de la situación internacional al fin de la Segunda Guerra Mundial y depende de una potencia extraeuropea, los Estados Unidos, y concretamente de la política norteamericana de contención de la Unión Soviética a partir de 1945. Pieza importante de esta política fue la reconstrucción política y económica de Europa decidida por Estados Unidos desde aquella fecha.

En cuanto al círculo económico, sí puede hablarse de una integración y de una autonomía económica de Europa, con un marco e instituciones propias. Pero las definiciones política y económica de Europa no coinciden: hay países occidentales y atlánticos, como Noruega, que no pertenecen a la CEE; y Austria, Suecia o Suiza, por el carácter de su cultura política responden a lo que se entiende por Europa, aunque no pertenezcan a la Comunidad.

Finalmente, en cuanto al tercer círculo citado, existe una cierta indefinición en lo relativo a la Europa cultural. Por «cultura europea» se entiende un haz de países que participan de determinados valores plasmados en unas instituciones políticas y sociales que priman la participación política, la creatividad del mercado, la libertad de creencias, la racionalidad como forma de vida, etc. Pero estos valores no son privativos de Europa. Por otra parte, Europa no se compone exclusivamente de individuos que proceden de un mismo círculo cultural. Hay un amplísimo proletariado externo procedente de culturas que no son europeas, entre ellas, la musul-

mana. Europa está llamada a un creciente multiculturalismo. Así pues, los tres círculos que podrían definir lo que es Europa no coinciden.

Monet postuló el método de la integración europea progresiva y continua, a través de la integración económica (que conduciría a la creación de la CEECA) y con el establecimiento de una alianza estratégica que permitiera el rearme alemán a la vez que limitase el armamento nuclear (la OTAN). Estas son las dos piezas que definen la Europa comunitaria en la que vivimos. Esta posición de Monet era contraria al esquema confederal propuesto en el Congreso de La Haya de 1948. Así llegamos a la situación que ha vivido Europa desde 1945 y que ha consagrado su limitación: un juego que permite las libertades y un florecimiento cultural, pero que hace renunciar a Europa, como consecuencia de la división en bloques, a toda influencia política internacional global. En estas circunstancias, Europa vive limitada, pero segura estratégicamente, apoyada en la capacidad disuasoria de los Estados Unidos. Vive segura en tanto que los Estados Unidos mantienen una hegemonía nuclear absoluta. Cuando se logra una paridad nuclear con la Unión Soviética, la situación cambia. La respuesta masiva, que hasta 1965 era la doctrina oficial de la OTAN, será sustituida por la de la respuesta flexible. El concepto de la destrucción mutua asegurada se configura como forma del equilibrio. Los europeos se empiezan a plantear la posibilidad de que en una situación dada los Estados Unidos respondan insuficientemente para la seguridad europea. Con el despliegue de los

*Pershing* a mediados de los 80, se llega a un momento de gran tensión.

A ello hay que añadir, en el plano político, la apertura que se viene dando en la Unión Soviética, y la posible aparición en el siglo próximo de ciertas potencias económicas extraeuropeas (India, México).

La Europa comunitaria se encuentra así actualmente ante el ensanchamiento de sus posibilidades y ante la necesidad de hacer frente a la emergencia de la Europa central, cuyo protagonismo cambia políticamente la situación. Europa empieza a debatirse entre lo que quiere y lo que es capaz de hacer. En esta situación sólo un proyecto europeo muy ambicioso, aunque realista, podrá lograr el equilibrio deseado. Y este proyecto depende del grado de cohesión o disgregación que hay en Europa y de cómo va a operar el Mercado Interior de 1993 en esa cohesión europea.

### Factores externos e internos de la cohesión europea

Entre los factores de cohesión interna de Europa cabe citar la identidad de valores e instituciones. Todos los europeos tenemos el mismo concepto de libertad y del primado del derecho, una serie de vivencias y valores homogéneos y esta homogeneidad se constituye en un factor de cohesión y en base del diálogo y la cooperación políticos, donde se asienta el proyecto europeo.

Otro factor de cohesión importante, consecuencia de la historia, es el que proviene de la falta de conflictos internacionales intra-europeos. Esto es algo totalmente nuevo desde 1945, si

tenemos en cuenta que desde la creación de los Estados-nación el conflicto bélico ha sido el motor en la historia europea. La última guerra mundial demostró la incapacidad militar de Europa y la necesidad de los países europeos de contar con la ayuda de una potencia extra-europea, los Estados Unidos o Rusia. Consecuencia de ello ha sido el fin de la hegemonía política de Europa, la congelación del *statu quo* en cuanto a fronteras y reivindicaciones; y el hecho de que la posibilidad de conflicto se traslade a una dimensión extraeuropea o supraeuropea. El europeo concreto no ve como enemigo a otro europeo.

Relacionado con ello está el factor de reducción de los nacionalismos. Los nacionalismos de los diversos países van siendo sustituidos por un nacionalismo europeo. En mi opinión, así como no se puede hablar de una cultura europea, tampoco puede hablarse de un nacionalismo europeo. El europeísmo desde 1948 ha sido siempre una táctica para no romper equilibrios, pero la proclamación de un nacionalismo europeo habría supuesto un factor disruptivo de los equilibrios creados entre los dos bloques desde el fin de la guerra.

Sin embargo, en los últimos tiempos se está dando una tendencia que opera en sentido distinto: la aparición de los micronacionalismos étnicos. En los años 60 aparece un movimiento de potenciación del entorno inmediato de determinados grupos, entorno que no coincide con el del Estado-nación (nacionalismos galés, escocés, corso, bretón). Es la rebelión de las etnias que tiene una explicación sociológica y psicológica de elogio de lo inmediato, de lo directamente controlable, sin necesidad de la

mediación del Estado. La Europa de las regiones plantea problemas de tipo institucional a la Comunidad. ¿Cuál es la representación de las regiones en los órganos comunitarios? Estos se han configurado a partir de los Estados nacionales. Es difícil que se den al mismo tiempo un proyecto de federalismo de integración europea y una retrocesión de poder a las regiones. Pero no hay que olvidar que la región va tomando creciente importancia en la Comunidad, paralela al protagonismo que toma el problema regional en cada Estado.

Europa comunitaria es uno de los grandes núcleos de sociedades políticas democráticas representativas y, en mayor o menor medida, parlamentarias; pero la paradoja reside en que en las instituciones comunitarias se manifiesta y sigue perpetuando hasta ahora un gran déficit de representatividad. Un ciudadano de un país comunitario no es en absoluto un ciudadano europeo porque no tiene derechos ni obligaciones a escala europea. La representatividad en la Comunidad es mediata, no inmediata. No existe ni un poder legislativo que derive de los ciudadanos ni un método de control sobre el Ejecutivo comunitario. El único órgano representativo directo en la Comunidad es el Parlamento y éste se elige según la cuota proporcional de los diversos países que integran la Comunidad, pero no hay representación directa ni en los Consejos de Ministros, ni en la Comisión, ni en el Tribunal de Justicia. Así el ciudadano español, por ejemplo, no tiene ningún control sobre el Derecho comunitario, solamente el que puede ejercer sobre su propio

Gobierno, a través del Parlamento nacional.

### **El Mercado único, ¿base de la integración política?**

En el Acta Unica, aprobada en febrero de 1986 se señalaba la creación del Mercado Interior Unico para fines de 1992. ¿En qué medida el Mercado Interior es la base política de una integración y unión europeas? La cuestión es si el Mercado Interior es una base suficiente y en qué condiciones lo sería. La situación actual de la CEE y la cita que tiene para 1993 es consecuencia de una evolución que se inicia a finales de los años 70, marcada por tres problemas esenciales que surgen del proceso de crecimiento de la Comunidad: 1º) el problema de los recursos, que se prevén insuficientes, que conlleva el tema presupuestario con sus derivaciones políticas; 2º) la ampliación de la Comunidad, concebida desde 1978, a España y Portugal; y 3º) la reforma de los presupuestos de la PAC (Política Agraria Comunitaria) y la equiparación de la protección para los productos mediterráneos, frutas y hortalizas fundamentalmente, con respecto a las ventajas de los productos continentales o nórdicos.

En 1985 el Libro Blanco pone de relieve el déficit comunitario: en qué medida se está por debajo de los objetivos fijados en los Tratados y en el consenso general europeísta con respecto a la integración. Se advierte lo enorme que son los obstáculos administrativos en los intercambios y se empieza a pensar en reformar la Comunidad. Otra línea de reforma institucional, en el Parlamento Europeo, llevaría,

bajo la inspiración de Spinelli y su grupo, a la aprobación, el 14 de febrero de 1984, de un Tratado de Unión Política Europea.

En el Acta Unica aprobada en febrero de 1986, ya siendo España y Portugal miembros de la Comunidad, se acepta por mayoría la reforma de las instituciones comunitarias y se define lo que será el Mercado Unico Interior, previendo medidas progresivas que terminarán el 31 de diciembre de 1992. El Mercado Unico significa la libre circulación de mercancías, lo que implica la supresión de los obstáculos arancelarios que subsisten y de las restricciones cuantitativas y trámites administrativos; la libre circulación de mano de obra y de capitales; libertad de establecimiento y de prestación de servicios; el principio de la libre competencia y el arancel exterior común. Se fija así el objetivo del Mercado Interior y el calendario de decisiones a tomar para homogeneizar el mercado, todo ello en base a unos principios que Jacques Delors habría de explicar en febrero de 1987 como esenciales y que son los siguientes: la búsqueda de una mayor estabilidad (lucha contra la inflación y contra las excesivas oscilaciones monetarias); una mejor asignación de los recursos y una mejor distribución de los mismos entre las regiones, contando siempre con la limitación del presupuesto.

Este límite, en el Consejo Europeo de Bruselas de 1988, se fija en un porcentaje de 1,3 para el presupuesto del Producto Nacional Bruto comunitario. En el Informe Cecchini, que aparecerá a finales de este año, se hacen unas estimaciones sobre la consecuencia de la creación del Mercado Interior en la eco-

nomía europea; cifrándose el aumento de la riqueza comunitaria entre los 226.000 y los 270.000 millones de «Ecus». Por la supresión de ciertos gastos onerosos, se argumenta, el Mercado Interior producirá una disminución de costos que se traducirá en un régimen de libre competencia y en una disminución de los precios; esta última favorecerá, a su vez, la demanda de los productos europeos por los propios consumidores europeos y los extraeuropeos, haciéndose en algunos casos más competitivos los precios de los productos europeos con los de otros países. Según los técnicos comunitarios, habrá, pues, un enriquecimiento importante de la economía europea y una apertura de mercados. Según Cecchini, se va a producir a partir de 1992, para los diez o catorce años siguientes, un crecimiento que se puede cifrar en un 4% acumulativo del PNB comunitario, que convertirá a la Europa comunitaria en la primera potencia económica del mundo. Unido al aumento de la producción, habrá una disminución del desempleo, todo ello manteniéndose la inflación comunitaria media en un 2%.

Hoy se dan dos grandes tendencias: los que creen que el mercado, dejado a sí mismo y sin regulación, es suficiente (Thatcher); y los que sostienen que la creación del Mercado Interior debe ir acompañada de la instauración de políticas paralelas de promoción de la cohesión y homogeneización social (Delors, Mitterrand, Felipe González). Por todo ello, creo que el Mercado Interior no es la base de la integración política de Europa si no va acompañado de una ampliación, de una nivelación social en el mismo sentido. El

▷ mercado, dejado a sí mismo, significa la victoria de la *sociedad civil* sobre lo político. Si no se acompaña el Mercado Interior de una corrección con factores políticos externos al mercado, el resultado será la fragmentación.

Todo ello conduce al tema de las relaciones entre Derecho y Comunidad. Mientras la CEE no tenga realmente un órgano legislativo de carácter directamente representativo, mientras se mantenga la desigualdad social y económica existente entre los distintos países miembros, seguirán las tensiones y fragmentaciones.

Se precisa una lectura y un protagonismo de lo político. Los modelos de integración que se han vivido a lo largo de la historia han sido siempre consecuencia de un poder hegemónico y militar. Los países se han unificado por la espada. Afortunadamente hoy no existe ninguna potencia hegemónica en Europa para unificar a ésta políticamente. El procedimiento de la unificación está en las fuerzas políticas, en la opinión pública. Si no hay una corriente progresivamente incrementada de opinión sobre los intereses de integración europea, las inercias institucionales no ayudarán a salir de la crisis. Así pues, el Mercado Interior es una base necesaria para la integración política, pero no suficiente.

### **Europa, entre la consolidación y el protagonismo internacional**

Con el proyecto del Mercado Interior, cuyas bases habrán de estar establecidas a fines de 1992, se iniciará, a partir de ese año, un horizonte de posibilidades para Europa, que podría concre-

tarse en dos términos: concentración en la consolidación de lo existente o/y paralelamente, búsqueda de un mayor protagonismo internacional. Factores de la consolidación son, con la creación del Mercado Interior, la profundización en la cooperación monetaria del Sistema Monetario Europeo actual e incluso el paso al establecimiento de una divisa europea común, y la reforma de las instituciones.

Durante mucho tiempo se pensaba que no cabía la ampliación de la Comunidad mientras no se consolidasen las instituciones europeas. Ese fue el argumento esgrimido durante el proceso de negociación para la entrada de España. Ahora, cuando se perfilan en el horizonte ciertas posibles ampliaciones y cuando en los ambientes europeístas se piensa en qué va a hacer Europa para atraer a Centroeuropa a su órbita, si disminuye la presencia de la Unión Soviética, se vuelve a traer a colación el tema de la prioridad de la consolidación y profundización en las instituciones europeas.

La existencia de una zona libre de comercio que a partir de 1992-93 se convertirá en un verdadero Mercado único, será irreversible. Otro factor de consolidación muy importante es la PAC (Política Agrícola Comunitaria), que ha sido la pieza esencial de la construcción europea. Y también la dinámica del Mercado Interior conlleva la necesidad de una cooperación monetaria más estrecha y de la creación de una unidad monetaria europea.

Factores de consolidación son también la supresión de fronteras interiores y la creación de fronteras exteriores. En esto último conviene tomar precauciones. Actualmente se está vivien-

do dentro de la Comunidad una cierta tendencia a una «involución» de Europa, que toma la forma jurídica y administrativa de la exigencia de visados a nacionales de países latinoamericanos y del norte de África. Esta creación de fronteras exteriores se justifica con argumentos basados en la defensa del orden público y persecución del tráfico de drogas; y el problema, que afecta a Francia, a Gran Bretaña y a España, entre otros países, a veces se enfoca desde una perspectiva de conservadurismo algo teñido de racismo. La lucha contra el crimen no depende de la exigencia de visados y se ejerce mejor mediante la coordinación de las políticas policiales y con la creación de un espacio judicial europeo. Un sistema penal uniforme y el incremento de la cooperación judicial son armas disuasorias mejores y más eficaces. No hay que olvidar que Europa depende para su propio desarrollo de una gran cantidad de mano de obra exterior. Hay que aceptar como algo inevitable y necesario la existencia creciente de trabajadores emigrantes extraeuropeos.

Europa, si acierta con el punto de modestia en su acción en el contexto del equilibrio mundial, tiene ante sí varias opciones en este final de siglo. La constitución de una Europa políticamente integrada exige, como paso siguiente al Mercado Único y al Sistema Monetario Único, una cierta capacidad de defensa integrada. Pero aquí surgen los problemas, porque la defensa europea, a la vez que mantiene los niveles de cobertura social y la limitación del gasto público, no planteará conflictos siempre que se mantenga la cobertura de la defensa americana de la OTAN. Es más: la

defensa europea es absolutamente complementaria con ella, de tal modo que no se puede entender bien una importante disminución militar de los Estados Unidos en Europa sin alguna sustitución por parte de los europeos. Y además, para constituir una defensa europea es imprescindible la limitación de armamento por parte de las dos superpotencias.

La sustitución de la *defensa en todas sus dimensiones* por la *defensa suficiente*, propugnada por Gorbachov, adquiere gran importancia. Pero, ¿qué grado de integración militar y de neutralización de Europa aceptarían las superpotencias en esta defensa suficiente? Si se produce un entendimiento global entre las dos superpotencias en la restricción de la tendencia al enfrentamiento; si se admite que la emergencia de una Europa occidental más autónoma no rompe los equilibrios; y si la Europa del Este se liberaliza de una forma natural, la cuestión es: ¿en qué medida es compatible con la consolidación de la situación europea? Se plantea un tema importante que va a desarrollarse en los próximos años: la posibilidad de ampliación de la Comunidad Europea, con la adhesión de nuevos miembros, empezando por la de Austria.

Otra posible adhesión, la de Noruega, no plantea ese dilema «consolidación o nuevo escenario internacional», ya que es miembro de la OTAN, necesita la alianza transatlántica por tener una frontera extensísima con la Unión Soviética. En cuanto a Suecia, plantea el mismo problema que Austria. La entrada de Austria y Suecia en la Comunidad implicará un período de ajustes difíciles. ■

## LA REPRESENTACION DE LA MUJER

«Desde tiempo inmemorial, los filósofos han querido basar en la biología un concepto universal, único de Mujer y de Hombre. Lógicamente, el intento de definir diferencias innatas proviene de dos modelos conceptuales: una definición 'vertical' de la mujer como forma subordinada al hombre, similar pero inferior, así como otra definición 'horizontal' de la mujer como complementaria (opuesta) al hombre.»

Con estas palabras inició **Margaret Randolph Higonnet**, profesora de Literatura Inglesa y de Literatura Comparada de la Universidad de Connecticut, un ciclo de cuatro conferencias que impartió en la Fundación Juan March, entre el 18 y el 27 de abril.

El ciclo, que estaba organizado por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, llevaba por título genérico «Representation of Women/Gender in Representation». El 18 de abril habló de «What is Woman?»; el 20, de «Femininity and Fatality»; el 25, de «Re-gendering Modes of Representation»; y el 27 de «Representation of Women and War».

Se incluye a continuación un amplio resumen de las cuatro conferencias.

**P**latón y Aristóteles representan los dos enfoques arriba aludidos, que implican la subordinación de la Mujer. De los dos, el que tuvo más influencia sobre el tema fue Aristóteles. Una vez hubo llegado a la conclusión de que



**MARGARET HIGONNET** es desde 1981 profesora de Literatura Inglesa y de Literatura Comparada de la Universidad de Connecticut. Ha intervenido, tanto en Europa como en Estados Unidos, en diversos congresos y seminarios sobre literatura comparada. Es autora, entre otros trabajos, de *The Cricket and the Ant*, *The Representation of Women in Fiction*, *Behind the Lines: Gender and Two World Wars* y *The Welcome Guest: The Debate on Suicide in Eighteenth-Century France* (en preparación).

biológicamente la mujer era un «hombre mutilado», prosigue concluyendo que su capacidad de raciocinio es deficiente, al tiempo que desvaloriza la expresión de emociones en el hombre. Tales clasificaciones dicotómicas limitan, naturalmente, tanto a los hombres como a las mujeres. La importancia de Aristóteles radica también en su tendencia a contemplar los procesos biológicos a través de analogías con el arte. La relación entre los flúidos generativos masculino y femenino, en su

opinión, se asemeja a la relación entre el artista y su material; el hombre es, por lo tanto, activo, y la mujer, pasiva.

En filosofía, se hicieron eco de las contraposiciones de Aristóteles escritores como Plutarco y Plinio; en teoría literaria, Quintiliano y Longinos. Asimismo, Kant imaginó que una mujer erudita bien podría ser barbuda, y desarrolló su concepto del contraste estético de lo bello y lo sublime sobre una serie de diferencias entre los géneros.

En el siglo XVIII el impacto de la revolución científica y del racionalismo ilustrado hicieron posible no sólo que se volviera a examinar la naturaleza del cuerpo humano, sino también la reconstrucción social, política y cultural de los órdenes que tradicionalmente reposaban sobre las relaciones semióticas entre los cuerpos sociales. Surgió un debate entre los defensores del racionalismo universalista, tales como Montesquieu, y aquellos como Kant y Rousseau, que reafirmaban las diferencias sexuales que podían justificar el confinamiento de la mujer a la casa.

Aparecieron nuevos argumentos anatómicos apoyando el punto de vista rousseauiano, y se pasó de una visión «vertical» de la mujer como un hombre menor, a una «horizontal» de ambos como seres opuestos. Seleccionando cuidadosamente las pruebas, los ilustradores anatómicos pudieron enfatizar aquellos rasgos definitorios de un «típico» esqueleto femenino: pelvis ancha, tórax pequeño, espina dorsal curvada y cráneo diminuto. Un esqueleto así apoyaba la tesis de que la mujer había sido creada para producir niños, no para pensar. Pruebas alternas fueron

recusadas como irrelevantes. Asimismo, se interpretaron selectivamente evidencias orgánicas sobre el cerebro y los órganos reproductores, para poder confirmar el supuesto de que podía limitarse la función social de la mujer a la reproducción. Se escogieron esqueletos de hombres para demostrar su superioridad en tamaño, fuerza y angulosidad. De este modo, las pruebas biológicas se construyeron, y no sólo se descubrieron.

Algunos pensadores del siglo XVIII dieron un giro a la identificación de la mujer con la maternidad propugnada por los rousseauianos, arguyendo que sólo una educación adecuada podía permitir a las mujeres formar a sus hijos varones. Durante la Revolución Francesa, algunos, como Condorcet, Lequinio y Guyomar, llegaron aún más lejos, proclamando el derecho de la mujer a votar y participar en el gobierno. Pero la convención revolucionaria rechazó tales reivindicaciones, decretando que la debilidad física de la mujer y las naturales funciones maternas la excluían de la actividad política.

Un pensador tan eminente como Freud se vio desconcertado por la dificultad de describir objetivamente las diferencias sexuales, manteniendo que la anatomía no podía resolver el enigma de la masculinidad y femineidad. Tampoco la psicología pudo establecer definitivamente diferencias mentales entre hombre y mujer, en parte porque éstas son producto de costumbres sociales. Sin embargo, la promesa, hecha por el propio Freud, de mostrar cómo la mujer se desarrolla a través del tiempo, se apoya en un argumento biológico sobre la expresión sexual «verdaderamente





*Representation of Women/  
Gender in representation*

MARGARET R. HIGONNET

ABRIL 1989

Martes, 18  
WHAT IS WOMAN?

Jueves, 20  
FEMINITY AND FATALITY

Martes, 25  
RE-GENDERING MODES OF REPRESENTATION

Jueves, 27  
REPRESENTATION OF WOMEN AND WAR

(Con traducción simultánea)

Las conferencias tendrán lugar a las 19.30 horas en el teatro de la Fundación Juan March, Cervelló, 77. 28009. Madrid. Teléfono 561.

femenina» y «madura». Una narrativa social de nuestro «destino» configura su narrativa biológica y psicológica. La observación de diferencias entre los sexos, incluso por nuestros más modernos y brillantes observadores, no es nunca inocente.

## Femineidad y fatalidad

Los intentos de describir a la «Mujer» siempre forman una mitad de un sistema genérico que también define y confina al «Hombre». Las definiciones de género normalmente se inspiran en un segundo sistema binario de representación, el cual a su vez puede ser sostenido por distinciones genéricas subliminales. Una de estas parejas se-

mióticas es la de la vida y la muerte. Irónicamente, la mujer, que obviamente da la vida, tradicionalmente ha sido identificada con la muerte. Una razón para esta identificación puede ser la naturaleza enigmática de ambas, mujer y muerte; transferimos la cualidad de lo desconocido de una a la otra.

En el siglo XIX, el vínculo entre la femineidad y la fatalidad tomó en la imaginación europea la forma específica de la identificación de la mujer con el suicidio. Como no hay ninguna razón biológica ni estadística para este tema del suicidio femenino, delata ciertas confusiones y contradicciones recurrentes en nuestra mitología social.

En términos sociológicos, las mujeres no mueren de su propia mano con tanta frecuencia como los hombres; la relación puede ser la de una mujer por cada tres o cuatro hombres. Incluso en los siglos XVIII y XIX, cuando se sabía poco de estos asuntos, se daba por sentado que las mujeres se quitaban la vida diez veces menos que los hombres. Sin embargo, por el contrario, las mujeres *intentan* quitarse la vida con mucha más frecuencia que los hombres. ¿Qué puede significar esta evidencia paradójica?

Es muy difícil recuperar el significado del suicidio. El mero hecho de identificar una muerte como un suicidio ya implica una interpretación. El suicidio también debe interpretar la vida de la persona, para que explique un acto de esta índole: mi vida necesitaba este momento de muerte. En cierto sentido, una vida está definida por su muerte, por su teleología.

Los motivos que atribuimos a

un suicidio, o los que el suicida aduce siempre se extraen del fondo de explicaciones satisfactorias, plausibles, del que disponemos. Cada cultura, al construir un discurso del suicidio, produce su propia *verosimilitud*, y los motivos atribuidos a las mujeres son de una notable constancia a lo largo de la historia de occidente. Como la posición social, el honor, y el sentido de autoestima de la mujer están estrechamente relacionados con su cuerpo y con el culto al amor, los dos motivos persistentes atribuidos a la mujer son la castidad y el amor.

Como, históricamente, la autonomía de las mujeres ha estado limitada, se puede dudar incluso de su capacidad para quitarse la vida libremente. Más que como sujeto activo, se puede ver a la mujer como víctima, como objeto del suicidio. Y viceversa, las mujeres, como grupo silenciado, pueden llegar hasta los límites del lenguaje, hasta la misma muerte, para encontrar un medio de expresión.

Se considera a las mujeres especialmente propensas al suicidio utilizado como medio para proyectar una imagen, o para manipular los sentimientos de otros. A esta puesta en escena pública del yo, se contraponen a veces una muerte «más casta», silenciosa, íntima, por razones personales.

A comienzos del siglo XIX, cobró fuerza una reinterpretación del suicidio basada en la medicina. La mujer, ya que se la creía más débil o, en términos de Aristóteles, «mutilada», se convirtió en una metáfora apropiada para el suicidio como enfermedad física o mental. Podía servir como símbolo para un mal social. Incluso el suicidio de los hombres se afeminó.

Textos como *Hedda Gables*, *Madame Bovary* o *Miss Julie* se valen de la muerte de la heroína para explorar la derrota del deseo de la mujer de ser sujeto activo en un entorno social que aliena tanto a hombres como a mujeres. Las escritoras que, como Mme. de Staël, describen la muerte voluntaria de sus heroínas, exploran de forma aún más explícita la problemática de la carencia de poder de la mujer y de su recurso al suicidio como medio de construcción del yo.

Muchas escritoras presentan la muerte de sus heroínas con ambigüedad: ¿fue un suicidio?, ¿murió realmente? Quizás estas escritoras evoquen así psicológicamente lo que nosotros sabemos por las estadísticas de suicidios: que el intento de matarse de una mujer en la mayoría de los casos no es definitivo. Por otra parte, esta incertidumbre al poner punto final puede constituir una forma de resistencia a las convenciones narrativas que limitan la descripción de las experiencias de las mujeres.

### **Regenerar las formas de representación**

---

El intento de delimitar de nuevo las formas de representación literaria del mundo ha coincidido en ciertos momentos críticos de la historia de la literatura con el intento de replantear nuestras definiciones de los géneros. El final del siglo XVIII fue la culminación de una era que puso en duda en el terreno político y social el concepto mismo de representación. Por lo tanto, la Era Revolucionaria brindaba un entorno especialmente propicio a la creación de un nexo entre el experi-

mento literario y el problema de los géneros.

En el siglo XIX, los artistas masculinos intentan, a la vez, reescribir los géneros y regenerar la literatura. Desean romper con las antiguas, moribundas convenciones literarias. Con este fin, hacen girar sus textos en torno a un tipo de personaje atrevido, socialmente pervertido —en muchos casos, una mujer independiente, activa, una «Nueva Mujer»—. Seguidamente, para representar a este Otro extraño, modifican la forma misma del texto. Como la heroína rompe con los modelos de géneros, el autor puede romper con los moldes que limitan su propia creatividad.

Se puede discernir en los escritos de Friedrich Schlegel y de algunos de sus contemporáneos un nuevo interés por lo andrógino. Estos pensadores proponen un nuevo tipo de educación que otorgue dulzura al hombre, vigor a la mujer; reconocen la integridad del desarrollo físico e intelectual de la mujer; vinculan la libertad de pensamiento a la reflexión revolucionaria sobre los géneros. En las palabras de Coleridge: «una gran mente debe ser andrógina».

Ya en el siglo precedente, cuando los escritores querían crear una forma literaria emocionalmente expresiva, se dedicaban a imitar las cartas de mujeres. Así nacieron las grandes novelas epistolares de Guilleragues, Richardson y Rousseau. La novela misma, siendo un género «ligero» y «amorfo», demasiado joven para tener sus propias leyes aristotélicas, parecía, por tanto, más «femenina». Los novelistas ensayaron escribir sobre mujeres, para mujeres y bajo la máscara de narradoras.

Los novelistas se replantearon

lo que significaba escribir como hombre, como demuestra Schlegel en su texto experimental *Lucinde*. Julius, el protagonista, no sólo plasma su propia transformación a raíz de su unión con Lucinde, una artista extraordinaria, sino también la transformación de su forma de escribir. La novela se ciñe alrededor de una narración, tradicional y cronológica, del «aprendizaje» del amor y del arte, envuelta en himnos, diálogos, cartas, poemas y aforismos. Esta forma nueva y heterogénea, creada como respuesta a la Nueva Mujer Lucinde, le parecía a Schlegel «vegetal» (es decir, natural) y «femenina». Su femineidad está «precisamente en aquello que no se puede decir», esto es, en su utilización revolucionaria de la fragmentación, de la omisión, del silencio.

A lo largo del siglo, encontramos otros autores que, igualmente, experimentaron con un tipo de fragmentación que consideran femenino. Así, Thomas Hardy no sólo escribe *sobre* el silencio forzoso de su heroína Tess D'Urbervilles. También en su propio texto se vale de la omisión para representar aquellos momentos innombrables cuando es violada o repudiada por su marido.

De la misma forma *Armance*, de Stendhal (ostensiblemente escrito por una mujer) también guarda silencio sobre la indescriptible impotencia del héroe para proseguir la trama. Aquí, sin embargo, el efecto es excitar y atormentar el deseo del lector, más que romper con las antiguas normas de narración. Una posible explicación podría ser que Stendhal abordara el dilema del escritor en la Francia de la Restauración, un momento de congelación más que de innovación narrativa.

Balzac, que también jugó con la diferencia entre paternidad y maternidad literaria en novelas como *La Muse du Département*, provocó, a través de su novela corta *Sarrasine*, una de las más brillantes reflexiones críticas modernas (Roland Barthes sobre el texto abierto, «que se puede convertir en literatura»). En la historia de *Sarrasine*, un escultor, y la *Zambinella*, un castrado, la ambigüedad sexual del cantante representa tanto el coste social de la dedicación al arte como la necesaria trascendencia de los modos puramente «masculinos» o «femeninos». Así, el texto de Balzac pertenece a aquella corriente de textos del siglo XIX que fuerzan su propia apertura a través de la contemplación reflexiva de la construcción de los géneros literarios.

### La Mujer y la Guerra Civil

Una serie de textos sobre las guerras civiles sugieren que la ruptura del orden social hace posible replantearse la relación entre femineidad y masculinidad. El ejemplo más llamativo de este replanteamiento de los géneros es la representación de la inversión de los roles del hombre y de la mujer.

Con frecuencia se acusa a las escritoras de describir con falsedad deliberada a las mujeres como fuertes y a los hombres como débiles. Los críticos se quejan de la falta de «realismo» de sus protagonistas masculinos. No debe sorprendernos que estas escritoras con frecuencia subrayen el impacto de la guerra civil sobre hombres y mujeres, desarrollando la fortaleza inesperada de la mujer y la vulnerabilidad del hombre, como observamos en *Delphine* de Mme. de Staël, *Le Sang des Autres* de

Simone de Beauvoir, y *Work* de Louise May Alcott. En todas estas novelas nos encontramos con un protagonista cuya fuerza reside en su sensibilidad moral, la cual le lleva a ser indeciso y reacio a la acción. Como contraste, su pareja femenina puede verse forzada por las anómalas circunstancias de la guerra a emprender acciones políticas normalmente prohibidas. Debe lograr la independencia, y es necesario que su papel personal, económico y social cambie de una manera que metafóricamente se describe como política. Este desplazamiento de los papeles se representa como positivo.

Si examinamos a los escritores, encontramos un reflejo menos positivo de las condiciones «equivocas» producidas por la guerra. Por ejemplo, Hemingway pinta al gitano Pablo como alguien capitaneado por su mujer, Pilar, una inversión de poder que sus seguidores consideran «bárbara». En su novela sobre la Revolución Rusa *The Naked Year*, Boris Pilsnik identifica a la mujer sexualmente liberada con la anarquía y la violencia, cuyo reflejo es la parálisis moral de sus protagonistas masculinos. Hasta Chinua Achebe se lamenta del afebinamiento que la conquista colonial ha fomentado en una Nigeria internamente dividida. Cuando el clan se rompe, los aguerridos hombres de Umuofia «se habían vuelto, inexplicablemente, flojos como mujeres».

Así, las transformaciones sociales radicales en un momento de guerra civil o de revolución tienden a ser representados de forma figurativa por inversiones de los roles genéricos. Además, los cambios en los roles genéricos corren el riesgo de ser calificados de revoluciones. ■

*Coedición de la Fundación y Cátedra*

## «DE LA MANO DE CERNUDA» DE PHILIP SILVER

Coincidiendo con el 25 aniversario de la muerte, en México, del poeta de la Generación del 27, Luis Cernuda, en octubre del pasado año, entre los días 3 y 13, el hispanista norteamericano **Philip W. Silver**, profesor de literatura española en la Universidad de Columbia en Nueva York, impartió en la Fundación Juan March un curso de cuatro conferencias, que llevaba por título general «De la mano de Cernuda».

Ahora, con este mismo título, se recogen las cuatro intervenciones del profesor Silver, en un libro que coedita, como en otras ocasiones, la Fundación Juan March y la Editorial Cátedra.

Especialista en Cernuda, entre otros autores, Philip W. Silver se ha acercado en varias ocasiones a la vida y obra del autor de *La realidad y el deseo*. En aquella ocasión, en el ciclo impartido en octubre de 1988, no se limitó a resumir anteriores trabajos, sino que, como él mismo decía entonces, se propuso hacer una biografía del poeta, «pero como él quiso que se viera»; además estudió la temática de su poesía, analizó el romanticismo español en lo que era relacionable con la obra cernudiana y, por último, se esforzó en dar una nueva interpretación de su obra, en un acto

que quiso que fuera homenaje al poeta en el 25 aniversario de su muerte.

Empresa ésta última que no le parecía fácil: «Se trataba de ver qué es lo que nos queda por decir de la obra de Cernuda, dado que ya se le ha concedido un lugar señalado entre los miembros de la generación poética del 27».

En la Introducción a su texto explica igualmente el título genérico escogido para el ciclo y para el libro. «Aunque pudiera apoyar esta afirmación —el que Cernuda es uno de los poetas más importantes del siglo XX en España— en otros críticos, voy a proceder en estas conferencias de forma distinta: *De la mano de Cernuda*. Puesto que Cernuda es de los poetas que —como vamos a ver— *hacen época*, y no nos sirven los esquemas habituales, en vez de encasillar a Cernuda en una «generación» de vanguardia, dentro de la poesía española moderna, voy a reescribir la historia de la poesía moderna a la medida del

poeta. Y si su generación no acoge cómodamente a Cernuda, o resulta ser un poeta romántico a destiempo, peor para el romanticismo español.»

«De la mano de Cernuda», de Philip W. Silver. Fundación Juan March/Cátedra, Madrid, 1989. 126 páginas.



## APARECE EL NUMERO 27 DE «SABER/Leer»

■ Con artículos de Elías Díaz, Seco Serrano, Alonso Montero, Gullón, Villa Rojo, González de Cardedal y Valverde

Elías Díaz, Carlos Seco Serrano, Xesús Alonso Montero, Ricardo Gullón, Jesús Villa Rojo, Olegario González de Cardedal y José María Valverde son los colaboradores del número 27, correspondiente a los meses de agosto y septiembre, de «SABER/Leer», revista crítica de libros que edita la Fundación Juan March. Se incluyen, en esta ocasión, ilustraciones de Francisco Solé, Juan Ramón Alonso, Arturo Requejo, Alfonso Ruano, Pablo Núñez, Antonio Lancho y Stella Wittenberg.

Elías Díaz comenta una obra de Gregorio Peces-Barba, en la que se hace memoria del proceso constituyente español de 1977-78.

Carlos Seco Serrano recuerda la importancia que tiene todo material biográfico en la reconstrucción del pasado. Xesús Alonso Montero se sirve de unos poemas en gallego del poeta catalán Carles Riba, para situarlos en la tradición de la poesía alofónica. Ricardo Gullón se ocupa en este número de la última novela de Juan Pedro Aparicio, Premio Nadal. Jesús Villa Rojo comenta las relaciones entre música y tecnología.

El teólogo Olegario González de Cardedal escribe acerca del sentido y de los límites de la autoridad del Papa, esos límites posibles o imposibles que tiene la suprema autoridad en la Iglesia, es decir, el obispo de Roma, en cuanto primado universal.



José María Valverde, filósofo y traductor, da un repaso breve al estado actual de la obra del pensador alemán Nietzsche no sólo en nuestra lengua, sino también en otras. La «reanudación» de sus traducciones al español, en lo que vuelve a ocuparse Andrés Sánchez Pascual, es algo que Valverde saluda con gozo a la vez que plantea ciertos interrogantes y preocupaciones.

### 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.

### RECORRIDO DE LOS GRABADOS DE GOYA

Hasta el 31 de agosto seguirá abierta en Jarandilla (Cáceres) la Exposición de 222 Grabados de Goya, de la Fundación Juan March, que desde hace varios meses ha recorrido diversas localidades de la provincia, organizada con la colaboración de la Institución Cultural «El Brocense».

#### ● En Alemania y Portugal

Durante el mes de agosto y hasta el 3 de septiembre, 218 grabados de Goya, pertenecientes también a las cuatro grandes series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*, podrán contemplarse en el Städtisches Museum de Flensburg (República Federal de Alemania).

Asimismo, desde el 22 de septiembre la Colección de 222 grabados se exhibirá en Lisboa, en el Palacio de Ajuda, con la colaboración de la Secretaría de Estado de Cultura de Portugal. La conferencia inaugural de la muestra, el día 22, correrá a cargo de **Alfonso Emilio Pérez Sánchez**, director del Museo del Prado y autor de los textos del catálogo de la exposición.

### BIBLIOTECA DE LA FUNDACION

Durante el mes de agosto la Biblioteca de la Fundación Juan March permanece cerrada, al igual que el resto de las dependencias y servicios de la Fundación. En septiembre, la Biblioteca está abierta de lunes a viernes, de 9 a 14 horas.

Pueden consultarse fondos especializados en **Teatro Español Contemporáneo** y fondos del **Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea**, así como las *Memorias Finales* de los trabajos realizados por los becarios, publicaciones de la propia Fundación, trabajos sobre Fundaciones y otro material heterogéneo.

El fondo de Teatro Español Contemporáneo cuenta actualmente con 39.018 documentos, entre libros, fotografías, casetes y discos, bocetos de decorados y originales de maquetas y otros fondos. El Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea pone a disposición del investigador más de 7.000 documentos entre partituras, libros, casetes y discos.

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