

Sumario

ENSAYO	3
<i>El actor y los demás</i> , por Fernando Fernán Gómez	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	13
Arte	13
Retrospectiva de Edward Hopper, desde el 13 de octubre	13
— Por primera vez en España, 61 obras del pintor norteamericano	13
— Apunte biográfico	14
— La América profunda de Hopper	18
Música	22
«Conciertos del sábado», nueva iniciativa musical de la Fundación	22
«Aula de reestrenos»: dúo de saxofón y piano, el día 25	23
Ciclo con la Integral de flauta de J. S. Bach, desde el 4 de octubre	24
«Recitales para jóvenes»: nuevas modalidades e intérpretes	25
«Conciertos de Mediodía», en octubre	27
Cursos universitarios	29
José Hierro: «Cuatro divagaciones sobre poesía y poetas»	29
Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología	36
<i>Workshop</i> sobre «Proteínas PR en plantas»	36
— Cincuenta científicos de quince países se reunirán en Valencia	36
Biblioteca de la Fundación	38
Ampliada la Biblioteca de Música Española Contemporánea al siglo XIX	38
Publicaciones	40
«SABER/Leer»: trabajos de Ferrater Mora, Sánchez del Río, Mainer, Martín González, Velarde Fuertes, López Gómez y Tomás y Valiente	40
Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones	42
Comienza el tercer curso del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	42
Estudios e investigaciones	44
Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras instituciones	44
Calendario de actividades culturales en octubre	45

EL ACTOR Y LOS DEMÁS (1)

Por Fernando Fernán Gómez

Nacido en 1921. Actor y director teatral y cinematográfico, es asimismo un destacado autor teatral y de novela, y de numerosos artículos para revistas y diarios. Premio Lope de Vega en 1977 por Las bicicletas son para el verano. Entre sus publicaciones más recientes figura El actor y los demás (1987).



Las personas equilibradas, sensatas, discretas, la gente común, aunque se parezcan a los actores en cuanto a que también se ven precisadas a interpretar, fingir, representar, nunca han visto con buenos ojos a los que lo hacen en el escenario, en el cine o en la televisión. Parece como si fingir en la oficina, en el taller, en las fiestas, en el Parlamento, en la Sala de Justicia, en la cama o en el colegio fuera algo natural en el ser humano civilizado, pero fingir en un espectáculo entrañase cierta parte de perversión.

Podría pensarse que esta situación era un fenómeno histórico, que se daba en determinadas culturas, pero cuando vemos que ya en la India de doscientos años antes de Jesucristo Buda prohíbe a

(1) Extracto de la conferencia pronunciada en la Fundación Juan March el 21-XI-85, dentro del ciclo «Teatro Español del siglo XX».

* 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

sus seguidores asistir a las representaciones teatrales, y que en la Roma pagana los actores son reclutados exclusivamente entre los esclavos y reciben el nombre de «infames», comprendemos que esta mala relación entre el actor y los demás no obedece a unas circunstancias pasajeras, sino que hay algo más profundo.

En las culturas en que ha existido teatro éste ha tenido su origen en los ritos religiosos; pero en cuanto se ha escindido de ellos, en cuanto se ha hecho laico —«predicadores laicos» llamó Diderot a los cómicos—, sus oficiantes han contado con la enemiga del resto de los ciudadanos, que, por otra parte, en mayor o menor medida, nunca dejaron de acudir a los espectáculos profanos.

* * *

La actitud enconada de los cristianos de los primeros tiempos contra el teatro parece bastante justificada, ya que los actores de aquella época no se tomaron muy en serio la nueva religión y se burlaban en las plazas públicas de las predicaciones cristianas y parodiaban de modo grotesco los nuevos ritos. Así no es de extrañar que el obispo San Cipriano escribiera un libro titulado «Contra los espectáculos» y proclamase que los actores eran hijos de Satanás y las actrices prostitutas babilónicas.

Los mimos, que sucedieron a los actores en el favor del público romano, no se metieron en cuestiones religiosas, pero siguieron en sus representaciones apegados al espíritu optimista, festivo, sensual del paganismo, tan opuesto al ascetismo cristiano,

▷ Hispánica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Angel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro; *La arquitectura teatral. El teatro «alla italiana»*, en *la cultura española moderna*, por Ignasi de Solà-Morales, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona; *Los clásicos, hoy*, por Rafael Pérez Sierra, catedrático de Escena lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *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, crítico y catedrático de la Escuela de Arte Dramático de Madrid; *Evolución del texto dramático contemporáneo: tres paradigmas españoles*, por Francisco Ruiz Ramón, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Vanderbilt (Estados Unidos); y *El teatro en la tercera revolución burguesa*, por Eduardo Haro Tecglen, crítico teatral y miembro del equipo editorial de «El País».

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

y no contribuyeron a calmar las iras de los predicadores, como San Juan Crisóstomo, el más elocuente de todos, que llamó a los teatros «lugares de impudicia, escuelas de la molicie, auditorios de la peste y colegios de la lujuria».

Ya Tertuliano había contado que una mujer cristiana y de buenas costumbres fue un día al teatro por frívolo descuido, dejándose arrastrar por malas compañías, y allí, en el teatro, se estableció en la desdichada mujer el diablo. Sus amigos cristianos se apresuraron a practicar exorcismos y conjuraron al espíritu malo para que abandonase aquel cuerpo. Cuando lo hizo, como es natural, le lanzaron duras imprecaciones reprobándole lo que había hecho, y el diablo para defenderse alegó: «Yo no he salido a buscar a la mujer, ha sido ella la que ha venido a mi casa».

Y así, entre malos modos y peores maneras, se llegó al concilio de Nicea, donde quedó bien claro que «los actores, las actrices, los gladiadores, los empresarios de espectáculos, los flautistas, los citaristas, las danzarinas, como también cuantos sientan pasión por el teatro son expulsados de la comunidad cristiana».

Es evidente que esto ha cambiado desde el siglo IV hasta nuestros días en cuanto a estar el teatro dentro o fuera de la comunidad cristiana, pero no tanto en cuanto al aprecio, a la consideración, a la estima de los demás miembros de la comunidad hacia los histriones. Resulta más coherente la declaración del concilio que la apreciación de la gente común. En el concilio se excluye de la comunidad de la misma manera y con el mismo rigor a los actores, actrices, flautistas, empresarios, danzarines, citaristas... Desde entonces hasta ahora la situación se ha depurado y ese distanciamiento, esa marginación, la gente común la reserva de modo especial para los actores, pero excluye de ella a empresarios y flautistas. Los empresarios de cines o teatros —y no digamos los que detentan el poder, empresarios de la televisión—, aunque en sus salas exhiban películas pornográficas o marxistas o de cualquier heterodoxia, son personas dignísimas dentro de la sociedad; y en cuanto a los flautistas, no creo que nadie oyendo tocar al primer flauta de la Sinfónica piense de él, por el simple hecho de tañer ese instrumento, que es un golfo, un vagabundo, un polígamo o un hijo de Satanás.

Para los cristianos de Nicea, los malos eran la gente del teatro —incluido el público—; para la moral actual, quedan excluidos de esa maldad los acomodadores, las taquilleras, las señoras de la limpieza, los músicos, los tramoyistas, electricistas, contables, gerentes, decoradores, autores, empresarios..., todos menos

los actores. Alguna razón tiene que haber para este raro privilegio, pues se advierte desde hace tiempo —probablemente desde el siglo XVIII— que la prevención no es, como antiguamente, contra el teatro por la mala influencia que puede ejercer sobre el pueblo, sino contra los que dentro del conjunto del teatro desempeñan la misión de histriones.

Sería exagerado pretender que la situación no ha cambiado y que seguimos hoy como cuando a los cómicos en la Inglaterra isabelina se les marcaba a fuego y en la Francia del siglo de oro a Molière se le instaba a abandonar su oficio de actor como condición para entrar en la Academia. Hace ya cien años que se levantó a los oficiantes de Dionisos la excomunión, y en nuestro tiempo nadie relaciona su trabajo con la cuestión religiosa. Aunque esto quizá no indique un aumento de respeto hacia los comediantes, sino un enfriamiento de los sentimientos religiosos.

En nuestro país es frecuente oír a los actores que los de otros países están mejor conceptuados, que se los acoge bien en todos los círculos, que son halagados, ensalzados, que se les considera portadores de cultura por los gobiernos. Esto quizá obedezca a la creencia española, tan extendida, de que a cada uno le habría ido mejor si hubiera nacido en otro sitio, como si en los otros países no hubiera nadie, estuvieran vacíos y no existiera la competencia. Parece también que es tomar la parte por el todo, acordarse únicamente de la hija de un presidente de gobierno que se metió a artista, de los cuatro o cinco actores ingleses a los que se les confirieron títulos de nobleza, de los pocos que en Francia merecieron la Legión de Honor o de los que en Hollywood consiguieron enriquecerse. Es cierto que esos casos han sucedido, pero también lo es que ya en este siglo un intelectual católico francés, Léon Bloy, pudo afirmar que el oficio de actor era la «vergüenza de las vergüenzas» y la vocación del teatro «la más baja de las miserias».

Y en Inglaterra, después de terminada la II Guerra Mundial, Bernard Shaw, que conocía bien el ambiente teatral, escribió que «las personas que nacen con vocación histriónica se ven empujadas a ejercitarla por sí misma aunque la retribución sea menor que la de un peón y entre las penas vayan incluidas la ignominia y el verse fuera de la ley como granujas y vagabundos».

En cuanto a Hollywood, una antropóloga, Hortensia Powdermaker, aplicando los métodos de su ciencia, hizo un estudio de los hombres y su conducta en aquella zona.

«En Hollywood tampoco se considera a los actores como personas corrientes. Pero en vez de ser admirados, se les desprecia

como una especie inhumana. Nadie les guarda respeto. Se escucha con frecuencia el estribillo de que existen tres clases de personas: hombres, mujeres y actores.»

La antropóloga americana, como razón de esta hostilidad, de este odio —para utilizar sus propias palabras—, diagnostica: «En primer lugar existe una gran envidia, envidia por los enormes salarios de los actores, envidia por la forma en que son admirados, y envidia por su popularidad».

Otra de las causas del conflicto podría ser la influencia que ejercen sobre los demás, en sus modas y modales, en su comportamiento externo, en sus costumbres. Influencia de la que los demás no consiguen liberarse, pero que puede resultarles incómoda porque hasta cierto punto les hace sentirse supeditados.

Públicos de los más opuestos países imitan la conducta de los personajes de las películas, pero identificándolos con los actores. Es cierto que imitan más su comportamiento externo que sus decisiones o tomas de posición respecto a los incidentes; imitan los andares, los gestos, los ademanes, el modo de vestir. A veces esta imitación es deliberada y a veces casi inconsciente. Pero escasos son los hábitos mayoritarios de la gente de nuestro tiempo que no hayan sido antes difundidos por algunas estrellas de la pantalla. Y contribuye a su difusión en gran medida la televisión.

* * *

En textos enjundiosos sobre la psicología de los actores, se lee que una de las pruebas de su temperamento infantil son las explosiones de alegría comunicativa que siguen a las representaciones. Esto es cierto si nos referimos a los días de estreno, y si el estreno ha ido bien. Los actores y las actrices y el autor y el empresario y los amigos se felicitan unos a otros, se abrazan, se besan entre risas, se palmotean, se marchan por ahí a beber y a bailar. Todo esto porque han realizado un trabajo, su trabajo. Parecería insólita esta actitud en otras profesiones. Un notario, pongo por caso, que por poner su firma al pie de un documento abrazase a las mecanógrafas y a los pasantes, palmotease y besase entre carcajadas a los clientes. ¿Y qué diríamos de un sacerdote que cada vez que acabase una misa tuviera que bailotear con los monaguillos y el sacristán?

Pero ahí tenemos a los futbolistas: ellos celebran cada gol de manera mucho más escandalosa que los cómicos un mutis con aplauso. Si a la primera actriz se le subiera a los hombros el

traspunte para felicitarla, éste quedaría despedido en el acto. Los futbolistas incurren en infantilismo, más puede opinarse que su trabajo, como el de la escena, es al mismo tiempo un juego y un espectáculo.

Pero, entonces, ¿qué decir de los políticos, de los candidatos a diputados, cuando en la sede de su partido se enteran de que han ganado las elecciones —victoria que les obligará en muchos casos a hacerse cargo de la economía de un país al borde de la quiebra, a enfrentarse con el paro, con el terrorismo, con la amenaza de los golpistas—, y que lo celebran también con abrazos, con risas, con besos, con canciones y descorchando botellas de champán? ¿No es exclusivo de los niños actores celebrar así el final de un trabajo, o es que los políticos también son niños actores?

El afán del niño por ser muchas veces cosas distintas no es privativo de su edad. Se prolonga a lo largo de la vida —aunque sofrenado por la razón y las conveniencias—, y es uno de los deseos más inherentes al hombre: multiplicarse, desdoblarse, salir de su propio ser para ser dos hombres distintos; o tres, o cuatro. Todos quisiéramos tener varias vidas o, cuando menos, varias actividades, varios modos de ser externos, varios modos de expresarnos.

Un actor, a lo largo de su carrera, no sólo llega a tener los más diversos oficios, desde el de mendigo hasta el de rey, aunque sea por breves momentos, sino las más diversas personalidades. Hoy será noble, audaz, valiente, sincero; mañana podrá mostrarse como envidioso, calumniador, ambicioso. Estas pasiones, ni aún sufriendolas en la vida real, habría podido exhibirlas.

El histrión profesional consigue dar la impresión de que comprende y acepta por igual los vicios y las virtudes.

Una gran comprensión es necesaria para ejercer el oficio, una gran tolerancia. ¿Cómo podría el actor representar los papeles de malo, si no comprendiese a los malos y sus razones para el mal?

A los demás esta especie de manga ancha les resulta un tanto sospechosa. ¿Un hombre que comprende a los seres perversos, que se compenetra con los seductores, con los asesinos, con los traidores, que es capaz de celebrar con risas y abrazos una interpretación de Macbeth, no tendrá que ser, necesariamente, como decía San Juan Crisóstomo, un hijo de Satanás?

La razón de su moral relajada, ¿no estará en este esfuerzo para comprender a los seres más disolutos, más abyectos?

Para tranquilizar a los espectadores se les explica que el actor no vive esos personajes, sino que acierta a fingirlos porque domina una determinada técnica.

¿Los vive realmente? Si aspira a una interpretación sincera, el actor debe conseguir, aunque sólo sea en ciertos instantes, ser como el personaje que interpreta. Siempre tendrá en su interior una lucha —mejor, una relación— entre el ser interpretado y su auténtico ser vigilante. Pero también en la vida real nuestras actitudes son siempre el resultado de la colaboración entre el yo director-autor y el yo representante.

Pasados esos breves momentos de la interpretación, del trance, el comediante se dará cuenta de que todo ha sido una ilusión. Pero la ilusión también es un componente de la realidad.

Un médico me decía que la gente desconfiaba de ellos porque se sabe aún muy poco de las enfermedades. La gente tiene razón; no se sabe casi nada de enfermedades, pero lo poco que se sabe —opinaba mi amigo—, lo saben los médicos. Es imposible a lo largo de la vida vivir varias vidas, es imposible dentro de la existencia a que estamos limitados tener varias existencias, pero las únicas posibilidades de acercarse a ello están en el oficio de representar.

El filósofo Dilthey supone que el actor precisa en principio las mismas cualidades y tiene el mismo temperamento que el poeta dramático. La cualidad de sentirse otro, imprescindible en el actor, estima que es la definitiva del poeta dramático, y aún del narrativo.

Pero este desdoblamiento el poeta lo cuenta, mientras que el actor lo hace. Deja patente que el desdoblamiento es posible.

El farsante profesional, antes de la representación, estudia su papel. No sólo las frases, sino el carácter, las reacciones. Convive, por lo tanto, con el personaje, hasta que éste va incorporándose a él. Se ha dicho de algunos actores que iban cambiando no de modo de ser pero sí de modo de comportarse mientras estudiaban o interpretaban un papel.

Es cierto que el actor no suele concretar en una realidad de fuera de la escena este cambio, no lo traduce en hechos. Es lo que tiene de imperfecta su transformación, pero es también lo que le permite seguir viviendo vidas diversas.

El origen profundo de la animadversión de la sociedad, de las diversas sociedades históricas, hacia este grupo social, hay que buscarlo en la esencia misma de su vocación. Que el fingir, el mostrar diversas personalidades sea una ocupación remunerable y en muchos casos ensalzada es lo que hiere la sensibilidad de los demás.

Y actualmente, dentro de la escuela realista o naturalista, la más común en la escena de nuestro siglo, el comediante procura

comportarse en la representación como lo hacen las personas en la que comúnmente llamamos vida real.

Podemos establecer, aproximadamente, el método utilizado no para el aprendizaje de su oficio, sino para la escenificación:

- 1º Conocimiento del carácter del personaje y de la situación en que ha de desenvolverse.
- 2º Aprendizaje del texto y de los movimientos.
- 3º Una vez aprendido lo anterior, recuerdo de todo ello y exclusión de los posibles comportamientos que no se corresponden con el personaje y la situación.
- 4º En parte simulación y en parte provocación de los sentimientos necesarios para llegar a una representación con apariencia de realidad.

Con la aplicación de este método, que considera como la técnica de su oficio, el actor está procediendo como cualquier individuo que no sea actor procede en la vida real.

Cualquier individuo procura saber cuál es el carácter de su personaje, lo que significa para sí mismo y para los demás, lo que le diferencia de unos y le asemeja a otros, el tantas veces aconsejado «conócete a ti mismo», y también procura saber en qué situación se ha de encontrar, ya que no podría comportarse lo mismo en el trabajo que en el fútbol; en un entierro que en un prostíbulo; y, aunque sea muy rápidamente, debe prepararse.

En cuanto al segundo punto, todas las frases que se utilizan en la vida común, todos los movimientos que se realizan son frases y movimientos aprendidos, y conscientes o inconscientes, los individuos tratan de perfeccionarlos, de que se acomoden lo más posible al personaje que han elegido, que le han deparado las circunstancias o que los demás ven en él.

Por lo que se refiere al recuerdo de lo aprendido, en el momento de actuar se realiza siempre de manera automática. Y en cuanto a otros comportamientos que pudiera y quisiera poner en práctica, los reprime por considerarlos inadecuados a su personaje o improcedentes en la situación; o porque están duramente castigados por la sociedad.

El cuarto y último punto del método, la simulación o provocación de sentimientos, está en la base de la relación social. Incluso muchas personas recurren con frecuencia a sedantes o estimulantes para ayudar a la personalidad a que produzca en los demás o en ellos mismos la impresión que consideran adecuada.

Y así como los farsantes tienen como fundamento de su arte la imitación, la tienen los demás como fundamento de su educación, de su amaestramiento, de su domesticación. Y les reparten

en su juventud unos papeles que muchas veces no son los que les hubiera gustado representar —como le ocurre con frecuencia al actor profesional—. Convencen al niño de que no podrá representar el papel de piel-roja, como el empresario convence al cómico bajito, feo, pero gracioso, de que no puede hacer de don Juan Tenorio. Convencen los padres a la futura mecanógrafa de que difícilmente representará el papel de princesa; y los padres de la princesa suplican a su bellísima hija que, por favor, no se bañe desnuda en las fuentes públicas. A los nuevos individuos que acceden a la sociedad les van enseñando sus papeles los padres, los maestros, los curas, los cabos, los amigos y amigas mayores.

Los demás representan y además realizan un trabajo. El actor se limita a representar, y su trabajo consiste en eso. Esto ya ha sido considerado por algunos sociólogos, que han llegado a la conclusión de que la vocación de actor es una vocación idiota, que había que ser idiota para sentirla, ya que tener vocación de hacer lo que hace todo el mundo a diario, desde que se levanta hasta que se acuesta, y lo mismo que haría él aunque no fuera actor, es una tontería. Yo no sé si es una tontería, una estupidez, pero así planteado, parece que tener esa vocación y no tener ninguna es exactamente lo mismo.

Pero el planteamiento de dichos sociólogos no es correcto. La vocación del actor no consiste sólo en representar, sino que tiene profundas raíces en el amor a la diversidad; y además cuando el hombre con vocación histriónica consigue representar, su placer lo extrae de que los demás sepan que está representando.

Toda la escenificación a que hemos visto que se disponía el hombre corriente, la lleva también a cabo el actor en su vida real, como un individuo más. Lo que le diferencia es que él finge además en la escena, que su trabajo consiste en esa ficción. Finge anunciándolo. Cuando los demás pretenden convencerse unos a otros de que se comportan con arreglo a una verdad no preparada, él reconoce y proclama que lo que va a hacer es mentira. Y en ese anuncio está la esencia de su vocación, no en la representación, que es común a todos los individuos.

Existe una convención, una regla del juego, según la cual las máscaras no se ven, no existen. Pero el oficio de farsante consiste en exhibirlas, en anunciarlas; y no sólo en eso, sino, lo que es más grave, en demostrar que un ser humano puede quitarse una y ponerse otras. ¿Dónde quedan, entonces, la firmeza de carácter, la coherencia, la consecuencia? ¿Cómo podrían así los seres humanos «ser juzgados»?

El hombre común no quiere que se haga ostentación de la posibilidad de mentir, de disfrazarse. El hombre común, que anda por ahí disfrazado con un solo disfraz desde que le abandonó la infancia, considera un enemigo insolente al que proclama a los cuatro vientos que disfrazarse y cambiarse el disfraz es factible, que una cosa es la persona, la máscara, y otra la verdad interior. Estos malditos cómicos, histriones, infames, van por ahí proclamando que la cara, la cara que ponemos, no es el espejo del alma, que incluso la máscara de la sinceridad es fácil de colocar. Al resto de la sociedad esto no le gusta, no le cae bien. El resto de la sociedad no quiere quedarse con el culo al aire. Necesita que quede claro que los cómicos son unos seres aparte, marginales, venidos de no se sabe dónde y distintos de los demás, de los que no tienen como hábito la mentira y casi están incapacitados para ella.

El actor no es necesariamente un hombre que finge, sino un hombre que en su juego se sincera, se realiza, se declara, se pone en evidencia sin rubor, sin sentido del ridículo.

Pero esto está en desacuerdo con el sentir de los demás; con esto se estropea el juego de los otros, y esa es la culpa del actor, su delito.

Huizinga dice que en el juego —en el de la vida como en el del tapete verde— se perdona antes al tramposo que al que rompe la baraja. Y lo que hacen los comediantes profesionales al quitarse y ponerse máscaras con esa frivolidad, esa ligereza, a la vista de todo el mundo, es romper la baraja. Algo imperdonable.

Como imperdonables son —aunque en menor medida, más bien son la coartada para disimular la verdadera, profunda razón del mal trato— sus costumbres licenciosas, su amor libre, su vida disoluta, libertaria, quizá producto, como he dicho, de su afán por comprender demasiadas cosas, y que forman algo substancial con él, quien difícilmente podrá renunciar a ello.

En brazos de Talía, indiferentes ante los códigos, estos seres marginados, menospreciados, envidiados, admirados, libres de trabas, esclavos de su vocación, estos niños, amigos y camaradas de un príncipe, estos actores, representantes, intérpretes, estrellas, cómicos, predicadores laicos, histriones, farandules, mendigos, vagabundos, farsantes, irresponsables, exhibicionistas, estúpidos, idiotas, granujas, hipócritas, infames, inhumanos, prostitutas, hijos de Satanás, personas, seguirán durante mucho tiempo celebrando sus ritos ante el altar de Dionisos, consagrados a su oficio. A su oficio, que es el de los demás; el de todos.

Desde el 13 de octubre, en la Fundación

RETROSPECTIVA DE EDWARD HOPPER

■ Por primera vez en España se ofrecen 61 obras del pintor neoyorquino

Con una retrospectiva del pintor neoyorquino Edward Hopper (1882-1967) el 13 de octubre abre la Fundación Juan March su temporada de exposiciones en Madrid. Por primera vez en España podrán contemplarse un total de 61 obras —30 óleos, 8 acuarelas, 10 dibujos y 13 grabados— que abarcan 56 años de trabajo de este artista, una de las figuras más destacadas de la pintura norteamericana del siglo XX.

La organización de esta exposición ha sido posible gracias a la colaboración conjunta de la Fundación Juan March y el Museo Cantini de Marsella, así como a la ayuda de numerosos museos, instituciones y coleccionistas particulares citados en este mismo Boletín.

La exposición permanecerá abierta en la sede de la Fundación Juan March hasta el 4 de enero de 1990 y será inaugurada con una conferencia de Gail Levin, profesora del Baruch College, de la Universidad de Nueva York, y autora del estudio sobre Hopper que incluye el catálogo de la exposición.

Edward Hopper, retratista de la América profunda de la primera mitad del siglo XX, es conocido por sus imágenes de moteles, carreteras y ferrocarriles, oficinas y otros motivos que definen la progresiva modernización de la cultura americana urbana.

Las desoladas e intemporales imágenes de la vida cotidiana son plasmadas por Hopper, quien afirmaba que «creo que lo hu-



«Autorretrato», 1928

mano me es extraño», con un realismo muy personal que le singulariza dentro del panorama artístico norteamericano del

▷ *pop-art*, *action painting* y otras corrientes abstractas de mediados de siglo.

La exposición, que proviene del Museo Cantini, de Marsella, ofrece obra de todas las etapas del autor: desde pinturas realizadas en sus años pasados en París (*Les lavoirs à Port Royal*,

1907, *Le Bistro*, 1909) a obras de los años sesenta (*People in the sun*), incluyendo cuadros como *House by the Railroad* (1925), *Cape Cod Morning* (1950) o *Night Shadows* (1921).

Una vez exhibidas en Madrid, las diferentes obras de Hopper regresarán a su lugar de origen.

APUNTE BIOGRAFICO

Edward Hopper nace el 22 de julio de 1882 en Nyack, Nueva York. Segundo y último hijo de una familia de clase media, en 1899 se gradúa en la Nyack High School y al año siguiente ingresa en la New York School of Art para seguir cursos de pintura. Estudia con William Merritt Chase, Kenneth Hayes Miller y, el que más influiría en él, Robert Henri. En el catálogo de su retrospectiva de 1933, Hopper escribirá: «Mi meta en la pintura ha sido siempre la transcripción más exacta posible de mis más íntimas impresiones de la naturaleza»; lo cual recuerda bastante la idea expresada por Henri: «El gran artista no ha reproducido la naturaleza pero mediante su extracto ha expresado la sensación más selecta que aquélla ha producido en él».

En 1906, al igual que otros alumnos de Henri, y bajo el estímulo de éste, Hopper siente la necesidad de viajar por Europa para conocer las obras maestras del arte. Sale hacia París en octubre de ese año y se queda en la capital francesa hasta agosto de 1907. Entre tanto, viaja a Londres, donde descubre la National Gallery y la Wallace Collection, y a Holanda, Berlín y Bruselas.

Hopper se siente fascinado por París y sus gentes. Dibuja tipos diversos y hace caricaturas

humorísticas en acuarela. No asiste a ninguna escuela. Aunque conoce la obra de los impresionistas, sobre todo la de Sisley, Renoir y Pissarro, Hopper no se deja influir por la vanguardia floreciente entonces en París. «No conocí a nadie. Había oído hablar de Gertrude Stein, pero no recuerdo haber oído nada de Picasso. Solía ir por las noches a los cafés, me sentaba y observaba. Fui algo al teatro» (O Doberty, «Portrait: Edward Hopper», p. 73). En una carta a su madre, del 23 de noviembre de 1906, escribía Hopper: «Aquí la gente parece vivir prácticamente en la calle, que está llena de vida de la mañana a la noche, pero no como en Nueva York, donde la gente tiene esa obsesión por conseguir el *billete verde*, sino una multitud que busca el placer y a la que no le importa a dónde va ni lo que hace, de manera que siempre se divierte».

Las primeras pinturas que hace en París, muchas de las cuales recuerdan la paleta de Monet, Renoir y Sisley, son pequeñas y oscuras, casi monocromas. El 21 de agosto de 1907 se embarca de regreso a Nueva York y se emplea como ilustrador en una agencia de publicidad.

En marzo de 1908 expone por primera vez obras en una colectiva del Old Harmony Club



Edward Hopper.

Building, en Nueva York, tres óleos y un dibujo que había hecho en Francia. La muestra fue prácticamente ignorada por la crítica.

De nuevo en París

En marzo de 1909 vuelve Hopper a París y se queda hasta julio. Pinta escenas al aire libre y su estilo adquiere mayor solidez e interés por las posibilidades dramáticas de la luz y la sombra. Pinta *Bridge on the Seine*, *Ecluse de la Monnaie* y *Summer Interior*, obras en las que ya se anuncia el talante introspectivo y contemplativo de muchas de sus obras posteriores. Hopper volvería a París en un tercer viaje, en mayo de 1910, con una escapada a Madrid y a Toledo, y regresará a Amé-

rica en julio de ese año. Ya no volvería a Europa pero su recuerdo impregnará su evolución posterior. En 1962 Hopper afirmará: «Pienso que sigo siendo un impresionista».

En Nueva York se gana la vida como ilustrador de revistas y de publicidad, dedicando su tiempo libre a pintar. Había expuesto por segunda vez en la Exposición de Artistas Independientes que organizaron en abril de 1910, en Nueva York, John Sloan y Robert Henri: una muestra que fue comparada con el Salón francés de los Rechazados. Participa dos años después en exposiciones del Club Mac Dowell. El verano de 1912 lo pasa Hopper en Gloucester, Massachusetts, pintando con Leon Kroll. De esa etapa son *Squam Light*, *Gloucester Harbor*, *Tall Masts* y *Gloucester*.

Al año siguiente consigue vender su primer cuadro, *Sailing*, en una Exposición Internacional de Arte Moderno, y se instala en el número 3 de la Washington Square Nord, donde residirá hasta el final de su vida. De 1914 son varias pinturas de Ogunquit, Maine. *Road in Maine* es un temprano ejemplo de la importancia que en su obra de madurez tendrá el tema de la carretera abierta con la que se enfrenta el viajero. En 1915 expone en el Club Mac Dowell su monumental *Soir Bleu* y *New York corner*, consiguiendo por vez primera atraer la atención de la crítica. *American Village* (1912), *Rocks and Houses* (1914) y *The Dories* (1914) son importantes en la maduración de su estilo: la visión de la ciudad desde arriba, desde el borde de una ventana, en oblicuo, la utilizará Hopper con mucha frecuencia.

Hopper sigue trabajando como ilustrador en *Farmer's Wife* y *Country Gentleman* y en 1919 gana el primer premio de un concurso nacional con el cartel *Smash the Hun*. Pintará otros para la Cruz Roja Americana y para el cine. Empieza a interesarse por el grabado. Este inter-

medio gráfico, que dura de 1915 a 1923 aproximadamente, le sirve para concentrarse en la soledad humana en un espacio dado, en el carácter simbólico del entorno y en el impacto emocional que provoca. No se describe ni se cuenta nada. Son escenas como percibidas a hurtadillas, en la esquina de una calle (*Night in the Park*, 1921), desde la ventanilla de un coche (*American Landscape*, 1920) o a través de una ventana (*Night Shadows*). En esta última obra Hopper parece querer subrayar, ha señalado Gail Levin, «como en un efecto cinematográfico expresionista, la densidad sonora de una calle desierta, la ambigüedad del movimiento del viandante, que puede ir hacia delante o retroceder, la fatalidad del destino humano.»

En enero de 1920, a la edad de 37 años, consigue Hopper realizar su primera exposición individual en el Whitney Studio Club, con 16 óleos, once de los cuales habían sido pintados en París, y los restantes en los recientes veranos pasados en Massachusetts o Maine. Dos años después, expone grabados y acuarelas, que tienen más éxito —de venta y de crítica— que los



«Gente tomando el sol», 1960.

óleos. En 1923 es galardonado por *East Side Interior*, del año anterior, por el Art Institute of Chicago y por Los Angeles County Museum. Ese mismo verano deja el grabado y pinta acuarelas del paisaje y la arquitectura local de Gloucester, estimulado por su antigua compañera de estudios y pintora Josephine Verstelle Nivison, «Jo», que en 1924 se convertiría en su esposa y, desde entonces, en su única modelo. El éxito que cosecha Hopper con la acuarela le permite dejar el trabajo de ilustrador y dedicarse exclusivamente a pintar.

En los años veinte se produce la madurez estilística de Hopper. Emplea varios formatos de composición que utilizará ya casi siempre: una simple vista frontal, paralela al plano del cuadro; una escena vista en ángulo desde arriba; y un sujeto situado en un eje diagonal cortando el fondo del cuadro. La ventana podría ser un símbolo romántico del mundo y también una barrera entre el espectador y el drama contemplado.

En 1932 Hopper es elegido miembro asociado de la National Academy of Design, nominación que el artista rechaza. Al

año siguiente, viaja por Canadá y compra un terreno en South Truro, donde hace construir una casa-taller. Allí irá con su esposa todos los veranos. En 1933 se organiza la primera exposición retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con 25 óleos, 37 acuarelas y 11 grabados. Al año siguiente expone en otra retrospectiva en el Arts Club de Chicago y recibe numerosas distinciones oficiales.

La retrospectiva de Hopper que en 1950 organiza el Whitney Museum of American Art se presenta seguidamente en Boston y en Detroit. En 1952, Hopper, junto con otros tres artistas americanos, representan a Estados Unidos en la Bienal de Venecia de ese año. A lo largo de los años cincuenta recibe varios galardones, entre ellos la Medalla de Oro de Pintura del National Institute of Arts and Letters 1955, y se celebran varias exposiciones con sus obras. Desde 1953 Hopper pertenecía al Consejo de Redacción de la revista *Reality*. Finaliza su último óleo, *Two Comedians*, en 1965. Muere el 15 de mayo de 1967 en su estudio de Nueva York.

«Viento al atardecer», 1921.



«Muchacha cosiendo a máquina», 1921.

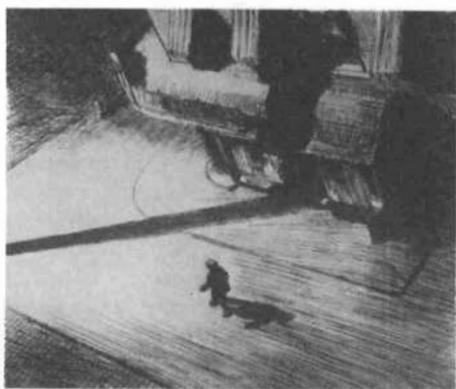


LA AMERICA PROFUNDA DE HOPPER

Robert Hobbs, en su libro sobre Edward Hopper, publicado en Nueva York en 1987, nos evoca a un artista solitario, con pocas relaciones y apenas amigos íntimos a excepción de su colega de juventud el pintor Guy Pène du Bois, quien en 1931, en un artículo para *Creative Art*, definía así a Hopper: «Es un hombre tranquilo, aislado, reservado, que ha trabajado durante algunos años en Nueva York y en París, casi como un ermitaño, exponiendo pocas veces y dejándose ver muy poco en los lugares donde se reúnen los artistas, y sin embargo, conoce y es conocido por la mayor parte».

La vida de Hopper se circunscribe prácticamente a su pintura y a su esposa Jo, que es la modelo de casi todos los tipos femeninos que aparecen en sus cuadros: la secretaria voluptuosa, una mujer en un restaurante, una artista de striptease madura, una jovencita en una acera, una bañista...

Hobbs subraya en su estudio el interés de Hopper por reflejar los cambios que va experimentando el mundo industrializado y la respuesta que Nueva York y el territorio americano aportan al conflicto entre cultura, industrialización y naturaleza, característico de la primera mitad del siglo XX. Hopper hace una crónica del individuo aislado frente a la moderna América, la nueva América del automóvil y del ferrocarril. Esta alienación frente a la ciudad deshumanizada se refleja muy bien en una obra como *Manhattan Bridge Loop* (1928), de cuyo formato tan horizontal el



«Sombras en la noche», 1921.

propio Hopper decía que «responde al esfuerzo por dar la sensación de una gran extensión lateral».

Hopper ha trazado el «retrato conceptual de una América fantasma», afirma Gail Levin. Desde 1925, con *House by the Railroad*, Hopper ofrece una de sus más impactantes imágenes emblemáticas de América. Esa casa solitaria parece evocar el inocente pasado de América, un simple momento que ha sido dejado atrás por la complejidad de la vida moderna. Esa casa sin raíces, cortada en su base por la inexorable vía férrea que todo lo atraviesa, pertenece al pasado y es, al mismo tiempo, un lugar universal.

Los críticos coinciden en señalar que el *realismo* de Hopper es especial; no es tan objetivo como pudiera parecer a primera vista. La forma de los edificios, los campos, las desoladas calles de la ciudad, las figuras solitarias responden a estados de ánimo. El siempre afirmó sobre su arte que era «la transcrip-



«Casa junto al ferrocarril», 1925.

ción más exacta posible de mi más íntima expresión de la naturaleza, la síntesis de mi experiencia interior». «La obra de Hopper no fue sino una larga introspección», señala Levin. «Muy interesado por las teorías psicoanalíticas de Freud y de Jung, declaraba que 'todo arte es una exploración del subconsciente'. La galería de tipos femeninos son personajes arquetípicos; las casas que pintó constituyen una verdadera galería de retratos».

En esa melancólica figura simbólica de la espera, Hopper plasma el diálogo doloroso del individuo mortal con la naturaleza inmutable. Levin ha subrayado cómo «su pesimismo es más radical que el que predominaba en el arte americano en vísperas de la segunda guerra mundial; este último, al contrario, traería como consecuencia la adopción de una *pintura de acción* más positiva y menos contestataria. Hopper prefirió siempre la búsqueda de una dimensión simbólica universal. Edward

Hopper accede por su propia vía a lo 'sublime' que buscaban en aquellos momentos espiritualistas abstractos como Mark Rothko o Barnett Newman».

La soledad de la vida cotidiana

Una gran variedad de temas y motivos, que en su época eran inusuales como objeto artístico, caracterizan la obra de Hopper: estaciones de gasolina, moteles, oficinas... Figuras solitarias, que esperan en el umbral de una puerta o en interiores, y que cuando aparecen en un paisaje o en un escenario urbano quedan disminuidas frente a la abrumadora masa arquitectónica del entorno.

El interés de Hopper por reflejar la interacción emocional, o más bien, la ausencia de ella, se evidencia en muchas de sus representaciones de parejas: *Room in New York* (1932), *Summer in the City* (1949), *Sunlight on Brownstones* (1956). Muchos cuadros representan una



«Estación de guardacostas, Maine».

▷ hora del día, para enfatizar el estado de ánimo a través de los diversos efectos de luz. Hopper adscribía un contenido simbólico a la tarde, noche, mañana o mediodía, y titulaba sus obras con una hora específica del día (*Cape Cod Morning, Cape Cod Evening, Morning Sun*, etc.)

La arquitectura, —conjuntos de edificios, casas individualizadas o detalles como tejados o interiores— juega un papel importante a lo largo de su carrera artística. Hopper quiso reflejar el contraste entre la cultura tradicional de las viejas y refinadas mansiones victorianas, pertenecientes a otra época, y el progreso que simboliza la fábrica, el ferrocarril y el automóvil.

Las estaciones de tren, las vías cortando los paisajes y las vistas que de la «escena americana» puede tener cualquier viajero: hoteles, gasolineras, restaurantes...; motivos del cine o el teatro, por el que se sentía fascinado desde niño... Y, como

parte de la vida urbana, no podía faltar en este repertorio de imágenes el tema, poco usual, de la oficina. *Office at Night*, de 1940, es un buen ejemplo de cómo Hopper juega con las posibilidades dramáticas de la luz contrastando en un interior oscuro, y con la idea del espectador como testigo de la escena.

En cierta manera todas esas escenas presuntamente realistas se alejan de la realidad: esos seres sin rostro, esas escenas inquietantes de la vida ordinaria, las casas y figuras aisladas y anónimas, todo nos habla de soledad y de una cierta atemporalidad ambigua que se convierte en espera. «La seducción que ejercen sus cuadros, ¿nace quizá de esa desviación de la realidad? El peso de lo cotidiano, la descripción de detalles auténticos, lejos de anclarse en la modernidad, describen una espera, una esperanza que nos concierne a todos», concluía Françoise Huser en un artículo publicado en el «Nouvel Observa-



«Escaleras», c. 1919.

teur» con ocasión de la reciente exposición Hopper en Marsella.

Por su parte, Angel Sánchez Harguindey señalaba en el diario «El País» (8-VII-89): «Sus convicciones artísticas, incommoviblemente arraigadas en el deseo de mostrar con sencillez y austeridad la épica de los anti-héroes, la soledad casi metafísica de la vida cotidiana, le llevó a lo largo de su fecunda vida a realizar una obra contra corriente. Cuando en el mundo y, naturalmente en Estados Unidos, primaba la eclosión de lo abstracto, Hopper seguía pintando crepúsculos hipnóticos, interiores de hotel desoladores o paisajes urbanos tan terroríficamente vacíos como próximos a la melancolía, sin duda uno de los sentimientos límites y específicos del ser humano».

La organización de esta exposición ha sido posible gracias a la colaboración conjunta de la Fundación Juan March y el Museo Cantini de Marsella y sus responsables Germain Viate y Nicolas Cendo.

La Fundación Juan March desea resaltar la especial colaboración del Whitney Museum of American Art, de su director Thomas Armstrong y su conservadora Deborah Lyons; del Museum of Modern Art de Nueva York, de su director J. Kirk T. Varnedoe, su conservadora Cora Rosevear y su Registrar Eloise Ricciardelli; de la Colección Thyssen-Bornemisza; y del Metropolitan Museum of Art y su director William S. Lieberman.

Asimismo, agradecemos la generosidad de los museos, instituciones y coleccionistas siguientes: Brooklyn Museum, New York; Butler Institute of American Art, Youngstown; Columbus Museum of Art, Columbus; Corcoran Gallery of Art, Washington; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington; National Gallery of Art, Washington; National Museum of American Art, Washington; Norton School of Art, West Palm Beach; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia; Terra Museum of American Art, Chicago; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond; William College Museum of Art, Williamstown; Yale University Art Gallery, New Haven; ACA Galleries, New York; y los señores Lobell, New York.

Nuevas actividades musicales de la Fundación

«CONCIERTOS DEL SÁBADO», DESDE OCTUBRE

■ Por la mañana, a las 12, ciclos de cámara

La Fundación Juan March iniciará a partir de octubre una nueva serie de conciertos los sábados por la mañana, a las 12, denominados «Conciertos del Sábado». Se trata de ciclos de recitales de cámara o instrumento solista, que sin el carácter monográfico riguroso que poseen los habituales ciclos de los miércoles, dedicados a un tema concreto (instrumento, compositor, género, etc.), acogerán programas muy eclécticos, aunque con argumento común. Desde este punto de vista, los *Conciertos del Sábado* se sitúan entre los *Conciertos de Mediodía* que la Fundación organiza los lunes a las 12 y los citados conciertos de tarde de los miércoles.

Además de estas tres modalidades de conciertos públicos, la Fundación Juan March organiza cada semana otros tres destinados a estudiantes, a los que tienen acceso los colegios que lo solicitan —los *Recitales para Jóvenes*—, y mantiene además una colaboración musical semanal con «Cultural Albacete» y «Cultural Rioja», además de otras no tan periódicas con otras instituciones interesadas. Un total de 175 conciertos —con 50.000 asistentes— es el promedio de los organizados por la Fundación en un curso.

Ciclo «Del pianoforte al piano»

«Del pianoforte al piano» es el título del primero de los ciclos de los «Conciertos del Sábado». El ciclo se desarrollará en cuatro conciertos, los sábados 7, 14, 21 y 28 de octubre, con la actuación de seis pianistas españoles: Antonio Baciero, Rosa Torres Pardo, y los dúos de piano a cuatro manos, Manuel Cabero/Albada Olaya; y de 2 pia-

nos, Consolación de Castro y Margarita Degeneffe. Cada concierto tendrá una duración aproximada de una hora, sin descanso.

El programa del ciclo es el siguiente:

- 7 de octubre: **Antonio Baciero** (piano).

Obras de J. Moreno y Polo, A. Soler, J. Haydn, J. Prieto, J. Asiain, C. Baguer, F. Sor, D. Estapar y F. Schubert.

- 14 de octubre: **Rosa Torres Pardo** (piano).

Tres Intermezzi y *Rhapsodia*, de J. Brahms; *Cuatro piezas españolas*, de Manuel de Falla; *Danzas populares rumanas* y *Sonata*, de Béla Bartók.

- 21 de octubre: **Albada Olaya** y **Manuel Cabero** (piano a 4 manos).

Sonata nº 4 en Do mayor, de Clementi; *Variaciones sobre un tema de R. Schumann*, Op. 23, de J. Brahms; *Rapsodie espagnole* («Prélude à la nuit», «Malagueña», «Habaneera» y «Feria»), de M. Ravel; y *Dues seqüencies*, de Agustín Charles Soler.

- 28 de octubre: **Consolación de Castro y Margarita Degeneffe** (duo de pianos).

Tres danzas andaluzas, de Manuel Infante; *Scaramouche*, de Darius Milhaud; *Invitación a la felicidad*, de Antón García Abril; *Concertino Op. 94*, de D. Shostakovich; y *La Valse*, de M. Ravel.

Antonio Baciero, inició su carrera internacional con la obtención del Premio Especial fundado por Arturo Benedetti-Michelangeli (Concurso internacional Viotti, Italia). Su grabación discográfica de la *Obra Completa* de Antonio de Cabezón, en piano y órganos históricos españoles, obtuvo el Premio Nacional del Disco 1979.

Rosa Torres estudió en el Real Conservatorio de Madrid y posteriormente en Londres, Nueva York y Viena. En 1986 obtuvo el primer premio del concurso internacional de piano «Masters» en Suiza y en 1987

hizo su debut en el Teatro Real de Madrid.

Albada Olaya, barcelonesa, estudió en el Conservatorio Superior Municipal de Música de su ciudad natal y amplió estudios con Ramón Coll y con Pierre Sancan. Entre otros premios, ha obtenido el Primero de la Generalitat de Catalunya en el Concurso «Joan Massià» de 1982.

Manuel Cabero, también barcelonés, estudió en esta capital y se especializó en acompañamiento vocal en la Hochschule de Viena. Actualmente es profesor del Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona.

Consolación de Castro nació en Oviedo. Es profesora de piano del Conservatorio Profesional de Música de Madrid.

Margarita Degeneffe, madrileña, fue profesora del Conservatorio de Salamanca y desde 1970 lo es del Profesional de Música de Madrid.

El 25 de octubre

NUEVA SESION DEL «AULA DE REESTRENOS»

■ Manuel Miján y Sebastián Mariné interpretarán obras de ocho músicos españoles

Un concierto de saxofón y piano, a cargo de **Manuel Miján** y **Sebastián Mariné**, constituirá el programa de la octava sesión del «Aula de Reestrenos». El 25 de octubre este dúo interpretará las siguientes obras: *Sonatina*, de J. F. Gurbindo; *Oculto* (para saxo solo), de Luis de Pablo; *Double suggestion*, de F. Otero; *Kwaidan*, de Tomás Marco; *Sonatina Jovenivola*, de A. Blanquer; *Divertimento* (saxo solo), de Claudio Prieto; *Recitado a dos*, de R. Roldán Samián; y *Amalgama*, de J. María García Laborda. A excepción de las de Gurbindo y Blanquer, estas composiciones están dedicadas a uno de los intérpretes, Manuel Miján.

El «Aula de Reestrenos» de la Fundación se puso en marcha en diciembre de 1986 con el propósito de volver a ofrecer en concierto obras de compositores españoles contemporáneos, poco difundidas desde su estreno o, por diversas razones, no fácilmente escuchables en los programas habituales. ■

CICLO «J. S. BACH: INTEGRAL DE FLAUTA»

■ Actuarán cinco intérpretes

Con el ciclo «Juan Sebastián Bach: integral de flauta» se inician en la Fundación Juan March las actividades musicales de los miércoles correspondientes al nuevo curso 1989/90. El ciclo, dedicado a Bach, consta de tres conciertos y se inicia el 4 de octubre, continuando los miércoles siguientes 11 y 18. El mismo programa se ofrecerá en Logroño los martes 3, 10 y 17 de octubre, y en Albacete, los lunes 9, 16 y 23 del mismo mes.

El programa del ciclo es el siguiente:

- Miércoles, 4 de octubre: **Claudi Arimany** (flauta) y **Jordi Reguant** (clave) interpretarán «Sonata en Mi mayor BWV 1035», «Suite en Do menor BWV 997», «Sonata en Do mayor BWV 1033», «Partita en La menor BWV 1013» y «Sonata en Mi menor 1034».
- Miércoles, 11 de octubre: **Jorge Caryevschi** (flauta) y **Jacques Ogg** (clave) interpretarán «Sonata en Sol menor BWV 1020», «Sonata en Si menor BWV 1030», «Sonata en Mi bemol mayor BWV 1031» y «Sonata en La mayor BWV 1032».
- Miércoles, 18 de octubre: **Claudi Arimany** (flauta), **Gonçal Comellas** (violín) y **Jordi Reguant** (clave) interpretarán «Sonata en Sol mayor BWV 1038», «Sonata en do menor BWV 1079», «Sonata en Do mayor BWV 1037» y «Sonata en Sol mayor BWV 1039».

Todos los conciertos comenzarán a las 19,30 horas y su

entrada es libre, con limitación de asientos.

Los intérpretes

Claudi Arimany nació en Granollers (Barcelona), en donde se inició en la música, para ampliar estudios en Niza, Emen (Suiza) y París, en donde se diplomó; desde entonces viene desarrollando una intensa actividad concertística como solista invitado de numerosos grupos de cámara españoles y extranjeros. Jordi Reguant nació en Tarrasa, tiene estudios de piano y clavicémbalo y amplió estudios de clavicémbalo en Toulouse; ha colaborado igualmente con varios grupos orquestales, con obras concertantes sobre todo de Bach y Mozart. Es profesor de clavicémbalo en el Conservatorio Profesional de Tarrasa.

Jorge Caryevschi inició sus estudios en Buenos Aires y los amplió en Italia y Holanda, país éste último en donde radica, compaginando sus actividades pedagógicas en España y en Holanda con sus actuaciones como solista. Jacques Ogg es holandés, profesor del Real Conservatorio de La Haya y del Conservatorio de Groningen y fundador de la Academia de Música Antigua de Amsterdam.

Gonçal Comellas nació en Avinyonet (Gerona), se diplomó en el Conservatorio de Barcelona en violín y música de cámara. Ha desarrollado una dilatada actividad como concertista por todo el mundo, habiendo tocado junto a Yehudi Menuhin. ■

REINICIO DE LOS «RECITALES PARA JOVENES»

Un curso más, la Fundación Juan March ha programado, para las mañanas de los martes, jueves y viernes, sus «Recitales para Jóvenes», en los que, presentados y comentados por un especialista, se ofrecen obras musicales a jóvenes de colegios e institutos.

En este primer trimestre del nuevo curso que acaba de comenzar, en las mañanas de los martes se darán recitales de violín y piano, a cargo de dos parejas de intérpretes, que se irán alternando: **Pedro León** y **Julián López Gimeno**, por una parte, y **Domingo Tomás** y **Zdravka Radoilska**, por otra. De los comentarios a las obras programadas (de Corelli, Beethoven, Kreisler, Sarasate, Ravel, Mozart, Fiocco, Brahms, Dvorak y Toldrá) se encargará el crítico y compositor **Ramón Barce**.

En las mañanas de los jueves alternarán en los recitales de oboe y piano los dúos compuestos por **Jesús Meliá** y **Rogelio Gavilanes** y **Jesús María Corral** y el propio **Gavilanes**. **Manuel Balboa** se encarga de la presentación y los autores incluidos son: Marcello, Haendel, Schumann, Britten, Ravel, Sanmartín y Ruiz Escobés.

Por último, en las mañanas de los viernes se darán recitales de piano con obras de Bach, Mozart, Chopin, Debussy, Albéniz y Ginastera, que serán interpretadas por **Silvia Torán**, y obras de Scarlatti, Mozart, Brahms, Falla, Bartok y Prokofiev, a cargo de **Rosa Torres Pardo**. Los comentarios serán de **Antonio Fernández-Cid**.

Los intérpretes

Pedro León, madrileño, es catedrático de violín de los Con-

servatorios de Sevilla y Madrid, además de concertino de la Orquesta Sinfónica de la RTVE; ha dado conciertos en numerosos países desde América Latina a Extremo Oriente. Julián López Gimeno, también madrileño, posee numerosos premios y ha sido becado por la Fundación Juan March para la investigación musical; es catedrático de piano en el Conservatorio de Madrid.

Domingo Tomás nació en Manresa (Barcelona) y ha sido concertino de la Orquesta Nacional de Colombia y en la actualidad lo es de la Orquesta Nacional de España; posee una amplia experiencia en música de cámara. Zdravka Radoilska es búlgara y en su país inició los estudios y formó parte de sus orquestas; es catedrática de piano del Conservatorio de Bulgaria y ha trabajado en México y en España, en donde vive desde 1982.

Jesús María Corral nació en San Sebastián y ha sido miembro de las Sinfónicas de San Sebastián, Asturias y León y desde 1967 es profesor titular de la Orquesta Sinfónica de la RTVE. Rogelio Gavilanes estudió en el Conservatorio madrileño y es profesor de repertorio en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Jesús Meliá, valenciano, ha sido oboe solista de la Orquesta de RTVE y es catedrático del Conservatorio Oscar Esplá, de Alicante.

Silvia Torán, madrileña, ob-

▷ tuvo un master en The Juilliard School of Music de Nueva York y ha actuado como solista con la Sinfónica de Madrid y la de Cámara de León. Rosa Torres Pardo, madrileña igualmente, estudió en su ciudad natal, además de en Londres, Viena y Nueva York y ha tocado en varias sociedades filarmónicas.

* * *

Con las modalidades de música de cámara barroca, piano solo y dúo de pianos, finalizaron el pasado mes de mayo los Recitales para Jóvenes del Curso 1988/89, que se celebran tres veces por semana, en las mañanas de los martes, jueves y viernes, en la sede de la Fundación Juan March. Estas modalidades citadas fueron ofrecidas durante el último trimestre del curso, por el **Grupo «La Folia»**, compuesto por **Pedro Bonet** (flauta dulce), **Juan Carlos de Mulder** (tiorba) e **Itziar Atutxa** (violonchelo barroco), quienes, los martes, interpretaron un programa con obras de Frescobaldi, Castello, Corelli, Weiss, Telemann y Haendel; la pianista **Rosa Torres Pardo**, quien interpretó al piano, los jueves, obras de Antonio Soler, Mozart, Schubert, Chopin y Prokofiev; y por **Consolación de Castro** y **Margarita Degeneffe**, que ofrecieron los viernes recitales de dos pianos con obras de J. C. Bach, Chopin, Gershwin y Milhaud. Dichos conciertos fueron comentados, respectivamente, por **Jorge Fernández Guerra**, **Javier Maderuelo** y **Antonio Fernández-Cid**.

En el primer trimestre del curso que acaba de finalizar los «Recitales para Jóvenes» se dedicaron a la música de cámara, órgano y piano, a cargo del **Cuarteto Rossini** (obras de Beethoven, Rossini y Dvorak), con comentarios de **Jorge Fernández Guerra**; de las organistas **Lucía**

Riaño y **Presentación Ríos**, quienes actuaron de forma alternada (obras de Cabezón, Correa de Arauxo, Cabanilles, Mestres, Bach, Haydn y Alain), con explicaciones de **Alvaro Marías**; y de las pianistas **Claudia Bonamico** y **María Luisa Colom** (también alternadamente) que interpretaron piezas de Scarlatti, Soler, Mozart, Chopin, Ravel (la primera) y Scarlatti, Soler, Schubert, Beethoven, Liszt, Ravel y Chopin (la segunda). **Antonio Fernández-Cid** comentó estos recitales de piano.

De enero a marzo los recitales de los martes se dedicaron a dúo de guitarras, por **Antonio Ruiz Berjano** y **Gerardo Arriaga**, con piezas de Giuliani, Rossini, Sor, Rodrigo y Falla; al dúo de clarinete y piano, por **Adolfo Garcés** y **Menchu Mendizábal**; y los viernes, al dúo de pianos por **Consolación de Castro** y **Margarita Degeneffe**. **Jorge Fernández Guerra**, **Javier Maderuelo** y **Antonio Fernández-Cid** comentaron estos conciertos.

En total fueron 54 los «Recitales para Jóvenes» celebrados en la Fundación durante el curso 1988/89, con un total de 19.920 asistentes.

Estos «Recitales para Jóvenes», que organiza la Fundación Juan March desde 1975, se dedican exclusivamente a grupos de alumnos de colegios e institutos de Madrid, quienes acuden acompañados de sus profesores, previa solicitud de los centros.

La Fundación Juan March organizó, además, 12 «Recitales para Jóvenes» en Logroño, dentro del «Cultural Rioja», en las modalidades de piano y clarinete y piano, que ofrecieron **Albert Nieto**, de enero a marzo, y el dúo formado por **Juanjo Mena Ostéiz** y **Angela Vilagrán**, hasta el final del curso. ■

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN OCTUBRE

■ Curso 1988-89: 40 intérpretes y siete conjuntos de cámara

Piano, dúo de guitarras, cuarteto de cuerdas, órgano y arpa son las modalidades de los cinco «Conciertos de Mediodía» que la Fundación Juan March ha programado para los lunes del mes de octubre. Con estos cinco conciertos se reanuda esta actividad musical de las mañanas de los lunes y que viene celebrándose en este centro cultural desde hace once años.

La programación para este mes es la siguiente:

Lunes 2 de octubre: Recital de piano por **Montserrat Pérez Carrión**, con obras de Bach, Beethoven, Albéniz y Ginastera.

Lunes 9 de octubre: Dúo de guitarras por **Marisol Plaza** y **José Manuel Fernández**, con obras de Johnson, Carulli, Sor, Satie, Albéniz, Brower, Petit y Falla.

Lunes 16 de octubre: Concierto del **Cuarteto Alcores**, formado por **Joanna Zagrodzka** (violín), **Alberto Incertis** (violín), **Luis García** (viola) y **Lidia Llordeu** (violonchelo), con obras de Haydn y Smetana.

Lunes 23 de octubre: Recital de órgano por **Miquel González Ruiz**, con obras de Bach, Mendelssohn y Widor.

Lunes 30 de octubre: Recital de arpa por **Jennifer Sayre**, con obras de Clemens Non Papa, Baptista, Cabezón, Ruiz de Ribayaz, Vargas y Guzmán, Haendel, Bochsá, Houdy, Schiffrin y R. Halffter.

M. Pérez Carrión terminó su carrera de piano con doce años y amplio estudios en varios países europeos; actualmente es profesora numeraria de piano del

Conservatorio Profesional de Música de Madrid. El dúo formado por M. Plaza y J. M. Fernández se creó en 1981; ambos guitarristas son titulados por el Real Conservatorio de Madrid, de donde es profesor J. M. Fernández, mientras Marisol Plaza lo es del Conservatorio de la Comunidad de Madrid.

El Cuarteto Alcores nace en el seno de la Orquesta Ciudad de Valladolid a finales de 1984, desarrollando desde entonces su actividad principal en Castilla y León, Santander y Madrid; su repertorio es amplio habiendo estrenado obras de los compositores españoles Jesús Legido y Francisco García y del rumano Dumitru Motatu.

Miquel González nació en Badalona en 1967 y es diplomado por el Conservatorio del Liceo de Barcelona en piano, órgano, clavecín y solfeo-teoría de la música; entre 1983 y 1988 realiza la carrera de órgano. Posee el Primer Premio de Órgano del Concurso Nacional de Juventudes Musicales de España. Es organista de la Iglesia de Santa María de Badalona.

Jennifer Sayre se graduó en el Conservatorio de Música de Eastman (E.E.UU.) con especialización en arpa. Su repertorio abarca la música barroca renacentista en una rarísima reproducción de un arpa española de dos órdenes y ha estrenado, además, piezas de compositores contemporáneos.

* * *

Un total de 33 «Conciertos de

Mediodía» se celebraron en la Fundación Juan March durante el curso 1988-89, en los que intervinieron 40 intérpretes y siete conjuntos de cámara. A estos conciertos asistieron un total de 8.557 personas. Los «Conciertos de Mediodía» vienen celebrándose desde 1978 en la mañana de los lunes, son de entrada libre, ofrecen diversas modalidades e intérpretes y la posibilidad de salir o entrar a la sala en los intervalos entre las distintas obras del programa.

A lo largo del curso pasado la guitarra fue la modalidad que en estos «Conciertos de Mediodía» alcanzó mayor frecuencia: ocho recitales fueron interpretados por los guitarristas Jaime Catalá Pons, Juan Manuel Cortés Aires, Josep Henríquez, Paulo Pessoa, Félix Muñoz Fernández, Lucio Dosso, María Esther Guzmán Blanco; y en dúo, Antonio Ruiz Berjano y Gerardo Arriaga. Al laúd barroco se dedicó uno de estos conciertos, que fue ofrecido por Rafael Benatar.

Tres recitales de piano, a cargo de Mario Panciroli, José Luis Gómez Bernaldo de Quirós y Francisco Alvarez Díaz; además de un dúo de pianos por Josefina y Agustina Palavicini y un recital de piano a cuatro manos, por Clara Romero y Ana María Vega, incluyó la programación en este instrumento. La Fundación organizó un recital a cargo de la pianista María Luisa Pérez Sánchez, que se suspendió por indisposición de la intérprete.

También se ofrecieron conciertos de canto con acompañamiento de clave, por Asunción Flórez Asensio y Rosa María Rodríguez Santos; y con piano, ofrecidos por los siguientes dúos: Carlos Gómez Alvarez y Manuel Gracia Fuentes, Federico Gallar y Juana Peñalver, Gustavo Beruete y Juana Peñalver y Carmen Quintanilla y Luis Celada.

En el ámbito de la música de cámara, los «Conciertos de Mediodía» incluyeron siete dúos con diversos instrumentos. Michael Grube e Igor Dekleva y Joaquín Torre y Luba Sindler ofrecieron sendos recitales de violín y piano; Mariano Melguizo y Miguel Baró y Josep Bassal y Arpad Bodo interpretaron dúos de violonchelo y piano; Joaquín Gericó y Miguel Angel Jiménez Arnáiz actuaron en un concierto de flauta y guitarra; y los dúos formados por Salvador Navarro y Jesús Amigo, y Javier Bonet y Aníbal Bañados se hicieron cargo de sendos recitales de trompa y piano.

También actuaron dos tríos —Trío Cimarosa y Trío Schubert—, así como los siguientes conjuntos de cámara: el Conjunto suizo de Jazz BBFC y el Cuarteto de cuerda Amati ofrecieron sendos conciertos, dentro del Ciclo «La Música de Cámara en Suiza», organizado en octubre del pasado año; y, finalmente, actuaron el Cuarteto «Bellas Artes», el Grupo «Philomela Eco» y el Quinteto de Metales «Brass Madrid». ■



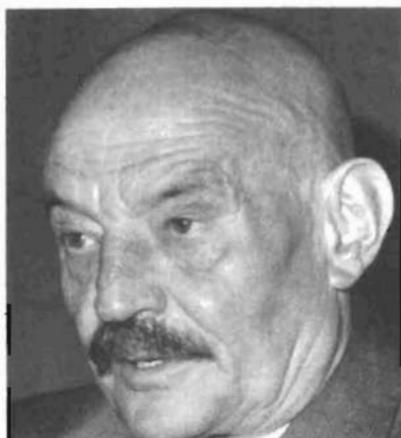
José Hierro

CUATRO DIVAGACIONES SOBRE POESIA Y POETAS

«Los temas de las cuatro charlas no resultan atractivos por su escasa novedad. Es cierto que pude haber elegido otros temas, otros nombres poco o nada conocidos sobre los que pude haber aportado datos inéditos, documentos curiosos. Pero, no, hablaré de lo que todos conocen ya. Lo único que pretendo es ofrecer algunos puntos de vista de lector que es, también, en un plano muy inferior al de los que constituyen el tema de mis charlas, poeta.» Con estas palabras, **José Hierro**, poeta como él mismo se calificaba, inició en la Fundación Juan March un ciclo titulado «Cuatro divagaciones sobre poesía y poetas», que impartió en cuatro sesiones: el 4 de mayo habló de «Rubén Darío, maestro mágico»; el 5, de «Poesía en prosa: Juan Ramón Jiménez»; el 9, de «Norte y sur: Gerardo Diego y Rafael Alberti»; y el 11, de «Un poeta para un tiempo: Gabriel Celaya».

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

¿Por qué Rubén Darío ahora que el modernismo es ya historia? Historia, además, contemporánea, sin el prestigio de lo muy remoto. Por lo que tiene de padre y maestro mágico para la poesía española e hispanoamericana de este siglo. Todo lo que viene tras él —excepción hecha de algún poeta rezagado y anacró-



JOSE HIERRO (Madrid, 1922) es uno de los poetas más importantes surgidos tras la guerra civil. Publicó su primer libro, *Tierra sin nosotros*, en 1947 en «Proel». De ese mismo año es *Alegría*, con el que obtuvo el Premio Adonais. En 1953 apareció su *Antología poética*. Además del Adonais ha obtenido el Premio Nacional de Literatura, de la Crítica, el March, el Pablo Iglesias y el Príncipe de Asturias de las Letras. Ha sido profesor en Estados Unidos y en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander y ha ejercido la crítica de arte en diarios y revistas especializadas. Entre 1986 y 1988 fue miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March.

nico— respira Rubén. Sin él, la poesía en nuestra lengua hubiera sido, posiblemente, diferente. Como lo hubiese sido la que comienza en el Renacimiento y atraviesa cuatro siglos, de no haber existido Boscán y Garcilaso, y sí únicamente Castillejo.

Es indudable que la revelación de Rubén Darío se produce cuando en 1888 aparece *Azul*, su primer gran libro después de tantos otros —también suyos— de vieja retórica. Lo dicen los manuales de literatura, y claro está que aciertan. Pero algunos, redactados por manos perezosas, atribuyen a este libro características que corresponden a los posteriores: renovación métrica, vocabulario exquisito, exotismo, sentido del matiz: todo ello, precisan, consecuencia del simbolismo francés, influyente en Darío. Pero ¿de qué manera influye en *Azul* el simbolismo francés? La respuesta es muy sencilla: de ninguna. Rubén Darío no sabía nada del simbolismo cuando escribe *Azul*.

Lo curioso es que la renovación de la poesía española se inicia con media docena de poemas, puesto que —prosas aparte— la primera edición de *Azul* incluye nada más que seis composiciones en verso. Fueron suficientes. Hasta Rubén, los poetas del XIX —y, desde luego, los del XVIII— ponen en versos, mejores o peores, una idea que pudieron igualmente expresar en prosa (y muchas veces así ocurría). Eran versificadores, no poetas.

Yo pienso que la virtud suprema de Darío consiste en darse cuenta de cuáles son los fallos de la poesía de su tiempo, tardoromántica o realista. Darío hace bien lo que el Romanticismo hizo mal. Y, desde luego, no quiere caer en el realismo ni en el filosofismo, cuyos representantes más preclaros son Campoamor y Núñez de Arce. Hubo antes que él, en España, poetas que hubieran podido adelantar la transformación de la poesía.

Rosalía de Castro es uno de

los poetas que se propuso romper los moldes tradicionales. Me refiero, claro está, a lo que escribe en castellano, a la autora de *En las orillas del Sar*. Ella es el puente entre el Romanticismo segundo, el de Bécquer, y el futuro Modernismo. Pero ella, tan sensible, tan intensa en sus versos gallegos, no logra la misma intensidad lírica en sus versos castellanos. En ellos —en buena parte de ellos, con las consabidas excepciones deslumbradoras— resuena demasiado el siglo XIX.

José Martí es otro de los precursores reconocidos por la crítica. Pero su influjo en el Modernismo se materializa a través de la prosa, no del verso. De su poesía puede decirse algo semejante a lo que opino sobre Rosalía en castellano: no se evade de los convencionalismos expresivos de su momento, lo que resulta más extraño si se tiene en cuenta la originalidad de su prosa esplendorosa, prosa que deja su huella en Rubén. Conste que al afirmar que tanto Rosalía como Martí me parecen poetas todavía muy anclados en el espíritu de la poesía decimonónica, no debe entenderse como una falta de reconocimiento de su calidad, sino que, por una u otra razón, no imprimieron nuevos rumbos a la lírica posterior. Y, sin embargo, una y otro tienen hallazgos asombrosos en los que ya está el tono de la poesía contemporánea.

Es en estos «modernistas naturales», como los llamaba Juan Ramón, donde está el enlace subterráneo con la poesía de siempre. Pero no influyeron. Este privilegio correspondió a Rubén. El poseyó una fabulosa orquesta. Rosalía contaba con una «guitarra melancólica». La música de *Prosas profanas*, con



el ritmo lo señora todo, acariaciador y persuasivo. El endecasílabo, el viejo y siempre lozano metro, volvería con Rubén a adquirir flexibilidad, la que tuvo en los poetas de los siglos de oro, curado ya de su monótona cojera —acento en segunda y sexta— campoamorina. El verso de los siglos XVIII y XIX, con las escasas excepciones de rigor, había sido una falsilla, una penosa servidumbre. Desde Rubén vuelve a ser libertad, forma insustituible para expresar, desde el ritmo, los contenidos del espíritu. Resulta así que los poetas españoles son como son gracias a Rubén, pero después de haber rechazado y asimilado el costado más aparatoso, más tópicamente modernista, del nicaragüense. Buena parte de los poetas del 27 muestran la huella de Rubén, y todos ellos no ocultan su admiración por él.

Juan Ramón Jiménez

regusto francés, es la que señalaría el rumbo a la nueva poesía. Los imitadores se quedarían en lo externo. Los poetas auténticos supieron ver lo que había de consistente y renovador bajo las vestiduras versallescas.

No consiste la revolución dariana en la incorporación de metros nuevos, de nuevas formas estróficas. En *Azul*, por lo menos en su primera edición, no existe novedad de este tipo. Y las novedades de la segunda son muy tímidas: sonetos en verso alejandrino, con abundancia de rimas agudas. No hubo en *Azul* renovación métrica. Pero la poesía era ya otra. Los poetas —los verdaderos, no los imitadores— supieron verla muy pronto en aquel librito. En él,

El título de esta parte —la prosa de Juan Ramón— puede sugerir la idea de que me propongo diseccionar, de manera científica, la prosa juanramoniana. En realidad se trata, simplemente, de un paseo por la prosa del gran poeta —y gran prosista, desde luego, pues él dijo que nadie puede ser un buen prosista si no es un buen poeta—; un paseo que nos irá mostrando su evolución a lo largo de los años.

Y, para empezar, traigo aquí a colación una afirmación terminante de Juan Ramón: «No hay prosa y verso. Todo es prosa o todo es verso. Para mí, sin duda, todo es verso, como para mí todo nuestro movernos es danza». Una afirmación demasiado terminante para que

podamos dejarla pasar de largo. Afirmación que, inicialmente, produce rechazo. Pero no basta con decir «no»: es preciso indagar en las razones que originan esta negativa. Por lo pronto, fijémonos en que no opone la prosa a la poesía, sino la prosa al verso.

Acaso lo que Juan Ramón quiso decir es que todo es prosa o todo es poesía y que, para él, todo es poesía. Dicho de otra manera, la poesía puede estar escrita en prosa. De lo que se deduce que la poesía no es cosa de los ojos, sino de los oídos.

Conforme vamos ascendiendo a prosas más complejas, hemos llegado al ámbito de la prosa artística, la prosa que, con ayuda de elementos imaginativos más ricos, nos ayuda a entender mágicamente lo que las palabras, en su sentido más directo e inmediato, nos cuentan lógicamente. El poema en prosa no pertenece a la tribu de la poesía. Hay una línea sutil (a veces tan indeterminada que no sabemos a qué lado de la frontera nos hallamos), que las distingue.

No podemos proceder por exclusión, que sería fácil en el caso del verso y de la prosa. Entre otras razones, porque tampoco sabemos con seguridad qué es poesía. O, si queremos ser menos tajantes, podría decirse que la poesía la sentimos, la intuimos por debajo de las palabras. Pero no es evidente, ni demostrable. Si lo fuese, sería reconocida al manifestarse por primera vez.

Nadie sabe qué es eso de la poesía. Pero algunos, en un momento determinado, intuyen que han accedido a su reino. Se accede a través de un texto que puede ser prosa o verso, que es lo de menos. Pero ese mismo

lector distinguirá la poesía en prosa del poema en prosa.

Juan Ramón, aunque no todo en él era verso, respiraba y emanaba poesía. El poeta es el que dice más de lo que dice: es decir, dice mucho con pocas palabras, a diferencia del retórico, que dice menos de lo que dice, ahoga el pensamiento en hojarasca verbal. «Mi vida —escribió Juan Ramón— es toda poesía. No soy un 'literato', soy un poeta que realizó el sueño de su vida. Para mí no existe más que la belleza.» No se equivocaba.

Es en la prosa juanramoniana donde van a ir acumulándose los elementos caricaturescos, sarcásticos, tan escasos en sus versos. En algún momento de su Obra en marcha, parece haber sentido la tentación de utilizar el verso para ellos, tal vez como terapia para librarse de una sobrecarga de sentimentalidad. Salvo excepciones, el verso no le parecía a Juan Ramón vehículo apropiado para la caricatura, tal vez porque lo consideraba apto para la expresión de lo interior, saeta lanzada contra la belleza, herramienta lírica.

La prosa, en Juan Ramón, se queda en los puros huesos y se aleja, vertiginosamente, del lenguaje coloquial. Puede parecer extraño en un poeta que opinaba que «el que escribe como se habla llegará más lejos que el que escribe como se escribe». Lo que sucede es que la poesía —y la prosa, excepto la que sólo se propone una información directa, y aún de ésta habría mucho que hablar— tiene que mentir para parecer más verdadera. Debe persuadir —tarea que en el lenguaje hablado le está encomendada al tono, al gesto, al ademán— valiéndose de los recursos del ritmo, del

vocablo preciso que puede ser uno muy diferente al que utilizaríamos en una conversación común. El aforismo de Juan Ramón debe entenderse en el sentido de que el poeta debe darnos la ilusión de que es así como se habla. Y, en todo caso, debe eliminar las fórmulas anquilosadas para que el que lee perciba aquellas palabras como oídas por primera vez, con toda su potencia persuasiva.

Gerardo Diego y Rafael Alberti

¿Por qué los junto? Porque, entre otras razones, ellos, reconocidos como poetas de talla, no han sido reconocidos por los poetas posteriores, como maestros, generadores de estirpes líricas, modelos a los que imitar o continuar. Frente al resto de la generación del 27, ellos nunca alcanzaron rango magistral, lo que resulta extraño, sobre todo en el caso de Alberti durante el apogeo de la poesía social, de la que él había sido el moderno adelantado.

Gerardo Diego parte de Rubén y de Juan Ramón. Y como la mayor parte de los jóvenes que sienten la necesidad de escribir versos, es el amor el que le incita a hacerlo. Se libera de Juan Ramón cuando, en 1918, llega a Madrid el poeta chileno Vicente Huidobro. Hay en el ambiente poético joven una angustiosa necesidad de buscar algo nuevo. La personalidad de Juan Ramón Jiménez es demasiado fuerte, lo que propicia las imitaciones.

El creacionismo, el movimiento de Huidobro, fue para Gerardo el descubrimiento de una vía que necesitaba para que su poesía adquiriese toda su amplitud.

Con su amigo Juan Larrea, predicán —con la teoría y la práctica— la nueva religión poética. Y el tímido Gerardo lo hace con su conocido apasionamiento, provocando el escándalo con sus apariciones en público, sobre todo en su ciudad natal, Santander, poco abierta por entonces a los aires de las vanguardias. Pero Gerardo, militante de la vanguardia, no olvida la tradición, próxima o remota: Lope, Góngora, Bécquer, entre los más lejanos de su tiempo.

La revolución creacionista pasó muy pronto —excepto para Gerardo Diego y Juan Larrea (y naturalmente para Vicente Huidobro)— y ayudó a contemplar la poesía del pasado desde ángulos nuevos. Sobre todo la que, como sucede con Góngora, posee una rica imaginaria. O la de los cancioneros, la breve poesía para cantar, chispazos, poesía que no sermonea, que no describe morosamente, sino que lo deja todo apuntado, esbozado, sorprendente en su sencillez. Yo pienso que el creacionismo tiene mucho que ver con este redescubrimiento de la poesía popular y anónima. Y es en ese momento cuando aparece Alberti en el paisaje de la nueva poesía española.

Llega cuando el descubrimiento —imagen, brevedad— empieza a dar paso al neopopularismo. Tras la vanguardia, el refugio en la tradición, la mirada hacia el pasado, pero sintiéndolo vivo, no reliquia arqueológica. Alberti mira hacia atrás, muy atrás, a los cancioneros tradicionales, a la poesía mínima. El, con Lorca, serán los más fervientes practicantes de esa manera que tiene, no lo olvidemos, unos antecedentes muy inmediatos: Manuel Machado, tan próximo a la

▷ copla popular, la de su tiempo, y Antonio Machado, el de los «Proverbios y Cantares», de «Campos de Castilla».

Lo que hace Alberti no es, a la manera de Manuel Machado, imitar lo popular vivo, sino apoyarse en lo popular que fue y que ya no es; con sus palabras, en *Gil Vicente, los anónimos del cancionero...* Coincide, probablemente, con el punto de vista de Juan Ramón Jiménez, y va al pasado para empaparse del encanto de lo refinado que se ha perdido.

Gerardo es imprevisible. Es un poeta que alterna la aventura con el orden. En este retorno a lo tradicional —que él practicaba desde sus primeros versos— su contribución va a consistir en lograr un monstruoso maridaje entre la vanguardia y el clasicismo, traicionándolos a los dos. En ciertos libros suyos se alían las formas más estrictas de la poesía tradicional con la libertad del creacionismo. Es como una burla. La poesía tradicional saca la lengua a la novísima, y al revés.

Alberti, por el contrario, no dejará de cambiar de actitudes, sin dejar por ello de ser él mismo. Una crisis espiritual lo conducirá al reino del surrealismo. Es decir, del romanticismo; romanticismo es, en fin de cuentas, el surrealismo, pues en él predomina lo irracional, lo apasionado, lo sombrío y dramático, la confesión sonámbula.

No permanece nunca mucho tiempo en la misma actitud. De la brevedad gozosa de sus primeros libros, los de signo neopopularista, Alberti saltó a los ejercicios formales, sólidamente arquitecturados, cultistas y neobarrocos, que alternaba con ex-

perimentaciones vanguardistas, y de ahí al mundo subterráneo y atormentado del surrealismo. Y de esa poesía desgarrada, hecha de sombras, pasará a una poesía que mira a la realidad inmediata y cambiante, al tiempo de historia. Los protagonistas serán los seres concretos sometidos a la presión de la sociedad injusta. Alberti es un caso único en la poesía del 27. Cada etapa suya desmiente la anterior. Gerardo Diego podría ser el poeta del 27 que más se aproxima a la variedad, a la versatilidad de Alberti.

Gabriel Celaya

Celaya es un poeta que se forma en el conocimiento directo y en el culto de los poetas del 27, a los que ve y a muchos de los cuales trata personalmente durante sus años de la Residencia de Estudiantes. Fue aquél un ambiente que muy bien pudo dejar reducido a Celaya a un epígono del 27. Pero Celaya no se siente aún poeta. O por lo menos no se siente poeta en verso. *Tentativas* lo absorbe durante 11 años —desde 1934 en que planea el libro hasta 1946 en que lo publica—, pero no tan absolutamente que le impida escribir buena cantidad de poemas que irán apareciendo en libro a partir de 1947.

Es la suya poesía angustiada y sombría, a la que el poeta va a poner diques acercándose a una poesía sosegada que verterá en moldes regulares. Son los versos de *Objetos poéticos*, escritos entre 1940 y 1941. Son poemas que pertenecen a la poesía pura. El poeta es un yo que se automatiza. El mundo es un espectáculo y misterioso al tiempo, que ha sido realizado para él.

Pronto el poeta se convierte en un hombre a secas, un hombre que da noticia de su vida y de su muerte, de su alegría y de su angustia: él y su circunstancia.

Ha nacido el denostado o alabado, según el lugar desde el que se mire, prosaísmo de Celaya. La poesía española necesitaba ese revulsivo. Nuestro poeta era consciente de ello y sabe llevar a cabo su proyecto. Por eso, Celaya va a ser cabeza visible de la nueva poesía. En Celaya cristaliza ese afán difuso de tantos poetas de aquel momento que conduce a la poesía crítica, a la llamada poesía social. El prosaísmo de Celaya constituye un defecto para quienes conciben la poesía como un vehículo de aproximación a lo inefable. Pero Celaya quiere que se sepa el *porqué* de las cosas.

A partir de la aparición de nuevos nombres a mediados de la década de los cincuenta —Claudio Rodríguez, Valente, Angel González, Brines— la poesía social empieza a dejar de ser la corriente dominante. Pero no desaparece, pues la poesía social no es una moda, sino una constante que podemos rastrear recorriendo la poesía española. La poesía social no desaparece, pero pierde protagonismo. Celaya es consciente de ello. La demanda es menor. Hay, además, otro hecho común a todas las tendencias que han trastocado el panorama creador: está cayendo en manos de los imitadores, de los epígonos (como Góngora cayó en manos de los gongorizantes, que arruinaron la tendencia). El hecho es que la poesía de Celaya cambia, tal vez porque ya no es necesaria bajo la apariencia social. Esto le permite a nuestro poeta volver a sí mismo. Celaya es un ejem-

plo de generosidad: ha prescindido de su mundo interior y personal para entregarse a los demás.

Celaya, con Blas de Otero, fueron posiblemente los poetas más emblemáticos de la posguerra española, creadores y cabezas de serie de una poesía que daba fe de la realidad histórica y que hablaba de problemas sangrantes.

Pero ocurre que hoy, para la mayoría lectora, la poesía de Celaya, como la de tantos otros grandes poetas anteriores a él, ha pasado de moda (como si la moda tuviese que ver con la vigencia de la poesía). Se dice que la hora de la poesía que se proponía transformar el mundo ha pasado (aunque se olvidan esas otras facetas de Celaya que se propusieron otros objetivos). Una razón tan endeble como si, por haber cambiado el concepto del honor, no leyésemos a Calderón. Como si por haberse reducido la población campesina en beneficio de la industrial, no leyésemos a Garcilaso. Gabriel Celaya está ya —y con toda justicia— en los libros, no en los suyos, sino en los que hablan de él, lo que al parecer nos exime de leerlo.

A él, y —entre otros muchos— a Machado, cuyo medio centenario de su muerte estamos conmemorando, conmemoración que consiste en hablar sobre él, no en publicar sus versos en ediciones escolares y populares, apenas se los lee. Pero en realidad, ¿a qué poeta se lee? ¿Cuál o cuáles son los que tenemos sobre nuestra mesa de trabajo o nuestra mesilla de noche? Y donde dije Celaya o Machado, puede ponerse el nombre clásico, romántico o contemporáneo que se prefiera. ■

*Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología***WORKSHOP SOBRE
«PROTEÍNAS PR EN PLANTAS»**

■ Cincuenta científicos de quince países se reunirán en octubre en Valencia

Durante los días 22 al 26 de octubre, cincuenta científicos de quince países distintos se reunirán en el Parador Nacional «Luis Vives» de Valencia para presentar y discutir sus trabajos de investigación en torno al tema «Pathogenesis-related Proteins in Plants». Esta reunión científica la patrocina la Fundación Juan March a través del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología que ha puesto recientemente en marcha esta institución para el trienio 1989-91, y está organizada por el Dr. V. Conejero, de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Valencia, y por el Dr. L. C. Van Loon, del Departamento de Fisiología de Plantas, de la Agricultural University, de Wageningen (Holanda).

El programa de esta reunión seguirá el modelo generalmente aceptado por los *workshops*, consistente en conferencias de puesta al día (*reviews*), comunicaciones orales y en forma de muestras de trabajos concretos y sesiones de discusión sobre los temas expuestos. Este *workshop* sobre las Proteínas PR («pathogenesis-related») es el primero que se celebra después de que hace seis años se celebrara en Wageningen un primer encuentro en torno al tema. Con la ayuda de las nuevas técnicas de la genética molecular, el conocimiento de estas proteínas ha experimentado

un gran impulso y actualmente se precisa el intercambio de ideas, métodos y resultados para coordinar y encauzar investigaciones futuras. Actualmente se está haciendo un gran progreso en la biología molecular y celular de las proteínas PR.

A lo largo de esta reunión, se abordarán diversos temas relacionados con la identificación de las proteínas PR; su comparación en diferentes especies de plantas; la biología molecular y celular de dichas proteínas; la fisiología de la inducción de proteínas PR; la expresión de genes PR; y otros temas relacionados con la infección de plantas.

Los catorce ponentes y los temas que se desarrollarán en este *workshop* son los siguientes:

- J. F. Antoniw (Rothamsted): *PR proteins and induced resistance*.
- J. F. Bol (Leiden): *Expression of PR genes*.
- T. Boller (Basel): *Subcellular localization and antifungal function of chitinase and glucanase, two pathogenesis-related enzymes*.
- V. Conejero (Valencia): *Molecular and Cellular Biology of tomato PRs*.
- R. Fraser (Littlehampton): *Plant-pathogen interaction*.
- B. Fritig (Strasbourg): *Characterization of PR proteins*.

- **F. García-Olmedo** (Madrid): *Interspecific transfer of genes encoding toxic and inhibitory barley proteins.*
- **J. Horowitz** (Princeton): *Characterization and localization of tobacco PR proteins.*
- **D. F. Klessig** (Rutgers): *Synthesis of PR proteins.*
- **C. J. Lamb** (San Diego): *Adaptive and protective responses to environmental stress.*
- **F. Meins** (Basel): *Hormonal regulation of proteins involved in defense reactions.*
- **Y. Ohashi** (Kannondai): *Comparison between PR proteins.*
- **C. A. Ryan** (Pullman): *Proteinase-inhibitors as a model of PR protein induction.*
- **L. C. Van Loon** (Wageningen): *Physiology of PR protein induction.*

Desde que la Fundación Juan March inició el *Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología*, se han celebrado hasta ahora tres reuniones de diverso carácter: un ciclo, en la sede de la Fundación Juan March, en Madrid, abierto al público y de cuatro sesiones, sobre «Membranas y compartimentos celulares», en el que cuatro destacados científicos, entre ellos dos Premios Nobel, presentaron sus últimas investigaciones sobre el tema; un *workshop*, también en la sede de la Fundación, en el que cuarenta biólogos norteamericanos, españoles y de otros países europeos hablaron sobre «Tolerance: mechanisms and implications», y que además de jornadas de carácter cerrado, incluyó seis conferencias públicas; y en mayo pasado, un curso sobre «Bases moleculares del sistema inmune», celebrado a lo largo de tres días en el Parador Nacional de Sigüenza (Guadalajara). Este curso, dirigido por el Premio Nobel de Medicina César Milstein, estuvo dirigido a postgra-

duados menores de 30 años que estaban trabajando en temas directamente relacionados con el contenido del mismo y que fueron previamente seleccionados, y fue impartido por ocho científicos —tres de ellos extranjeros—, quienes expusieron los avances más recientes en el estudio de determinados aspectos del sistema inmune: César Milstein disertó sobre «Introducción y perspectiva histórica»; Celia Milstein habló seguidamente sobre «Genética de las Inmunoglobulinas»; Michael Neuberger sobre «The regulation of antibody expression»; de nuevo el doctor Milstein trató sobre el «Carácter dinámico del repertorio de anticuerpos»; e intervinieron también Carlos Martínez Alonso («Significado biológico de los linfocitos B CD5+»), Francisco Sánchez Madrid («Moléculas asociadas a la función linfocitaria»), Jordi Vives («Interacciones celulares y linfoquinas en la activación linfocitaria»), Federico Garrido («MHC y respuesta inmune») y Fernando Díaz de Espada («Diferenciación y adquisición del repertorio en el timo»).

El *Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología* de la Fundación Juan March viene a continuar la atención prestada por esta institución, desde su creación en 1955, a este área científica, cuya última realización concreta ha sido el Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones, que duró de 1981 a 1988. El Plan actual cuenta con un *Consejo Científico*, encargado de estudiar las propuestas recibidas, proponer a determinados investigadores y laboratorios y coordinar, en general, las actividades del Plan, y que está compuesto por Sydney Brenner, Antonio García-Bellido, Francisco García Olmedo, César Milstein y Eladio Viñuela. ■

SE AMPLIA EL FONDO DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA A TODO EL SIGLO XIX

Casi once mil documentos, más de la mitad partituras, en su mayoría inéditas, comprende actualmente la *Biblioteca de Música Española Contemporánea* de la Fundación Juan March, que hasta ahora venía denominándose Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. Inaugurado en 1983 con unos 1.500 documentos, este centro de documentación comenzó siendo el lugar de acogida de la música española desde la Guerra Civil. En 1985 se amplió el ámbito del mismo a toda la música del siglo XX, y actualmente la biblioteca recoge también documentación del siglo XIX, partituras y grabaciones y otros materiales.

Con esta ampliación del fondo a documentos de la pasada centuria la Fundación pretende favorecer la investigación musicológica española, que en lo que atañe a dicho siglo se halla casi desprovista de estudios monográficos.

La Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación, además de facilitar la investigación, consulta y audición a musicólogos y estudiosos en general, responde a las consultas que sobre sus fondos le hagan. Esta biblioteca no proporciona copia ni reproducción del material amparado por derecho de autor que posee, limitándose a indicar al interesado el lugar y condiciones donde puede obtenerlos, preservándose,

de esta manera, los derechos de autores y editores.

La Fundación Juan March ha editado hasta ahora cuatro catálogos generales de los fondos de esta biblioteca musical. En ellos se han recogido únicamente las obras musicales disponibles en ella, en partitura y/o grabación, por orden alfabético de autores. El último de estos catálogos fue el publicado en 1988.

Además de estos catálogos generales, la Fundación ha publicado otros de autores que comprenden toda su obra, allá donde se encuentre, habiendo aparecido hasta ahora los Catálogos de la obra de Conrado del Campo (1986), Julio Gómez (1987), Joaquín Homs (1988) y, recientemente, en este mismo año, Jesús Guridi. Asimismo en 1988 se realizó la edición del libreto y la partitura de la ópera *Charlot*, con texto de Ramón Gómez de la Serna y música de Salvador Bacarisse. De este último posee la Fundación un importante fondo legado por el hijo del compositor en 1987.

Fondo especializado en Teatro Español Contemporáneo

Más de 39.000 documentos, desde volúmenes a casetes, discos, bocetos de figurines y decorados y otros materiales, posee actualmente la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March, a la

que numerosos estudiosos españoles y extranjeros acuden para realizar sus investigaciones y consultar sus fondos.

Inaugurada en octubre de 1977 con 10.000 volúmenes y 1.000 fotografías, esta biblioteca especializada abarca, junto a textos teatrales propiamente dichos, bocetos y figurines de destacados escenógrafos, un amplio archivo fotográfico, una recopilación de críticas periodísticas, colecciones de revistas especializadas, discos, casetes y libros relacionados con el hecho teatral, así como programas de mano y otro material que personas relacionadas con el teatro donan a esta biblioteca. Así, ésta cuenta con el archivo completo de Carlos y Guillermo Fernández-Shaw, el material gráfico de la Compañía de Amparo Martí y Francisco Pierra, las críticas de estreno del Teatro Reina Victoria de Madrid a lo largo de más de treinta años, una importante colección de documentos sobre Max Aub y la familia Vico, y entre las adquisiciones más recientes, cabe citar la donación que en 1987 hizo José Puchol de Montis de su Biblioteca de Ilusionismo (1.047 libros y 35 títulos de revistas) y la donación hecha en 1988 por Carlota Mercé de 14 álbumes sobre su tía la bailarina española Antonia Mercé, «La Argentina».

La mayor parte de los fondos de esta biblioteca teatral la com-

ponen textos, muchos de ellos inéditos, y la mayoría de autores españoles de los siglos XIX y XX; en muchos casos, diferentes ediciones, impresas en años y lugares distintos, de una misma obra. La Biblioteca ha publicado hasta ahora dos catálogos de sus fondos: uno, en 1985, dedicado a las *Obras del siglo XX*; y en 1986, otro dedicado a las *Obras del siglo XIX*.

Dentro de este fondo teatral se conservan cerca de 500 bocetos de decorados, figurines y maquetas de alzados, originales de Víctor María Cortezo, Redondela, Sigfrido Burman y Narros, entre otros; a los que hay que añadir 300 fotografías de los apuntes de Francisco Nieva, de distintas épocas.

La Biblioteca ha reunido asimismo un fondo de carteles, programas de mano y críticas de estreno, así como unas 9.000 fotografías de actores, autores y representaciones, conjunto que va incrementándose periódicamente con material gráfico de los estrenos que se producen.

Tres centenares de discos y casetes conservan la voz de profesionales de la escena española en sus distintas modalidades: actores y actrices consagrados, directores, autores, escenógrafos, humoristas, cantantes líricos. Muchas de estas grabaciones recogen programas de radio y adaptaciones de piezas teatrales. ■



*Revista crítica de libros***NUMERO 28 DE «SABER/Leer»**

- Artículos de Ferrater Mora, Sánchez del Río, Mainer, Martín González, Velarde Fuertes, López Gómez y Tomás y Valiente

Artículos sobre Filosofía, Física, Literatura, Arte, Economía, Geografía e Historia se publican en el número 28, correspondiente al mes de octubre, de la revista crítica de libros «SABER/Leer», que edita la Fundación Juan March. Especialistas en cada uno de estos campos escriben en ella y en esta ocasión lo hacen José Ferrater Mora, Carlos Sánchez del Río, José-Carlos Mainer, Juan José Martín González, Juan Velarde Fuertes, Antonio López Gómez y Francisco Tomás y Valiente.

Aunque José Ferrater Mora es filósofo y a esa disciplina ha dedicado su vida académica, gusta en ocasiones de tratar —buena prueba de ello son algunos de los artículos ya aparecidos en «SABER/Leer— esos límites imprecisos en los que nociones filosóficas y científicas andan mezcladas. En este texto comenta un libro de Freeman Dyson, en el que esa mixtura se percibe claramente, una obra que versa sobre la vida en sentido biológico —y su realidad física y química subyacentes— y que trata, además, de cuestiones éticas y políticas y del «ambiente» natural y cultural en el que éstas se plantean.

Hoy día, como recuerda Carlos Sánchez del Río en su trabajo, el debate nuclear no se plantea en torno a la supuesta peligrosidad intrínseca de las cen-



trales nucleares, sino en torno a los residuos altamente radiactivos que aquéllas generan —éste es el tema central de un libro francés que ha leído para comentarlo en estas páginas de la revista—. Qué hacer con dichos residuos, cómo destruirlos, son, entre otras cuestiones, las que se abordan en una obra del Alto Comisario de la Energía Atómica del país vecino y que resulta ser obra clara, precisa y amena.

Una vez que el entusiasmo romántico y la fe positivista hicieron de la literatura una disciplina universitaria, irrumpió un término, «hispanismo», en el que se agrupan, desde enton-

ces, todos los que, desde fuera, han hecho de la cultura española objeto de estudio y análisis. El profesor Mainer comenta en su trabajo una historia del hispanismo francés y aprovecha para intentar definir esta dedicación como concepto emocional y como paradoja viva, como vivencia personal de quien lo abraza como profesión.

En su libro *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento*, Roy Strong estudia los festivales de Corte como una programación metódica encaminada a lograr una imagen que favorezca lo mejor posible al promotor. Más allá de la anécdota, la fiesta entra en el campo de la política. Según el profesor Martín González, este libro viene a demostrar el carácter interdisciplinar de los estudios de arte e historia. Viene a ser, además, una síntesis de numerosas investigaciones fragmentarias que versan sobre festividades, crónicas de viajes, composiciones literarias, ideas políticas, etc.

La «escuela economista»

La política del Sexenio revolucionario y las realidades derivadas se explican como fruto de una ideología gestada en la llamada «escuela economista». El gran conductor de la misma fue Laureano Figuerola, quien desplegó una política económica muy racional, similar en muchos puntos a la desarrollada en España, a partir del Plan de Estabilización de 1959, según señala, en un artículo en el que se comenta un ensayo sobre la reforma económica en el Sexenio Liberal, el profesor Juan Velarde Fuertes, catedrático de Economía Aplicada en la Universidad Complutense de Madrid.

Si en el trabajo de Velarde Fuertes se relacionaba Historia y Economía, en el del profesor

López Gómez se unen Geografía y Economía, pues la Geografía Económica de España, tanto en sus aspectos generales como regionales, es el tema del libro comentado, una obra de Alain Huetz de Lemp, uno de los más destacados geógrafos hispanistas franceses. A juicio del profesor López Gómez, esta obra resulta ser una excelente síntesis unitaria, muy útil para geógrafos universitarios y para cualquier interesado, o simplemente curioso, de la economía española y su desarrollo espacial.

Aunque en Historia cuanto más allá se remonte más preciso resulta dar una fecha concreta, el año pasado se conmemoró el 800 aniversario del «nacimiento de las Cortes castellano-leonesas. Las actas, en dos volúmenes, de un Congreso que tuvo lugar con este motivo en Burgos, le da ocasión a Francisco Tomás y Valiente, catedrático de Historia del Derecho y actual Presidente del Tribunal Constitucional, para traer a estas páginas, en un artículo con el que se cierra este número de «SABER/Leer», un tema historiográfico tan en boga como es el estudio de las instituciones parlamentarias.

Los textos van acompañados de ilustraciones que se encargan de forma expresa. Por lo que respecta a este número los ilustradores que firman sus trabajos son: Tino Gatagán, Marina Llorente, José Antonio Alcázar, Stella Wittenberg y Fuencisla del Amo.

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.

Con nuevos becarios y actividades

EL CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN CIENCIAS SOCIALES INICIA SU TERCER CURSO

A partir del 2 de octubre se reanudan las clases en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, para el Curso 1989-90.

A lo largo de un semestre, hasta finales de febrero de 1990, se desarrollarán en el Centro diversos cursos, a cargo de especialistas españoles y extranjeros, en los que participarán los seis nuevos alumnos que fueron becados por el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones en la convocatoria de 1989, más los que llevan realizando sus estudios en el Centro, de convocatorias anteriores.

Además de estos cursos, el Centro organiza seminarios, conferencias y almuerzos-coloquio, también exclusivamente destinados a alumnos y profesorado, con destacadas figuras relacionadas con temas de sociología política y otros afines con los estudios que cubre el Centro.

Los profesores y temas de los nuevos cursos que se desarrollarán de octubre a febrero próximo son los siguientes: «El Sector Público en las economías occidentales», por **Enrique Fuentes Quintana**, catedrático de Hacienda Pública y Derecho Fiscal de la Universidad Complutense, Decano de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de la UNED y Director de FIES; «The Welfare State in comparative perspective», por **Ellen Immergut**, Assistant Professor de Ciencia Política en el Massachusetts Institute of Technology; «Clase política, grupos de interés y cultura democrática», por **Víctor Pérez Díaz**,

catedrático de Sociología de la Universidad Complutense y director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales; «Instituciones de Derecho público español», por **Francisco Rubio Llorente**, Magistrado del Tribunal Constitucional; «Economía» (sólo para los alumnos del primer curso), por **Jimena García Pardo**, profesora de Teoría Económica de la Universidad Complutense; y «Métodos de investigación social» (sólo para los alumnos de segundo curso), por **Modesto Escobar**, profesor de Metodología de la Investigación y Teoría de la Comunicación de la Universidad Complutense.

Nuevos alumnos del Centro

Los seis nuevos alumnos que fueron seleccionados el pasado mes de mayo para incorporarse al Centro en el curso que ahora se inicia son los siguientes: **Berta Alvarez-Miranda Navarro**,



El profesor Charles Perrow imparte un seminario a los alumnos del Centro.

María Elisa Chuliá Rodrigo, Salvador Durán Tomás, María del Pilar Gangas Peiró, Ana Rico Gómez y Antonio Zamora García.

El Comité encargado de seleccionar a los alumnos del Centro está integrado por **Miguel Artola**, catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid y Presidente del Instituto de España; **Andrés González Alvarez**, director administrativo del Instituto Juan March; **Víctor Pérez Díaz**, director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales; **Francisco Rubio Llorente**, Magistrado del Tribunal Constitucional; y **José Luis Sureda Carrión**, catedrático de Economía y Hacienda Pública de la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona.

El número total de alumnos en el Centro es de 20. De ellos, siete proceden de Sociología, cuatro de Ciencia Política, cinco de Historia, dos de Derecho, uno de Filosofía y uno de Sociología y Económicas. Se licenciaron en las Universidades Complutense de Madrid, Autónoma de Madrid, Deusto (Bilbao), Oviedo, Granada, Zaragoza, Mainz (Alemania) y Toulouse (Francia).

A estas becas han podido optar todos los españoles con

título superior obtenido a partir del 1 de enero de 1986 en cualquier Facultad universitaria afín a los estudios del Centro, o que estuvieran en condiciones de obtenerlo en junio de 1989, con un expediente académico de una nota media no inferior a notable y con un buen conocimiento del inglés tanto oral como escrito. Dotadas con 100.000 pesetas mensuales brutas, estas becas se conceden inicialmente por un período de seis meses, prorrogable hasta dos años académicos de formación (cuatro semestres consecutivos), a tenor de los resultados alcanzados, para la obtención del *Master*. Después podrán aspirar al título de Doctor con posteriores estudios.

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

TRABAJOS REALIZADOS CON AYUDA DE LA FUNDACION, PUBLICADOS POR OTRAS INSTITUCIONES

Se han recibido las siguientes publicaciones de trabajos realizados con ayuda de la Fundación y editados por otras instituciones. Estas publicaciones se encuentran en la Biblioteca de la Fundación, a disposición del público, junto con todos los trabajos finales llevados a cabo por los becarios.

- **Francisco Rodríguez Adrados** (director).
Diccionario Griego-Español. Volumen II.
Madrid, Instituto «Antonio de Nebrija», del C.S.I.C., 1986.
(Operación Especial 1979).
- **Pedro Ponce de León Hernández.**
El claustro de la Academia Española de Bellas Artes en Roma.
Sep. de «Academia» (Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), nº 62, 1.º semestre de 1986, págs. 219-242.
(Operación Especial 1983).
- **Guadalupe Juez Pérez** (y otros).
Classification of Non-alkaliphilic Halobacteria based on numerical taxonomy and polar lipid composition, and description of «Haloarcula» gen. nov. and «Haloferax» gen. nov.
«System. Appl. Microbiol. (1986), 8, págs. 89-99.
(Beca extranjero 1983. Biología Molecular y sus Aplicaciones).
- **Manuel Ruiz-Rubio** (y otros).
New role for photoreversible pyrimidine dimers in induction of prototrophic mutations in excision-deficient «Escherichia coli» by UV light.
«Journal of Bacteriology», junio 1986, vol. 166, nº 3, págs. 1141-1143.
(Beca extranjero 1985. Biología Molecular y sus Aplicaciones).
- **J. Azcón-Bieto.**
Efecto de la oxidación de glicina y de substratos del ciclo de Krebs en la actividad de las vías citocrómica y alternativa de mitocondrias de hojas de «Pisum sativum» L.
«Revista Española de Fisiología», 1986, núm. 42, págs. 91-98.
(Beca España 1983. Biología Molecular y sus Aplicaciones).
- **José Miguel Embid-Irujo.**
Los grupos de sociedades en la Comunidad Económica Europea (Séptima y Novena directivas).
En «Tratado de Derecho Comunitario Europeo. Estudio sistemático desde el Derecho español», vol. III, Madrid, Civitas, 1986. Ed. por García de Enterría, E.; González Campos y J. L. Muñoz Machado, S.; págs. 73-110.
(Beca España 1984. Estudios Europeos).

LUNES, 2

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de piano, por **Montserrat Pérez Carrión**.

Obras de J. S. Bach, L. V. Beethoven, I. Albéniz y A. Ginastera.

MARTES, 3

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de violín y piano, por **Domingo Tomás** y **Z. Radoilska**.
Comentarios: **Ramón Barce**.

Obras de W. A. Mozart, J. H. Fiocco, L. v. Beethoven, J. Brahms, A. Dvorak, E. Toldrá y P. de Sarasate.

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

MIÉRCOLES, 4

19,30 horas

CICLO J. S. BACH: INTEGRAL DE FLAUTA (I).Intérpretes: **Claudio Arimany**, flauta, y **Jordi Reguant**, clave.
Programa: Sonata en Mi mayor BWV 1035 para flauta y bajo continuo; Suite en Do menor BWV 997; Sonata en Do mayor BWV 1033 para flauta y bajo continuo; Partita en La menor BWV 1013 para flauta sola; y Sonata en Mi menor BWV 1034 para flauta y bajo continuo.**JUEVES, 5**

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de oboe y piano, por **Jesús Meliá** y **Rogelio Gavilanes**.Comentarios: **Manuel Balboa**.
Obras de B. Marcello, J. F. Haendel, R. Schumann, B.

Britten, M. Ravel, J. M. Sanmartín y F. Ruiz Escobés.

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

VIERNES, 6

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de piano, por **Silvia Torán**.Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.Obras de J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Chopin, C. Debussy, I. Albéniz y A. Ginastera.
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).**SABADO, 7**

12,00 horas

CONCIERTOS DEL SABADO: CICLO «DEL PIANO-FORTE AL PIANO» (I).**EXPOSICION EDWARD HOPPER EN LA FUNDACION**

El 13 de octubre se inaugura en la Fundación Juan March una exposición retrospectiva de Edward Hopper (1882-1967), integrada por 61 obras del pintor neoyorquino. La muestra, que incluye óleos, acuarelas, grabados y dibujos, se presenta en colaboración con el Museo Cantini, de Marsella, así como con diversos museos y colecciones americanas y europeas.

La conferencia de presentación de la muestra, a las 19,30 horas, correrá a cargo de **Gail Levin**, profesora de la Universidad de Nueva York.

Intérprete: **Antonio Baciero**, piano.

Obras de J. Moreno y Polo, A. Soler, J. Haydn, J. Prieto, J. Asiain, C. Bagueer, F. Sor, D. Estapar y F. Schubert.

LUNES, 9

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Recital de guitarra, por **Mari-sol Plaza** y **José Manuel Fernández** (duo de guitarras).

Obras de J. Johnson, F. Carulli, F. Sor, E. Satie, I. Albéniz, L. Brouwer, P. Petit y M. de Falla.

MARTES, 10

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de violín y piano, por **Domingo Tomás** y **Z. Radoilska**.

Comentarios: **Ramón Barce**.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 3).

19,30 horas

Presentación del libro póstumo de **Antonio Tovar** «*Iberische Landeskunde* (Geografía de Iberia), 2.ª parte, III *Tarraconensis*».

Intervenciones de **Pedro Laín Entralgo**, **Juan Gil** y **Antonio Blanco Freijeiro**.

LOS GRABADOS DE GOYA, EN LISBOA

Hasta el 29 de octubre seguirá abierta en el Palacio de Ajuda de Lisboa la Exposición de 222 grabados de Goya (de la colección de la Fundación Juan March), organizada en colaboración con la Secretaría de Estado de Cultura de Portugal.

MIÉRCOLES, 11

19,30 horas

CICLO J. S. BACH: INTEGRAL PARA FLAUTA (II).

Intérpretes: **Jorge Karyevsky** (flauta) y **Jacques Ogg** (clave).

Obras para flauta y clave concertado: Sonata en Si menor BWV 1030; Sonata en Si bemol mayor BWV 1031; Sonata en Sol menor BWV 1020; y Sonata en La Mayor BWV 1032.

VIERNES, 13

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de piano, por **Silvia Torán**.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 6).

19,30 horas

Inauguración de la EXPOSICION EDWARD HOPPER.

Conferencia de Gail Levin: «Hopper and his time» (con traducción simultánea).

SABADO, 14

12,00 horas

CONCIERTOS DEL SABADO: CICLO «DEL PIANO-FORTE AL PIANO» (II).

Intérprete: **Rosa Torres Pardo**, piano.

Obras de J. Brahms, M. de Falla y B. Bartók.

LUNES, 16

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Recital de cuarteto de cuerda.

Intérpretes: **Cuarteto Alcores**.

Obras de J. Haydn y B. Smetana.

MARTES, 17

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de violín y piano por Domingo Tomás y Z. Radoilska.
Comentarios: **Ramón Barce.**
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 3).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Francisco Giner de los Ríos: 'texto vivo'» (I).

Juan López Morillas: «Sazón filosófica y desazón personal».

MIÉRCOLES, 18

19,30 horas

CICLO J. S. BACH: INTEGRAL PARA FLAUTA (y III).
Intérpretes: **Claudio Arimany**, flauta; **Gonçal Comellas**, violín; y **Jordi Reguant**, clave.

Programa: Las Trío-Sonatas: en Sol mayor BWV 1038; en Do menor BWV 1079; en Do mayor BWV 1037; y en Sol mayor BWV 1039.

JUEVES, 19

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de oboe y piano, por **Jesús M. Corral** y **Rogelio Gavilanes**.

Comentarios: **Manuel Balboa.**
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 5).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Francisco Giner de los Ríos: 'texto vivo'» (II).

Juan López Morillas: «Racionalismo armónico y realidad vital».

SABADO, 21

12,00 horas

CONCIERTOS DEL SABADO: CICLO «DEL PIANO-FORTE AL PIANO» (III).

Intérpretes: **Manuel Cabero** y **Albada Olaya**, piano a 4 manos.

Obras de **M. Clementi**, **J. Brahms**, **M. Ravel** y **A. Charles**.

LUNES, 23

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de órgano, por **Miquel González Ruiz**.

Obras de **J. S. Bach**, **F. Mendelssohn** y **Ch. M. Widor**.

MARTES, 24

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de violín y piano, por **Domingo Tomás** y **Z. Radoilska**.

Comentarios: **Ramón Barce.**
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 3).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Francisco Giner de los Ríos: 'texto vivo'» (III).

Juan López Morillas: «Minoría pensante y crisis de conciencia».

CULTURAL RIOJA

En colaboración con Cultural Rioja, los días 3, 10 y 17 de octubre, a las 20,30 horas, se celebrará en la Sala Gonzalo de Berceo, de Logroño, el ciclo «J. S. Bach: integral de flauta», que ofrecerán respectivamente, **Claudio Arimany** (flauta) y **Jordi Reguant** (clave); **Jorge Karjevski** (flauta) y **Jacques Ogg** (clave); y **Claudio Arimany** (flauta), **Gonçal Comellas** (violín) y **Jordi Reguant** (clave). El programa de cada uno de estos tres conciertos será el mismo que el de los celebrados un día después en Madrid, en la Fundación.

MIÉRCOLES, 25

19,30 horas

BIBLIOTECA DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA.

8.ª AULA DE REESTRENOS.

Intérpretes: **Manuel Miján**, saxofón, y **Sebastián Mariné**, piano.

Obras de Gurbindo, de Pablo, Otero, Marco, Blanquer, Prieto, Roldán Samiñán y García Laborda.

JUEVES, 26

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de oboe y piano, por **Jesús Meliá** y **Rogelio Gavilanes**.

Comentarios: **Manuel Balboa**.
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 5).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«**Francisco Giner de los Ríos**: 'texto vivo'» (y IV).

Juan López Morillas: «El arte de 'hacer hombres'».

VIERNES, 27

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de piano, por **Rosa Torres Pardo**.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

Obras de D. Scarlatti, W. A. Mozart, J. Brahms, M. de Falla, B. Bartók y S. Prokofiev.
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

SABADO, 28

12,00 horas

CONCIERTOS DEL SABADO: CICLO «DEL PIANO-FORTE AL PIANO» (y IV).

Intérpretes: **Consolación de Castro** y **Margarita Degeneffe**, dúo de pianos.

Obras de M. Infante, D. Milhaud, A. García Abril, D. Shostakovich y M. Ravel.

LUNES, 30

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de arpa de dos órdenes y arpa romántica, por **Jennifer Sayre**.

Obras de Clemens non papa, G. Baptista, A. de Cabezón, L. Ruiz de Ribayaz, J. A. Vargas y Guzmán, G. F. Haendel, R. N. C. Bochsa, P. Houdy, L. Schifrin y R. Halffter.

MARTES, 31

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de violín y piano, por **Domingo Tomás** y **Z. Radoilska**.
Comentarios: **Ramón Barce**.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 3).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«**Mozart y la Masonería**» (I).

J. A. Ferrer Benimeli: «Mozart y su encuentro con la Masonería».

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

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