

Nº 224  
 Noviembre  
 1992  
 S   
 umario

<b>Ensayo-La lengua española, hoy (VI)</b>	3
<i>Anglicismos</i> , por Emilio Lorenzo	3
<b>Arte</b>	15
El mundo feliz de David Hockney	15
— El artista presentó la muestra en la Fundación	15
— Guía didáctica sobre David Hockney para jóvenes	20
<b>Música</b>	21
Ciclo de Sonatas para piano de Schubert, desde el 18 de noviembre	21
Homenaje a Tomás Marco, el día 11	21
«Recitales para Jóvenes»: piano, dúo de violín y piano, y dúo de guitarras	22
Músicas para una Exposición Hockney	23
— Luis Carlos Gago: «Incansable dedicación al mundo del teatro»	24
«Conciertos de Mediodía», en noviembre	26
«Música española de salón», en «Conciertos del Sábado»	27
<b>Cursos universitarios</b>	28
Víctor Nieto Alcaide: «Tres lecciones sobre arte y tradición clásica»	28
«Sevilla, escenario de ópera»	31
— Conferencias de González Troyano, Jacobo Cortines y Juan A. Vela del Campo	31
<b>Publicaciones</b>	31
Revista «SABER/Leer»: artículos de Colinas, Fernández Alba, Mainer, Mario Camus, Miguel Beato, Elías Díaz y Vicente Verdú	37
<b>Biología</b>	38
Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología	38
— El pasado y el futuro de <i>Zea Mays</i> , analizados en un encuentro internacional	38
— <i>Workshop</i> sobre «Biología molecular y celular del cáncer de páncreas», en noviembre	39
<b>Ciencias Sociales</b>	40
Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	40
— Gøsta Esping-Andersen: «Estructuras de clase en las sociedades post-industriales»	40
— Aaron Cicourel: «Alternativas a los problemas de validez ecológica»	42
Consejo Científico del Centro	43
<b>Calendario de actividades en noviembre</b>	44

---



---

 LA LENGUA ESPAÑOLA, HOY (VI)
 

---



---

# Anglicismos

**S**iempre ha resultado práctica temeraria la de hacer pronósticos, aunque sólo se trate de predecir los cambios meteorológicos, por lo regular motivo de comentario jocoso. Es casi seguro que con el tiempo, y refinando las técnicas de interpretación de datos almacenados, cada vez más copiosos y fiables, se alcance un grado satisfactorio de exactitud. No preveo que esto sea posible en un terreno en que los protagonistas del eventual cambio son entidades de comportamiento tan imprevisible como las criaturas humanas, al menos mientras ellas sean libres de decidir sus actos y proyectar voluntariamente su futuro dentro de los límites de la convivencia social. Me refiero, como puede inferirse por el título, a un proceso de orden lingüístico con algún precedente en la historia de la humanidad —humanismo renacentista, expansión del francés



**Emilio Lorenzo**

Emilio Lorenzo enseñó y estudió ocho años en Alemania, Estados Unidos e Inglaterra. Es catedrático jubilado y Profesor Emérito de la Universidad Complutense, miembro de número de la Real Academia Española y traductor. Autor de numerosos estudios de Lingüística, tiene en prensa un libro sobre el anglicismo en el mundo hispánico.

---



---

como lengua de cultura en los siglos XVIII y XIX— pero que nunca alcanzó las dimensiones universales que hoy presenta la cultura de signo anglosajón y la lengua que la difunde. No vamos a entonar un canto de duelo por tradiciones perdidas ni a alzar bandera de rebelión

---

\* 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, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro Español Contemporáneo y La música en España, hoy. →

ante un hecho extendido por todos los rincones del planeta que causa indignación a muchos, incita a la resignación a otros tantos y deja indiferentes a los demás. Lo mejor que se puede hacer —y esto ha de parecer una claudicación imperdonable a muchos— es reconocer su existencia y, considerando las innumerables ventajas que el fenómeno conlleva como portador de todos los avances de una civilización orientada al «progreso» constante e indefinido, tratar de aprovecharlas sin merma de la propia identidad. Ahora, cuando se habla tanto de la «aldea global», semejante actitud no puede calificarse más que de sensata. El inglés, por otra parte, como hemos señalado más de una vez, nunca ha tenido escrúpulos puristas y se ha apropiado de cuantos elementos de todo género y de cualquier lengua contribuyan al enriquecimiento de su capacidad expresiva, sea en el terreno del léxico, sea en el de la sintaxis o el de los giros idiomáticos. La contribución hispánica en estos aspectos es relativamente modesta si se la compara con la del francés, más conspicua, o la del alemán, más soterrada, por no mencionar las tradicionales fuentes de neologismos, al alcance de toda lengua de cultura, que son el griego y el latín. Mas incluso ahí, donde pueden abreviar todas las lenguas de tradición grecolatina, no es el español, en época moderna, el que más frecuente esos hontanares. Por eso surge a menudo la duda, que a veces degenera en acalorada controversia, de si una palabra de evidentes rasgos grecolatinos, con frecuencia fundidos en un híbrido de las dos lenguas clásicas, como *televisión*, es un fruto legítimo del maridaje de las dos lenguas o resultado de un matrimonio de conveniencia concertado por un aficionado a la ficción científica cuyo nombre desconocemos. En cualquier caso, lo que parece indiscutible, y creemos que debe quedar sentado desde ahora, es que, factores políticos y económicos aparte, la cultura anglosajona, cuyo principal vehículo de irradiación es el inglés, pese a las anacrónicas y manifiestas limitaciones de su ortografía, no constituye un compendio de virtudes inherentemente superiores a las de otros grupos culturales, sean románicos, eslavos, germánicos u orientales, sino que debe su

---

El tema desarrollado actualmente es «La lengua española, hoy». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La unidad del español: historia y actualidad de un problema*, por Angel López García, catedrático de Lingüística General de la Universidad de Valencia; *La enseñanza del español en España*, por Francisco Marsá, catedrático de Filología Española y director del Instituto de Estudios Hispánicos de la Universidad de Barcelona; *Lengua coloquial y lengua literaria*, por Ricardo Senabre, catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad de Salamanca; *El español americano*, por José G. Moreno de Alba, profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México; y *La historia del español*, por Rafael Cano Aguilar, catedrático de Filología Española de la Universidad de Sevilla.

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

**ANGLICISMOS**

preponderancia a una capacidad de asimilación e integración de elementos de todo origen que le confieren rasgos universales y difuminan los perfiles más salientes de su ya remota vinculación germánica.

Considerado el anglicismo en un marco más amplio, dentro del creciente proceso de transculturación que están viviendo las diversas comunidades humanas, podría afirmarse que la difusión internacional que alcanzan los usos lingüísticos ingleses no es más que complemento, o corolario, de la penetración pacífica, pero incesante, de usos, costumbres y actitudes de origen británico o norteamericano. Porque en ese marco más amplio, como venimos sosteniendo hace unos decenios, no cabe hablar sólo de un fenómeno lingüístico, sino de un hecho sociocultural que, visto desde la vertiente de la sociedad afectada, podría calificarse de anglomanía. No nos atrevemos a usar este término, porque creemos que actualmente, junto a su significado académico, tiene otro de matiz despectivo innegable, el de una predisposición a aceptar como bueno todo lo que, con cierta imprecisión semántica, suele llamarse anglosajón. Queremos señalar con esto, y sin salirnos del mundo universitario, en el que uno ha cumplido ya el medio siglo, que tan anglicismos nos resultan los términos *departamento*, *créditos*, *postgraduados*, *campus*, etc., como los conceptos que designan. También en otros campos semánticos, del deporte, por ejemplo, es deudora la cultura hispánica —como la francesa, la alemana, la italiana, etc.— no sólo en cuanto receptora de préstamos directos o indirectos más o menos crudos como *golf*, *fútbol*, *béisbol*, etc., sino también de las actividades, costumbres y cambios del talante colectivo que tales palabras implican. Podría concebirse una mayor dimensión del significado del término «anglicismo» sin salirse del ámbito general de la transculturación, para incluir en él hechos que no están marcados por un distintivo lingüístico especial, pero que revelan actitudes y comportamientos en la sociedad receptora que no hubieran existido sin la influencia irradiada por lo anglosajón, ya sea la restauración del sistema de medidas anterior al decimal, sistema que los propios británicos y norteamericanos están en trance de abandonar, como los hispanohablantes y casi todo el mundo lo abandonaron al adoptar el hoy casi universal (no se olvide que las palabras *pie*, *libra*, *pulgada* y *milla* ya existieron en nuestra lengua), ya sea la adopción de hábitos de conducta ajenos, o distantes e inaccesibles para los partidarios, siempre en mayoría, de la tradición inmutable. Aunque el misoneísmo sea la nota dominante ante estas influencias, no por ello dejan de notarse en cuanto novedades profusamente exhibidas entre los grupos sociales que más presencia ostentan en la vida pública, tanto por sus predilecciones sartoriales o

alimentarias y sus cabelleras, como en otras manifestaciones del trato social —silbidos por piropos, cumpleaños cantados a coro— u omisiones (abandono de la comunicación epistolar), antes desconocidas o inusitadas.

Acaso las notas más características del fenómeno en la actualidad sean su intensidad y su inmediatez. Basta recordar que hasta mediados del presente siglo los anglicismos de orden léxico con difusión general se contaban todavía por docenas, siendo el híbrido *Inglaterra* probablemente el más antiguo. Términos relativos a la navegación serían también huellas de una influencia natural entre naciones que comercian por vía marítima o ventilan sus disputas en el mar: *bote*, *borda*, *bauprés*, *babor*, y los puntos cardinales podrían ser testimonio de ello en el trasvase Norte-Sur, del mismo modo que *armada*, *galleon*, *scuttle* (escotilla), *flotilla*, *embargo*, *cargo*, *stevedore* (estibador), etc., son hispanismos en inglés que revelan una influencia marítima de sentido contrario. Nunca se disiparán las dudas sobre la auténtica filiación de estos anglicismos antiguos, pues algunos bien podrían proceder de otra lengua germánica de historia fonética semejante. De lo que no habrá duda es de que el francés, desde tiempos antiguos, ha sido la lengua intermediaria de la mayoría de los anglicismos léxicos anteriores al siglo XX, entre los que figuran *Londres*, *Cantorbery*, *equipar*, *contradanza*, *biftec*, *francmason*, *lingote* (?), *club*, *boxeo*, etc. Alguno de éstos es calco libre o etimología popular del francés, donde se esconden, borrosos y engañosos, los formantes del compuesto inglés (*country dance*, *beef steak*, *free mason*). Otros calcos, menos deformados, son *librepensador* (*free thinker*) y *tranvía* (*tramway*). Ello sin contar los numerosos préstamos del inglés que enfurecen, sin razón, a los puristas franceses, ya que son, de hecho, galicismos tomados por el inglés de la que fue lengua de los dominadores de su país tras la conquista de la isla por las huestes de Guillermo de Normandía. Naturalmente, muchos de estos galicismos, transcurridos largos años en el área lingüística del inglés y en contacto con una población numéricamente angloparlante, perdieron su fisonomía fonética y muchos de sus atributos semánticos; otros se mantuvieron fieles a su primitivo significado, mientras que los no viajeros, los que se quedaron en Francia, cambiaron. Se cuentan por cientos los vocablos que pasaron de una a otra lengua en ambas direcciones durante el secular trasiego cultural que nunca pudo impedir el canal de la Mancha. Debe consignarse aquí a este respecto que entre los abundantes anglicismos denunciados en nuestro país por ciertos puristas que no tienen nada contra los galicismos, hay muchos que son, en rigor, galicismos an-

glificados, y algunos otros, en minoría, creaciones del francés con ropaje inglés, que contribuyen así a aumentar la confusión sobre el origen de ciertos barbarismos de filiación dudosa. Entran en esta categoría voces como *footing*, *auto-stop*, *smoking*, *speaker*, *pressing*, etc. Pueden aclararse las dudas si acudimos al significado de estos vocablos en francés e inglés. *Footing* figura en los diccionarios ingleses, como *pressing*, *smoking* y *speaker*, pero con significado diferente al que nos ha dejado el francés. *Auto-stop* no lo registran esos diccionarios. Pero la gran mayoría de las etimologías discutidas se refieren a voces de origen clásico presentes en las dos lenguas con significados análogos que no dirimen la cuestión: *confort* sería, en el significado de 'comodidades', un buen ejemplo de las palabras de ida y vuelta, exportada primero por el francés y devuelta luego, junta con *confortable*, a su lengua de origen, de donde la ha tomado el español con el significado inglés y la ortografía francesa (en inglés *comfort*).

Pero no todos los casos en litigio se pueden resolver tan limpiamente, lo que es posible también en neologismos recientes en que casi se puede documentar la fecha de acuñación. *Computación e informática*, como *computador(a)* y *ordenador* se difundieron en español hace unos 25-30 años. Nadie duda de que el primer término de cada pareja se debe al inglés y el segundo al francés. Tampoco se discute que la opción francesa predomina en España y la inglesa en la América hispanohablante. Eso en el plano de las generalidades, pero si examinamos los datos en pormenor vemos que *Informática* ha cruzado el Atlántico y alterna con *Computación* en algún país americano, mientras que en España, donde parece dominar el uso de *ordenador* y se dice *ordenador personal*, se prefiere, si mis datos son ciertos, la sigla PC (*personal computer*) para referirse a él. Así, al menos, en anuncios y crucigramas. El problema en estos casos se centra en saber quiénes, tras tomarlas del latín o el griego, o de ambas lenguas a la vez, las pusieron modernamente en circulación. En algunos vocablos, como queda dicho, puede fijarse el año de la invención y el nombre del creador del término; por ejemplo, Davy, inglés, para el *sodio* y el *potasio* (1807), *utopía* (S. Tomás Moro, 1516), el *telégrafo* se inventó en 1792 por los hermanos Chappe, pero la palabra se debe al diplomático Miot. Todo esto según Bloch-Wartburg. Las genealogías claras están al alcance de cualquiera. Pero hay otras confusas o impenetrables, que se prestan a todo género de conjeturas, como la ya mencionada *televisión*, que rehúye toda paternidad. Es casi seguro que *centrífugo* y *centrípeto* sean neolatinismos creados por Newton, pero nadie osa afirmarlo rotunda-

mente. Sería el mismo caso, un siglo después, del *telescopio* de Galileo, inventor del instrumento, pero.... ¿y el nombre?

La tradición etimológica española, en la que siempre destacó un selecto grupo de latinistas o helenistas, solía esquivar prudentemente cualquier pronunciamiento que implicara tomar partido en cuestiones de paternidad tan debatibles. Así, mientras los diccionarios extranjeros, excluidos los etimológicos, tratan de precisar cuál fue la lengua en que apareció por primera vez un neologismo de base grecolatina, el lexicógrafo español del diccionario usual optaba, si no disponía de testimonio fehaciente, por un análisis somero del término. La publicación del *Diccionario etimológico* (DCELC) de Corominas (hoy Corominas-Pascual) introdujo criterios más modernos a la hora de fijar la génesis y evolución fonética y semántica de un vocablo a través del tiempo y del espacio; aun así, no renuncia del todo a la solución acreditada de apostar sobre seguro. Basta comparar las entradas de su diccionario que tienen *tele-* como elemento compositivo primero, con las correspondientes del diccionario de Bloch-Wartburg (650 págs. éste, frente a los 6 vols. de Corominas). Salvo precisar que *telégrafo* fue creada en 1794 en Francia, la información que ofrece el DCELC sobre el origen de los distintos neologismos con *tele-* inicial es mucho más pobre que la del diccionario académico, que no pasa precisamente por etimológico, pero que ha mostrado siempre el lado sensato y cauteloso de sus redactores. Hoy ya nadie cuestiona si *telescopio* o *televisión* deben su existencia a griegos o romanos, aunque sólo sea como realidades lingüísticas. Esa cautela académica se manifiesta todavía en infinidad de etimologías que la edición 21<sup>a</sup> del DRAE trata de actualizar. Así, no es aceptable que el neologismo *psicodélico* se explique como compuesto de *psico-* y *delos*, cuando es bien sabido que se trata de una adaptación del ingl. *psychedelic*, voz inventada en 1956 y que a veces alterna con las innumerables formaciones en *psycho-* del inglés. Así lo reconocen diccionarios franceses e italianos. Esa misma tendencia a buscar el étimo latino hace que en *crucial* nos remita el DRAE al latín *crux,-cis*, que en *distal* se busque el origen en *distare* o que en *transistor* se «invente» un nombre de la 3<sup>a</sup> declinación *transistor, oris*, descuido que queda subsanado en la nueva edición. En tiempos recientes hemos anotado varias menciones y alusiones a la *serendipity*, acuñada en 1754 por Horacio Walpole, cuyo nombre se cita, y traducida por «serendipidad». También se conocen fechas e inventores, si los hay, de los nombres de productos comerciales registrados como *nailon*, *delco*, *vaselina*, etc., a los que protegen leyes mercantiles internacionales. No gozan de ese privilegio, aunque se trata de recordar su nombre, otros descubridores o investi-

gadores que acuñaron términos de uso internacional como los que, a cientos, figuran en libros científicos. En la mayoría, como señalábamos antes, los diccionarios —no sólo el español— se limitan a dar el origen de los componentes del neologismo, sea un compuesto o un derivado, por lo general, de origen griego o latino; en otros, por ser práctica hoy muy extendida la de las siglas y acrónimos, se descompone la palabra en letras o sílabas, según el caso, y se nos dice de dónde vienen *quasar*, *radar*, *ecu*, *transistor*, *telex*, *algol*, *bit*, etc., por sólo citar los de origen inglés incluidos ya en el DRAE. Poco tuvo que ver con la Física James Joyce, pero una voz onomatopéyica acuñada por él, *quark*, parece tener asegurada su inmortalidad, aunque designe partículas elementales hipotéticas, entre los cultivadores de la Física nuclear. De calco semántico, pues la palabra existía ya en español con el significado de ‘adulterado’ (como en francés e italiano), cabe calificar el uso actual de *sofisticado* con el valor de ‘rebuscado, perfeccionado’ y otros más imprecisos.

Creemos que esta larga digresión bastará para probar que para establecer con certeza la filiación inglesa de un extranjerismo debe evitarse la fácil referencia al común patrimonio griego, latino o francés de muchas voces españolas. Con palabras de origen germánico, como ya queda apuntado, la genealogía es con frecuencia intrincada. Si consultamos en el *Diccionario* de Corominas la procedencia de los vocablos españoles *babor*, *brida*, *eslinga*, *estribor*, *estringa*, *yate*, *yelmo*, *yola*, tomados al azar, vemos hasta qué punto está enmarañado el hilo que pudiera conducirnos al punto de partida. Naturalmente, tales problemas no existen cuando se trata de anglicismos de historia reciente, los que designan algún topónimo como *Portland*, *chester*, *cheviot*, *rugby*, *derby*, *inglesita*, *jersey* o *liliputiense*, o son epónimos de algún personaje famoso por méritos discutibles: nuestro diccionario registra (*deci*)belio, boicotear, cárdigan, *Down* (*síndrome de*), *gardenia*, *faradio*, *linchar*, *mercerizar*, *raglan*, *tailorismo*, *vatio* e incluso *rebeca*. personaje no patente de película.

Suponemos que estos ejemplos ilustran bien uno de los problemas más frecuentes que debe afrontar el etimólogo: ¿Basta con encontrar la etimología inmediata? Para algunos, parece que sí, y al declararse satisfechos se ahorran el esfuerzo de establecer el árbol genealógico de la voz tratada. Para otros, entre los que me cuento, eso no dice mucho, pues siempre hay una lengua intermediaria que por su prestigio, o por abundancia de existencias, como un supermercado, facilita la mayor parte del material léxico que recibe la estudiada. Así fue en época antigua el papel del latín con respecto al griego y lo que se dan hoy como voces latinas tomadas de la lengua

helénica no son, más de una vez, sino meras transliteraciones de ésta. Hoy también resulta más cómodo, en diccionarios sin pretensiones etimológicas, remitir al usuario a lo más inmediato, incluso en la propia lengua, antes que averiguar el origen mediato o remoto que pueda tener. Esta es una de las críticas más severas de Chris Pratt, en su inteligente libro sobre el anglicismo peninsular, al Diccionario académico. Pero es a menudo el término inmediato el que se omite, buscando, por costumbre, la posible estirpe latina. Tal fue el caso de *transistor*, mencionado antes, tomado directamente del inglés (soldadura de *transfer* + *resistor*) y el del adjetivo *distal*, voz formada en inglés (a partir del lat. *distans*), de donde ha pasado al francés y al español. ¿Acaso los médicos la tomaron del francés? Sí es francés el origen inmediato de *librepensamiento*, igual que el de *librepensador*, (fr. *libre pensée*, *libre penseur*), calcos originados, como el alemán *Freidenker*, por el modelo inglés *free thinker*. Aquí nuestro etimólogo no se paró en barras. Como un bachiller del montón decretó que *librepensamiento* venía de *libre* + *pensamiento*, como si el concepto y su expresión hubieran surgido en la patria de Torquemada. Debido a ese conformismo, o tal vez excesiva cautela, voces inglesas de origen español como *alligator*, *banjo*, *tornado*, o francesas, como *cuarteron*, *jade*, carecen de filiación al regresar a nuestra lengua o la tienen inexacta, aunque verosímil, si hemos de aceptar el antecedente hispánico que les atribuyen diversos diccionarios no españoles (*el lagarto*, *ijada*, *tronada*, *bandurria*). En estos casos se advierte la ventaja de no dar por zanjada la cuestión en primera instancia, evitando así la incongruencia de presentar *jade*, o *cuarterón* como préstamos del francés, cuando los diccionarios de esta lengua los describen como procedentes del español; es como si al dar el origen de *aristocracia* se limitara el diccionario a consignar su etimología inmediata (lat. *aristocratia*) y se olvidara el griego. Claro es que de estas sutilezas no debe ocuparse un diccionario normal, sino aquel que se titule explícitamente «etimológico», pero es sabido el singular atractivo que tiene el origen de las palabras para muchas gentes de hoy, sometidas a campañas de saneamiento de la lengua que incluyen el anatema contra los términos susceptibles de asociarse con la idea de colonización cultural, idea que en Europa se identifica con la difusión del inglés. Esta actitud de rechazo resulta a todas luces incoherente con la aceptación de la «colonización» económica y cultural de signo anglosajón, ya provenga del mundo angloparlante, ya nos llegue indirectamente del Japón, Alemania o Francia. Es decir, se condena el anglicismo lingüístico, sobre todo si llega crudo, y se acoge sin reservas el cultural, llámese música *rock*, pantalones vaqueros, seriales te-

levisivos o bingo. En un diario del 13 de marzo, el chiste del dibujante tiene por pie: «¡Viernes y trece! Toca madera!» (esp. *martes y trece*).

Mas incluso en la aceptación o rechazo de los usos lingüísticos existen grados de tolerancia que dependen de la profesión o nivel sociocultural de quien los practique. Así, a un economista no le importa oír ni usar expresiones como *cash flow*, *Wall Street*, *joint venture*, *insider trading*, *holding* o *marketing* y docenas más, para las cuales se han propuesto, sin mucha perseverancia, diversas traducciones. Pero usados estos términos fuera del ámbito profesional pasarían por pretenciosas pedanterías indignas de gente civilizada. Este es un punto que conviene resaltar en cualquier tratamiento global del fenómeno, a saber, el alcance de su difusión. El mundo de la economía abarca muchas actividades afines, pero en el de los médicos, tal vez sólo los cirujanos utilicen la voz *catgut*, si es que se usa. *Birdie* está restringido a los aficionados al golf. Otros vocablos de origen deportivo han experimentado —o siguen experimentando— un proceso de adaptación de evolución variable y no siempre explicable: boxeo se ha generalizado en el área hispanohablante, pero *box* es la voz dominante en México; *goalkeeper* ha cedido el paso a su calco, *guardameta*, o *portero*, pero *goal* es insustituible como grito de multitudes apasionadas: *tanto* no sería lo mismo que *gol*. Conviven también hoy el préstamo más o menos crudo (o su sustituto) *off-side* (pron. *orsay*) al lado de *fuera de juego*, *córner* y *saque de esquina*; *penalti*, con acento grave, ha sido admitido en el DRAE (en América, *penal*). En el boxeo, *match* cedió el paso a *combate*, *round* a *asalto* y *uppercut* a *gancho*, sin que el término inglés haya desaparecido por entero. *K.O.* y su verbo *noquear* se han hecho moneda corriente, como *tirar la toalla*, expresión también usada fuera del *ring*, que, curiosamente, se traduce por *cuadrilátero*. El denominar a un cuadrado *ring* (anillo) viene del inglés; acaso en un principio el «cuadrilátero» fuera un círculo.

Otras «adaptaciones» de fácil recordación son testimonio de los caprichos imprevisibles de una lengua; así, por ejemplo, el tratamiento desigual de las siglas de origen inglés, a veces restauradas a su forma plena, que se traduce y vuelve a «asiglar» según las iniciales de la traducción: es el caso de UNO convertida en ONU; UFO se explicó como 'unidentified flying object', traducido como 'objeto volante no identificado' y "asiglado" en OVNI, que no es una solución fonéticamente acertada. La más reciente, SIDA, puede ser adopción del francés (otras lenguas, como el alemán, usan la sigla inglesa). Otras siglas o acrónimos no tienen tan fácil adaptación:

UNESCO, *radar*, *quasar*, *sonar*, etc., se han tomado tal cual, sin intentar descifrarlos, traducirlos y readaptarlos al español. El profesor Félix Rodríguez ha estudiado competentemente el tema y Martínez de Sousa ha publicado un copioso inventario de siglas. Pese a sus esfuerzos y a algunos manuales de estilo, sigue habiendo confusión entre los que meten *radar*, *télex* (*teleprinter + exchange*) y *fax* (= facsimile) en el mismo saco. El 1º sería una sigla; el 2º, un acrónimo; el 3º, una abreviatura. Según el DRAE, 3ª acepción, todas son siglas.

Un epígrafe aparte merecen los anglicismos no conspicuos que, con vestidura más o menos castiza, se filtran en las páginas de libros o revistas y en los doblajes de películas o series televisivas. A menudo son palabras o expresiones totalmente legítimas, de limpia estirpe hispánica, y lo único condenable es la frecuencia con que aparecen, con exclusión de otras tan legítimas e hispánicas que se escapan a las premuras del traductor de turno. Llamamos a estos usos *anglicismos de frecuencia*, entre los que destacan el cortés *por favor*, el repetido *solamente*, y en época más reciente, *de alguna manera* (*somehow*), *en profundidad* (*in depth*), *en otras palabras* (*in other words*), etc. Claro que todas estas expresiones son buen español, mas la insistencia con que aparecen en la prosa de ciertos escritores condena al olvido otros procedimientos expresivos eficaces y bien acreditados en nuestra lengua. Así, los ruegos iniciados por un *por favor* arrinconan fórmulas tan corteses como las que comienzan con un *¿Quiere...*, *¿puede...?*, que ya hemos comentado hace años. Para *tiene solamente 10 años* se puede optar entre *no tiene (nada) más que 10 años*, *tiene sólo (únicamente)* o, entre muchos hispanohablantes, *apenas 10 años*. El impreciso y siempre redundante *de alguna manera*, cuya virulencia parece haber cedido, no añadía nada, excepto vaguedad, a nuestra fórmula *en cierto modo*. Tampoco presenta ventajas ni economía expresiva la frase (*dicho*) *en otras palabras* frente a *es decir*, *esto es*, o el degradado *o sea*, salvo que el anglicismo resulte más novedoso y selecto. Acaso esa nota elitista sea la que hace preferir a algunos *una investigación en profundidad* al escueto *un estudio a fondo*.

No hay datos suficientes para poder aventurar un diagnóstico exacto sobre las causas del fenómeno, que, ya lo hemos dicho, tiene resonancias universales. Limitándonos a España, creo poder afirmar, tras haber asistido (e intervenido) a la emergencia del inglés en el sistema educativo español, que la impregnación más o menos voluntaria que está sufriendo la clase culta española, y que se considera, en buena técnica metodológica —inmersión en un ambiente anglosajón, exposición intensa a la lengua en todos sus aspectos (cine, televisión,

grabaciones, lengua escrita, etc.)—, el procedimiento más seguro para alcanzar el automatismo irreflexivo que preconizan los métodos audio-orales; esa impregnación, repito, en la que se procura descartar, como interferencia negativa, la presencia de la primera lengua —en nuestro caso, el español— facilita el uso de clichés, giros o metáforas inglesas cuyo equivalente castellano no se conoce o no existe. Y así penetran y se van imponiendo frases y construcciones antes desconocidas en nuestro idioma: el acicate y la disuasión se convierten en *el palo* y *la zanahoria*, lo que se explica en inglés, donde *carrot* significa, además de ‘zanahoria’, algo ofrecido como ‘incentivo o cebo’. También es dicotomía inglesa el enfrentar belicistas y pacifistas en términos ornitológicos (*halcones* y *palomas* = ingl. *hawks* and *doves*) o en el mundo del trabajo distinguir a los obreros manuales con la metonimia de  *cuellos azules*, reservando la de  *cuellos blancos* para los hombres de oficina. Se ha atribuido a un incansable político español, con chiste de Mingote por medio, la paternidad de una frase de Shakespeare, «Misery acquaints a man with strange bedfellows», popularizada por la prensa en la versión «La política hace extraños compañeros de cama». También sufren el influjo de giros ingleses construcciones tan arraigadas en español como *cuanto antes* (convertida en *tan pronto como sea posible*), *allá tú* (*ése es tu problema*), *así de sencillo* (*tan simple como eso*) que hemos anotado en personas reacias, al parecer, a lo inglés, pero incapaces de sustraerse a su influjo directo.

El grupo más importante de los anglicismos sintácticos, tras medio siglo de influencia de las agencias de noticias de fuente anglosajona, lo constituyen los calcos de oraciones pasivas construidas en inglés con el verbo *to be*. El fenómeno, siempre infrecuente en español, está hoy muy extendido en la prosa periodística, la cual, como se ha demostrado estadísticamente, es la más vulnerable a este tipo de construcciones foráneas y ello explica por qué, encargados de detectar este anglicismo alumnos míos de varias promociones, no eran capaces de descubrir nada anómalo en oraciones del tipo *XX fue vista en compañía de su marido*, y sí en *XX fue vista entrar en compañía de...* Del mismo calibre es el disparate, redactado en español, no traducido, *el ataúd fue descendido en la fosa*. Pero de esto ya nos hemos ocupado suficientemente. También hemos señalado, mas merece la pena repetirlo, la tendencia a imitar el orden oracional inglés en las oraciones subordinadas, cuando en la tradición española se prefiere la inversión verbo-sujeto. Ejemplo: Comunican que «hasta ahora 231 casos de SIDA infantil han sido registrados en Atlanta», donde el uso normal hubiera escrito «hasta

ahora se han registrado 231 casos de SIDA infantil en A...». Otro ejemplo: «El organizador afirma que más equipos han participado en este campeonato que en ninguno anterior...». Estas dislocaciones del orden sintáctico normal nos recuerdan el uso latinizante del hipérbaton en el Siglo de Oro y otras construcciones insólitas (*inusuales* dicen los anglicantes) del tipo de *fútbol club*, *ciencia ficción*, *touropedores*, *fútbol asociación* (así en FIFA, sigla francesa y española) y otros «descuidos» sintácticos de traductores excesivamente literales, como *una entera clase social*, *...se reinició tan tarde como 1952* (= no se reanudó hasta). Acaso convenga citar aquí la aparición en cierto diario de difusión nacional de un *general Surgeon*, corregido después en *General Surgeon*, para tranquilidad de algún lector fumador, pero no lo suficiente como para restaurar el orden regular del título, *Surgeon General* (= ministro de Sanidad), como *Postmaster General* o *Attorney General*, reliquias sintácticas del francés. También pertenece a la sintaxis el uso de un *como* redundante ante predicados nominales de verbos como *elegir*, *nombrar*, *designar*, e incluso *titular* o *invertir*: *le eligieron como presidente*. De origen cinematográfico es la fórmula de sustituir en el reparto el tradicional (*en el papel*) de por *como*: *XX como Hamlet*; *XX como Ofelia*, anglicismo también denunciado en Italia.

Sin pretender agotar el tema, cabría mencionar aquí, para terminar, los anglicismos gestuales que acompañan, como elementos paralingüísticos, a toda lengua, y que han penetrado, con ayuda del cine, en la televisión y la publicidad comercial: pulgar e índice formando un círculo, pulgar hacia abajo, pulgar hacia arriba, índice y corazón formando V, etc., y algún otro signo de la comunicación no verbal tan asidua y brillantemente estudiada por el profesor Fernando Poyatos, figura mundial en ese campo.

Tal vez el lector, si ha llegado hasta aquí, espere un diagnóstico global sobre el problema. Una autoridad lexicográfica como es el profesor de Cambridge Colin Smith, autor, con auxiliares tan eminentes como Manuel Bermejo, Arthur Montague y otros, del que es probablemente el mejor diccionario bilingüe angloespañol, señala en artículo reciente el poder fertilizante de una lengua receptora de anglicismos que recibe un *gol* y —ventajas de la derivación nominal— hace germinar el *goleador*, la *goleada*, *golear*, *autogol* e incluso el *vicegol* inventado por W. F. Flórez. La nota optimista con que concluye su breve y alentador estudio la transcribimos sin rubor: «Tenemos confianza en el mecanismo lingüístico español, sometido ahora tan violentamente a prueba». Lo escribimos hace muchos años (1955). Seguimos pensando igual. □

# El mundo feliz de David Hockney

*El artista presentó su exposición en la Fundación*

La retrospectiva del pintor inglés, radicado en California, David Hockney, seguirá abierta en la Fundación Juan March hasta el próximo 13 de diciembre. Integrada por 76 obras fechadas desde 1954 hasta 1991, la muestra fue presentada el pasado 18 de septiembre por el propio artista, quien, tanto durante la conferencia inaugural como en la rueda de prensa que mantuvo el día anterior con informadores de diversos medios de comunicación, habló, entre varias cuestiones, sobre la pintura, su interés por la fotografía y los ordenadores y, en general, sobre su empleo de las nuevas tecnologías en el arte y, concretamente, en sus últimos trabajos escenográficos para ópera y teatro.

«Nuestros ojos necesitan alegría. Me gusta agrandar con mis obras. No me asusta pintar cuadros bonitos; creo que debería haber más», dijo David Hockney, uno de los mitos del arte pop, conocido por sus cuadros de piscinas y de luminosos y coloristas paisajes californianos.

Abrió el acto el Presidente de la Fundación, Juan March Delgado, quien subrayó que «es la primera vez que se presenta en Europa esta retrospectiva, después de la realizada en la Tate Gallery de Londres en 1988. Una obra tan variada en temas y técnicas nos permite apreciar la calidad de Hockney, que tanta influencia ha tenido en el mundo de la ópera, del teatro, de la publicidad y de los medios de comunicación, como el ordenador, el fax, las copiatoras láser, el foto-video, etc.». A la inauguración asistieron los galeristas de Hockney, André Emmerich y Peter Gould, y otros coleccionistas y amigos del artista, así como el crítico de arte Marco Livingstone, autor del texto del catálogo. →



Coincidiendo con la apertura de la exposición, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada propuso a Hockney Doctor «honoris causa» por dicha Universidad.

En las páginas que siguen recogemos algunas de las declaraciones de David Hockney durante la inauguración de la exposición, así como otros testimonios extractados del libro *David Hockney by David Hockney*, Nikos Stangos, ed., 1976, reimpresión 1980.

## Una nueva forma de mirar el espacio

Me aterrorizan las multitudes y quizá se deba a que desde hace diez años padezco sordera. Todavía soy capaz de oír, pero el hecho de oír mal me vuelve inseguro cuando estoy delante de mucha gente. Hace 22 años vi por primera vez las pinturas de Goya, aunque es sólo ahora, cuando yo mismo tengo problemas de audición, cuando creo entenderlo mejor. Viendo las pinturas de Goya en el Museo del Prado, que siempre me han fascinado, me pregunto si la gente puede captar lo que sentía un artista sordo.

Así creo que este impedimento fí-

sico ha influido en mi interés por la imagen, por la fotografía, con la que empecé a explorar el espacio en 1982. Hasta entonces pensaba que no se podía mirar las fotografías de la misma manera que la pintura: con un rápido vistazo acabas con ellas. Pero descubrí que era posible hacer fotos de una manera nueva. Seguí buscando y encontré una nueva forma de perspectiva. Vi que era posible lograr diferentes tipos de fotografías y de espacios; así el paisaje californiano que refleja *La carretera de Pearblossom* fue hecho con más de 700 fotografías diferentes.

## Obsesión por las nuevas tecnologías

Si quieres que tu trabajo se vea, algo que todo artista desea, hay que usar los métodos de reproducción o impresión. Al principio creía que cualquiera podía imprimir o fotografiar un cuadro, pero luego descubrí que no; hay que trabajar con cuidado, con amor. El amor es también muy importante en la tecnología. He estado casi dos años trabajando con estos

métodos mecánicos. Y me he dado cuenta de que es algo muy interesante, porque es al mismo tiempo una cámara y una impresora. Pero esta forma de trabajar es muy poco comercial, no sé cómo se podría vender; son reproducciones, no originales.

Todo empezó repasando varias veces una obra de 32 volúmenes dedicada a Picasso. Me di cuenta entonces



de que la reproducción de una obra de arte no es algo mecánico, sino que, por el contrario, exige amor e interés en quien la hace. A fin de cuentas es a través de las reproducciones como la mayor parte de la gente entra en contacto con la obra de arte.

Luego me compré una impresora láser en color, con la que podía reproducir obras más para regalárselas a mis amigos. Recuerdo que Matisse, cuando un amigo estaba enfermo, le prestaba cuadros para ayudarle a ponerse mejor. Y yo hacía lo mismo: les regalaba a mis amigos enfermos cuadros de flores, por ejemplo, enviándoselos incluso por fax. Mi impresora tenía un límite: sólo podía reproducir originales de 11 por 17 pulgadas. Por

ello me pasé al diseño con ordenador, que permite trabajar directamente, sin original, eliminando la distancia que antes se interponía entre la imagen y la cámara. Esta técnica permite que la obra de arte esté más cerca que nunca del espectador. Su empleo abre puertas a una nueva sensibilidad, a otras posibilidades, a nuevos significados de la imagen.

A mí me interesa la tecnología desde un punto de vista filosófico: se pierde la obra original. Las nuevas tecnologías plantean problemas interesantes a los artistas. Desaparece el original, las copias se convierten en originales y el artista puede controlar la calidad de la obra en todo momento.

## Un teatro más vivo

El teatro, un trabajo que me apasiona, me permite experimentar con el espacio y la perspectiva. En él utilizo las nuevas tecnologías para conseguir escenografías más nuevas. Además, el trabajo en el teatro es algo que me saca de mi aislamiento y me compromete con otros, me obliga a discutir mis ideas con ellos, a buscar puntos de coincidencia. Y esto es importante. Así, en mis trabajos para la ópera de Strauss, *Die Frau ohne Schatten*, con vídeos, puedo experimentar con la luz y la perspectiva... Hace poco hice un cartel para *Turandot* directamente con el ordenador. La gente pensó que no me tomaría en serio este trabajo, pero para mí es tan importante como



Hockney, firmando catálogos al término de su conferencia.

pintar o dibujar. Me gusta trabajar con nuevos medios porque te brindan una nueva oportunidad de comunicarte.

## La alegría de la pintura

La pintura es como una vieja amiga a la que siempre se vuelve. La ventaja de la pintura es que la puedes hacer solo, sin necesidad de tener un público o una audiencia que te ob-

serve, y eso es un privilegio. A mí siempre me han encantado todo tipo de imágenes sobre una superficie plana. Todos miramos el mundo a través de imágenes fotográficas o televi-

sivas. Creo que eso hace que el mundo resulte aburrido. Es mucho mejor pintarlo.

La tragedia es un género más literario que visual. A mí me gusta la alegría de la pintura; la alegría es algo que necesitamos todos. Aprecio mu-

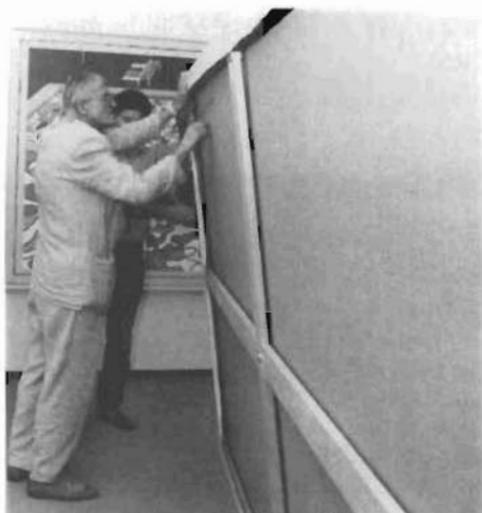
cho el ejemplo que nos ha dado Van Gogh: era capaz de encerrarse en el cuartucho de un hotel ínfimo y salir de allí con cuadros maravillosos, hechos a partir de temas tan insignificantes como una vieja silla de mimbre o un par de zapatos gastados.

## Soy un artista metódico

Siempre he hecho lo que he querido. Lo que más me gusta de Los Angeles es la privacidad con la que se puede vivir. Esa privacidad no la pue-

des tener en Londres. Me considero un artista metódico. Me levanto temprano, desayuno, hago ejercicio y a las ocho ya estoy trabajando. Una vida muy monótona. Suelo ir a Inglaterra tres o cuatro veces al año, a ver a mi madre, a mi familia. Al norte de Inglaterra, que para mí es la verdadera Inglaterra.

Vivo en un lugar paradisíaco, inmerso en los colores y en la naturaleza. Yo creo que hay un sentido espiritual en lo que hago. El estudio de la perspectiva y del espacio me han conducido a la espiritualidad. Hoy, la fotografía, la imagen marcan nuestro mundo y nuestra concepción de él. La gran tragedia de nuestro tiempo es que la televisión, que pretende ser neutral, lo determina todo, domina nuestra forma de ver el mundo. La televisión aplanar el espacio, hace que las cosas parezcan aburridas.



Hockney, firmando uno de los cuadros de la exposición.

## La influencia viva de Picasso

Picasso sigue siendo muy importante para mí, especialmente la obra última, de los últimos diez años. Hay todavía mucho que descubrir en ella. Concretamente, en una exposición de los últimos cuadros de Picasso que en los 60 visité en la Tate Gallery de Londres, me sorprendió comprobar que cada pincelada se podía percibir desde el centro de la sala. En contra de algunos detractores de esta última

época de Picasso, yo creo que en los años 60 llegó a desarrollar una especie de cubismo de la pincelada. Cuando se le ha tachado de decadente, en sus últimas obras, yo sostengo que ésta es la obra de madurez, de un hombre viejo y con una larga experiencia.



De «David Hockney by David Hockney» (Nikos Stangos, ed., 1980)

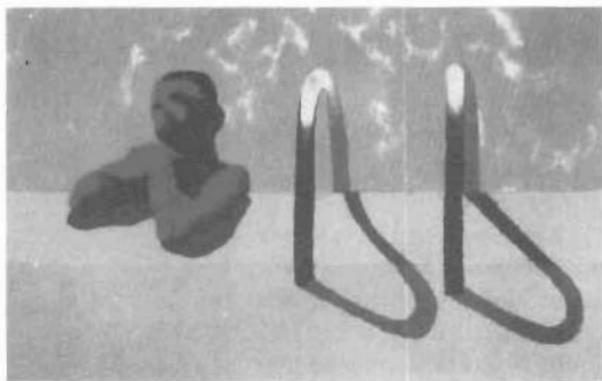
## El arte no morirá

«El arte no va a morir, ni siquiera la pintura morirá. No puede hacerlo, porque ello significaría que en el futuro todas nuestras imágenes se basarían en un proceso mecánico. Pienso que esto sería tan aburrido que el arte nacería otra vez, habría alguna reacción.»



## Las piscinas

«En los cuadros de piscinas me interesé por el problema general de pintar el agua, de encontrar un modo de hacerlo. Es un problema formal realmente interesante, además de como tema, como problema formal de representar y describir el agua, porque el agua puede ser cualquier cosa, cualquier color, es cambiante, no tiene una descripción visual dada (...). También mis naturalezas muertas posteriores eran problemas formales.»



## Toda la pintura es abstracta

«Por supuesto que toda pintura, independientemente de lo que se esté pintando, es abstracta en el sentido de que tiene que ser organizada. Sea cual sea la ilusión creada, se trata de un simple lienzo que hay que organizar, dar forma. Es un poco como organizar formas que no significan mucho, son literalmente formas en un lienzo. Por otra parte, si al final uno va demasiado lejos con el naturalismo en pintura, no hay ni siquiera necesidad de organizar: basta mirar lo que hay delante de uno y pintar lo que se ve.»

## Forma y contenido

«Creo que soy un artista bastante tradicional en el sentido de que para mí las pinturas han de tener un contenido. Es decir, debe haber un equilibrio entre forma y contenido para que un cuadro sea realmente bueno (...). El punto débil de numerosas pinturas de hoy, de los últimos diez años, es justo lo contrario: ponen el énfasis totalmente en la forma en detrimento del contenido. Este es un problema constante en la pintura, que quizá nunca se solucionará teóricamente (...). En los 60, el tema se ha arrinconado completamente; la abstracción ha empezado a dominarlo todo y la gente ha creído firmemente que esa era la vía por la que debía caminar la pintura (...). Creo que los cuadros verdaderamente grandes han de lograr el equilibrio. Fue en 1965 cuando probablemente pinté algunos de los cuadros más abstractos que he hecho, influido, pienso, por la abstracción americana, por lo que se ha llamado la fría abstracción americana. Pero hay algo diferente en mi caso, y es que yo utilizaba la abstracción como tema, sentí la *necesidad* de usarla como tema.»

## Guía didáctica para jóvenes sobre David Hockney

Coincidiendo con la Exposición de David Hockney, que desde el 18 de septiembre y hasta el próximo 13 de diciembre muestra en la Fundación Juan March 76 obras de distintas técnicas y procedimientos, esta institución cultural, como ya ha ocurrido con otras muestras recientes, ha realizado una guía didáctica para alumnos y alumnas de BUP, FP y COU.

Con ella se busca que los jóvenes, por sí solos o con la ayuda de sus profesores, obtengan los datos esenciales para comprender la importancia de Hockney y valorar así, objetiva y subjetivamente, sus obras, encuadradas en su época.

El tríptico, que se entrega a to-



dos los jóvenes que acuden solos o en grupos a visitar la exposición en la Fundación Juan March, contiene una cronología del pintor; un análisis, a modo de ejemplo, de algunos de los cuadros expuestos (estudiándose su técnica, su composi-

ción, su color y otras características); un mínimo vocabulario especializado; y un cuestionario, a modo de ejercicio práctico, para responder a una serie de preguntas ante la contemplación de los cuadros elegidos para ello.

Los textos de este tríptico son de **Fernando Fullea**, profesor de Historia del Arte, y el diseño del mismo corre a cargo del pintor **Jordi Teixidor**. □

*En cinco conciertos, a partir del 18*

# Sonatas para piano de Schubert

Ciclo por José F. Alonso y Eulalia Solé

A partir del 18 de noviembre, y en cinco miércoles sucesivos, la Fundación Juan March ha programado el ciclo «Sonatas para piano de Schubert», que ofrecerán José Francisco Alonso y Eulalia Solé. El mismo ciclo se ofrece los días 16, 23 y 30 de noviembre, y 7 y 14 de diciembre, en Albacete, y los días 23 y 30 de noviembre, y 7, 14 y 21 de diciembre, en Logroño, dentro de Cultural Albacete y Cultural Rioja, que cuentan con la colaboración técnica de la Fundación Juan March.

El programa en Madrid es:

-18 de noviembre: **José Francisco**

**Alonso:** «Sonata en La menor Op. 143 Dv. 784» y «Sonata en Do menor Dv. 958».

-25 de noviembre: **Eulalia Solé:**

«Sonata en La menor op. 164 D. 537», «Sonata en Si mayor op. 147 D. 575» y «Sonata en La mayor op. 120 D. 664».

-2 de diciembre: **José Francisco**

**Alonso:** «Sonata en Mi bemol mayor Op. 122 Dv. 568» y «Sonata en Re mayor Op. 53 Dv. 850».

-9 de diciembre: **Eulalia Solé:** «So-

nata en Sol mayor Op. 78 D.

894» y «Sonata en La mayor D. 959».

-16 de diciembre: **José Francisco**

**Alonso:** «Sonata en La menor Op. 42 Dv. 845» y «Sonata en Si bemol mayor Dv. 960».

**José Francisco Alonso** comenzó sus estudios en Madrid con Julia Parody, continuándolos en Roma, París y Munich. En 1988 fue nombrado presidente de honor de la Sociedad Internacional de Pianistas con sede en Viena.

**Eulalia Solé** es directora del Departamento de Piano del Conservatorio Superior de Badalona. Fue becaria de la Fundación Juan March. □

## Homenaje a Tomás Marco

La Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March ha organizado para el miércoles 11 de noviembre un concierto en homenaje al compositor **Tomás Marco**, en su 50 aniversario, que ofrecerá el **Grupo Koan**, dirigido por **José Ramón Encinar**.

**Tomás Marco** (Madrid, 1942) estudió violín y composición y amplió

estudios en Francia y Alemania, con Boulez, Stockhausen, Maderna, Ligeti y Adorno. Ha sido profesor de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y de Historia de la Música en la UNED. Desde 1985 dirige el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y desde 1990 es director técnico de la Orquesta y Coro Nacionales de España. □

*Tres veces por semana, y comentados  
por sendos especialistas*

## «Recitales para Jóvenes»

Piano, dúo de violín y piano, y dúo de guitarras

El 1 de octubre se reanudaron en la Fundación Juan March los «Recitales para Jóvenes» del nuevo curso 1992/93. Esta serie de conciertos se celebra por la mañana, tres veces por semana, destinados exclusivamente a grupos de alumnos de colegios e institutos, que acuden acompañados de sus profesores, previa solicitud de los centros a la Fundación.

A lo largo del primer trimestre de este nuevo curso, de octubre a diciembre, está establecido el siguiente calendario: los martes, dúo de violín y piano, formado por **Santiago de la Riva** y **Menchu Mendizábal**, con obras de Tartini, Beethoven, Rossini, Brahms, Falla y Ravel.

Los comentarios los realiza el compositor **Fernando Palacios**, quien colabora en la revista musical *Ritmo* y en Radio-2. Santiago de la Riva realizó estudios de violín en el Conservatorio de Madrid y los ha ampliado en Canadá y Estados Unidos; ha sido miembro de la Orquesta Nacional de España y lo es del Grupo Mirabilis. Menchu Mendizábal es profesora del Conservatorio de Madrid y su trayectoria profesional abarca ciclos de cámara o en dúo con solistas.

Para los jueves se ha organizado un dúo de guitarras, a cargo de **Carmen M<sup>a</sup> Ros** y **Miguel García**, con obras de Telemann, Rossini, Tárrega, Piazzolla, Joplin, Falla y Böns. Estos recitales son comentados por **José Iges**, compositor y crítico musical de Radio-2. Este dúo de guitarras se formó en 1987 con el propósito de difundir el repertorio existente para estos instrumentos; Carmen Ros es profesora en el Conservatorio Superior de Madrid y Miguel García obtuvo el primer premio del Concurso Permanente de Juventudes Musicales.

Los viernes es **Angel Gago Bádenas** el que se encarga de los recitales de piano basados en obras de Chopin, Schubert, Rachmaninoff, Debussy, Mompou y Albéniz. Los comentarios corren a cargo del académico y crítico musical de *ABC* **Antonio Fernández-Cid**. Angel Gago comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid, trasladándose a continuación a París para proseguirlos, primero en la Ecole Normale y después en el Conservatorio Nacional Superior de la capital francesa, completando su formación pianística con Aldo Ciccolini y Bruno Rigutto. □



# Músicas para una Exposición Hockney

Con motivo de la exposición de David Hockney que se exhibe en la Fundación Juan March desde el pasado 18 de septiembre, se celebró también un ciclo de tres conciertos titulado «Músicas para una Exposición Hockney» durante los días 23 y 30 de septiembre y 7 de octubre, ofrecidos por Begoña Uriarte y Karl H. Mrongovius (dúo de pianos), con obras de Stravinsky y Ravel; Josep Colom y Carmen Deleito (piano a cuatro manos), con obras de Satie, Poulenc y Maurice Ravel; y Jorge Otero (recital de piano solo), que interpretó fragmentos de óperas de Wagner, en transcripción para piano de F. Liszt.

También tuvo lugar, con motivo de esta exposición, un ciclo de cuatro conferencias sobre «Pintura y Teatro» impartido por el catedrático y crítico de arte Julián Gállego, del 22 de septiembre al 1 de octubre, en el que se estudiaron los múltiples antecedentes que, desde el Renacimiento, establecieron los escenógrafos con los dramaturgos y los músicos. De estas conferencias ofreceremos un resumen en un próximo número de este *Boletín*.

No es la primera vez que la Fundación Juan March organiza un ciclo de conciertos (en este caso, también de conferencias) alrededor de una exposición de arte. Los pretextos, sin embargo, han sido variados: mostrar, por ejemplo, las músicas relacionadas estéticamente con el pensamiento del pintor (Matisse, 1980; o Mondrian, 1982); completar la visión de un artista que, además de pintar, había hecho incursiones en experiencias musicales (Schwitters y sus músicas fonéticas, 1982) o, simplemente, escuchar músicas creadas en la misma época del pintor (Monet, 1991). En este caso, el pretexto fue distinto. Se intentó subrayar no sólo los intereses musicales de Hockney, sino una parte muy elocuente de sus trabajos como pintor, sin los cuales su imagen quedaría incompleta.

A través de los tres conciertos pia-

nísticos se escucharon algunas de las obras escénicas, o fragmentos significativos de las mismas, cuyos autores han motivado a Hockney. La mayor parte de esas versiones, sobre todo las de los ballets, fueron escritas por los propios autores para facilitar los ensayos, por lo que nos sitúan en los momentos iniciales del nacimiento escénico de las obras.

El crítico musical Luis Carlos Gago fue el autor de las notas al programa y de la introducción general, de la cual ofrecemos en páginas siguientes un extracto. →



Detalle de los bocetos para el espectáculo *Les mamelles de Tiresias*, de Poulenc, 1983.

Luis Carlos Gago

## «Incansable dedicación al mundo del teatro»

«**E**l inglés David Hockney (Bradford, 1937) es, sin duda alguna, uno de los pintores vivos que con más frecuencia se ha sentido atraído por las bambalinas del teatro. Inconformista y buscador solitario e incansable de nuevos caminos, Hockney no podía permanecer inactivo o ajeno a tal seducción, sin plasmarla en aquello que mejor puede aportar un artista plástico al mundo de la ópera: la realización de la escenografía.

Su primer contacto con el teatro tuvo lugar en Londres en 1966, cuando realizó los decorados y el vestuario de una producción de *Ubu Roi*, de Alfred Jarry. Este trabajo resulta ser una experiencia aislada aunque, como ha señalado Martin Friedman en su contribución al catálogo «Hockney paints the stage» (1983), sólo hemos de echar una ojeada a la primera década de la carrera del pintor para

comprobar la fascinación que el teatro ejerció en él desde un principio. Su segundo trabajo como escenógrafo llegó muchos años más tarde, en 1975, cuando el director John Cox le propuso trabajar con él en la ópera de Igor Stravinsky, *The*

*Rake's Progress*, en una nueva producción del Festival de Glyndebourne. Hockney aceptó, finalmente, con la intención de «interpretar las ideas del compositor, de encontrar mediante la forma y el color un equivalente de la música». Su trabajo está considerado, a pesar de su juventud, un clásico de la escenografía de la segunda mitad de este siglo. Las minuciosas maquetas realizadas por Hockney para la ópera constituyeron el eje de la exposición ya citada «Hockney paints the stage», exhibida también en diversas ciudades de Estados Unidos y en Londres. Ninguno de los decorados realizados posteriormente por Hockney ha gozado de un reconocimiento similar por parte del público y de la crítica.

Del mismo título que tomara Stravinsky para su ópera (cuya traducción podría ser «La Carrera de un Libertino») se sirvió el propio Hockney en una serie de grabados realizados tras sus primeros viajes a Estados Unidos, donde buscaba un clima más benigno que el inglés y, sobre todo, un ambiente menos sofocante y riguroso en el que poder vivir acorde con su siempre confesada homosexualidad. Combinación de clasicismo y modernidad presente en la partitura y en el propio trabajo de Hockney, que ha declarado que vive «una permanente historia de amor con el arte del pasado, con sus alzas y caídas».

*La Flauta Mágica* de Mozart es la siguiente colaboración operística de Hockney. Este vuelve a girar sus ojos hacia el arte del pasado, afirmando entender el «singspiel» de Mozart como la «progresión del caos al orden», con una rígida división entre el mundo real

Fundación Juan March

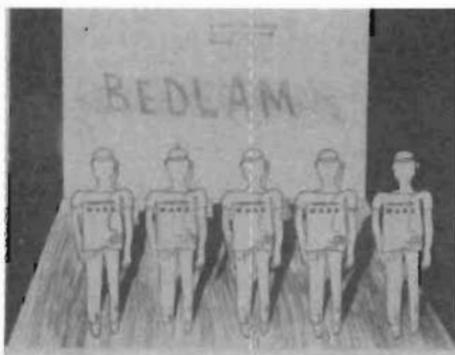


y el sobrenatural, entre el día y la noche, la tierra y el cielo.

Estados Unidos, país de residencia de Hockney desde comienzos de los sesenta, a través de la Metropolitan Opera de Nueva York encargó al artista la creación de dos espectáculos —de ópera y danza— que iban a albergar un total de seis obras en las que había intervenido, entre otros, Pablo Picasso, el artista más admirado por Hockney y uno de sus «héroes»: «De Picasso aprendí que todo puede ser arte». En esta ocasión el artista inglés se enfrentaba a creaciones genuinamente modernas, puntos de referencia obligados en la música y el arte de nuestro siglo que admiten, precisamente por ello, una pluralidad de lecturas. Wagner constituye, quizás, la tentación máxima para cualquier escenógrafo y Hockney acabó sucumbiendo al encanto irresistible de *Tristán e Isolda*. La Opera de Los Angeles fue la que se encargó en esta ocasión de espolear el talento de Hockney. «Me interesó *Tristán e Isolda* porque descubrí que era posible representar el infinito en un espacio cerrado. El infinito está en todas partes, como Dios está dentro de nosotros, y es posible comprobarlo a través de una serie de espejos que se reflejan entre sí».

Un Hockney incansable experimentador y cada vez más hechizado por el teatro ha encontrado un nuevo referente para la realización de su último trabajo escénico: el cine mudo. La ópera elegida, *Turandot* de Puccini, estrenada en enero de este año en la Opera de Chicago. El propio Hockney comentaba, «Puccini seguramente hubiera ido al cine, era lo bastante hombre de teatro como para haber estado fascinado por todas estas nuevas posibilidades dramáticas (...). Cuando la música y la vista se unen, algo diferente comienza a suceder; estamos intentando integrar la vista y el sonido».

El director de *Turandot*, John Cox, se ha encargado de dirigir el proyecto operístico del artista inglés, *La mujer*



«Bedlam», de *The Rake's Progress*, de Stravinsky.

*sin sombra*, en el Covent Garden londinense. Otra incursión de Hockney en el mundo de la ópera, aunque en esta ocasión no como escenógrafo, sino como director de escena, ha sido en el Metropolitan de Nueva York, *El Viaje*, de Philip Glass, que muestra una nueva faceta de Hockney, cuya dedicación al mundo del teatro (ininterrumpida, como hemos visto, desde hace más de quince años) no ha hecho sino enriquecer e influir de modo decisivo en su obra pictórica.

Las obras musicales escuchadas en los tres conciertos que integraron el presente ciclo son partituras todas ellas firmadas por autores que han estado presentes en una u otra de las escenografías firmadas por quien puede ser considerado, tras la reciente muerte de Francis Bacon, como el más grande y personal artista plástico británico vivo». □



## «Conciertos de Mediodía»:

dúo de flauta y piano, trompeta y piano, cuarteto de clarinete, y guitarra son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para los cuatro lunes no festivos del mes de noviembre, a las doce horas. La entrada a los mismos es libre, pudiéndose acceder o salir de la sala entre una pieza y otra.

### LUNES, 2

DUO DE FLAUTA Y PIANO, por **Vicente Cintero** (flauta) y **Miguel Alvarez**, con obras de Echevarría, Homs, Palau, Cano, Gombau, Marco, Bernaola y Blanquer.

Vicente Cintero es de Liria (Valencia); estudia en el Conservatorio de Música de Valencia y amplía estudios en Madrid y en París; compagina la docencia, como profesor de flauta en el Conservatorio de Monzón, con la interpretación, decantándose por el período romántico y contemporáneo. Miguel Alvarez hizo sus estudios también en Valencia y los amplió en el Conservatorio Superior de Música de Valencia y centra su actividad concertística en la música contemporánea.

### LUNES, 16

RECITAL DE TROMPETA Y PIANO, por **César Rubio Gisbert** (trompeta) e **Isabel Hernández** (piano), con obras de Viviani, Chopin, Hubeau y Bozza.

César Rubio es miembro de la Banda de Música Militar de S. M. el Rey, lo fue de la Orquesta Sinfónica de Euskadi y es profesor de trompeta en el Conservatorio Superior de Madrid. Isabel Hernández ha dado conciertos como solista, y de piano a cuatro manos y música de cámara; es profesora del Conservatorio Superior de Madrid.

### LUNES, 23

RECITAL DE CLARINETE, por el **Cuarteto «Boehm»** (formado por Manuel Civera, Carlos Pérez, Luis Miguel Gimeno y Salvador Vidal), con obras de Femenia, Harvey, Dubois y Lillo.

Los cuatro integrantes son valencianos. Civera y Pérez Mateu son solistas de la Banda Sinfónica Municipal de Madrid. Gimeno es profesor de Conservatorio y miembro del grupo «Círculo de Bellas Artes», especializado en música contemporánea, y de este grupo, asimismo, es clarinetista titular Salvador Vidal.

### LUNES, 30

RECITAL DE GUITARRA, por **César Hualde Resano**, con obras de Narváez, Mertz, Turina, Walton, Brouwer y Kleinjans.

César Hualde es navarro y comenzó sus estudios en el Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona y los prosigue en Barcelona. En 1992 obtuvo el Tercer Premio en el VIII Certamen Internacional de Guitarra «Andrés Segovia», de Almuñécar (Granada).

«Conciertos del Sábado» de noviembre

# «Música española de salón»

La música española de salón es el contenido de los «Conciertos del Sábado» de noviembre. Los días 7, 14, 21 y 28, a las doce de la mañana, se ofrecerá en la Fundación Juan March un ciclo de cuatro conciertos con los siguientes intérpretes: **Alvaro P. Campos** (violonchelo) y **Menchu Mendizábal** (piano); el **Dúo Ros-García** (de guitarras); **Miguel Zanetti** y **Fernando Turina** (piano a cuatro manos); y **María José Martos** (soprano) y **Miguel Zanetti** (piano). El programa del ciclo es el siguiente:

— Sábado 7 de noviembre:

**Alvaro P. Campos** (violonchelo) y **Menchu Mendizábal** (piano).

Obras de G. Jiménez, T. Fernández Grajal, Tomás Bretón, Jesús de Monasterio, Juan Lamote de Grignón, Juan P. de Alandro y Fernando Molina.

— Sábado 14 de noviembre:

**Carmen María Ros** y **Miguel García** (dúo de guitarras).

«Souvenir de Rusia» y «Los dos amigos», de Fernando Sor; «Recuerdos de la Alhambra», de Francisco Tárrega; «Homenaje a Tárrega», de Graciano Tarragó; Dos piezas («Córdoba» y «Castilla»), de Isaac Albéniz; y «Tonadilla», de Joaquín Rodrigo.

— Sábado 21 de noviembre:

**Miguel Zanetti** y **Fernando Turina** (piano a cuatro manos).

«Los guardias de Carlos IV (Minet militar)», de P. Tintorer; Dos Marchas, de Marcial del Adalid; «Los Jardines de Aranjuez» (obra inédita), «El chiste de Málaga», «La sal de Sevilla» y Fantasía sobre *I Puritani* de

Bellini (obra inédita), de Pedro Albéniz; Dos marchas militares, de Enrique Granados; y Suite canalla y sentimental, de Manuel Valls-Gorina.

— Sábado 28 de noviembre:

**María José Martos** (soprano) y **Miguel Zanetti** (piano).

Obras de Sebastián Iradier, Marcial del Adalid, Fermín María Alvaréz, Isaac Albéniz, Enric Morera, Manuel de Falla y Julio Gómez.

## LOS INTERPRETES

**Alvaro P. Campos** es catedrático de violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba, su ciudad natal. **Menchu Mendizábal** es profesora del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1981. **Carmen María Ros** y **Miguel García Ferrer** forman dúo de guitarras desde 1988. Ros, murciana, es profesora del citado Real Conservatorio de Madrid y García Ferrer es profesor en el Conservatorio Superior de Salamanca. **Miguel Zanetti** ha sido catedrático de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid, donde también es profesor **Fernando Turina**. Como dúo, Zanetti y Turina han actuado por España y Europa y han grabado un LP dedicado íntegramente a la obra de Marcial del Adalid. **María José Martos**, valenciana, soprano lírica, ha sido galardonada en diversos certámenes nacionales e internacionales, entre ellos en el Concurso «Madame Butterfly» (1992).

*Víctor Nieto Alcaide*

## Tres lecciones sobre arte y tradición clásica

«Tres lecciones sobre arte y tradición clásica» fue el título del ciclo de conferencias que del 17 al 26 del pasado mes de marzo impartió en la Fundación Juan March Víctor Nieto Alcaide, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, dentro de los Cursos universitarios de la citada Fundación.

Reproducimos seguidamente un resumen de las tres charlas que integraron el ciclo.

Tradicionalmente la historiografía sobre arte español se ha ocupado, como elementos determinantes y característicos del arte español, de diversos aspectos, entre los que la importancia de la tradición clásica ha sido olvidada con frecuencia. Incluso en determinados momentos los debates que han venido estableciéndose en torno a este problema sobre la existencia de una tradición clásica en España casi se han hecho incompatibles con los que se han considerado los caracteres, desarrollos y planteamientos definidores de un arte español.

Quizá los intentos de buscar unas características de singularidad para el fenómeno artístico del arte en España, con independencia de las épocas y de los distintos estilos, casi siempre se han desarrollado al margen de lo clásico. Es más, me atrevería a afirmar que prácticamente los intentos de caracterización de diversos aspectos del arte español se han hecho basándose en planteamientos que suponen una confrontación o una oposición con respecto a lo clásico.

Y no hemos de entender lo clásico solamente como imitación, como asimilación de unos planteamientos que nos vienen heredados, sino como un incentivo, un marco en el cual se va a desarrollar toda una serie de plantea-

mientos y actitudes. En ese sentido, esa caracterización de lo español ha discurrido casi siempre en una clarísima contradicción con el mundo clásico. De esta forma se ha valorado fundamentalmente lo hispánico con una actitud claramente anticlásica, postura apoyada en la tendencia a subrayar el valor de lo expresivo (el mundo goyesco o del Greco, por ejemplo) como una de las características principales de lo español. Así se quiere ver, por ejemplo, la expresividad del Greco como un valor puramente hispánico, cuando en realidad es una categoría estética que tiene mucho más que ver con el manierismo veneciano, y lo mismo cabe decir de la expresividad de Ribera. De este modo, muchos de los aspectos propios del mundo clásico se han querido ver como un aspecto singular de lo foráneo, de lo extranjero. Y la historiografía de nuestro siglo, sobre todo en los años treinta o cuarenta, va a estar teñida por el problema en torno al casticismo y va a originar que los clasicismos sean entendidos de forma muy distinta. Así habrá un clasicismo foráneo, italianizante, afrancesado —el borbónico del siglo XVIII—, que va a estar en contradicción con el otro clasicismo plate-resco de tipo hispánico, relacionado con los Austrias.



**Victor Nieto Alcaide** (Madrid, 1940) es catedrático de Historia del Arte de la Facultad de Geografía y Letras de la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia) y director del Departamento de Historia del Arte de esta Universidad. Miembro fundador del Centro Nacional del Vidrio, dirige actualmente la revista *Reales Sitios*. Ha dedicado su actividad investigadora al arte medieval, renacentista y contemporáneo y, en especial, a las vidrieras españolas. Autor de *La vidriera y su evolución* (3 vols., 1974), *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico* (1980), *Arte prerrománico asturiano* (1989) y *Lucio Muñoz* (1990).

---

### *Tradición clásica y renovación en la Edad Media*

La presencia de las formas del arte árabe, la impronta y constante de lo mudéjar han sido valoradas como formas esenciales de lo hispánico frente a la presencia de las formas clásicas a lo largo de la historia. Este planteamiento, que arranca fundamentalmente del Romanticismo y de la valoración de las formas vernáculas frente a la universalidad del clasicismo, debe matizarse. Por eso parece oportuno el

establecer diferentes análisis orientados a señalar la presencia y relación con las tradiciones clásicas en el arte español. Para ello, en lugar de analizar como un argumento continuo la presencia de las tradiciones clásicas en el arte español, se ha preferido analizar tres aspectos en los que este fenómeno aparece con características singulares durante la Edad Media, la época del Renacimiento y el arte del siglo XX.

Uno de los aspectos definidores del arte prerrománico asturiano es precisamente su diferenciación con el arte visigodo precedente y la presencia de numerosos elementos formales derivados del arte romano. Durante la época visigótica, Asturias permaneció al margen e independiente del reino de Toledo; a ello se debe que no se produjese una visigotización y que, en cambio, permanecieran una serie de tradiciones artísticas romanas.

Muchos de los aspectos decorativos de las iglesias prerrománicas asturianas, como las pinturas de San Julián de Los Prados o los relieves de San Miguel de Lillo, tienen una clara derivación de soluciones romanas y bizantinas. Y lo mismo cabe decir de algunos aspectos de las técnicas constructivas, de los modelos que pudieron servir de fuente para algunos edificios como Santa María de Naranco y de determinado empleo del sistema de proporciones.

Igualmente se produce un coleccionismo, como pone de manifiesto su uso como modelos para la escultura y como elementos añadidos en ciertas piezas de orfebrería, en los que se aprecia una tesaurización regia en torno a piezas de procedencia romana. En el caso de la arquitectura prerrománica asturiana son las tradiciones romanas las que ofrecen una serie de pautas para comprender la personalidad de un arte estilísticamente coherente.

### *El Renacimiento español*

El otro aspecto analizado es el problema que plantea el modelo clásico y

el modelo italiano en el Renacimiento español. En este caso, la presencia de unos modelos clásicos no procede del desarrollo de unas tradiciones propias, de una recuperación española del modelo cultural de la Antigüedad, sino de la importación de un nuevo lenguaje en el que ya se había producido esta recuperación: las formas italianas del Renacimiento. En este sentido, en el momento de la aparición del Renacimiento clásico, se identifica en España con italiano. De ahí la diversidad de soluciones que se utilizan sin seguir unos criterios selectivos rigurosos. Incluso la forma de trabajo, la práctica arquitectónica continúa según las pautas empíricas de la tradición medieval. Lo que hace que se integren los nuevos motivos, «mezclados» con otros góticos o mudéjares, sin obedecer a una concepción integral y unitaria de la arquitectura.

### *Indefinición estilística*

En realidad, lo que genera este proceso es un fenómeno de indefinición estilística que abarca hasta la tercera década del siglo XVI, en que se comienza a recuperar un sentido normativo del orden o, lo que es igual, a recuperar la noción de estilo, integrándose al mismo tiempo el clasicismo en la idea de un arte regio. Además, con frecuencia el clasicismo se identifica con un estilo oficial del poder o del cristianismo.

El clasicismo de los programas de Carlos V, como su Palacio de la Alhambra o las formas clásicas de la Catedral de Granada, debidas a la iniciativa del Emperador para que sirviera de panteón regio, tendrán su prolongación en las realizaciones de Felipe II. En otros casos, como en el remate del alminar de la antigua mezquita de Sevilla, la estructura clásica desarrollada por Hernán Ruiz asume el papel de un lenguaje arquitectónico de signo cristiano repre-

sentativo de la idea de triunfo sobre la herejía simbolizada por el alminar.

### *Picasso y el clasicismo*

Finalmente, hemos escogido la figura de Picasso, por ser uno de los pintores en los que existe una relación entre el arte y todas las tradiciones clásicas y por su actitud negadora en unos casos, su capacidad asimiladora, en otros; es, en definitiva, uno de los pintores que de alguna manera recogen mejor todo el problema de la tradición clásica en el arte contemporáneo.

Analicemos la pintura de Picasso en relación con dos problemas: la destrucción del concepto de representación tridimensional clásica que se desarrolla con el cubismo y la recuperación del clasicismo como un lenguaje en su pintura posterior a esta corriente. Desde las obras iniciales de la experiencia cubista, Picasso rompe con los conceptos de visión monofocal, tridimensionalidad y modelado tradicional. Incluso, como en *Les Demoiselles D'Avignon*, rompe con los modelos clásicos y establece una valoración de otros modelos que habían permanecido en la Historia al margen del Clasicismo, como, por ejemplo, el arte negro.

La experiencia cubista, sin embargo, tuvo en este sentido el alcance de una demostración en la que se proponía invalidar el carácter exclusivo y excluyente del sistema de representación tradicional. Pero Picasso fue consciente de esto. Su abandono del cubismo y su etapa clásica ponen de manifiesto cómo para él el clasicismo no es un lenguaje agotado, sino un lenguaje vivo y vigente. Lo que ha agotado ciertas opciones del clasicismo ha sido su manipulación y limitación académica. Partiendo de una consideración distinta y renovadora del clasicismo, Picasso emprende de nuevo el desarrollo de otra demostración: la de que es posible soslayar de este modo la contradicción y la confrontación entre clasicismo y renovación. □

# Sevilla, escenario de ópera

Conferencias de Jacobo Cortines, González Troyano y Juan A. Vela del Campo

Del 21 al 30 del pasado mes de abril, coincidiendo con la inauguración de la Expo 92 en Sevilla, la Fundación Juan March organizó en su sede un ciclo de conferencias y dos conciertos en torno al tema de Sevilla en la música. Pocas ciudades hay con reminiscencias tan universales como Sevilla. «No se sabe con certeza —se apuntaba en el folleto editado para estos actos— cuántas óperas tienen a Sevilla como escenario. Son muchas. Pero sí se sabe que, entre ellas, están algunas de las mejores de todos los tiempos: Don Juan, Fígaro, Carmen y otros muchos personajes del drama lírico deambulan por sus calles y plazas, remedan el habla de sus gentes, bailan fandangos y seguidillas, cantan serenatas con guitarras o mandolinas... Sevilla, por otra parte, ha sido llevada al ballet, ha propiciado sinfonías, conciertos, música de cámara, sonatas y todo tipo de piezas musicales».

Bajo el título de «Sevilla, escenario de ópera», un ciclo de cuatro conferencias, celebrado los días 21, 23, 28 y 30 de abril, trató de subrayar el protagonismo de la capital andaluza en ese género musical. Fue dirigido por **Jacobo Cortines**, quien pronunció dos de las conferencias («Inventio y persistencia de Sevilla» y «Don Juan o el destino de una ciudad»), **Alberto González Troyano** («Los grandes arquetipos») y **Juan A. Vela del Campo** («Carmen, entre la fascinación y el rechazo»).

Asimismo, por las mismas fechas se celebraron dos conciertos de piano, que ofrecieron **Amador Fernández Iglesias** y **Rosa Torres Pardo**, y de los que ya se informó en números anteriores de este *Boletín Informativo*.

«Sevilla —se decía en el citado programa de estos ciclos— ha sido llevada al ballet, ha propiciado sinfonías, conciertos, música de cámara, sonatas y todo tipo de piezas musicales». De entre las pianísticas, se escogieron para estos dos conciertos las tres obras 'sevillanas' de la *Suite Iberia* («El Corpus», «Triana» y «Eriña»), que se escucharon con todas

las que componen la serie fundamental de Albéniz; las *Piezas españolas* y la *Fantasia Baetica*, de Manuel de Falla; así como obras fundamentales del sevillano Joaquín Turina.

**Jacobo Cortines**, quien dirigió el ciclo de conferencias e impartió dos de ellas, es sevillano (Lebrija, 1946), profesor Titular de Literatura Española de la Universidad de Sevilla y Vicepresidente de la Asociación Sevillana de Amigos de la Opera. **Alberto González Troyano** (Algeciras, 1940) es profesor de Literatura Española en la Universidad de Cádiz y autor de diversos trabajos sobre el teatro popular dieciochesco y la imagen romántica de Andalucía, entre otros temas. **Juan Angel Vela del Campo** escribe sobre temas de música clásica en el diario «El País» desde 1987 y ha sido ponente español en el IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Lírico, en 1990.

En páginas siguientes se ofrece un extracto de las cuatro conferencias del ciclo.



*Alberto González Troyano*

## «Los grandes arquetipos»

Si se piensa en el extenso repertorio de óperas que, de una u otra manera, se enmarcan en Sevilla o evocan la ciudad, cabe interrogarse sobre el origen de tan reincidente motivación en compositores de lugares y tiempos diversos. En principio, parece ser sólo atribuible a la existencia de unas obras literarias previas, de inspiración fundacional. Cuando Beaumarchais escribe hacia 1773 *El barbero de Sevilla*, y unos años más tarde, en 1778, *Las bodas de Fígaro*, no es una época radiante para Sevilla, y aún queda lejos ese período romántico en el que Sevilla volverá a fascinar a escritores y viajeros y a prestigiarse literariamente. Además de que la evocación de un país, de un espacio, por un autor alejado del mismo, no requiere conocimiento directo de aquél (se funcionaba por medio de *topoi* convencionales), pensemos que a la hora de querer trabar las obras de Beaumarchais con su escenario sevillano, cabe considerar también que, tanto por su oficio de barbero, como por la ostentación a veces tan insolente de la que Fígaro hace gala, puede aproximarse a una figura muy singular del teatro dieciochesco español, que el propio Beaumarchais pudo contemplar durante su estancia en España: el tipo del majo, protagonista afortunado de tantas piezas populares, sainetes y tonadillas, que, por su viveza, su estatuto social, su forma de apearse más al aristócrata que al nuevo burgués, exhibe algunos rasgos que los emparentan. Además, al personaje de Fígaro, por su buena intuición para los enredos, por su carácter



taimado y maniobrero, se le han rastreado antecedentes más directos en la *Commedia dell' arte* italiana, a los que pueden conjuntarse los buenos modelos teatrales de Molière y Marivaux.

La figura de Fígaro, contrariamente a lo acontecido por otros personajes como Don Juan o Carmen, tan realzados gracias a su impregnación musical, no ha logrado consolidarse como un arquetipo de referencia universal, ni siquiera se ha afianzado en esa Sevilla que le prestó su localización nominal.

De amor y libertad, considerados esta vez en una dimensión más apasionada y extrema, lejos del convencionalismo un tanto rococó en que se movía Fígaro, versa también la ópera de Mozart *Don Juan*, estrenada en 1787. Pero esta vez no se trata de un Fígaro al que la música rescata de una consideración de mera supervivencia aceptable; Don Juan ya estaba destinado a formar parte de la galería de los grandes mitos universales, llevaba más de cincuenta años de imperioso ejercicio literario, desde que fuera engendrado formalmente en Sevilla.

Con el afianzamiento de Don Juan en el Sur, al acreditar su crianza sevillana, se conseguía completar un tríptico español con una última figura que se hacía necesaria para iluminar, por su contraste, las otras. Tras la Celestina, una exposición de lacras y represiones; tras la apuesta idealista y austera de Don Quijote, por fin un personaje hedonista, libertino y conquistador. Pero más aún, esta vez no es la voz de Castilla, ni la de la Man-

cha, es la de una tierra meridional que aguardaba su ocasión para convertirse en marco del más apasionado debate de la modernidad: el de los límites entre el amor y la libertad.

Verdi, para *La forza del destino*, estrenada en 1862, contó como base con el drama del Duque de Rivas *Don Alvaro o la fuerza del sino*, aunque sólo la primera jornada del *Don Alvaro* se desarrolla en Sevilla. Y puede verse ya en la Preciosilla de *La forza del destino* un anuncio simbólico del pa-

pel que aguardaba a otra gitana: la Carmen de Mérimée y de Bizet, que convertirá en peculiar y cotidiano suyo aquellas escenas que en la ópera de Verdi eran sólo complemento parcial. Y citemos a un compositor ya del siglo XX, Prokofiev, con su ópera *Las bodas en el Monasterio*, estrenada en 1946, una comedia del irlandés Richard Brinsley Sheridan, *La Dueña*, representada en 1775, en la que de nuevo Sevilla recuperaba el clima familiar de Fígaro y Beaumarchais.

*Jacobo Cortines*

## «Invencción y persistencia de Sevilla»

Sevilla es el producto de una invencción. Toda ciudad tiene su destino, y los que han inventado a Sevilla han querido que ésta sea, entre otras cosas, una ciudad para la ópera. Esto es lo que la diferencia de otras ciudades, y no porque otras ciudades no han sido a su vez escenario de óperas —baste pensar en el Nápoles dieciochesco, en el París romántico o bohemio, o el remoto Nagasaki de principios de siglo—, sino por la persistencia de ese escenario a través del tiempo y de las diversas modalidades del género; desde el siglo XVIII hasta el XX; desde la comedia a la tragedia; del idealismo al realismo; del sistema tonal al atonalismo y la dodecafonía.

Pero a la invencción musical le precedió otra: la literaria. La Literatura antes que la Música descubrió las posibilidades expresivas que ofrecía la ciudad. A Sevilla la inventaron antes los escritores e incluso los pintores que los músicos, pero estos últimos serían los que la harían más universal y viva al



proyectar su imagen en los múltiples teatros del mundo y al necesitar de los vivos — los intérpretes— para culminar su presencia. Levantemos el telón para tratar de expresar la imagen de Sevilla, tan presente como esquivada e inasible.

Nada mejor que empezar por asistir a unas *Bodas*, las de Fígaro, en una ciudad en la que ni Beaumarchais, el primer inventor de estas bodas, ni Mozart ni Da Ponte estuvieron nunca, pero que por la lejanía exótica era para ellos el enclave ideal para amortiguar el rigor de la censura. Sevilla también explica a Don Juan y éste a Sevilla mejor que ningún personaje real o fantástico de los nacidos en ella. Don Juan puede que provenga de los infiernos, pero escogió la gran ciudad del Sur para encarnarse en su paso por la tierra. Impulsado por una sabiduría diabólica, buscó un trozo de escenario sensual donde gozar destruyendo, y Sevilla le ofrecía esa arquitectura única de reflejos y perfumes. Don Juan se inventó la ciudad de su nacimiento y de

su muerte, y su ciudad inventó al más universal y cosmopolita de sus habitantes, el más reclamado por los públicos de todos los teatros.

No podía permanecer indiferente ante tanta aceptación un grave moralista como Beethoven. Soñó con la ópera y empleó en ella todo su genio creador, aunque no llegó a saborear en vida el éxito que la posteridad habría de depararle.

Beethoven, con su *Fidelio*, quiso reflejar los ideales de una humanidad ennoblecida: la lucha contra la injusticia y la fidelidad conyugal. En la *Leonore* de Bouilly encontró el punto de partida para la realización de su única ópera.

Carmen va a ser la culminación de

Sevilla como invención. En ella confluyen la gracia, la libertad, el valor, la picardía, la marginación, el misterio, la fatalidad y el castigo, en un clima donde el olor es luz y aroma los colores.

Tiempos y espacios diferentes bajo el denominador común de Sevilla. Ni Mozart, ni Rossini, ni Bizet, ni ninguno de los grandes compositores que eligieron el escenario sevillano han sido una excepción y continuaron e impulsaron una tradición a la que su música excepcional contribuyó a universalizar. Escritores y músicos tienen ante sí un nombre para el desafío, porque Sevilla está abierta a todas las conjeturas y quiere ser siempre inventada.

## «“Don Juan” o el destino de una ciudad»

Las andanzas de Don Juan tienden a asociarse más con el siglo XVII que con el XIV, pero es este último el marco temporal en el que se nos presenta el *Burlador* de Tirso de Molina. Sevilla, tras los episodios de Nápoles, Tarragona y algún otro, es el escenario principal de las hazañas del protagonista y, lo que es más importante, de su muerte y castigo.

Don Juan tiene una libertad extrema, un poder de acción como ningún otro sevillano de su época, pues no está sujeto a las leyes, ya que éstas no tienen en él aplicación. De ahí la necesidad de recurrir a un procedimiento sobrenatural, la estatua del Comendador, para hacer justicia, servir de escarmiento y restablecer el orden. Una corte corrompida donde la justicia divina viene a llenar el vacío de la humana.

Esta Sevilla, sensual y barroca, lujosa y miserable, se funde y confunde con la medieval de Alfonso XI, no menos corrupta y sugerente. Para

muchos, entre otros Ortega, Sevilla es inseparable de Don Juan: el mito es consecuencia del «destino vital» y de la «razón geográfica» de la ciudad. Pero Don Juan es una criatura medieval; un mito cristiano y medieval que no se había dado antes: así lo muestra la intervención de los muertos en el castigo. Ni en Grecia ni en Roma aparecen «donjuanes». Hay seres presumidos, capaces como Paris de provocar una guerra. Ovidio, el maestro de los tiernos amores, lanza su advertencia, pero no su condena, aspecto este último que es esencial en la configuración del mito. Don Juan nace de un cerebro medieval y su fábula va destinada a cerebros medievales que esperan del «ejemplo» «un castigo modélico»; de ahí la popularidad del antihéroe entre un público perteneciente a un período como el postridentino, de tanta raigambre medieval en la didáctica y en la estética.

Esta Sevilla del siglo XIV, donde

hasta sus mismos monarcas estaban dispuestos a generar conflictos diplomáticos y bélicos antes de renunciar a la pasión de los sentidos, era el marco adecuado para ejemplificar los excesos de un burlador: una ciudad que pasaba de musulmana a cristiana y que presentaba como ninguna otra contradicciones inherentes de rechazo y al mismo tiempo de atracción por una concepción vital que chocaba con la que intentaba imponerse.

Don Juan se convirtió con vertiginosa rapidez en la criatura más brillante de la escena europea. La alegría, el gozo, el erotismo de ese «hombre sin nombre» nunca atrajeron tanto a tantos dramaturgos, poetas,

novelistas, músicos, ensayistas, que sintieron la necesidad de recrear el personaje. En la ópera, con Mozart y Da Ponte, Don Juan bajó a sus propios infiernos y desde su abismo se alzó por encima de sus predecesores. Molière lo había hecho ateo e hipócrita. Don Juan era un genio de la práctica, lo más alejado de todo idealismo. El donjuanismo se expande cuando el petrarquismo se repliega. Mozart condenó a Don Juan, pero después de haberle hecho entonar el himno de la libertad y haber orquestado su desafiante rebeldía. Don Juan se redimirá, en el Romanticismo, por la angelical Doña Inés del drama de Zorrilla.

*Juan Angel Vela del Campo*

## «“Carmen”, entre la fascinación y el rechazo»

El 3 de marzo de 1875 se estrenaba en París la ópera *Carmen* de Bizet. Una vez más, inventaron ellos. Bizet ni siquiera estuvo en España. Los tres espacios que prevalecen de Sevilla: la fábrica de tabacos, una taberna y el entorno de la Plaza de Toros, son idóneos para el desarrollo de una historia de amor y muerte. El humo, la manzanilla y la arena, tres estados de materia y, además, tres elementos representativos de Sevilla (o del Sur) alumbran un proceso de seducción total, un viaje al fondo de la pasión.

*Carmen* es una obra de enorme complejidad, dentro de su aparente sencillez. Podríamos analizar la importancia del humo, por ejemplo, en ella: Carmen es cigarrera y en la ópera la aparición del coro de cig-



rreras es un momento clave del desarrollo dramático. El primer paso de la seducción, ambiguo y voluptuoso, tiene en las sugerencias que genera el tabaco un marco ideal. Carmen no solamente fuma. También bebe y un vino frágil y sensual: bebe manzanilla. Y cuando promete los placeres de la vida a Don José para que éste colabore con ella en la recuperación de su bien máspreciado, la libertad, le promete beber manzanilla y bailar la seguidilla. Otra vez el Sur y, dentro de la cultura andaluza, el valor específico de la componente gitana.

Sevilla es, pues, para Carmen y Don José, un punto de encuentro entre una huída y una búsqueda. El conflicto que en este encuentro se va a desarrollar supone un enfrentamiento entre dos concepciones de la vida: la

moral, la historia o, más específicamente, de la existencia.

La identidad gitana de Carmen se manifiesta a través del baile. Hasta en este punto hay una fusión con Andalucía. El flamenco es una síntesis de las dos culturas y en el baile flamenco se expresa Carmen. Para Carmen la libertad es su razón de existencia y ello explica sus formas de conducta en el amor, la convivencia, la condición femenina y la fidelidad. La libertad de Carmen es perturbadora (marginal, descarada, vital, intransigente). Arrasa los convencionalismos. Carmen da voz a un deseo latente. De ahí su proyección y su rechazo en muchos sectores.

Carmen va a morir en un dúo. Se muere aquí tratando de dialogar. Hasta ahí llega la libertad de Carmen. La conversación entre ella y Don José no tiene posibilidad de un final feliz.

La sinceridad sale a flote con toda su carga trágica. Centrar toda la ópera en un acto y, en concreto, en una escena, no significa de ninguna manera minusvalorar el encadenamiento de las situaciones musicales que lo hacen posible. Todo lo contrario. En *Carmen* hay momentos admirables en todos los actos, incluso en disposiciones y formas musicales que se alejan de las tradicionales arias, dúos, oberturas o coros. Así, son destacables el quinteto de los contrabandistas en el segundo acto, de una sutileza constructiva e instrumental casi mozartiana por la ligereza de ritmos y la transparencia orquestal, o la escena del trío de las cartas en el ter-

cer, en que la expresión dramática adquiere unos tintes de fatalismo y tragedia, que la música subraya con eficacia. Lo fundamental de *Carmen* es, en todo caso, el conjunto, la combinación de una evolución dramática con un tratamiento orquestal refinado y a la vez violento, la habilidad de mostrar una pasión universal en el exotismo de un ambiente local determinado. Carmen, al final, vuelve al estado más primitivo, vuelve a la tierra, a la arena. En la arena morirá.

Desde la Fábrica de Tabacos a la Plaza de Toros, desde la manzanilla al abanico, la imagen de Sevilla se extendió con rapidez por todo el planeta asociada a la ópera de Bizet. La presencia de la ciudad era demasiado evidente, poderosa y también profunda. El éxito y el reconocimiento no tardaron en llegar. *Carmen* se convertiría en el paradigma de una ópera popular. Realmente tenía todo para serlo: pasiones cotidianas, temas inquietantes, melodías atractivas, música cálida y pegadiza.

Profundizar en *Carmen* es un síntoma inequívoco de su inagotabilidad. Puesto en duda por unos y otros (también por los progresistas, que veían en *Carmen* una zarzuela llena de tópicos), el tiempo ha venido a poner las cosas en su sitio. La ópera de Bizet es una parte de nuestra cultura cotidiana, aquí y allende nuestras fronteras. Tanto su música como la definición que ésta hace del carácter de sus protagonistas han despertado infinidad de estudios y consideraciones... Las representaciones se multiplican en todos los teatros. □



Revista de libros de la Fundación

# Número 59 de «SABER/Leer»

Con artículos de Antonio Colinas, Fernández Alba, Mainer, Mario Camus, Miguel Beato, Elías Díaz y Vicente Verdú

En el número 59, correspondiente al mes de noviembre, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, escriben **Antonio Colinas**, **Antonio Fernández Alba**, **José-Carlos Mainer**, **Mario Camus**, **Miguel Beato**, **Elías Díaz** y **Vicente Verdú**.

No se conservan los manuscritos originales de Góngora, y si hoy se le valora es porque Antonio de Chacón se preocupó de recopilar su obra: es lo que se conoce como Manuscrito Chacón, y de una edición facsímil se hace eco **Antonio Colinas**. El arquitecto **Fernández Alba** comenta un ensayo que revela con nitidez la conquista del espacio moderno por parte de la escultura, frente a la incapacidad de la arquitectura o de sus limitadas libertades.

A juicio del profesor **Mainer** no podía haberse hallado mejor celebración de Jorge Guillén y Pedro Salinas, en el promedio de sus dos centenarios, que la edición de este epistolario que ha preparado Andrés Soria Olmedo. El director de cine **Mario Camus** siente, tras haber leído una biografía que explica la complejidad de un símbolo cinematográfico como Marlon Brando, la necesidad de volver a ver sus películas.

El científico **Miguel Beato** escribe en torno a una obra que no sólo enriquece nuestro conocimiento del material genético, sino que logra aunar las dos culturas que forman la médula de la civilización occidental, la humanístico-literaria y la científica.

Las sugerentes reflexiones de Xavier Rubert de Ventós, catedrático de Estética, sobre sus experiencias como diputado son analizadas en perspec-



tiva crítica por **Elías Díaz** tomando como clave de interpretación la teoría estética de aquél. El periodista **Vicente Verdú** sitúa en el contexto de los noventa el libro que comenta: un elogio de la intimidad.

**Fuencisla del Amo**, **Tino Gatagán**, **Francisco Solé**, **Alfonso Ruano**, **Stella Wittenberg** y **Juan Ramón Alonso** ilustran de forma expresa este número de noviembre. □

## 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.

*El encuentro internacional tuvo lugar en mayo*

## Pasado y futuro de *Zea Mays*

### Nuevas posibilidades de transformación genética del maíz

«El pasado y el futuro de *Zea mays*. Estudios genéticos y moleculares sobre el origen del maíz y sobre las perspectivas de su desarrollo futuro» (*The past and the future of «Zea mays». Genetic and Molecular Studies on the Origin of Maize and on the Prospects for its Future Development*) fue el título del *workshop* que, organizado por los doctores Burr (EE.UU.), Herrera y Puigdomènech, programó en la sede de la Fundación Juan March, entre el 11 y el 13 de mayo, el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, dependiente del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.

El maíz no es sólo una de las especies cultivadas de mayor importancia económica y base de la alimentación de muchas poblaciones, sino que también es un sistema biológico ampliamente estudiado en su vertiente genética. Por esto, además de ser un excelente modelo para todos los campos de la biología molecular de vegetales, es un punto donde esta disciplina puede contribuir directamente a la mejora de la especie.

En la reunión, en la que presentaron ponencias diecisiete expertos de todo el mundo, además de los tres organizadores, se trataron distintos aspectos de la biología del maíz combinando ambos puntos de vista, el básico y el aplicado. Temas de mayor relevancia fueron los estudios evolutivos y filogenéticos, mejora de variantes, regulación génica y transformación.

Una de las cuestiones que comúnmente se plantean en el estudio de las especies vegetales cultivadas es la identificación y análisis de sus presuntos progenitores silvestres. En el caso del maíz (*Zea mays ssp. mays*), su probable progenitor es el denominado teosinto (*Zea mays ssp. parviglumis*), que presenta importantes di-

ferencias morfológicas respecto de aquél.

Los análisis genéticos indican que estas diferencias son debidas a un control multigénico, pudiendo haber derivado el maíz por cinco cambios genéticos principales más la contribución de ciertos genes modificadores. En cuanto a las diferencias con otras especies cultivadas pertenecientes a la misma familia, como el sorgo o el arroz, el análisis de las secuencias de DNA de determinados genes muestran que estas especies derivarían de un ancestro común y que tras la especiación se habrían acumulado variaciones en las secuencias reguladoras y estructurales de los genes en cuestión.

Además del puro interés evolutivo hay otras razones para el estudio de especies relacionadas con el maíz, como es el caso del sorgo. Esta especie muestra gran similitud génica con el maíz, pero, además, su genoma es más pequeño y como planta presenta mayor resistencia ante la enfermedad que el maíz, con lo que, a partir del sorgo, o bien pueden identificarse genes de resistencia en el maíz o bien trasvasarlos de aquél a éste.

Entrando ya de lleno en el capí-

tulo de la mejora, la realidad es que más del 50% del maíz cultivado está afectado por pestes de insectos y otras enfermedades. Utilizando técnicas que analizan los polimorfismos de enzimas de restricción en el ADN genómico (RFLPs), se han localizado ciertas regiones cromosómicas donde se localizan los genes de resistencia. La evidencia es que, como tal, la resistencia es poligénica (dependiente de varios genes) y aditiva en su acción.

El interés de estos estudios de RFLPs es que con ellos se puede evaluar la calidad de determinadas estirpes o variantes, como las que se obtienen en los «semilleros de polinización abierta». También aproximaciones más directas, como la identificación precisa de los genes de resistencia y su implantación en estirpes sensibles mediante transformación génica, están empezando a ensayarse en el maíz.

Son varias las razones por las cuales la transformación génica en el maíz es centro de múltiples y variados esfuerzos. En primer lugar está el desafío técnico o metodológico: conseguir variantes estables modificadas genéticamente de forma artificial no

es un asunto trivial en los cereales, en los que no funcionan los protocolos habituales utilizados con otras plantas.

Indudablemente, las otras razones son de índole práctica. Obtener variantes resistentes a infecciones o de mayor producción supondría un gran ahorro económico y un aumento en la disponibilidad de alimentos. Puesto que las técnicas al uso basadas en la transformación y regeneración de protoplastos no han tenido éxito con el maíz, se están ensayando otras aproximaciones basadas en la transformación de tejidos meristemáticos mediante la microinyección del ADN, la electroporación y la infección con bacterias del género *Agrobacterium*.

En lo que atañe a los estudios genéticos, existe gran interés por los elementos transponibles que podrían ser utilizados como marcadores genéticos en experimentos de clonaje e incluso para controlar la evolución de variantes concretas en su dispersión espacio-temporal, puesto que algunos de estos elementos, una vez integrados en una posición del genoma, se mantienen allí y son heredados por la progenie. □

## BIOLOGIA MOLECULAR Y CELULAR DEL CANCER DE PANCREAS

Un nuevo *workshop*, de los que periódicamente auspicia el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, dependiente del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, tendrá lugar en la Fundación Juan March entre el 16 y el 18 de noviembre. Organizado por los doctores **Parviz M. Pour**, de la Universidad de Nebraska (EE.UU.), y **Gabriel Capellá** y **Félix Lluís**, del Hospital Santa Creu i Sant Pau, de Barcelona, este encuentro se titula

*Cell and Molecular Biology of Pancreatic Cancer* («Biología molecular y celular del cáncer de páncreas»). La reunión estará dedicada a revisar los progresos más recientes sobre la biología molecular y celular del cáncer de páncreas. Los temas principales que se tratarán son: modelos animales; biología tumoral; alteraciones genéticas; papel de factores de crecimiento, receptores y otros moduladores; y el control del crecimiento del tumor.

# Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

Fueron impartidos por los profesores Esping-Andersen y Aaron Cicourel

Entre los últimos seminarios celebrados en la primavera pasada en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, figuran los impartidos por Gøsta Esping-Andersen, profesor de Ciencia Política y Sociología en el Instituto Europeo de Florencia, quien el 24 de abril habló sobre «Estructuras de clase en las sociedades post-industriales», y el de Aaron Cicourel, profesor de Ciencia Cognitiva, Pediatría y Sociología en la Universidad de California en San Diego, quien lo hizo el 7 de mayo sobre «Alternativas a los problemas de validez ecológica».

Estos seminarios, como los almuerzos-coloquio que organiza el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, se destinan exclusivamente a los alumnos, profesores e investigadores del mismo. Ofrecemos seguidamente un resumen de ambas intervenciones.

*Gøsta Esping-Andersen*

## Estructuras de clase en las sociedades post-industriales

Sobre «Estructuras de clase en las sociedades post-industriales», **Gøsta Esping-Andersen**, profesor de Ciencia Política y Sociología en el Instituto Europeo de Florencia, dio un seminario el 24 de abril en el Centro, en el que presentó los primeros resultados de sus análisis sobre la materia.

El profesor Esping-Andersen dirige en la actualidad un grupo internacional de investigación centrado en la evolución de las clases sociales a partir de datos empíricos recogidos en varios países europeos. «La teoría clásica sobre la materia, especialmente los conceptos marxistas y de Durkheim —apuntó—, no son útiles hoy debido a tres razones

básicas. En primer lugar, por la intervención del Estado de bienestar en la institucionalización de la entrada y salida del mercado de trabajo; en segundo término, por la desaparición de la figura del trabajador «fordista» con una carrera profesional ya prefijada; y, por último, debido a la entrada de la mujer en roles sociales y profesionales que hasta ahora le eran negados».

En un breve repaso a la literatura teórica de los últimos cincuenta años sobre la materia, Gøsta Esping-Andersen criticó la falta de adecuación conceptual a las transformaciones sociales europeas e hizo especial referencia a la paradoja principal que subyace a esta



**Gøsta Esping-Andersen** estudió Ciencia Política y Sociología en las Universidades de Copenhague y Wisconsin, doctorándose en esta última. Ha sido profesor de esa materia, además de en las universidades citadas, en la Universidad de Harvard. Ha sido Research Director en el Swedish Institute for Social Science Research (1981) y en el Berlín Wissenschaftszentrum (1985-86).

problemática: la dependencia de la evolución de los salarios según los incrementos de productividad, criterio que, «aplicado al sector servicios (el más importante en las sociedades europeas post-industriales), genera costes no asumibles económicamente y conlleva una reducción de la creación de empleo. Tres soluciones se han producido para solventar dicha disyuntiva: en los Estados Unidos, la flexibilización de salarios conlleva una gran cantidad de puestos de trabajo con baja retribución. España es el paradigma de un modelo en el que la estructura salarial elevada impide el crecimiento de beneficios y, por tanto, de puestos de trabajo. En Escandinavia es el sector público el que mediante políticas de bienestar subsidia numerosos puestos laborales».

Los resultados del estudio dirigido por el profesor Esping-Andersen reflejan la importancia de tres niveles en la estructura de las clases sociales contemporáneas: el nivel de consumo personal generado en cada hogar, la cobertura social proporcionada por el Estado de Bienestar y el nivel de desarrollo empresarial que cubre las demandas sociales. «Uno de los datos más reveladores de la investigación señala la influencia del Estado de Bienestar en el cambio de la diferenciación laboral por cuestiones de sexo, lo cual afecta profundamente al nivel de consumo por hogar y a la incorporación femenina a la empresa privada. Diferentes niveles de cobertura social o de regulación institucional del mercado de trabajo influyen, por tanto, de manera decisiva en los tipos profesionales y en las condiciones laborales existentes en un país».

«La clase social en las sociedades post-modernas —explicó— ha de definirse fundamentalmente por la posibilidad de entrada y salida de un puesto profesional concreto. Respecto a este punto, una de las sorpresas para los investigadores fue encontrar un sistema muy cerrado en las élites profesionales, mientras que en los niveles inferiores la movilidad resulta mayor. La explicación podría residir en que un determinado tipo de socialización provee de recursos difícilmente adquiribles por otra persona, son “diplomas sociales”».

En cuanto a la situación social de las mujeres, destacó el conferenciante que «éstas encuentran en las empresas públicas las mejores oportunidades de promoción, siendo predominantes en este sector y hasta el punto de que el *welfare state* pueda convertirse en un ghetto laboral definido por el sexo. La elaboración y tratamiento de los datos ya disponibles permiten, finalmente, pronosticar un nuevo dilema concerniente a las mujeres y a otros sectores marginales de las sociedades post-industriales: la elección entre la discriminación por salario o por trabajo y una sociedad con alto nivel de empleo, pero en condiciones precarias, o viceversa».

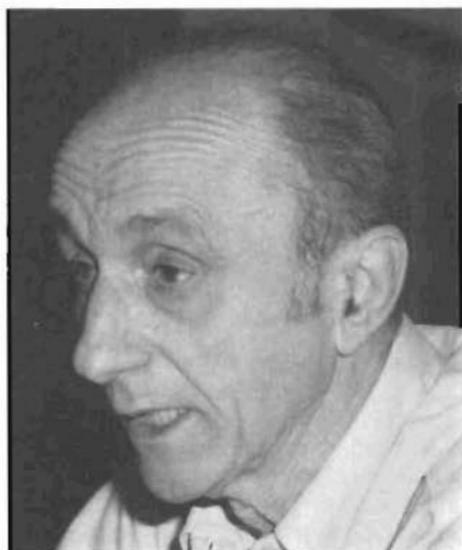
*Aaron Cicourel*

## Alternativas a los problemas de validez ecológica

«El problema de la validez ecológica en diferentes estrategias metodológicas» fue el tema objeto del seminario que impartió el 7 de mayo pasado **Aaron Cicourel**, profesor de Ciencia Cognitiva, Pediatría y Sociología en la Universidad de California en San Diego. En su intervención, el profesor Cicourel expuso los dos tipos de investigación que está llevando a cabo actualmente: una sobre el proceso de toma de decisiones en los diagnósticos médicos, y otra centrada en el estudio de la adquisición de la estructura social en los niños, analizando los problemas de validez de la misma y presentando algunas alternativas para superarlos.

«La validez ecológica —explicó— tradicionalmente se relaciona con la validez interna de las investigaciones, mientras que la validez externa se refiere a los intentos de los investigadores por simular el ambiente natural de la ecología social externa, sin que las estructuras se vean afectadas o modificadas. En este sentido, W. S. Robinson ya se había referido al problema de validez ecológica en los censos de población, ya que dificultan la posibilidad de analizar al individuo como unidad. Las encuestas presentan la paradoja aceptada de que cuanto más aumenta la repetición de casos, más decrece su validez, ya que las preguntas de un cuestionario presuponen que el sujeto encuestado tiene un conocimiento sobre todo lo que se le pregunta. Por tanto, el investigador desconoce la validez externa de las encuestas y datos demográficos.»

El profesor Cicourel vinculó este problema con el que se plantea en Antropología Social: «la metodología más utilizada por esta ciencia es el trabajo de



**Aaron Cicourel** obtuvo el Master of Arts en la Universidad de California en Los Angeles y el Ph. D. en el Departamento de Antropología y Sociología de la Cornell University. Desde 1989 es profesor de Sociología, Ciencia Cognitiva y Pediatría en la Universidad de California en San Diego.

campo, en el cual es muy difícil generalizar. En esta línea de investigación, Robert Park, que fue discípulo de Simmel, intentó aplicar los métodos de esta ciencia al estudio de la vida cotidiana. Surgió así un grupo de investigadores, entre los que se encuentran G. H. Mead, Blumer y E. Goffman. Sin embargo, en los años treinta en Estados Unidos se impulsó una vía de análisis e investigación fundamentalmente cuantitativa y enfrentada a la anterior. Los principales representantes del cuantitativismo fueron Lazarsfeld, Merton, Williams y Thurstone. A ellos, sin duda, les debemos el desarrollo de las

técnicas de análisis multivariante que se utilizan en las Ciencias Sociales. Posteriormente, la escuela del inter-accionismo simbólico intentó distanciarse del análisis cuantitativo poniendo el énfasis en la socio-lingüística. Estas separaciones radicales entre diferentes metodologías de investigación están siendo contestadas por los investigadores de redes sociales y "rational choice" como Harrison White y Ron Burt.»

Otro de los problemas que abordó Cicourel fue el papel de las teorías en Ciencias Sociales. «Normalmente, dijo, se producen teorías con un alto grado de abstracción, pero que encajan muy bien con los análisis empíricos, ya que las teorías necesitan un apoyo empírico. Así, la cuestión es cómo se deben plantear las preguntas en los cuestionarios para no perder información, o dicho de otra forma, cómo po-

demo obtener el mayor grado de información. En mi opinión, el trabajo de campo tradicional no sirve porque hay un problema inicial en la selección de la muestra y en la codificación de los datos a partir de los cuales se llega a conclusiones generales.» La propuesta de Cicourel para la superación de estos problemas metodológicos se basa en la combinación de diferentes niveles de análisis. «Partiendo de un nivel macro en el que se integran los datos demográficos, documentales y de muestras muy amplias, se desciende al análisis de submuestras. Este segundo nivel micro permite al investigador una observación más directa y adecuada. Además, se puede integrar el análisis socio-lingüístico para el estudio del comportamiento humano, tal y como han hecho Stuart y Jean Altmann en Biología». □

### Consejo Científico del Centro

El **Consejo de Patronato** del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones ha designado para el **Consejo Científico** del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, durante los años 1992-93-94, a los siguientes profesores: MIGUEL ARTOLA GALLEGO, catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid y presidente del Instituto de España; SUZANNE BERGER, Ford International Professor of Political Science, del Massachusetts Institute of Technology; KARL KAISER, Professor of Political Science de la Universidad de Bonn y Otto Wolff-Director del Research Institute of the German Society for Foreign Affairs, de Bonn; JUAN JOSE LINZ, Pelatiah Perit Professor of Political and Social Science, de la Yale University; JOSE MARIA MARAVALL, catedrático de Sociología Política de la Universidad Complutense; VICTOR PEREZ DIAZ, catedrático de Sociología de la Universidad Complutense; y FRANCISCO RUBIO LLORENTE, catedrático de Derecho Constitucional de la Universidad Complutense

Reunión del Consejo Científico del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, el 2 de octubre



# Noviembre

## 2, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA**  
**Recital de flauta y piano.**  
 Intérpretes: **Vicente Cintero** (flauta) y **Miguel Alvarez** (piano).  
 Obras de V. Echevarría, J. Homs, M. Palau, C. Cano, G. Gombau, T. Marco, C. Bernaola y A. Blanquer.

## 3, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**  
**Violín y piano,** por **Santiago de la Riva** (violín) y **Menchu Mendizábal** (piano).  
 Comentarios: **Fernando Palacios.**  
 Obras de G. Tartini, L.v. Beethoven, G. Rossini, J. Brahms, M. de Falla y M. Ravel.  
 (Sólo pueden asistir alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
**«La creación narrativa del nuevo mundo» (I).**  
**Enrique Pupo-Walker:**  
 «¿Cómo relatar un nuevo Mundo?».

## 4, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «GRANDES TRIOS CHECOSLOVACOS CON LA INTEGRAL DE DVORAK» (y III)**  
 Intérpretes: **Antonín Dvorák Trio.**

Programa: Trío en Si bemol mayor Op. 21, de A. Dvorák; Trío nº 2 en Re menor, de B. Martinu; y Trío en Sol menor Op. 15, de B. Smetana.

## 5, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**  
**Recital de guitarras,** por el **Dúo Ros-García** (Carmen M<sup>a</sup> Ros y Miguel García).  
 Comentarios: **José Iges.**  
 Obras de G. Ph. Telemann, G. Rossini, F. Tárrega, A. Piazzolla, S. Joplin, M. de Falla y J. Böns.  
 (Sólo pueden asistir alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
**«La creación narrativa del nuevo mundo» (II).**  
**Enrique Pupo-Walker:**  
 «La aventura narrativa de Alvar Núñez Cabeza de Vaca».

## 6, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**  
**Piano,** por **Angel Gago Bádenas.**  
 Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**  
 Obras de F. Chopin, F. Schubert, S. Rachmaninoff, C. Debussy, F. Mompou e I. Albéniz.  
 (Sólo pueden asistir alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

**7, SABADO**

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO**  
**Ciclo «Música española de salón» (I).**  
 Intérpretes: **Alvaro P. Campos** (violonchelo) y **Menchu Mendizábal** (piano).  
 Obras de G. Jiménez, T. Fernández Grajal, T. Bretón, J. de Monasterio, J. Lamote de Grignón, J. P. de Alandro y F. Molina.

**10, MARTES**

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**  
**Violín y piano, por Santiago de la Riva** (violín) y **Menchu Mendizábal** (piano).  
 Comentarios: **Fernando Palacios**.  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 3).

**DAVID HOCKNEY, EN MADRID**

Durante todo el mes de noviembre, y hasta el 13 de diciembre, seguirá abierta en la Fundación Juan March la exposición de 76 obras de David Hockney. La muestra, cuyos fondos proceden de diferentes museos, colecciones particulares y del estudio del propio artista, fueron realizadas por éste de 1954 a 1991.

La exposición incluye desde cuadros de su primera visita a Estados Unidos, en 1964, a obras de las décadas de los 70 y 80, así como diversas muestras de sus collages fotográficos y dibujos por computadoras.

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

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
 «La creación narrativa del nuevo mundo» (III).  
**Enrique Pupo-Walker:**  
 «La reescritura mestiza de la historia».

**11, MIERCOLES**

- 19,30 BIBLIOTECA DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA. HOMENAJE A TOMAS MARCO**  
 Intérpretes: **Grupo Koan**.  
 Director: **José Ramón Encinar**.  
 Programa: Rosa Rosae, Quinteto Filarmónico, Albor y Arcadia, de T. Marco.

**12, JUEVES**

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**  
**Recital de guitarras, por el Dúo Ros-García** (Carmen M<sup>a</sup> Ros y Miguel García).  
 Comentarios: **José Iges**.  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 5).

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
 «La creación narrativa del nuevo mundo» (y IV).  
**Enrique Pupo-Walker:**  
 «La narración intercalada en las crónicas americanas».

**13, VIERNES**

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**  
**Piano, por Angel Gago Bádenas**.  
 Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 6).

**14, SABADO**

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO**  
Ciclo «Música española de salón» (II).  
Intérpretes: **Dúo de guitarras Ros-García** (Carmen M<sup>a</sup> Ros y Miguel García).  
Obras de F. Sor, F. Tárrega, G. Tarragó, I. Albéniz y J. Rodrigo.

**16, LUNES**

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA**  
Recital de trompeta y piano.  
Intérpretes: **César Rubio Gisbert** (trompeta) e **Isabel Hernández** (piano).  
Obras de G. B. Viviani, F. Chopin, J. Hubeau y E. Bozza.

**17, MARTES**

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**  
Violín y piano, por **Santiago de la Riva** (violín) y **Menchu Mendizábal** (piano).  
Comentarios: **Fernando Palacios**.  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 3).
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
«Una revisión de **Miguel Hernández**» (I).  
**Agustín Sánchez Vidal**:  
«De las cabras a la Teología (1910-1933)».

**18, MIERCOLES**

- 19,30 CICLO «SONATAS PARA PIANO DE SCHUBERT» (I)**

Intérprete: **José Francisco Alonso**.

Programa: Sonata en La menor Op. 143 Dv. 784 y Sonata en Do menor Dv. 958.

**19, JUEVES**

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**  
Recital de guitarras, por el dúo **Ros-García** (Carmen M<sup>a</sup> Ros y Miguel García).  
Comentarios: **José Iges**.  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 5).
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
«Una revisión de **Miguel Hernández**» (II).  
**Agustín Sánchez Vidal**:  
«La palabra vestida de luces (1934-1935)».

**20, VIERNES**

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**

**MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, EN CUENCA**

Pinturas, esculturas, obra gráfica, dibujos y otros trabajos de autores españoles, la mayoría de la generación abstracta de los años 50, se ofrecen en el *Museo de Arte Abstracto Español*, de Cuenca, que pertenece y gestiona la Fundación Juan March. El Museo permanece abierto todo el año con el siguiente horario: de 11 a 14 horas y de 16 a 18 horas (los sábados, hasta las 20 horas). Domingos y festivos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado. El precio de entrada es de 200 pesetas, con descuentos a estudiantes y grupos, y gratuito para nacidos o residentes en Cuenca.

**Piano**, por **Angel Gago Bádenas**.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

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

## 21, SABADO

### 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO

Ciclo «**Música española de salón**» (III).

**Recital de piano a cuatro manos**.

Intérpretes: **Miguel Zanetti** y **Fernando Turina**.

Obras de P. Tintorer, M. del Adalid, P. Albéniz, E.

Granados y M. Valls-Gorina.

## 23, LUNES

### 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA

**Recital de clarinete**.

Intérpretes: **Cuarteto de Clarinetes «Boehm»**.

Obras de R. Femenia, P. Harvey, P. Max Dubois y M. Lillo.

## LOS GRABADOS DE GOYA, EN PALENCIA

El 16 de noviembre se inaugura en **Palencia**, en la Biblioteca Pública, la exposición de 222 Grabados de Goya (colección de la Fundación Juan March), dentro de un recorrido por diversas ciudades de Castilla-León, organizado con la colaboración de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla-León.

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

## 24, MARTES

### 11,30 RECITALES PARA JOVENES

**Violín y piano**, por **Santiago de la Riva**

(violín) y **Menchu Mendizábal** (piano).

Comentarios: **Fernando Palacios**.

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

### 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«Una revisión de **Miguel Hernández**» (III).

**Agustín Sánchez Vidal**: «Rayo vallecano y Viento del Pueblo (1936-1937)».

## 25, MIERCOLES

### 19,30 CICLO «SONATAS PARA PIANO DE SCHUBERT» (II)

Intérprete: **Eulalia Solé**.

Programa: Sonata en La menor Op. 164 D. 537; Sonata en Si mayor Op. 147 D. 575, y Sonata en La mayor Op. 120 D. 664.

## 26, JUEVES

### 11,30 RECITALES PARA JOVENES

**Recital de guitarras**, por el **Dúo Ros-García** (**Carmen M<sup>ra</sup> Ros** y **Miguel García**).

Comentarios: **José Iges**. (Programa y condiciones de asistencia como el día 5).

### 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«Una revisión de **Miguel Hernández**» (y IV).

**Agustín Sánchez Vidal**: «Cárceles y ausencias (1939-1942)».

## 27, VIERNES

- 11,30 **RECITALES PARA JOVENES**  
 Piano, por **Angel Gago Bádenas**.  
 Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 6).

Ciclo «Música española de salón» (y IV).

**Recital de canto y piano**.  
 Intérpretes: **María José Martos** (soprano) y **Miguel Zanetti** (piano).  
 Obras de S. Iradier, M. del Adalid, F. M. Alvarez, I. Albéniz, E. Morera, M. de Falla y J. Gómez.

## 28, SABADO

- 12,00 **CONCIERTOS DEL SABADO**

**CONCIERTOS EN «CULTURAL RIOJA» Y «CULTURAL ALBACETE»**

Organizado por «Cultural Rioja», con la colaboración técnica de la Fundación Juan March, se celebrará en **Logroño**, los lunes 23 y 30 de noviembre, los dos primeros conciertos del Ciclo «Sonatas para piano de Schubert», interpretados respectivamente por **José Francisco Alonso** y **Eulalia Solé**.

Organizado por «Cultural Albacete», con la colaboración técnica de la Fundación Juan March, el 2 de noviembre finaliza en **Albacete** el Ciclo «Grandes tríos checoslovacos con la Integral de Dvorák», con un concierto del **Antonin Dvorák Trio**.

Los lunes 16, 23 y 30 de noviembre se celebrará en **Albacete** el Ciclo de Sonatas para piano de Schubert, interpretado por los pianistas **José Francisco Alonso** y **Eulalia Solé**.

## 30, LUNES

- 12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODIA**  
**Recital de guitarra**.  
 Intérprete: **César Hualde Resano**.  
 Obras de L. de Narváez, J. K. Mertz, J. Turina, W. Walton, L. Brouwer y F. Kleinjans.

**COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI, EN PALMA**

Con 36 obras, de otros tantos artistas españoles del siglo XX, entre ellos Picasso, Dalí y Miró, permanece abierta en Palma (San Miguel, 11, primera planta) la *Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani*, con fondos de la Fundación Juan March. El horario de visita es de lunes a viernes, de 10 a 13,30 y de 16,30 a 19,30; sábados, de 10 a 13,30. Domingos y festivos, cerrado.

Entrada gratuita para todos los nacidos o residentes en cualquier lugar de las Islas Baleares.

**Información: Fundación Juan March**

**Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 435 42 40 - Fax: 576 34 20**