

Sumario

ENSAYO	3
<i>El triángulo euroatlántico</i> , por James O. Goldsborough	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	19
Arte	19
Inauguración de la Exposición «Mirrors and Windows»: Veinte años de fotografía U.S.A.	19
— Roberto Luna: «El lenguaje de la fotografía»	20
Acto de entrega a la Fundación de la colección de obras del Museo de Arte Abstracto de Cuenca	24
— Fernando Zóbel: «Museo vivo»	25
— Juan March: «Potenciar proyectos comunes»	25
La crítica y la Exposición Klee	27
La Exposición Goya en Galicia	32
— Basilio Losada: «Goya: toda la pintura moderna, menos el cubismo»	32
Música	33
Balance de «Conciertos para Jóvenes» en el curso 1980-1981: A los 76 conciertos han asistido 22.386 estudiantes	33
Cursos Universitarios	36
Diego Catalán: «El Romancero, hoy»	36
Gonzalo Sobejano: «La obra ejemplar de Leopoldo Alas, 'Clarín'»	41
Estudios e investigaciones	46
Trabajos terminados	46
Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras instituciones	47
Actividades en julio y agosto	48

EL TRIANGULO EUROATLANTICO

— Por James O. Goldsborough —

Economista y periodista, ha realizado una amplia labor en varios periódicos estadounidenses. Es miembro directivo de la Fundación Carnegie para la Paz Internacional y del Consejo para las Relaciones Exteriores, de Nueva York. Es autor de numerosas publicaciones.



Europa Occidental ha desarrollado un concepto de la *détente* distinto al que prevalece en Estados Unidos y, en conjunto, más realista. Stanley Hoffmann escribió que las sucesivas administraciones americanas sobrevaloraron la *détente*. Esta sobrevaloración fue consecuencia, en mi opinión, de que las administraciones Nixon, Ford y Carter convencieron al público y al Congreso de que habíamos forjado nuevos instrumentos para influenciar no sólo el comportamiento bilateral de la Unión Soviética para con Estados Unidos, sino también su conducta interna y estratégica. Se esperaba que la *détente* diera lugar a nuevas actitudes dentro de la Unión Soviética hacia la disidencia política y hacia la emigración. Desde el punto de vista estratégico, se suponía que limitaría futuras aventuras regionales, que pudieran aumentar las tensiones mundiales. Otro de los resultados estratégicos de la *détente* había de ser el control de los armamentos, especialmente por medio de las negociaciones SALT.

El concepto europeo de la *détente* era notablemente distinto. En general, los europeos creen que el proceso de

* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración 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 y la Energía. El tema desarrollado actualmente es el de Europa.

Helsinki es aplicable a Europa. En particular, los alemanes occidentales, para quienes la *détente* ha significado la firma de tratados con sus vecinos orientales y el reconocimiento soviético de ciertos derechos alemanes básicos, siguen juzgando el proceso por la forma en que los rusos cumplen sus tratados con ellos. Por su parte el entonces ministro francés de asuntos exteriores François Poncet, al señalar el alcance mundial que los americanos conceden al concepto de *détente*, afirmaba que para los europeos era diferente: «Para nosotros, la *détente* estaba destinada a curar la herida de la segunda guerra mundial y a reconstituir los tejidos de Europa desgarrada en un sentido casi biológico».

Esta no es una diferencia ordinaria de puntos de vista. El fundamento mismo de la Alianza era la uniformidad de enfoques con respecto a la Unión Soviética y a la amenaza que supone para la paz mundial. La crisis de Afganistán ha servido también para poner de relieve la emergencia de un nuevo triángulo en las relaciones internacionales. Junto al triángulo estratégico (U.S.A., U.R.S.S. y China) y el triángulo económico (U.S.A., Europa y Japón), presenciarnos la aparición de un triángulo euro-atlántico (U.S.A., U.R.S.S. y Europa). La presencia de esta tercera dimensión, en lo que era una relación Este-Oeste bidimensional, es la causa principal de la situación penosa por la que pasa la Alianza.

Afganistán no fue la causa de las dificultades, pero, como sucede en el revelado fotográfico, hizo visible la imagen latente. Los americanos y los europeos se dan cuenta desde hace una década de que las antiguas relaciones atlánticas están cambiando, pero no están seguros de lo que surgirá en su lugar. Antes de la crisis de Afganistán, durante la

En números anteriores se han publicado *Génesis histórica del europeísmo*, por Antonio Truyol Serra, Catedrático de Derecho y Relaciones Internacionales de la Universidad Complutense; *Balance y perspectivas del Mercado Común*, por Matías Rodríguez Inciarte, Técnico Comercial del Estado; *Portugal y la Comunidad Económica Europea*, por José da Silva Lopes, ex-ministro de Finanzas de Portugal; *Reflexiones sobre política europea*, por Thierry de Montbrial, Director del Instituto Francés de Relaciones Exteriores; *Reflexiones políticas sobre defensa y seguridad de Europa*, por Javier Rupérez, Embajador jefe de la Delegación Española en la Conferencia sobre Seguridad y Cooperación en Europa; y *La defensa y la seguridad europeas*, por Fernando Morán, Diplomático y escritor.

época dorada de la *détente*, las relaciones entre América y Rusia, por un lado, y las relaciones entre Europa y Rusia, por otro, parecían progresar más o menos simétricamente. La *détente* quizá adoptó diferentes formas en Europa y América, pero en esencia se trataba de lo mismo. Hoy nos damos cuenta de lo diferente que era en realidad. En el caso de Europa, comenzó a perfilarse una relación orgánica Este-Oeste, en lo político y lo económico, acompañada sin duda de dudas y sospechas por ambas partes, pero real al fin y al cabo. Hoy oímos argumentar que los europeos, especialmente Alemania occidental, fueron demasiado lejos en su esfuerzo por tender puentes hacia el Este y crearon una dependencia que, en ciertos aspectos, empezó a adquirir un carácter estratégico. Los soviéticos, por su parte, deben haberse preguntado ocasionalmente hasta qué punto podían dejar que los países extranjeros penetraran en los círculos hasta entonces cerrados de la Europa del Este, sin correr el riesgo de que se produjeran acontecimientos revolucionarios como los que ha presenciado Polonia recientemente.

Para Estados Unidos, la *détente* nunca fue muy digna de confianza. Nunca hemos tenido mucha simpatía ni admiración al régimen y probablemente nunca se la tendremos. Como ha escrito el soviólogo Dimitri Simes, en Estados Unidos no goza de mucha popularidad el concepto de la mejora de las relaciones con Moscú, tan expandido en Europa. En 1976, Ronald Reagan obligó a Gerald Ford a abandonar la palabra misma «*détente*». Jimmy Carter no se paró en barras y dio a entender claramente que cuando fuera presidente se acabaría toda esta camaradería con los soviéticos, nuestros adversarios. Carter dio prioridad a nuestros amigos europeos y japoneses sin comprender que nuestras relaciones con ellos empeorarían en el mismo grado en que empeorarán nuestras relaciones con la Unión Soviética. Ronald Reagan tampoco comprendió esto.

Si tuviéramos que determinar el principio de las tensiones en las relaciones americano-soviéticas, la fecha sería principios de 1977. Los políticos europeos comentaban en aquellos días el cambio de actitud de Alemania occidental con respecto a Washington. Ni los franceses ni los alemanes se sintieron demasiado entusiasmados por la toma de posición pública de la administración Carter, con

respecto a los derechos humanos, que la enfrentó a Moscú. Para ellos, este paso fue más propio de aficionados que de «profesionales». El fracaso de la misión Vance a Moscú, la cancelación del proyecto de la bomba de neutrones y el fracaso de la misión Blumenthal a Bonn vinieron a aumentar los recelos de los alemanes respecto a la política de Carter, tanto en las relaciones con el Este como en otros asuntos. Bonn adoptó la actitud que adopta tradicionalmente cuando las cosas no van bien con Washington. Recurrió a París. El año de 1977 marcó el auténtico principio del diuvirato europeo Giscard-Schmidt. Pocos alemanes consideran París como un sustituto viable para Washington, pero no es ésta la cuestión. Para Bonn existe a largo plazo una opción europea occidental, como hay una opción europea oriental. Schmidt no es Erhard y la diplomacia alemana actual ya no es tan simple como era. Sólo el que ignore los acontecimientos políticos de la década pasada puede admirarse de la versatilidad diplomática de Bonn en 1980.

Es precisamente la complejidad de la diplomacia alemana lo que promete hacer el triángulo euro-atlántico más complicado que los otros dos. Mientras que los dos primeros pueden definirse como triángulos aproximadamente isósceles, resulta muy difícil imaginar la forma del tercero. Teniendo en cuenta que la Alianza sigue siendo la piedra de toque de la política occidental, el lado euroamericano del triángulo tendría que ser mayor que los otros dos. Lo que no sabemos es con cuánta rapidez cambian los ángulos ni en qué dirección se expande el compromiso mutuo entre Europa occidental y oriental. ¿Cuál es el futuro de una alianza anti-soviética (porque eso y no otra cosa es la OTAN) si los europeos dejan de ser anti-soviéticos? Los europeos piensan, seguramente con razón, que la Unión Soviética no es una amenaza hoy en día para Europa occidental y que los asuntos europeos quedaron razonablemente organizados en Helsinki. Esto les da un cierto margen de maniobra. Pero, así y todo, tienen que llevar cuidado. Saben que, en la medida en que sigan una política independiente hacia Moscú, puede estropearse la armonía de la Alianza. Esto quiere decir que tendrían que compensar por su propia cuenta las disminuciones de los

márgenes de seguridad. De ahí la renovación de las conversaciones sobre cooperación defensiva europea.

En mitad de esta discordia atlántica, en un acto de desafío político, la Alianza consiguió en 1979 realizar con éxito un intento de solidaridad atlántica, pero incluso esto resulta ser una ilusión. Después de arduas negociaciones, la OTAN acordó producir y desarrollar misiles nucleares tácticos americanos que habrán de tener base en Europa y cuyos objetivos, en caso de necesidad, estarían situados dentro de la Unión Soviética. Este acuerdo de la OTAN, inspirado por americanos y alemanes, nació principalmente de la convicción del canciller Schmidt de que los tratados SALT II, que limitan el número de misiles estratégicos soviéticos y americanos, habían dejado Europa vulnerable a los misiles nucleares tácticos soviéticos. La decisión de la OTAN parecía incongruente, viniendo como venía en mitad de una evidente crisis de confianza en las relaciones atlánticas. Si Europa quería seguir su propio camino en sus relaciones con la Unión Soviética y encontraba a los americanos «incalculables» (en palabras de Schmidt) y «epilépticos» (en palabras de Theo Sommer), ¿para qué quería misiles americanos, manejados por americanos y operando desde el territorio europeo?

Si los europeos hubieran estado de acuerdo en desplazar las responsabilidades de la Alianza fuera de Europa, esto quizá hubiera compensado nuestras diferencias en territorio europeo. Esta no ha sido la primera administración americana que ha intentado persuadir a los aliados para que ayuden a Estados Unidos fuera de Europa, pero no tuvo más éxito que las anteriores. Durante la reunión en la cumbre que se celebró en Venecia en 1980, el presidente Carter criticó a los europeos por pensar que Europa podría mantenerse como una «isla de *détente*» rodeada de las agresiones que se producen en las demás zonas del mundo. Sólo seis semanas después de la crisis de Afganistán, la administración Carter había enviado a un subsecretario de defensa a Europa para solicitar «medidas conjuntas político-económicas y ayuda militar» fuera de la zona europea. Pero la realidad era que, fuera de Europa, nuestros intereses estaban en competencia más que en colaboración. No estábamos más de acuerdo en la política de Oriente Medio,

Africa o China que en los medios para contrarrestar los avances soviéticos en el Tercer Mundo. Es más, teníamos diferentes actitudes en cuestiones de sanciones comerciales, política económica y monetaria, proliferación nuclear y problemas energéticos. De hecho, había pocas cosas en las que estuviéramos de acuerdo, excepto el compromiso común de defender Europa de un posible ataque soviético.

Entre 1950 y 1970, la ventaja de las fuerzas americanas sobre las europeas fue suficiente para mantener Europa a raya. Nuestra capacidad disuasoria estratégica era la clave de esta relación, pero además teníamos otras ventajas. La fuerza del dólar, nuestro control sobre la inflación, la superioridad en producción, en tecnología y en capacidad de gestión eran todos factores de nuestra posición dominante. Como lo eran también nuestra capacidad de liderazgo y nuestra diplomacia. Con excepción de la francesa, no había ninguna diplomacia europea independiente de peso. Hasta mediados de la década 1960-70, los alemanes occidentales estuvieron condicionados por la doctrina Hallstein, que excluía las relaciones normales con Europa oriental. En cuanto a la occidental, se encontraba dividida y débil, minada por la negativa de De Gaulle a admitir a Gran Bretaña en la Comunidad y por los enfrentamientos con los demás países originados por el veto de aquél. Europa en aquellos días era, en lo económico, un mercado común. Y no era mucho más.

La década 1970-80 marcó una transición en toda Europa, oriental y occidental. Los soviéticos alcanzaron una situación de equilibrio de fuerzas estratégicas y, lo que es más importante, demostraron estar dispuestos a buscar la *détente* con occidente. Se llevaron a cabo con éxito una serie de negociaciones entre el Este y el Oeste. Para los europeos de ambos lados, estas negociaciones consiguieron justamente lo que se proponían: mejorar la seguridad y la cooperación en Europa. La nueva situación ha facilitado enormemente los intercambios, tanto económicos como políticos.

Durante la década pasada, las relaciones atlánticas se vieron afectadas por otros factores. El dólar, libre desde 1971 de su paridad con el oro, fue perdiendo valor gradualmente, contribuyendo a que los europeos se unieran más, en un esfuerzo por crear lo que llamaron una «zona

europea de estabilidad monetaria». La creciente dependencia de los Estados Unidos de las importaciones de petróleo (que pasaron del 24 por 100 al 47 por 100 del consumo total en 1979) debilitó aún más el dólar, lo que a su vez dio lugar a nuevas subidas de los crudos. Europa dependía aún más que Estados Unidos del petróleo importado, pero había comenzado a reducir esa dependencia en 1974. Esto hizo que los europeos se sintieran víctimas de un ciclo de devaluaciones del dólar y consiguientes aumentos de precio del petróleo sobre el que no tenían control alguno. Algunos países europeos, Francia en particular, iniciaron una transformación decidida hacia la energía nuclear y se encontraron con que tampoco esa política contaba con la aprobación americana. Otro de los acontecimientos notables de la década fue la adhesión de Gran Bretaña a la CEE, que acababa con cualquier posible pretensión a una «relación especial» con los Estados Unidos. Los países europeos iniciaron nuevas políticas energética e internacional en estos años. Dedicaron sus energías a un nuevo «triángulo» con los países árabes y africanos, en un intento de aumentar la influencia europea sobre el continente a propósito del que Lenin dijo en cierta ocasión: «El que tiene Africa tiene Europa».

Sólo un presidente seguro de sí mismo y con una comprensión clara y firme de los asuntos internacionales hubiera podido mantenerse en su sitio en arenas tan movedizas. En 1976, el canciller Schmidt, comprendiendo los problemas y dándose cuenta de que el enfoque del entonces candidato Carter sólo podía producir inconvenientes, adoptó una postura espectacular al declarar públicamente su apoyo al presidente Ford en aquellas elecciones. A pesar de ello y a pesar de las crecientes tensiones atlánticas, pocos podían prever el giro dramático que habían de dar los acontecimientos a raíz de la victoria de Carter en las elecciones. Los europeos se sentían anonadados por la total incomprensión de su política que demostraba la administración de Carter. La cancelación de la bomba de neutrones puede parecer ahora un asunto sin importancia, pero cualquiera que conozca los asuntos europeos sabe lo mal que lo tomaron los alemanes. El tratamiento que Carter, erigido en ingeniero nuclear, aplicó a los europeos, suspendiendo el suministro de uranio

enriquecido para obligarles a seguir su política de no proliferación, ignoraba olímpicamente la importancia de la energía nuclear para el viejo continente. Los franceses la producen y los alemanes e ingleses fabrican centrales nucleares para la exportación.

Por si todo ello no fuera suficiente, el presidente Carter envió un mensaje al canciller Schmidt a principios de 1978, que fue casi letal para las relaciones entre los dos países. En él, le decía que Alemania debía iniciar un proceso de «reflación» de su economía para sacar a occidente de la inflación irreversible en que se hallaba sumergido. Schmidt no sólo se negó a ello sino que replicó que esta medida se había aplicado prematuramente en Estados Unidos. La réplica americana consistió en amenazar con que, si Bonn no cooperaba, Washington adoptaría una política de «negligencia agresiva» hacia el dólar y permitiría que bajara aún más en los mercados monetarios. Este era un problema clave para los alemanes que pensaban que el mantenimiento del dólar era tanto responsabilidad americana como europea y que, para conseguir este fin, Estados Unidos debía intervenir en los mercados, si era necesario. Este desacuerdo no dilucidado fue causa directa de la convocatoria de Schmidt en abril de 1978 para la creación de una zona monetaria europea. Al mismo tiempo inició conversaciones con Giscard d'Estaing que darían lugar al año siguiente al Sistema Monetario Europeo cuya finalidad era proteger a Europa, en lo posible, de los efectos de la política económica y monetaria americana, la misma que había sido origen en las dos décadas precedentes de la recuperación y la prosperidad europeas.

Las posibilidades que pudiera tener Estados Unidos de mantener su hegemonía sobre Europa occidental hasta el siglo próximo desaparecieron completamente durante la agitada década anterior. La prueba de ello la tenemos en Afganistán. El que nos guste o no lo que ha pasado no tiene nada que ver. La relación estratégica (lo que el canciller Schmidt ha llamado la relación de «cartas boca arriba») sigue teniendo validez, pero muchas de nuestras diferencias actuales con Europa son insalvables. Sería más provechoso para ambas partes integrantes de la Alianza Atlántica reconocer este hecho y dedicarse a la tarea de adaptarse a las diferencias, en lugar de intentar eliminarlas.

Esta situación ha sido producida por la profunda transformación sufrida en el orden mundial a lo largo de la década pasada, lo que Stanley Hoffmann ha llamado «cambio radical de la naturaleza de los poderes públicos», que se han hecho más difusos y más diversificados. El «dominio conjunto» de las superpotencias, que tanto fascinaba al mundo durante las dos décadas precedentes, perdió su impacto en la de los años setenta. El Tercer Mundo ya no tenía que elegir entre los bloques americano y soviético: ahora podía rechazar ambos. Fue en parte el reconocimiento de este fenómeno de rechazo por parte de los países no alineados lo que sensibilizó a los europeos con respecto a su imagen fuera de Europa. Durante la década pasada aparecieron nuevos estados, nuevas regiones y nuevas relaciones entre los antiguos estados. Dentro de este desconcierto general, Europa occidental, que durante veinticinco años se había sentido arrastrada en una sola dirección, hacia el oeste, se encontraba ahora solicitada también en diversas otras direcciones: hacia el este, hacia el sur y hacia dentro.

Y no olvidemos que la hegemonía de la Unión Soviética sobre Europa oriental también se vio erosionada a lo largo de la década. Este hecho estaba implícito en la naturaleza misma de la *détente* en Europa y ésta es una de las razones por las que los europeos, tanto orientales como occidentales, la buscaron con tanto ahínco. Hoy en día, Moscú no podría repetir acontecimientos como los de Praga en 1968, sin sacrificar todo lo conseguido con su política europea en los últimos diez años.

Esto no implica necesariamente un giro negativo para Estados Unidos, excepto en lo que respecta a los enemigos declarados de los cambios, que creen que la única estructura que se puede mantener en Europa es la división en dos bandos hostiles, bajo la vigilancia de las superpotencias. Los que echan la culpa de la evolución europea a un supuesto «ocaso» del poderío americano confunden causa y efecto. Es natural que los países que partieron de cero después de la Segunda Guerra Mundial hayan progresado más rápidamente que los que ya tenían algo adelantado, especialmente si tenemos en cuenta toda la ayuda americana que recibieron los primeros. Hoy iría en beneficio de todo el que estos estados se desarrollaran más por sí solos. Durante la campaña presidencial americana se ha

dicho que las diferencias en el seno de la Alianza eran debidas a la debilidad americana; que un presidente enérgico pondría a los europeos en su sitio a las primeras de cambio. Pero esto es sobrevalorar nuestro poder de convocatoria. Las diferencias actuales entre Estados Unidos y Europa occidental nacen de distintas percepciones, intereses, necesidades y papeles. No hay por qué avergonzarse de ellas.

Del mismo modo que es un error asociar este proceso con el declive americano, también lo es pensar que nace de la influencia soviética o del deseo de Europa de «auto-finlandizarse», por utilizar la terminología personal del Sr. Brzezinski. Los hechos nos demuestran que ni el marxismo ni la Unión Soviética están en ascenso ahora mismo. Asia, Africa, América Latina, Oriente Medio e incluso quizá China rechazan hoy en día el marxismo. En cuanto a la Unión Soviética, sólo tiene en la actualidad una base única para su poderío, que es la militar; y esta base, en palabras del Instituto de Estudios Estratégicos, «presenta un siniestro contraste con los crecientes problemas de la economía soviética». Uno se siente tentado de preguntarse si no estarán ambos factores en proporción directa uno con otro. La responsabilidad fundamental de occidente, y creo que en esto todos estamos de acuerdo, es mantener en el ánimo de la Unión Soviética el convencimiento de que el uso de la fuerza militar no le reportaría ningún beneficio y, por lo tanto, lo que más le conviene es reducirla. En este punto no tenemos vacilaciones: el informe del IISS nos dice que la OTAN invirtió 180.000 millones de dólares, en defensa, en 1978, mientras que el Pacto de Varsovia invirtió solamente 160.000 millones de dólares en el mismo período. De esta última cifra mencionada, 145.000 millones corresponden a la Unión Soviética, y un tercio de ello, aproximadamente, al presupuesto para seguridad en Asia. Como vemos, la OTAN no se desenvuelve tan mal como algunos piensan.

Ahora bien, consideremos no los aspectos negativos de la pérdida de la hegemonía americana sobre Europa, sino los favorables. Tenemos la impresión de que este punto no recibe suficiente atención en la política americana. Aún se da por supuesto, por ejemplo, que lo que puede obligar a los europeos a contribuir en mayor medida a su propia

defensa es una mayor dependencia de Estados Unidos y no una mayor autonomía, lo cual es falso, sin duda alguna. Los americanos tenemos una tendencia innata, vestigio de tiempos mejores, a oponernos a los esquemas europeos precisamente porque son europeos y no atlánticos. Requiere un auténtico esfuerzo por nuestra parte aceptar que Europa tenga derecho a intervenir en los asuntos mundiales por sí sola, sin nosotros. Este enfoque de las cosas ha inducido a los europeos a creer que nunca hemos apoyado en realidad la unidad europea; que la hemos aprobado verbalmente pero, al mismo tiempo, hemos actuado como si estuviéramos en contra de ella.

Pero no es difícil explicar esta discrepancia entre dicho y hecho. La Europa de hoy no es la que los americanos querían. Nosotros la concebíamos como una federación amistosa, estable, democrática y dependiente, con una benévola administración centrada en Bruselas, encargada de velar porque todo estuviera tranquilo en Europa y de apoyarnos en el resto del mundo. En lugar de ello, nos encontramos ahora con un grupo agresivo de naciones/estado capitalistas, de tendencias ligeramente imperialistas, que se unen para formar frentes políticos y económicos, compiten con nosotros en el Primer Mundo, nos obstaculizan en el Segundo (el de los países comunistas) y tratan de arrebatarnos el liderazgo en el Tercero. Como la política americana nunca podría oponerse públicamente al concepto de unidad europea, nos limitamos a hacer lo que podemos para limitarla, abiertamente o a escondidas. Desgraciadamente para sus antagonistas, es demasiado tarde para impedirlo. Aunque no nos guste la nueva Europa, es la única que tenemos. Lo que necesitamos ahora es una nueva política para tratar con ella.

Esta nueva política deberá basarse en el hecho demostrado de que la Comunidad Europea aumenta rápidamente su poderío económico y político. En 1979, por vez primera, el producto nacional bruto de la Comunidad excedió del nuestro: 2,37 contra 2,34 billones de dólares. (Cifras de la OCDE; no está de más recordar que esto se debió en gran medida a la «negligencia agresiva» de que fue objeto el dólar). El poderío económico no lleva aparejado necesariamente el militar o el político, pero contribuye mucho. La transformación de la Comunidad de

una potencia económica en una política comenzó durante la década pasada y se basó en alto grado en las relaciones franco-alemanas. El tercer estadio del proceso de desarrollo comunitario europeo (desde la cooperación económica y política) había de ser la cooperación defensiva, pero ésta presenta una serie de problemas conocidos de todos y las negociaciones europeas sobre este tema no han pasado hasta ahora de meras introducciones. Pero al menos podemos decir que el tema está sobre el tapete de nuevo, después de más de diez años de olvido.

Existe en Estados Unidos una cierta tendencia a prestar atención exclusiva a las dificultades internas de la Comunidad y a olvidarnos de sus progresos. El resultado de ello es que las actitudes europeas nos cogen muchas veces por sorpresa, cuando con un análisis detallado hubiéramos podido predecir lo que iba a pasar. Si comparamos el estado de la Comunidad en 1980 a lo que era una década atrás, constataremos unos progresos asombrosos. En el espacio de diez años fueron admitidas como miembros Gran Bretaña, Irlanda y Dinamarca, el Consejo europeo quedó constituido como primer organismo ejecutivo de la Comunidad, se instituyeron las elecciones para el Parlamento europeo, lo que da legitimidad a la Comunidad, se definió la tendencia a unificar posturas en política internacional y se reanudaron los debates sobre defensa. La convención de Lomé, confirmada con 45 países en vías de desarrollo, proporciona ayuda a sus exportaciones y las libera de tarifas aduaneras. El Sistema Monetario Europeo ha quedado definitivamente establecido y Grecia se ha convertido en el décimo miembro de la CEE.

El Sistema Monetario Europeo nos da un ejemplo de cómo la política europea, nacida de la necesidad de conseguir la autonomía de Estados Unidos, puede redundar en nuestro beneficio. Cuando Schmidt definió el plan, por primera vez, en 1978, la actitud de Estados Unidos fue calificada de neutral. Ahora bien, en los círculos internos del Departamento del Tesoro y desde luego en los del Fondo Monetario Internacional, la creación del SME fue vista con hostilidad. La opinión prevalente era que la política intervencionista que Europa adoptaría para mantener sus monedas dentro de los límites del SME aumentaría las presiones sobre el dólar. También se pensó que el

ecu, la nueva unidad contable, ejercería igualmente presión sobre el dólar, una vez que se convirtiera en instrumento de intercambios comerciales. En los círculos del FMI se temía que el *ecu* pudiera contribuir algún día a la regionalización de las zonas monetarias y a la multiplicación de las monedas de reserva, reduciendo así la posibilidad de que los derechos especiales de giro (la unidad del FMI) sustituyan algún día al dólar como unidad monetaria internacional de reserva básica, si no única.

El SME es un ejemplo de toma de posición que Europa hubiera preferido evitar pero no pudo, a causa de los acontecimientos de la década anterior. Sobre la política americana ha ejercido, al menos en una ocasión, una influencia positiva. La negativa europea en 1978 a absorber más dólares y contribuir así a su propia inflación fue causa directa de la decisión tomada por la Administración americana en noviembre de aquel año de adoptar una serie de medidas drásticas encaminadas a salvar al dólar, que *Business Week* calificó de «momento decisivo en las relaciones económicas de Estados Unidos con el resto del mundo». En palabras de dicho semanario, fue «el reconocimiento de que el bienestar económico de Estados Unidos depende ahora de la forma en que el país se desenvuelva en el concierto internacional». O dicho en pocas palabras, el SME nos obligó a tomar medidas en nuestro propio interés que, de otra forma, quizá no hubiéramos tomado.

Existen también otros ejemplos de intervenciones europeas que, a pesar de responder a posturas opuestas a las nuestras, nos han sido beneficiosas. ¿Por qué decidió la administración americana castigar a los europeos por no estar de acuerdo con nosotros en política nuclear? Durante gran parte del año 1977 estuvieron suspendidos los envíos de uranio enriquecido a Europa, como parte del plan para obligarla a aceptar los puntos de vista americanos sobre proliferación nuclear. Esto permitió a la Unión Soviética convertirse en el mayor abastecedor de uranio enriquecido de Francia y Alemania occidental; y además no consiguió retardar el desarrollo de la energía nuclear en Europa ni desalentarla en su intento de convertirse en importante exportador de centrales nucleares. ¿Acaso no va en beneficio nuestro el que Europa desarrolle su tecnología nuclear y reduzca su dependencia del petróleo? En marzo

pasado la energía nuclear aportó el 20 por 100 del consumo total en Francia, lo que constituye un récord internacional.

En cuanto a política extranjera, las cosas quizá se simplificaran si Europa se colocara de nuevo a nuestro lado, pero no es probable que esto suceda. Como dijo el presidente Carter de las reuniones de Giscard d'Estaing y de Schmidt con Brezhnev: «no podemos evitarlas aunque queramos, pero no queremos». Aunque hemos perdido en cierta medida el control sobre las acciones europeas, esto no significa que dichas acciones sean contrarias a nuestros intereses. La ampliación de los intereses europeos en Africa, continente con el que nosotros tenemos pocos nexos históricos, podría muy bien ser la respuesta a los avances soviéticos, cubanos y alemanes orientales en esta zona. Sin duda, el papel de la Comunidad fue positivo en la década anterior, en cuanto que alejó a Portugal del comunismo y lo acercó a la democracia y cooperó a la transición en España. En Turquía, amenazada por desórdenes de signo no comunista sino económico, la Comunidad puede desempeñar un papel importante, igual que en Chipre, Líbano, el norte de Africa y Yugoslavia. Y, nos guste o no, la influencia europea se deja sentir cada día con mayor intensidad en Centroamérica y Sudamérica.

Las iniciativas de la Comunidad en Oriente Medio, que despertaron comentarios hostiles del presidente Carter, se basan en la premisa de que los acuerdos de Camp David se veían amenazados por el olvido durante las elecciones presidenciales americanas y después de ellas. Según van apareciendo diferencias entre los intereses europeos y americanos en diferentes regiones, no sería mala idea que Europa desarrollara sus propias responsabilidades. El «reparto de tareas» de que hablan en la actualidad los europeos significa esencialmente que ambos asociados atlánticos tienen diferentes papeles que desempeñar en cada zona. Quizá Europa no quisiera comprometerse con la política americana en Vietnam, Afganistán o el oceano Indico, pero eso no quiere decir que no pueda desarrollar una actividad en otras zonas y hacerse cargo de parte de las responsabilidades defensivas americanas, que en la actualidad consumen un cuarto de nuestro presupuesto federal y el 5,5 por 100 de nuestro producto nacional bruto en tiempo

de paz; ninguno de nuestros aliados más importantes llega a estas cifras.

Al transferir Estados Unidos su atención de Europa a Oriente Medio y al Océano Indico, con programas nuevos, tales como las fuerzas de despliegue rápido (en las que se han invertido 9.000 millones de dólares), Europa ha comenzado a hacerse cargo de parte de nuestras responsabilidades defensivas. El aumento de la ayuda militar de Alemania Federal a Turquía y la expansión de sus actividades navales fuera de la zona del mar del Norte constituyen ejemplos de la ampliación de las actividades europeas en este campo. Los franceses han aumentado su presupuesto defensivo del 16 al 19 por 100 del presupuesto nacional en los últimos cinco años, a través de proyectos, tales como las fuerzas francesas de despliegue rápido, la ampliación de la flota submarina, el desarrollo balístico múltiple y las investigaciones acerca de la bomba de radiación aumentada y los misiles móviles y de crucero. La doctrina militar de Giscard d'Estaing de la *sanctuarisation élargie* significa simplemente que Francia aporta por primera vez su propia fuerza nuclear disuasoria a la defensa de sus aliados de la OTAN. Incluso Gran Bretaña, asediada por problemas económicos y sociales, se mantiene como el único miembro de la OTAN que dedica más del 5 por 100 de su producto nacional bruto a la defensa.

El que las sugerencias de autonomía defensiva europea pasen aún por herejías nos demuestra hasta qué punto América no comprende la evolución del Viejo Continente. El desafortunado término «auto-finlandización» aplicado al proceso de distanciamiento europeo de Estados Unidos fue sólo una demostración, como señala Christopher Bertram, de «la profunda incompreensión de la política europea» que caracterizaba a su autor. El salirse de una hegemonía no implica necesariamente caer en otra. Si algún significado conserva aún el término «finlandización» (que, como señala Max Jacobson, quizá no sea aplicable ni siquiera a Finlandia), es el de «subordinación» de los intereses nacionales a los deseos de Moscú. Es evidente que la política europea actual está centrada en los intereses nacionales, justamente lo opuesto de la finlandización. Ahora bien, la cuestión es ¿por qué esta política de nuestros aliados tiene que ir necesariamente en contra de nuestros intereses?

Si no es así, y eso es lo que sugieren los hechos, entonces en lugar de oponernos a ella deberíamos apoyarla. Lo que queremos evitar por encima de todo son situaciones en las que nuestra divergencia de intereses fuera de Europa o en relación con cuestiones económicas o monetarias debilite nuestros compromisos mutuos en relación con el mantenimiento de la paz en Europa. Aunque las diferencias con que nos encontramos hoy no se refieren directamente a los medios de consulta, hay fundadas razones para pensar que éstas se han hecho problemáticas y que nuestra forma de debatir los asuntos ya no se adapta a los tiempos que corren. Existen muchos foros de debate internacional: la OTAN, las cumbres económicas, la OCDE, el grupo de los diez, los cuatro de Berlín, etc., pero todos ellos son inadecuados. Lo que los aliados occidentales necesitan hoy en día quizá exista ya bajo la forma de las reuniones periódicas de representantes de Estados Unidos, Gran Bretaña, Alemania Federal y Francia. Muchas veces, estas reuniones no se anuncian ni se informa de ellas, porque, como sabemos, el problema de las consultas internacionales no es con quién se consulta, sino con quién no. Es posible que este nuevo mecanismo se establezca sólidamente con la práctica sin proclamación oficial. Durante una no lejana sesión de las Naciones Unidas, los ministros de asuntos exteriores de las cuatro potencias occidentales se reunieron para evacuar una consulta sobre la crisis del Golfo y nadie protestó por ello.

¿No es esto un signo más de que el general De Gaulle iba realmente por delante de su tiempo? Al fin y al cabo, fue De Gaulle quien primero sugirió en 1958 que «se constituyera una organización integrada por Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia para tratar de los problemas políticos y estratégicos mundiales». Estados Unidos declinó la invitación de De Gaulle en aquella época por dos razones principales: no queríamos que se dejara fuera a Alemania Federal y no queríamos que se dejara dentro a Francia y Gran Bretaña. Pero ninguna de estas dos reservas es aplicable hoy en día.*

* Ponencia presentada a la Conferencia Atlántica, celebrada en Alvor, Algarve (Portugal), en noviembre de 1980.

VEINTE AÑOS DE FOTOGRAFIA AMERICANA

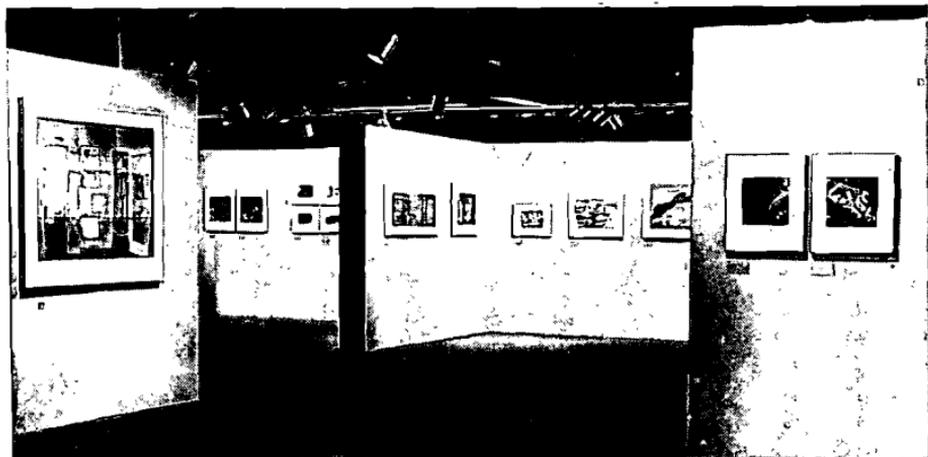
■ La Exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York, presentada por Roberto Luna

Una exposición de 185 fotografías de 101 artistas americanos con el título de «Mirrors and Windows» (Espejos y Ventanas) se ha ofrecido en la sede de la Fundación Juan March, del 22 de mayo al 28 de junio, organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, a partir de una realización del director del Departamento de Fotografía del citado Museo norteamericano, John Szarkowski. La muestra, que ofrece una visión de conjunto sobre el arte de la fotografía en Estados Unidos y de su evolución durante los últimos veinte años, se exhibe con carácter itinerante por diversos países, bajo los auspicios del Consejo Internacional del MOMA. Tras su presentación en Nueva York, en otoño de 1978, «Mirrors and Windows» ha recorrido diversas ciudades de Estados Unidos y París, Dinamarca y Noruega, antes de su llegada a España; para proseguir su itinerario por Europa, concretamente Edimburgo donde se exhibirá durante el verano con motivo del Festival de esta capital.

La Fundación Juan March tradujo el amplio estudio de Szarkowski recogido en el libro-catálogo que acompaña a esta exposición, y del que se ofreció un resumen en el anterior Boletín Informativo de la Fundación.

La selección de esta muestra, con algunas excepciones, se ha limitado a la obra de aquellos fotógrafos que fueron objeto del interés público en

los dos últimos decenios, por lo que no abarca destacadas figuras contemporáneas, cuyas realizaciones tuvieron gran relevancia en torno a 1950. Entre los artistas con obra en la exposición figuran Diane Arbus, Paul Caponigro, Mark Cohen, Judy Pater, Bruce Davidson, William Eggleston, Elliott Erwitt, Lee Friedlander, Ernst Haas, Rober Heinecken,



Les Krims, Ray Metzker, Joel Meyerowitz, Tod Papageorge, Robert Rauschenberg, Ed Ruscha, Stephen Shore, George Tice, Jerry Uelsmann y Garry Winogrand.

En el acto inaugural de la muestra, el director gerente de la Fundación Juan March, señor Yuste, hizo un balance de la labor realizada por esta institución en el curso 1980-81, «que cierra en Madrid esta Exposición de Fotografía Norteamericana, después de haber exhibido muestras de Arte Español Contemporáneo, Matisse, Becarios, Minimal Art y Paul Klee, y de haber efectuado fuera de Madrid, desde septiembre pasado hasta la fecha, otras veinte exposiciones más de diversa naturaleza. Con la que hoy inauguramos —dijo— son cuatro las que en estos

momentos mantenemos abiertas entre Madrid, Barcelona, Lugo y Cáceres».

A continuación José Luis Yuste expresó su convicción de que «hay que acercar las manifestaciones artísticas a las poblaciones españolas, grandes, medianas y pequeñas, y en este sentido estamos esforzándonos en desarrollar un programa de trabajo que está dando unos resultados francamente positivos, como lo demuestra el alto número de asistentes que estas exposiciones tienen en los lugares donde se realizan».

Seguidamente, el arquitecto y fotógrafo sevillano Roberto Luna pronunció una conferencia sobre «Espejos y ventanas: reflexiones», de la que ofrecemos un amplio extracto.



Roberto Luna:

«EL LENGUAJE DE LA FOTOGRAFIA»

El título de esta charla, reflejo del de la exposición que presenta, «Mirrors and Windows», plantea una estrecha relación con dos ideas que, de forma más o menos consciente, han presidido el desarrollo de la fotografía norteamericana durante los últimos veinte años. Estas ideas son, por una parte, la idea de la fotografía como instrumento de conocimiento, como ventana a través de la cual observamos la realidad, y por otra, la idea de la fotografía como medio de expresión personal, como espejo del fotógrafo.

Esta división del campo de la fotografía, o de la actitud de los fotógrafos con respecto a ella, en dos zonas que podríamos llamar, para entendernos, «fotografía ventana» y «fotografía espejo», no deja de ser problemática, como cualquier compartimentación en el campo complejo de las artes, debido a la enorme dependencia de la fotografía respecto a la realidad circundante (una fotografía es necesariamente «de algo»), y también al decisivo papel del fotógrafo en la elección del tema. La división que aquí se propone se refiere, sobre todo, a la actitud del fotógrafo ante esa realidad que recoge en su cámara.

En la primera parte de la exposición, «Espejos», el fotógrafo toma la realidad como pretexto para expresar una idea, y así las imágenes resultan reflejos de conceptos universales o platónicos y recurren frecuentemente a la abstracción o a la



Jerry N. Uelsmann, Sin título. 1966.



Paul Caponigro,
Círculo de piedras de Avebury (detalle). 1967.

geometría en su formalización. Desde otra actitud; las imágenes de la otra parte, «Ventanas», son más sensibles a las particularidades específicas de un cierto lugar o situación. Por supuesto, algunas imágenes se resisten a ser etiquetadas y podrían pertenecer, tanto a uno de los grupos como al otro.

La característica que primeramente interesa a un público no especializado en una fotografía es el tema de la misma, la parcela de la realidad que dicha fotografía refleja. Esta característica del tema de la fotografía nos proporciona un elemento claro de diferenciación de la fotografía con respecto a otras artes, en particular la pintura. Mientras que en la pintura un elemento claro de valoración o análisis puede ser la coherencia temática dentro de una obra personal, o la conexión de la misma con escuelas o movimientos contemporáneos, en la fotografía aparece un gran eclecticismo al respecto. En la obra de un mismo fotógrafo aparecen grandes divisiones temáticas que hacen difícilmente reconocible la mano del autor. Aunque en cada serie el estilo es coherente y reconocible, resulta difícil ver una continuidad entre fotografías de paisajes, automóviles, escaparates y retratos. De igual manera es prácticamente irrelevante la conexión de un autor con determinada escuela, con la que las coincidencias pue-

den ser tan numerosas como las diferencias.

En esta exposición, y en las colecciones de fotografías que podemos ver en los museos este eclecticismo temático es la característica dominante; y esta promiscuidad de temas, esta visión fragmentada, kaleidoscópica de la realidad, que podría ser considerada como un defecto, en lo que de aparente falta de coherencia o de dispersión tiene, puede verse como una virtud de estas colecciones, pues la multiplicidad de temas hace posible que el tema pase a un segundo plano, y la subjetividad o arbitrariedad en la elección de los temas se hace patente en la cantidad de temas posibles. Esa enorme disponibilidad de la realidad como tema fotográfico confiere a la fotografía la posibilidad de constituirse en duplicado del mundo, en una realidad análoga, más dramática de la que percibimos naturalmente.

EN BUSCA DE SU PROPIA EXPRESIVIDAD

La forma de tratamiento que el tema, la realidad objeto de la fotografía, recibe por parte de los fotógrafos, su postura más o menos activa ante ese tema nos da pie para establecer una serie de momentos o actitudes dentro del desarrollo de la fotografía, y su paralelo o influencia mutua con el desarrollo de otras artes visuales.

Desde sus comienzos, en 1839, hasta 1959, en que tiene lugar la publicación del libro de fotografías de Robert Frank titulado *The Americans*, los criterios de tratamiento de los temas y de valoración de las imágenes se mueven fundamentalmente dentro de los cánones tradicionales de belleza. La lucha de la fotografía por conseguir un puesto junto a la pintura dentro de las artes, puesto que le era negado por su carácter de objeto producido mecánicamente, hace que la fotografía incorpore los temas y formas de tratamiento positivo propios de la pintura clásica, en vez de buscar una expresividad propia y característica del medio que utiliza. Las fotografías de esta época se distinguen y valoran por su perfecta iluminación, precisión en los encuadres y enfoque, y buena calidad de impresión. Se trata de producir un objeto acabado y perfecto y, dentro de él, el tema se compone de manera equilibrada y serena, con relaciones proporcionales y control

de la profundidad, configurando un espacio Formal-Relacional.

En la citada obra de Robert Frank, *The Americans*, estos criterios de valoración se ponen en crisis y de esta forma los temas aparecen como relativos, ambiguos, y los encuadres precarios y descuidados. La fotografía, una vez superado el dilema «arte»..o «no arte», se decide a buscar su propio lenguaje, el tipo de visión que le es característico, la «visión fotográfica». Si en los comienzos trataba de trascender la naturaleza mecánica de la cámara para estar a la altura del arte, ahora comprende que sólo la aceptación de las limitaciones y recursos que la propia cámara impone o suministra le permitirá conseguir un lenguaje diferenciado y una expresividad propia.

A partir de ahora los temas podrán ser triviales, la iluminación cruda o escasa, los encuadres descuidados o «cuidadosamente descuidados». La fotografía no producirá ya un objeto perfecto y acabado, sino un «fragmento». Mediante el encuadre elegimos una parte de una realidad más extensa, definimos un *campo* que cobra su sentido pleno como parte de una realidad que continúa a su alrededor y con la que puede entrar en relación. Utilizando un término propio del arte moderno americano, podríamos decir que el espacio de esta fotografía es un espacio «all over», en el que la imagen tiende a salirse del encuadre y el espectador es llevado fuera de sus límites.

Simultáneamente, diversas actuaciones se operan dentro de ese *campo* de la imagen. El negativo no tendrá ya para algunos fotógrafos el carácter primordial que hasta ahora tenía. Este negativo podrá ser manipulado, de modo que lo que aparece en la copia, objeto final del proceso, no tendrá que estar necesariamente en el negativo. De igual modo, el color, que los viejos maestros como Adams, Weston o White, consideraban demasiado literal (demasiado real), propio de la pintura y obstáculo para la expresión personal, aparece como parte esencial de la obra de muchos fotógrafos que, lejos de utilizarlo como transcripción literal de la realidad, lo usan de forma claramente expresionista.

Como otra innovación, la utilización de la secuencia de imágenes en oposición a la imagen única, subraya el matiz conceptual de la obra de los fotógrafos que adoptan este medio de expresión. No tratan éstos

de elegir la mejor imagen de una serie como resumen de ella. La imagen es la propia serie; el proceso es el resultado.

VER EL MUNDO A TRAVES DE UNA CAMARA

En sus comienzos, la fotografía era un oficio difícil y misterioso. La simplicidad técnica de las cámaras, apenas una caja negra con un agu-



Bill Zulp-Dane,
Costa del Norte de California. 1975.

jero, hacía que cuestiones como la medida de la luz y el tiempo de exposición requirieran una gran experiencia en el fotógrafo. La función de la fotografía en esta época era esencialmente informativa y las revistas ilustradas de la época comienzan a sustituir por fotografías las viñetas realizadas hasta entonces por los pintores. El gran desarrollo de estas revistas, ante las demandas de un público ávido de aquellas imágenes que reproducían la realidad con tanta exactitud, y el paralelo desarrollo técnico de la fotografía hacen que una legión de fotógrafos se reparta por el mundo y que las imágenes de países y culturas, entonces demasiado lejanos, o las de la última moda de París, lleguen puntualmente hasta la sala de estar de cualquier americano o europeo medio. Es la gran época de revistas como *Life*, *Vogue*, *Harper's Bazaar* y otras.

El abaratamiento de los viajes y el

consiguiente desarrollo del turismo de masas a partir de los años cincuenta y la difusión de la televisión provocan la crisis de las revistas ilustradas en su anterior concepción. Por añadidura, los enormes avances técnicos en el campo de la fotografía contribuyen a la popularización de la misma. La capacidad de realizar una imagen correcta es puesta en las manos de cualquier persona. Usted aprieta el botón y la cámara hace lo demás.

Esta nueva situación hace que los fotógrafos comiencen a interesarse sobre el posible significado de su oficio y que su labor se centre ahora en ofrecer un contenido básicamente distinto al de la imagen correctamente realizada. Su obra se conceptualiza y sus contenidos se vuelven más privados. La fotografía como medio de conocimiento cede el paso a la fotografía como fotografía. Lo que los fotógrafos intentarán mostrar no es la realidad exterior, sino la realidad fotográfica, el modo especial de ver el mundo a través de una cámara.

Como consecuencia de su enorme difusión y utilización, la fotografía se ha convertido en nuestros días en un lenguaje universal: en un medio. El carácter utilitario de la mayor parte de las fotografías que hoy se realizan hace que la fotografía se asemeje al lenguaje al no ser en primer lugar una forma artística. La fotografía y el lenguaje constituyen hoy nuestra más común experiencia de la realidad, que normalmente nos parece más lejana e inaccesible que las descripciones e imágenes que de ella nos ofrecen. Si, con palabras de Mc Luhan, «el medio es el mensaje», el contenido de la fotografía será la fotografía misma, y la realidad que creemos percibir a través de ella es realidad fotográfica.

ESTRECHA RELACION CON EL SURREALISMO

Man Ray, en su libro *La edad de la luz*, nos dice: «Ninguna expresión plástica puede ser algo más que residuo de una experiencia» y compara a la imagen con «las cenizas quietas de un objeto consumido por las llamas». Estas afirmaciones, en clara conexión con el Surrealismo, nos llevan a reflexionar sobre el carácter surrealista de la empresa fotográfica. La aceptación por ésta de cualquier tema («Todo es bonito»); la objetualización de lo real, sin distinción entre objetos y acontecimientos; la aparición de lo accidental o fortuito en la experiencia fotográfica; la progresiva anulación de diferencias entre profesionales y «amateurs» (cualquiera puede tomar una buena foto) plantean una estrecha relación con los postulados del Surrealismo.

La fotografía se produce en un encuentro fortuito entre fotógrafo y tema (el «rendez-vous» de Duchamp), y como residuo de esa experiencia, como «las cenizas quietas de un objeto consumido por las llamas», fragmento del mundo, «objet trouvé».

Al comienzo he mencionado la dificultad de establecer una división en el campo de la fotografía. La necesaria dependencia del mundo visible y la decisiva intervención de la voluntad del fotógrafo en la elección y tratamiento del tema, hace que las dos facetas propuestas en el título «Mirrors and Windows» estén presentes de algún modo en cualquier imagen. Para Dorothea Lange todo retrato de una persona es un autorretrato del fotógrafo. Minor White nos habla de «paisajes interiores». Mi misma charla, que se pretendía objetiva, no ha podido evitar el subjetivismo y las preferencias personales en la elección de temas y citas.



ENTREGA DE LA COLECCION DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL

El acto de entrega de la colección de Arte Abstracto Español instalada en el Museo de las Casas Colgadas de Cuenca se llevó a cabo el pasado 5 de junio en el citado Museo por parte del creador y propietario Fernando Zóbel a la Fundación Juan March, en la persona de su presidente Juan March Delgado.

La colección está compuesta por 700 obras (de ellas 180 pinturas), de 150 artistas y se ofrece desde 1966 en las Casas Colgadas, propiedad del Ayuntamiento, quien restauró en 1978, con ayuda de la Diputación y la Caja Provincial de Ahorros de Cuenca, la ampliación del Museo.

El Alcalde de Cuenca, Andrés Moya, cerró el acto expresando su satisfacción por el éxito y repercusión que el Museo había conseguido en sus 15 años de existencia, llevando el nombre de Cuenca vinculado al mundo del arte hasta los rincones más apartados de otros países. Recordó el acuerdo de la Cor-

poración felicitando a Zóbel por el acierto de su decisión y a la Fundación Juan March por haber aceptado el legado, haciendo votos porque continúe y crezca en el futuro el impulso de una obra tan singular.

El acto —al cual asistieron más de doscientas personas, entre ellas el gobernador civil, presidentes de la Diputación y Caja de Ahorros, director gerente de la Fundación Juan March y otros directivos, y artistas como Gustavo Torner o Gerardo Rueda, entre otros— se inició con unas palabras de Fernando Zóbel, a las que respondió Juan March Delgado. Ofrecemos a continuación un resumen de estas intervenciones.



Durante el acto de entrega de la Colección de Arte Abstracto Español aparecen de izquierda a derecha Juan March Delgado, presidente de la Fundación Juan March, el pintor Fernando Zóbel y el alcalde de Cuenca, Andrés Moya.

Zóbel:

«MUSEO VIVO»



En los años 50 se dio una generación brillante del arte español como no se había conocido desde hace siglos. La suerte que tuve al poder ir formando una colección con obra de estos autores pensé que merecía tener continuidad, con la posibilidad de que pudiera contemplarse. Encontramos en Cuenca una ciudad ideal por sus atractivos paisajísticos, su distancia de capitales como Madrid y Valencia y por la acogida que tuvimos, tanto del Ayuntamiento como de artistas que nos ayudaron, con Gustavo Torner a la cabeza, auténtico co-autor del museo en el sentido más exacto y profundo de la palabra.

Aunque nos pusimos un plazo de tres años para ver si el museo «funcionaba», pronto vimos que atraía visitantes, que estaba «vivo» y que adquiría importancia nacional e internacional. Su colección se ha ampliado hasta incluir las tendencias más recientes del arte no-figurativo español; abarcando toda la extensa gama que va desde el constructivismo más racional hasta el informalismo más instintivo.

Este ha sido un museo organizado por artistas, muchas veces incrementado con obra seleccionada con la

ayuda y consejo de los propios autores, a partir de un criterio personal basado en la admiración de los creadores del museo por la obra de sus contemporáneos, sin aceptar obsequios de obra alguna para así poder obrar con la máxima libertad.

Al pensar en el futuro me preocupó siempre la continuidad del Museo, ya que pronto pensé que merecía la pena que siguiera creciendo y viviendo, más allá de mi propia existencia. La búsqueda fue larga porque no me parecía correcto dejar este problema a mis herederos o a instituciones dedicadas a resolver otro tipo de problemas. Pensé que la Fundación Juan March reunía las condiciones idóneas para continuar la vida y desarrollo del museo. Llevaba ganada una brillante reputación en el mundo expositivo del arte. No tiene museo propio, pero tiene una breve, aunque escogidísima, colección de arte contemporáneo español. Tiene las personas adecuadas y, quizás lo más importante de todo, tiene las ganas —las indispensables ganas— de desarrollar toda una labor en el mundo del arte y de la cultura. Me pareció el núcleo ideal para proyectar el Museo de Arte Abstracto Español hacia el futuro.

Juan March:

«POTENCIAR PROYECTOS COMUNES»

Cuando Zóbel hizo las primeras aproximaciones a la Fundación Juan March para saber en qué medida estaría interesada en asumir la responsabilidad del Museo, enseguida advirtió que había acertado plenamente. Había una razón fundamental, elemental y simple, pero de efectivo contenido: la de que todas las personas que llevamos la Fundación Juan March, y yo el primero,

hemos sido y somos admiradores entusiastas de este Museo, por la selección de las obras que lo componen, por la oportunidad de haberse erigido fuera de las grandes megalópolis que todo lo devoran sin margen para el sosiego, y, en fin, por haber sabido atraer y mantener durante tantos años la colaboración y el respeto de las entidades con cuentes con dimensiones culturales, prin-

principalmente el Ayuntamiento de la ciudad.

En estas condiciones el diálogo con Fernando Zóbel fue sencillo. Además Fernando Zóbel nos había ayudado en la Fundación Juan March a poner en marcha alguna de nuestras iniciativas y siempre nos había prestado su consejo desinteresado en nuestras actividades artísticas. Desde su creación en 1955 la Fundación Juan March ha atendido el área del Arte, tanto a través de ayudas para la investigación, la creación o la restauración artística, como a través de la organización de diferentes exposiciones, la celebración de conferencias y reuniones, las publicaciones artísticas, la creación de un fondo pictórico propio y otras modalidades de acción.

En el campo de las exposiciones, una de nuestras líneas básicas es la de ofrecer obra de artistas españoles de nuestro tiempo. La primera muestra, organizada con el nombre de «Arte 73», por el año de su exhibición inicial, ofrecía 81 obras de 41 autores españoles. Desde 1975 se montó la exposición denominada «Arte Español Contemporáneo», formada ya con fondos propios de la Fundación, en número que varía entre 20 y 30 obras de escultura y pintura, que se modifica continuamente con nuevas aportaciones o sustituciones, de artistas de diversos estilos y técnicas. En los primeros cinco años de exhibición itinerante se ha ofrecido en veinte capitales españolas.

Otras líneas expositivas de la Fundación Juan March son de carácter didáctico —como la itinerante de grabados de Goya que visitará Cuenca el año próximo— o bien ofrecen la posibilidad de contemplar muestras individuales de grandes artistas nacionales o extranjeros que por diversos motivos no han sido ni suficiente ni directamente conocidos en España.

En la atención que venimos dedicando al arte contemporáneo, una de las piezas claves de nuestra organización es, por cierto, un destacado conqunense, Gustavo Torner.

La presencia de la Fundación al frente del Museo de Cuenca significa para nosotros no sólo un compromiso de buena gestión, de incremento de sus fondos, de su promoción nacional e internacional, sino también una colaboración cultural con instituciones de la ciudad y la provincia que desarrollan actividades parejas a las que nosotros realizamos.

En el próximo pasado, en colaboración con la Casa de Cultura de Cuenca, la Fundación desarrolló un Ciclo de Conciertos para escolares en la Iglesia de San Miguel, que fue valorado muy positivamente por los jóvenes asistentes, sus profesores, Colegios y Asociación de Padres. En un próximo futuro, como ya he indicado, queremos ofrecer en Cuenca la Exposición de la Obra Gráfica de Goya, que comprende los grabados de sus cuatro grandes series. Estoy seguro, además, de que el buen entendimiento de los directivos de la Fundación y del Museo con los responsables de las actividades culturales de Cuenca producirán nuevos proyectos comunes que redunden en servicio directo de vuestra comunidad.

Con ese ánimo la Fundación Juan March ha aceptado la donación de Fernando Zóbel y se dispone a trabajar activamente en el Museo. He de decir también que la colaboración de Zóbel y de Torner seguirá siendo valiosísima para la Fundación, ya que tanto ellos como nosotros no queremos sino continuar la tarea hasta ahora desarrollada en el Museo, potenciando todas sus posibilidades. Sé que contamos también con la colaboración del Ayuntamiento y de la Caja Provincial de Ahorros, que han mantenido la disponibilidad para la Fundación de este maravilloso edificio de las Casas Colgadas. A todos agradecemos muy vivamente su ayuda y su voluntad de mantener vivo este foco cultural que *urbi et orbi* significa la existencia del Museo de Arte Abstracto Español. Trataremos de ser fieles a las ideas que lo crearon y al propósito de Zóbel de que, al pasar a la Fundación Juan March, pueda su colección alcanzar aún mayores cotas de relevancia.

LA CRITICA Y LA EXPOSICION KLEE



■ Exito de la muestra en Barcelona

Hasta el 28 de junio ha permanecido abierta en la Fundación Joan Miró de Barcelona la exposición de Paul Klee, organizada por la Fundación Juan March en colaboración con la citada Fundación y con el patrocinio de la Caixa de Barcelona. Los doscientos óleos, acuarelas, dibujos y grabados del pintor nacido en Múnchenbuchsee procedían de la colección de Félix Klee, hijo del artista, la Fundación Klee de Berna y la galería Beyeler de Basilea.

En el acto inaugural, celebrado el 19 de mayo en el auditorio de la Fundación Miró en el Parque de Montjuich de Barcelona, con asistencia de más de mil personas, intervino en primer lugar la directora de la misma, Rosa María Malet, quien expresó su satisfacción por la colaboración fructífera de las tres entidades, que había hecho posible el poder ofrecer una muestra como la de Klee de indudable calidad y complejidad. Por su parte el presidente de la Caixa de Barcelona, Eusebio Díaz Morera, resaltó la preocupación e interés de su institución por alentar tareas culturales como la llevada a cabo con esta exposición.

Por su parte el director gerente de la Fundación Juan March subrayó que era la duodécima exhibición artística que realizaba esta entidad en Cataluña en los últimos años; presencia en la vida cultural catalana que ratifica la vocación nacional de la Fundación «y se suma a otras actividades culturales, científicas y asistenciales que aquí desarrollamos de manera constante». Tras apuntar que todas las obras exhibidas se mostraban por primera vez en España, expresó su satisfacción por haber vuelto a colaborar como en ocasiones anteriores con la Fundación Miró y con la Caixa de la provincia, a fin de hacer accesible al gran público la obra de los grandes protagonistas del arte contemporáneo: «Este tipo de colaboraciones honra a quienes las establecen y benefician a la generalidad de las personas interesadas en este tipo de manifestaciones culturales, ya sean artistas, profesores, críticos, estudiantes o aficionados».

En el acto inaugural, al que asistió el nieto del pintor Aliosha Klee, pronunció una conferencia Jürgen Glaesemer, director de la Fundación Klee, y el 27 de mayo la profesora de la Sorbona Eva Eyquem disertó sobre «Klee y la enseñanza».

De los juicios que los críticos han publicado sobre esta exposición, ofrecida en Madrid y Barcelona, recogemos a continuación algunos pasajes.

ARMONIA UNIVERSAL

«La obra de Klee ha tenido y tiene amplias resonancias. Directa o indirectamente, no sólo ha entrado en nuestro mundo, sino que lo ha modificado. Es uno de los pintores que más han influido en sus semejantes, pese a no tener muchos alumnos directos.

Todos los aspectos eternamente sorprendentes y deliciosos de la obra de Paul Klee, su dis-

tanciamento distinguido de toda vulgaridad y su jamás agresivo sentido del humor, hacen de su obra como una música de cámara, que responde a la armonía universal, una transcripción libre de los elementos eternamente vivos de la creación: un microcosmos que responde, como un eco bienhumorado, a la voz sublime del macrocosmos.»

Julián Gállego

«El País», 14-III-1981

ABRIR LOS OJOS

«Paul Klee se erige, finalmente, en la imagen de toda abstracción. Para confirmarlo, valgan también —además del enorme testimonio pintado— sus propias palabras: 'El arte no reproduce lo visible, sino que hace que algo sea visible'. El problema es, por tanto, un abrir lo demás, y un abrirse a él. Llamar con insistencia sensible al rostro oculto de la realidad, para desvelarlo y reconstruirlo. Para describirlo en su unidad dinámica. El problema es abrir los ojos. O cerrarlos.»

Miguel Logroño

«Diario 16», 18-III-1981

SU PARABOLA MAGICA

«Ningún otro artista había acertado a poner de manifiesto, de forma tan evidente, con el encanto seductor de su melodía plástica y la poesía en línea de sus dibujos, la existencia de un universo que demuestra y esconde a un mismo tiempo sus más hondas significaciones dentro y fuera de nosotros mismos.

La creación de Klee es un milagro que se comporta como una parábola. Con ritmos plásticos, el pintor transmite el fluido incesante, ese hacerse continuo, al modo de río de Heráclito, al ser inmerso en el tiempo de Heidegger, en el que ha sorprendido la actividad genética del Universo y el discurrir de cuanto pareciendo y apareciendo como contradictorio converge hacia un punto omega.»

Salvador Jiménez

«ABC», 28-III-1981

TODO KLEE

«La Exposición de la Fundación March merece un gran aplauso. En 202 obras, desde las meticulosas plumillas de sus veinte años hasta uno de sus *Angeles*, de 1940, el año de su muerte, está allí todo Klee. Están los lápices y grabados feroces, de humor negro; las acuarelas del descubrimiento asombrado del color; las artes mágicas de la línea; los óleos más tardíos y de mayor formato; los experimentos con engrudo y papel periódico; la

simbología ya depurada y elemental de los últimos años.»

Antonio Caballero

«Cambio 16», 30-III-1981

INVESTIGACION Y SENSIBILIDAD

«No hay automatismo ni mero azar en Klee. No estamos ante el espíritu dormido ni, por tanto, ante la expresión incoherente. Todo en Klee, por el contrario, es investigación, y hasta puede que humor.

Tal vez sea el ejemplo más exacerbado de sensibilidad que podría buscarse y encontrarse en toda la pintura moderna. El más original también, la más refinada y perfecta individualidad del siglo XX. La extraordinaria exposición que ahora se nos ofrece es suficiente para hacerse una completa idea —o imagen— de Paul Klee.»

A. M. Campoy

«ABC», 22-III-1981

MUESTRA EXCEPCIONAL

«La Fundación Juan March inauguró un certamen de excepcional categoría. Hasta el punto de que incluso en los medios artísticos y culturales adquiere acentos reveladores.

Se comprende que Klee haya influido en los artistas que le siguieron. Su magistral lección queda permanentemente válida: 'en el arte —afirmaba— lo mejor es decir las cosas de una vez, y de la manera más sencilla'. Así las dejó dichas, en los dos centenares de obras reunidos en esta 'Muestra' excepcional.»

Julio Trenas

«La Vanguardia», 14-III-1981

LABORIOSA GENEROSIDAD

«Hay en la Exposición todo un proceso mental que ha dado origen a lo que hoy es la pintura que llamamos contemporánea. Quien acuda a ver estas doscientas obras de Klee que ha traído a Madrid la Fundación con laboriosa generosidad, podrá seguirle los pasos a la pintura de nuestro tiempo a través de muy variados gestos, desde un realismo mágico,



tan cultivado por la escuela de Viena en esos comienzos de siglo, hasta el informalismo de unos esquemas congelados.»

García Viñolas
«Pueblo», 1-IV-1981

NUEVA DIMENSION ESPIRITUAL

«Paul Klee está considerado, con Kandinsky, pionero en haber conferido al arte occidental una nueva dimensión espiritual. Con la originalidad y el dinamismo de su 'grafismo', la obra del pintor suizo influiría en diversas escuelas y estilos del arte de nuestro siglo.

Un Klee que se nos muestra hoy no sólo como un gran pintor, sino como una de las figuras decisivas de la pintura contemporánea, así como uno de sus pivotes más fundamentales.»

José Antonio Flaquer
«El Noticiero Universal», 10-III-1981

ACONTECIMIENTO ARTISTICO

«La Fundación Juan March acaba de inaugurar una exposición con más de doscientas obras de Paul Klee, cuya importancia la convierte en el acontecimiento artístico de la presente temporada

y en uno de esos hitos que merecen recordarse.

Paul Klee es, junto a Picasso y Matisse, uno de los tres pintores más importantes del siglo... Todo esto podrá comprobarlo quien, dotado de un espíritu sensible, recorra la estupenda exposición antológica que se nos ofrece ahora, en cuya bien cuidada selección cronológica se puede seguir a la perfección la trayectoria artística de Paul Klee.»

Francisco Calvo Serraller
«El País», 18-III-1981

PANORAMICA COMPLETA

«Desde el pasado martes 17 de marzo, las salas de la Fundación Juan March alojan la pintura de Paul Klee. 202 obras nos permiten contemplar en todo su esplendor el quehacer innovador del maestro de la Bauhaus.

La Fundación Juan March, en su línea de aciertos, nos brinda una panorámica completa de un artista no popular en España, pero imprescindible, junto con Kandinsky, para entender los paradigmas actuales del arte.»

Eduardo Romero Verdú
«El Socialista», 1-IV-1981

UN CAMINO A SEGUIR

«Paul Klee fue uno de esos artistas que como Cézanne y Matisse no alcanzaron la importancia de grandes innovadores sino en generaciones posteriores. Su variedad, al no centrarse en un estilo monstruo, donde ya no caben más posibilidades de investigación que las del propio realizador —a la manera de Picasso en pintura o de un Stravinsky en música—, encierra para los que tienen verdadero interés en la creación un camino a seguir.»

Gloria Collado
«Gula del ocio», 6-IV-1981

UNA ALQUIMIA SECRETA

«Dentro de treinta o cincuenta años esta obra y su punto de partida significarán algo más que un momento histórico. Uno puede ver aquí, en menor escala, un reflejo de los ciclos que mueven la his-

toria del universo. Sin duda, Paul Klee abre una nueva era en la historia del arte. Toda su obra es, a un mismo tiempo, una alquimia secreta y una elevación.»

J. R. Alfaro
«Hoja del Lunes», de Madrid, 23-III-81

RENOVADOR DEL ARTE

«La obra de Paul Klee, que hoy podemos contemplar en las salas de la Fundación March, es ya un pedazo de la pasada historia, al que hay que acercarse con el respeto y la admiración que se debe a la labor de uno de los más profundos renovadores del arte del siglo XX. Un pintor tan receptivo como creador, tan ingenioso como elaborado, tan poético como racional, que al cabo de los años se ha convertido en clásico.»

Mario Antolín
«Ya», 12-IV-1981

CANTICO POETICO

«Sublime y ardua es su creación, su evolución espiritual hasta alcanzar su punto culminante que es el resultado del constante y honrado esfuerzo, la gran creación del poeta y pensador plástico. La formación intelectual de Klee, su gran afición a la música, sus ansias de honestidad, de integración y servicio a la sociedad, su voluntad firme de superación y de perfección logran que concurren en sus obras las mayores y mejores realizaciones de la pintura de todos los tiempos.»

María Carme Farre I Sampera
«El Noticiero Universal», 16-V-1981

MUESTRA COMPLETA Y SIGNIFICATIVA

«La sensibilidad y la calidad de sus obras le han hecho acreedor de calificativos como el de considerarle uno de los mejores artistas de estas pasadas décadas. Sin embargo, faltaba una muestra completa y significativa de la producción de Klee en España, una colección que descubriera a un público amplio la nueva dimensión que él supo concitar en su pintura a través de una técnica depuradísima y totalmente propia

que ha hecho que su grafismo haya tenido una decisiva influencia en toda la pintura contemporánea.»

Antonio Sanjosé
«Las Provincias», 23-IV-1981

PALABRAS QUE EMERGEN DE LA EXPLORACION

«Una gran exposición del que fue también el máximo virtuoso de los títulos. Seguramente el sentido de la obra de Klee está en que surge como «de vuelta»; después de entregarse largamente a jugar con las materias y formas, llega un momento en que encuentra una imagen, una sugestión, un parecido, y entonces da el trabajo por terminado, colgándose un título irónico, casi un chiste.

No nos hace falta tampoco conocer al Klee teórico y pedagogo, ni al Klee poeta: la palabra, en él, es la señal de que ha terminado su trabajo, emergiendo de su errabunda exploración entre la materia pictórica.»

José María Valverde
«El Correo Dominical Catalán», 17-V-81

UNA MIRADA MAGICA

«La llegada a Barcelona de una porción importante de la obra de Paul Klee, destinada a ser exhibida en la Fundación Joan Miró, constituye una ocasión privilegiada para entrar en contacto con una de las figuras artísticas más singulares de nuestro siglo. Admirado por Picasso y prohibido por los nazis, Paul Klee recobró para la pintura una mirada virgen, al margen de modas y consignas del mercado o de las academias. Su universo mágico, como nacido de la matriz de los sueños, es de una pureza plástica y de una elegancia extremas.»

Román Gubern
«El Periódico», 14-V-1981

ANIMADOR DE LO INMOVIL

«Todo ello responde a una necesidad de fijación espiritual: el tránsito de las formas, el movimiento inmovilizado en el cuadro, el tiempo visible en la huella

que ha dejado y en su impulso que continúa, la forma tomada no como algo definitivo, sino como un estado siempre cambiante, en un proceso de formación que no nos es ocultado, que podemos leer, adivinar, intuir mediante la contemplación atenta. Como si fuera un enigma, porque es un enigma. La obra de Klee es, pues algo que se germina en el centro, en el interior, y es como un sueño; el sueño de la creación.»

Juan Bufill

«*El Correo Dominical Catalán*», 17-V-81

DE CUATRO ESTRELLAS

«Una espléndida exposición de Paul Klee, que podría considerarse de cuatro estrellas incluso en países más privilegiados en este terreno. Casi 200 piezas, cedidas por la Fundación Paul Klee de Berna y la Galería Beyeler de Basilea, siguen, paso a paso, la delicada trayectoria de uno de los más grandes y misteriosos artistas de nuestro siglo. Rara vez hemos tenido por aquí ocasión de contemplar una muestra que siga tan minuciosamente lo que un pintor ha sido desde sus primeros balbuceos hasta el fin de su carrera (...) y es también el broche de una auténtica edad de oro de la sala de exposiciones de la Fundación Juan March.»

Paloma Chamorro

Programa «*Imágenes*», de TVE, 6-V-81

REENCUENTRO EXCEPCIONAL

«Una exposición tan completa como ésta de Paul Klee constituye, además de un acontecimiento cultural de primer orden, un reencuentro excepcional con muchas de las semillas que hicieron germinar el arte contemporáneo. La contemplación de estas obras resulta ahora, a los 41 años de la muerte del pintor, más reposada y de más fácil lectura, una vez sedimentada en parte su acción en el tiempo y contrastada su área de influencias con las de otros maestros de la modernidad.»

Luis Alonso Fernández

«*Reseña*», III-IV-1981

UN BALCON SOBRE LA PINTURA MODERNA

«El acopio de obras inviste a la exposición de una gran importancia. La ancha parcela vital del gran artista suizo atraviesa uno de los momentos históricos más agitados de nuestro continente y su cultura. Klee se esponja e ilumina esos movimientos. Gracias a la cooperación de las fundaciones March y Miró puede contemplarse en nuestra ciudad una parcela muy importante de uno de los maestros de la pintura moderna. Parcela que es como un balcón asomado a los mejores logros del arte de nuestro tiempo.»

Rafael Manzano

«*El Noticiero Universal*», 16-V-1981

UN PINTOR-DE-SILLA

«Klee es un pintor-de-silla, que diría Feuerbach: elemento indispensable para comprenderlo, pues impide que el cansancio de las piernas nos distraiga la mente.

Encasillarle en poeta, no ver más que musicalidad en sus telas, etcétera, es encerrarlo, empujarlo, limitarlo injustamente, porque ante todo, sobre todo y más que nada Paul Klee ha de ser tenido por uno de los contados artistas que en el presente siglo han abierto nuevos caminos al arte.»

Lluís Permanyer

«*La Vanguardia*», 20-V-1981

FORMA Y COLOR

«Para exteriorizar y proyectar su mundo interior, Klee utiliza la forma y el color. Línea y color sirven a Klee para plasmar los temas surgidos de las más variadas procedencias. Parece querer explorarlo todo: plantas, animales, seres humanos, geología, física, meteorología, arquitectura, música... Todo le sirve como punto de partida para su obra. De la línea pasa al plano y del plano a los espacios en perspectiva, a veces, ocupados por signos como flechas y letras o también por otros símbolos pertenecientes a un orden más elevado que parecen surgidos de un nivel más próximo a la metafísica.»

Rosa María Malet

«*La Vanguardia*», 20-5-1981

«GOYA: TODA LA PINTURA MODERNA, MENOS EL CUBISMO»

■ En julio, los Grabados de Goya en Vigo

Del 3 al 26 de julio próximo se ofrecerá en Vigo, en el Ayuntamiento de esta ciudad, la Exposición de 222 Grabados de Goya, en colaboración con esta entidad y la Real Academia Gallega. Vigo será la sexta ciudad que visitará esta muestra itinerante de la Fundación Juan March en su recorrido por Galicia, desde su presentación, el pasado 11 de marzo, en La Coruña. Otras localidades gallegas en las que se ha exhibido anteriormente la exposición de Grabados de Goya han sido Mondoñedo, El Ferrol, Lugo y Orense.

En Lugo, donde se exhibió la muestra del 20 de mayo al 5 de junio en el Círculo de las Artes, pronunció la conferencia inaugural Basilio Losada, profesor y director del Departamento de Filología Galaico-portuguesa de la Universidad de Barcelona y profesor de Arte Hispánico en los programas en España de las Universidades de Berkeley e Illinois (Estados Unidos). Ofrecemos seguidamente un resumen de su intervención.

La obra de Goya se sitúa en una etapa crítica de la historia occidental, la que inicia el descrédito de la razón y el descrédito de la realidad, aparentemente objetiva, como punto de partida y como canon para la obra artística. Goya es un artista que alcanza su madurez tardíamente, y la alcanza dentro de una crisis personal e histórica que se refleja en toda su obra y de manera especial en sus grabados. Toda la pintura moderna se halla en germen en la obra del genial pintor aragonés, sin más excepción que el cubismo. Pero hay en la obra de Goya un elemento mucho más significativo: la ruptura con el optimismo ilustrado, basado en el convencimiento de que el mundo, si no perfecto, era al menos perfectible, aplicando un instrumento del que Dios o la naturaleza habían dotado generosamente a todos los hombres: la razón. Frente al hombre racional cartesiano, Goya ve al hombre como un animal pasional, emotivo.

A lo largo de la historia, el arte español se revela en tres momentos clave contra la tiranía de la realidad, de lo pretendidamente objetivo: El Greco, Goya, Picasso. La realidad no es ya el punto de partida y el canon por el que se mide la calidad de la obra artística, sino un pretexto para que el pintor manifieste su personalidad, colocándose en primer plano, no ya como un artesano, sino como artista, como creador.

El ímpetu y la novedad de este planteamiento se percibe ya en la se-

rie de *Los Caprichos*, en la que partiendo de su visión de lo popular, de la estética de los cartones, la supera con hallazgos expresionistas, deformando la línea, buscando la belleza en la fuerza expresiva y no en la fidelidad a un canon aparentemente objetivo. Si el sueño de la razón produce monstruos, son estos monstruos los que afloran en plena libertad cuando el ilustrado que fue Goya pierde su confianza en la razón. El grabado surge entonces de una necesidad de concentración expresiva, manifestando los abismos de abyección, de miseria y de crueldad que la razón oculta.

En *Los desastres de la guerra* enfrenta la crueldad institucionalizada, fría, mecánica, a la crueldad enloquecida, brutalmente grandiosa, del pueblo. No hay héroes individuales ni hazañas singulares, hay una visión despiadada del enfrentamiento de dos formas de crueldad que son reflejo del desgarramiento interior del Goya afrancesado, ilustrado, pero pueblo al fin. Y en los *Disparates*, seguro de su técnica, buceador incansable en los recovecos más siniestros del alma humana, nos da una obra cuajada de presagios y de adivinaciones, paralela a las de sus pinturas negras, a aquel cuadro portentoso —que vale por una interpretación de nuestra historia— en el que dos hombres enterrados hasta las rodillas y sin posibilidad de huir, se enfrentan en una lucha a garrotazos, brutalmente, como símbolo de nuestra imposibilidad de convivencia.

Balance del curso 1980-81

CONCIERTOS PARA JOVENES: 22.386 ASISTENTES

Un total de 22.386 chicos y chicas, procedentes de diversos colegios e institutos, han asistido a los Conciertos para Jóvenes que ha desarrollado la Fundación Juan March durante el curso 1980-81, en Madrid y en Albacete. Estos conciertos, matinales, que están destinados a estudiantes de los últimos cursos de bachillerato, son ofrecidos por destacados intérpretes, figuras ya consagradas tanto en España como a nivel internacional, abarcan diversas modalidades musicales y tienen un carácter marcadamente didáctico. A fin de que estos jóvenes estudiantes puedan comprender y apreciar mejor la música clásica, en cada ocasión un crítico o especialista realiza una introducción a obras y compositores.

A lo largo del curso 1980-81 que acaba de finalizar, la Fundación Juan March organizó un total de 76 conciertos, además de 8 recitales de poesía sobre Quevedo. Trece de estos conciertos se ofrecieron de enero a abril en Albacete, y consistieron en recitales de piano romántico por Miguel Baró. Los 63 conciertos celebrados en Madrid, en la sede de la Fundación, de octubre a mayo, se repartieron en diversas modalidades: conciertos de flauta y piano por Antonio Arias y Ana María Gorostiaga; recitales de piano romántico, a cargo de Joaquín Parra y Ricardo Requejo; y, de enero a mayo del presente año, recitales de vihuela y guitarra barroca, que ofreció el guitarrista Jorge Fresno y en los que intervino, en tres ocasiones, Eugenio Gonzalo. Asimismo continuaron durante el primer trimestre del curso los recitales de poesía sobre «Quevedo y la sociedad de su tiempo»,

organizados el pasado año para conmemorar el cuarto centenario del nacimiento de Quevedo, y que corrieron a cargo de Carmen Heymann y Servando Carballar.

Desde su iniciación en 1975, en Madrid, una vez por semana, la serie de Conciertos para Jóvenes de la Fundación Juan March se ha ampliado a diversas modalidades, habiendo aumentado también la frecuencia de los conciertos a tres veces por semana. Esta iniciativa, al igual que otras actividades de la Fundación, se ha extendido desde entonces a otras ciudades.

EN MADRID

El piano, la música de cámara, recitales de poesía y música para vihuela y guitarra barroca han sido las modalidades de los Conciertos para Jóvenes celebrados en el curso que ahora finaliza en la sede de la





Jorge Fresno.



Ana María Gorostiaga y Antonio Arias.

Fundación, en Madrid, y a los que han asistido 19.601 chicos y chicas procedentes, en cada concierto, de siete colegios e institutos madrileños. Iniciados el pasado 14 de octubre de 1980, se han desarrollado los martes, jueves y viernes por la mañana, a las 11,30 horas, con los siguientes programas e intérpretes:

Conciertos de flauta y piano, por **Antonio Arias** y **Ana María Gorostiaga**, se ofrecieron cada martes, durante todo el curso, con un programa integrado por obras de Mozart, Van Eyck, Reinecke, Fauré y Bartok. En cada ocasión comentó los conciertos el compositor y crítico musical **Tomás Marco**.

Antonio Arias nació en Madrid en 1951. Estudió violín y flauta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, trasladándose posteriormente a París, becado por la Fundación Juan March, donde perfeccionó sus conocimientos de flauta con A. Marion.

Ana María Gorostiaga, tras realizar sus primeros estudios musicales en el Conservatorio de Madrid con su padre y con Enrique Aroca, obteniendo numerosos premios, amplió estudios en Italia y Francia. Especializada en música de cámara, ha colaborado con grandes figuras españolas y extranjeras.

Durante el primer trimestre del curso y con motivo de cumplirse en 1980 los 400 años del nacimiento de Quevedo, continuaron, cada jueves, los **recitales de poesía** de **Carmen Heymann** y **Servando Carballar** sobre «Quevedo y la sociedad de su tiempo», iniciados en enero del pasado año. Estos recitales, que estuvieron acompañados de una explicación de **Elena Catena**, Profesora Adjunta de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, abarcaron varios poemas del célebre escritor español y un fragmento de *El Buscón*.

Carmen Heymann y **Servando Carballar** han dedicado varios años a investigar los orígenes del teatro español. Sus experiencias desembocaron en la creación de un teatro popular de muñecos y máscaras, con el que actuaron en años anteriores en la Fundación.

Otra modalidad de los Conciertos para Jóvenes celebrados durante el pasado curso en Madrid ha sido el **piano romántico**, que, a lo largo del mismo, ha incluido recitales de los pianistas **Joaquín Parra** y **Ricardo Requejo**, los viernes por la mañana; comentados ambos por el crítico musical **Antonio Fernández-Cid**. Joaquín Parra, Profesor de Piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, interpretó obras de Schumann, Chopin, Liszt y Albéniz. Premio Extraordinario de Piano en el citado Conservatorio de Madrid, Joaquín Parra amplió sus conocimientos de este instrumento con Julia Parody, Alfred Cortot, Guido Agosti y Alicia de Larrocha, entre otros maestros. Por su parte, el pianista Ricardo Requejo, que actuó en ocho ocasiones, desde enero del presente año, ofreció un programa con piezas de Chopin, Mendelssohn y Albéniz. Nacido en Irún, Ricardo Requejo estudió en San Sebastián y posteriormente se perfeccionó en los Conservatorios de París, Ginebra, Portugal y Alemania. Desde 1974 vive y enseña en Madrid.

Desde el 22 de enero pasado se incorporó a la serie una nueva modalidad, **recitales de vihuela y guitarra barroca**, a cargo de **Jorge Fresno**, y en los que también ha actuado **Eugenio Gonzalo**. Se han celebrado los jueves por la mañana y van acompañados en cada ocasión de una explicación a cargo de **Jacinto Torres**, Profesor de Estética e Historia de la Música del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.



Servando Carballar y Carmen Heymann.



Joaquín Parra.

El programa de estos recitales se dividió en dos partes: una primera, dedicada a la vihuela en el siglo XVI, con piezas de Diego Pisador, Enriquez de Valderrábano y Alonso Mudarra, y una segunda parte con composiciones ilustrativas de la guitarra barroca en Italia y España en el siglo XVII, pertenecientes a Carlo Calvi, Ludovico Roncalli, Paolo Foscari y Gaspar Sanz.

Jorge Fresno es, desde 1978, director del grupo de música barroca «Alicastro-Ensemble Suisse». Entre sus grabaciones figuran la primera Antología de los vihuelistas españoles.

En los tres recitales de guitarra que dio Eugenio Gonzalo se ofreció un programa con piezas de Mudarra, Sanz, Sor, Villalobos, Sáinz de la Maza, Moreno, Albéniz y Bielsa.

EN ALBACETE

Un total de 2.875 chicos y chicas asistieron a los 13 recitales de piano que desde el 14 de enero al 29 de abril, los miércoles, se celebraron en Albacete, en la Casa de Cultura, organizados por la Fundación Juan March con la colaboración del Conservatorio Elemental de Música de Albacete y la citada Casa de Cultura. Estos recitales, organizados con el mismo criterio que

los de Madrid, fueron interpretados por el pianista Miguel Baró, quien ofreció un programa integrado por la *Sonata Op. 28, «Pastoral»*, de Beethoven; la *Rapsodia Op. 79*, de Brahms; y la *Polonesa Op. 53*, de Chopin. En cada ocasión realizó los comentarios a las distintas obras y compositores el director del citado Conservatorio Elemental de Música de Albacete, José María Parra.

Miguel Baró estudió piano en Murcia, Madrid, Siena y Salzburgo. Ha dado numerosos recitales por toda España y, desde hace trece años, es profesor en el Conservatorio Superior de Música de Murcia.

EN FIGUERAS

Además de estos Conciertos para Jóvenes, la Fundación colaboró con «Juventuts Musicals de Figueras» en la organización, en esta ciudad gerundense, de un ciclo de 12 conciertos de iniciación a la música, celebrados del 30 de enero al 15 de mayo, en el Patronat de la Catequística.

Estos conciertos, que abarcaron diversas modalidades e intérpretes, se destinaron a escolares de edad comprendida entre 9 y 10 años, según se informó en el Boletín n.º 103, de abril del presente año.



Ricardo Requejo.



Eugenio Gonzalo.

«EL ROMANCERO, HOY»

■ Conferencias de Diego Catalán

Tratar de explicar el significado actual del romancero, esa poesía marginada que aún encontramos hoy en pueblos y aldeas españoles; cómo hereda y conserva viejos mitos y grandes estructuras permanentes, acrónicos, que provienen de tiempos remotos, pero que son historia, se renuevan y adaptan a la sociedad y al tiempo en que viven; y analizar cómo el romancero tiene su propio lenguaje poético, distinto del lenguaje poético escrito han sido algunos de los objetivos principales de Diego Catalán, profesor de la Universidad de California en San Diego (Estados Unidos) en un ciclo de conferencias sobre «El Romancero, hoy», que impartió en la Fundación Juan March, del 12 al 21 de mayo pasados, y de las que ofrecemos seguidamente un extracto.



DIEGO CATALAN MENENDEZ-PIDAL, madrileño de 53 años, fue catedrático de Gramática Histórica de la Lengua Española de la Universidad de La Laguna. Desde 1965 ha venido ejerciendo la enseñanza como Profesor de Literatura Española en Estados Unidos, primero en la Universidad de California en Berkeley y en Wisconsin-Madison y, desde 1970, en la de San Diego.

Es director de Investigaciones del Seminario «Menéndez-Pidal» de la Universidad Complutense y del Center for Iberian and Latin-American Studies, de la Universidad de California. Es Académico de la American Academy of Arts and Sciences. Autor de numerosos trabajos sobre literatura medieval española, ha centrado principalmente sus investigaciones en el Romancero tradicional.

Don Quijote, al acometer en solitario la aventura del descenso a la cueva de Montesinos, reproduce, a su manera, la hazaña suprema de los héroes: la transgresión, sin perder la vida, de las fronteras del tiempo y del espacio. Entre un sueño y otro, Don Quijote recorre el más allá, durante tres días con sus noches, guiado por Montesinos. Cervantes, al contar la escena del encuentro de Don Quijote con su admirado predecesor en el arte de amar, Durandarte, arquetipo de caballeros enamorados en el romance, convertía en «carne momia» todo un tópico de la poesía trovadoresca y de la prosa caballerescas y sentimental, el de que el enamorado (o enamorada), por el hecho de amar, enajena su corazón, que en adelante pertenece a su amada (o amado). Este tópico, muy recurrente en la literatura medieval pan-europea, el romancero del siglo XV lo acertó a desarrollar en forma de relato, concibiendo la escena en que un caballero, malherido, exige antes de morir, a su primo Montesinos que, como un último acto de camaradería, lleve su corazón a su ama-

da. El éxito de este romance fue extraordinario: antes de mediar el siglo XVI se le habían hecho nada menos que ocho glosas diferentes. Y Góngora también lo retomará en su malicioso romance «Diez años vivió Belerma...».

¿Quién habría podido imaginar que, transcurridos 375 años desde la parodia cervantina, pudiera seguir estando vivo en 1980, en un poema cantado por un anciano de 93 años de una aldea asturiana, El Bao, el tema del envío del corazón enamorado a Belerma? La maravillosa conservación del romance de *Durandarte envía su corazón a Belerma* en la

memoria de ese anciano al que entrevistamos, respresenta una muestra muy llamativa de la situación crítica en que el romancero parece hallarse y de hecho se halla. Los pormenores de cómo fue hallado constituye un cúmulo de pruebas de la extrema marginalidad de la poesía oral romancística: una comarca secularmente apartada, una aldea muerta, un portador de tradición de 93 años, sordo y casi incapaz de comunicación oral. ¿Cabe idear un caso más extremo de último eslabón de una cadena de portadores de un acervo tradicional?

Y, sin embargo, la impresión de que estamos asistiendo al irremediable fin de una tradición oral debe

FUNDACION JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS/1981

El romancero hoy

DIEGO CATALAN



MAYO

Martes, 12
HALLAZGO DE UNA POESÍA MARGINADA

Jueves, 14
APERTURA DE SIGNIFICADOS EN EL ROMANCERO DEL S. XX

Martes, 19
EL MITO SE HACE HISTORIA

Jueves, 21
POÉTICA DE UNA POESÍA COLECTIVA

matizarse. La pequeña diáspora de los antiguos vecinos de esa aldea muerta revive la experiencia de la doble diáspora de los judíos españoles, que a fines del siglo XV se llevaron en su memoria el romancero a tierras del Imperio Turco, y en el siglo XX volvieron a transportarlo desde Salónica, Rodas o Tánger a otras patrias de adopción. Los cantores de esas aldeas asturianas, como esos judíos, se esfuerzan por conservar su identidad como «nación», como grupo humano distintivo, aferrándose al recuerdo de su cultura tradicional.

Pero el papel más importante en la transformación del tema vinieron a jugarlo, en la segunda mitad del

siglo XVI y principios del XVII, los poetas y editores de romances que se dedicaron a explotar el negocio de los romanceros de bolsillo. La proliferación durante el siglo XVI y comienzos del XVII de impresos y manuscritos romancísticos nos ha permitido seguir con gran detalle las transformaciones del tema de la «manda» testamentaria del corazón enamorado. El estudio diacrónico de los textos hasta la publicación de la *Floresta* de Tortajada, con un ciclo narrativo de cinco romances, nos ha puesto en evidencia que el romance tradicional cantado en las aldeas «conqueiras» procede de la más tardía manifestación literaria del tema.

Pero cuando entramos en el estudio de la transmisión oral, la investigación tropieza con el silencio de las voces que nadie registró y se nos plantean algunas cuestiones básicas. ¿Cómo de los 126 versos dieciseisílabos de que consta el ciclo de romances publicado por Tortajada, ha podido producirse el romance tradicional cantado por Anselmo, el anciano de El Bao, que sintetiza en sólo 22 versos la historia de Durandarte, Montesinos y Belerma? Al escucharlo sorprende la soltura con que se han aprovechado motivos y versos del relato cíclico para construir un poema perfectamente integrado en el lenguaje poético del romancero tradicional, y tan trabado. ¿Cómo llegó a ese rincón de la montaña asturiana el ciclo de Tortajada y por qué los aldeanos «conqueiros» han seguido interesándose, hasta hoy, por este relato, ideado a partir de un «concepto» de la poesía trovadoresca, 375 años después de que Cervantes diera por momificado el tópico? Además, muy lejos de allí, en Andalucía, el ciclo de romances de Tortajada ha dejado también huellas en la tradición oral.

Así pues, es un hecho la sobrevivencia, en la cultura olvidada de toda la España rural, de una de las más altas creaciones, el Romancero. La mayoría de los estudiosos de la literatura siguen considerando los «textos» recogidos de boca de cantores populares como restos, reliquias de unas creaciones pretéritas; en su opinión, los romances que nos ofrece el pueblo de hoy serían fósiles de un sistema de pensar y de sentir ajeno e incomprensible para los portadores de ese caudal poético. Nada más lejos de la verdad: esos romances son parte de la cultura viva de los que la recuerdan y transmiten. Los transmisores de romances

han dado muestra, durante los siglos últimos, de su alto grado de comprensión del lenguaje poético utilizado por el romancero tradicional.

APERTURA DE SIGNIFICADOS EN EL ROMANCERO DEL SIGLO XX

En la gran familia poética que constituyen todos los romances que conserva la tradición oral moderna, el de *La muerte del Príncipe don Juan* es el niño mimado de la crítica. En 1900 el matrimonio Menéndez Pidal lo descubrió en boca de una lavandera de La Sequera (Burgos), y cuatro años más tarde reconocieron en él la narración de la muerte del malogrado heredero de los Reyes Católicos, ocurrida en 1497. Desde 1904, fecha de publicación, por la esposa de Menéndez Pidal, del ensayo «Romance de la muerte del Príncipe don Juan (1497)», la «lavandera del Duero», el romance citado y el súbito amanecer del romancero castellano después de una noche de varios siglos, corrieron parejas en el recuerdo de Menéndez Pidal. El hecho de que la memoria del pueblo castellano fuese capaz de retener, durante más de cuatrocientos años, recuerdos precisos de la narración noticiera de un evento ocurrido en 1497, narración nunca impresa en pliegos sueltos o en cancioneros, mostraba la importancia de la tradición oral como testimonio complementario de la documentación escrita del romancero viejo.

Se impuso entonces la lectura y valoración historicistas del romance tradicional moderno, a pesar de que en sus estudios Menéndez Pidal destacase la importancia de la variante y el hecho de que las calidades estéticas de un poema tradicional se adquieren en el curso de su transmisión y no provienen de un prototipo. Pues con todo, las investigaciones dedicadas a la tradición moderna del romancero primaron continuamente la visión arqueológica, reconstructiva o restauradora.

En esta cuestión central de si las narraciones romancísticas que hoy se cantan son poemas del siglo XX o poemas medievales o renacentistas; de si son estructuras homólogas a la realidad en que actualmente se recrean o a la realidad social en que se creó su prototipo, yo parto de una concepción de los romances de transmisión oral como estructuras abiertas que buscan dinámicamente

su «perfección» mediante el desarrollo de posibilidades contradictorias, latentes ya en el estado anterior del texto. El romance no es primero estructura y luego tradición (o viceversa), sino que es al mismo tiempo y en todo momento tradición estructurada o estructura tradicional. En consecuencia, cualquier estudio basado en un corte sincrónico de la tradición oral deberá tener presente que el modelo abstraído del conjunto de manifestaciones coexistentes es también histórico, esto es, está doblemente condicionado en función de la tradición y el referente.

El romance de *La muerte del Príncipe don Juan* me es conocido en 242 versiones orales modernas (frente a las 41 reunidas por Bénichou). Pertenecen todas ellas a tres grandes áreas geográficas: las comunidades sefardíes de Oriente, las de Marruecos, y el NO de España y Portugal. Podemos ver, al analizar temas, motivos y secuencias de las distintas versiones, y cómo la estructura tradicional (o tradición estructurada) que llamamos romance de *La muerte del Príncipe don Juan* ha recogido, con acuidad extraordinaria, todos los significados que el suceso histórico de 1497 contenía, sin dejar perder ninguna de las connotaciones que los contemporáneos introdujeron en su valoración objetiva y subjetiva del evento. Al mismo tiempo podemos ver cómo el modelo heredado se ha ido adecuando al medio en que cada día se canta, y se reproduce, buscando nuevas interpretaciones de la información recibida y reorganizándola de tal forma que su mensaje no sólo pueda seguir siendo significativo hoy, sino abierto siempre a nuevas reinterpretaciones en el mañana.

Como toda estructura tradicional, esto es, histórica, el romance —a semejanza de las especies vivientes— se conserva transformándose, garantiza la sobrevivencia de la estructura heredada, adaptándola al ambiente en que se reproduce. Y sólo muere el día en que pierde su apertura, su libertad de generar individualidades nuevas.

EL MITO SE HACE HISTORIA

El romancero antiguo nos es básicamente conocido a través de la selección que de él realizaron los impresores de pliegos sueltos y cancioneros de bolsillo (dos de los más saneados negocios editoriales en la

primera mitad del siglo XVI). Antes de la letra impresa, y mientras duró el negocio, el romancero oral, para entonces género «pop», se cantaba en los más varios ambientes, tanto por los iletrados como por aquellos que, simultáneamente, participaban en el consumo de la *otra* literatura, la de la cultura «oficial». Después de 1551, el romancero oral y el romancero escrito correrán caminos en gran parte independientes.

El romance, convertido en un «género» perfectamente admitido por la cultura oficial, tendrá en adelante una historia literaria. A la vez, los romances «viejos» y otros de más reciente creación seguirán viviendo como poesía oral; pero, poco a poco, esa poesía oral irá quedando excluida de los círculos literarios y en el curso del siglo XVII vendrá a ser ya considerada como exclusivo patrimonio de los incultos. Mientras el romancero «literario» prefirió poner en primer plano los temas históricos y épicos nacionales, en detrimento de los novelescos y caballerescos, debido quizá a las preferencias ideológicas que editores y coleccionistas creyeron percibir o tendieron a impulsar en el público lector; en cambio, la tradición oral rechazó de plano ese «conservadurismo» y promovió a una posición central los temas novelescos.

El estudio de este romancero, no conexionado con la historia nacional (real o ficticia), ni con el de nuestros vecinos, «moros» o «franceses», sólo ha atraído, sin embargo, la atención preferente de los comparatistas y, por tanto, se ha ido ajustando a los cambiantes objetivos del comparatismo. La «nostalgia del prototipo» ha sido modernamente sustituida en la crítica comparatista por la «nostalgia del arquetipo». La búsqueda de las estructuras narrativas, aislándolas de la historia, permitió a los sincronistas descubrir la existencia de modelos universales, acrónicos, de mitos. Por su parte, otros críticos defendieron la constante presencia del referente en cualquier relato, la forzada homología entre las «libres» creaciones de un autor y la realidad socio-económica en que el creador se halla inmerso.

Però unos y otros se conforman con descubrir la armazón en que las obras se sustentan, sin preocuparse después de poner de manifiesto el proceso que conduce desde los modelos a las realizaciones concretas, a los objetos artísticos creados. Creo preciso devolver al objeto artístico el

lugar privilegiado que le corresponde en el caso de las creaciones colectivas de los anónimos transmisores de la cultura tradicional de un pueblo. Al examinar una creación colectiva, de estructura necesariamente abierta, sujeta a reajustes continuos en su expresión y en su significado, se nos impone examinar la evolución del tema en la historia, pero no meramente comparando atomísticamente motivos, sino estructuras narrativas, y no con la intención de determinar esquemas de filiación, sino para comprender cómo esas estructuras son captadas y adoptadas por sociedades distintas y qué cambios han sido necesarios para su pervivencia a través del tiempo y del espacio.

El carácter multinacional de algunas de las estructuras narrativas del romancero exige no perder de vista la posibilidad de paralelos muy lejanos. El romance pan-hispánico de *La muerte ocultada* tiene en Europa occidental paralelos fácilmente reconocibles. La hermandad de ese romance hispánico con la célebre balada francesa *Le roi Renaud* es tan estrecha que podemos considerarlos variantes de un mismo poema. De hecho los viejos comparatistas creyeron que todas las manifestaciones de la balada en las diversas lenguas de la Romania Occidental eran derivaciones de un tronco francés. Pero el comparatismo olvidó la existencia de contactos continuados entre las tradiciones coexistentes y la expansión sucesiva e independiente de motivos nuevos difundidos de una rama de la tradición a otra. La permeabilidad de las fronteras lingüísticas intrarrománicas ha permitido la difusión de innovaciones varias a través del continuo geográfico constituido por la tradición portuguesa, española, catalana, francesa e italiana.

Además, el viejo comparatismo, al no ir más allá de la búsqueda de orígenes y de líneas de derivación, se desinteresó por el problema fundamental del significado de las estructuras que comparaba. Por su parte, el moderno comparatismo estructuralista, interesado, sobre todo, en poder establecer un repertorio limitado de estructuras universales capaz de explicar cualquier relato, primó en su análisis lo permanente acrónico, frente a lo histórico, temporal y espacialmente limitado.

El mito sobrevive, pero no precisamente por ser una estructura universal inamovible, sino por su adaptabilidad a la historia. El mito se

hace historia y habita entre nosotros, y, confundido con la vida misma, busca permanentemente soluciones nuevas a sus planteamientos, a los conflictos que manifiesta.

POETICA DE UNA POESIA COLECTIVA

El método generalmente seguido para poner de manifiesto el proceso creador del romancero oral, y al que yo mismo he recurrido con frecuencia, ha sido, lo mismo en el pasado que en el presente, recurrir al examen de las variaciones que se perciben al confrontar unas con otras las estructuras que se suceden en el tiempo o que coexisten en el espacio; y este método ha sido fundamental para comprender el proceso de transmisión tradicional en su doble vertiente: como renovación incesante de los textos heredados, mediante múltiples iniciativas independientes sujetas a corrientes de renovación estética y ética de origen referencial, y como retención de una estructura heredada del pasado, no sólo memorizada en sus líneas maestras, sino en sus más pequeños detalles constructivos (motivos, variantes, versos). Pero este método apenas permite entrever otro aspecto fundamental de la creación colectiva: los recursos con que se cuenta para re-poetizar el legado tradicional.

No se ha tenido bien en cuenta el hecho de que la transmisión de la balada, del romance, no es tarea o negocio de cantores profesionales, sino una actividad social en que participa cualquiera. El «lenguaje» poético del romancero no es propiedad de unos especialistas, de una escuela de poetas, más o menos populares, sino patrimonio de la colectividad (hasta cierto punto como el lenguaje de cada día). Frente a los «oralistas» (que renuevan el prejuicio clasista de considerar incapaces de creatividad artística al común de las gentes «incultas»), los defensores de la creación colectiva hemos considerado necesario intentar la empresa de definir el romancero (como ejemplo de poesía oral), atendiendo a su «lenguaje» poético, y tratar de descubrir la «poética» de los romances.

Al ir leyendo, *corpus* tras *corpus*, todas las versiones de romances que hemos ido descubriendo, y tener que descodificarlas para reescribir su contenido sin perder ninguna de las variantes de intriga o fábula en ellas presentes, los redactores del Catá-

lo General Descriptivo del Romancero Pan-hispánico, obra aún en elaboración, nos hemos ido percatando de cómo los romances de la tradición oral moderna son sencillos sólo en apariencia. La literatura colectiva de un pueblo no es un producto «natural», es un producto «artesano»; y como toda artesanía tradicional, sus objetos son realizaciones de operarios que no sacan copias fieles de unos patrones fijos, sino que ponen a contribución una herencia de arquetipos y de motivos estructurales y ornamentales con una muy larga historia.

Tradicionalmente, quizá debido al carácter de ciencia «piloto» que ha tenido la lingüística en las Humanidades y en las Ciencias Sociales durante un siglo, en la caracterización de la poesía tradicional frente a la no tradicional (la personal o individualista) se consideró punto esencial el estudio del lenguaje a nivel verbal. Creo, sin embargo, que si queremos descubrir en qué consiste el arte inimitable del romancero, el estudio de su articulación en el plano verbal está lejos de ser lo más característico y definitorio.

Mucho más caracterizador del arte del romancero es su lenguaje poético, tanto en el nivel de la intriga como en el de la fábula. La impresión que generalmente se tiene de que la llaneza del romance rechaza el lenguaje figurativo creo que deriva de no haber sabido leer el lenguaje poético del romancero.

La importancia del «vocabulario» poético en el lenguaje del romancero no se ha comprendido bien, ni aún por aquellos que han dedicado atención preferente a la composición «formulaica» de la poesía oral, pues han partido siempre de la creencia de que las fórmulas pertenecen al nivel de articulación verbal, cuando son parte de aquel nivel en que la intriga constituye el significado, y el discurso, el significante. Las fórmulas son tan *tropos* como pueda serlo la metáfora. Y podemos decir que gracias a ellas reconocemos el lenguaje romancístico como tal.

La caracterización del lenguaje poético del romancero no concluye, claro está, con el examen de su léxico, de las unidades manejadas para presentar escénica, dramáticamente la intriga, y de las unidades utilizadas para articular artísticamente, en una intriga, la fábula; hay que considerar también, tanto en uno como en otro nivel, las peculiaridades de su sintaxis.

«LA OBRA EJEMPLAR DE LEOPOLDO ALAS, 'CLARIN'»

■ Gonzalo Sobejano analiza la obra del autor de *La Regenta*

«La recuperación de la obra de Clarín tiene aún un largo camino por andar. Todavía hoy un lector no puede encontrar en ninguna librería más de la mitad de las obras literarias de Clarín», señaló Gonzalo Sobejano, Profesor de Lenguas Románicas de la Universidad de Pennsylvania en Philadelphia, en un ciclo de conferencias que sobre «La obra ejemplar de Leopoldo Alas, 'Clarín'» impartió en la Fundación Juan March del 26 de mayo al 4 de junio pasados.

El tema base de estas cuatro conferencias ha sido el dilema poesía-prosa, conflicto generador de toda la obra clariniana, en opinión de Sobejano, el contraste entre el mundo poético y un romanticismo «de la desilusión» y el prosalismo de la burguesía conservadora en la que florece el positivismo.

Ofrecemos a continuación un extracto del ciclo.



GONZALO SOBEJANO nació en Murcia en 1928. Actualmente ejerce la docencia en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Pennsylvania en Philadelphia. Perteneció al comité asesor de las más destacadas revistas americanas de hispanismo. Es autor de numerosos libros y trabajos sobre temas de literatura española contemporánea y del Siglo de Oro.

En 1971 obtuvo el Premio Nacional de Literatura «Emilia Pardo Bazán» por su libro *La novela española de nuestro tiempo*. Entre otros títulos suyos figuran *El epíteto en la lírica española (1970, segunda edición)* y una Edición prologada y anotada de *La Regenta*.

Cuando Leopoldo Alas compone su novela primera y mayor, *La Regenta*, hacía ya mucho que el romanticismo parecía extinguido y el naturalismo se encontraba en su apogeo. Naturalista en sus rasgos, *La Regenta* es, sin embargo, una novela donde caben muchas cosas ajenas a esa órbita: un hondo sentimiento religioso de la vida y de las relaciones de las criaturas con el Dios deseado; una preocupación por el sentido de la existencia y la razón del dolor; una dimensión de interioridad anímica que es algo más que romanticismo o lo es en una acepción superior; un contraste, de

FUNDACION JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS/1981

La obra ejemplar de
Leopoldo Alas «Clarín»

GONZALO SOBEJANO



MAYO
Martes, 26
LA REGENTA A LA LUZ DE LA NOVELA
EUROPEA DE SU TIEMPO

Juvenil, 28
MORFOS, ESTILOS Y FINES DE LA CRITICA
DE «CLARIN»

JUNIO

raíz cervantina, entre poesía y prosa, engaño y desengaño, y un significado moral saturadamente cristiano, sustrato mítico y poderoso simbolismo.

De todas las notas aludidas, aquella que infunde a *La Regenta* más singularidad y mejor la define es esa dimensión de interioridad henchida de aliento romántico, pero en contraste y conflicto permanente con un mundo exterior en el que el alma sabe que nunca podrá realizarse y hacia el cual, sin embargo, se ve arrastrada. Los protagonistas de la novela son la Regenta, Ana Ozores, y Fermin de Pas, el sacerdote. Los demás, con pocas excepciones, integran Vetusta, antagonista colectivo en conflicto con los protagonistas individuales. Estos no son tipos que funcionen como portadores de una idea o de una tesis, según ocurría en las novelas tendenciosas de los años 70.

En el nivel de la historia narrada y de sus personajes, el conflicto interioridad-exterioridad se centra en la tensión entre el alma romántica de la protagonista principal (orfandad, hermosura y virtud aunadas, perpetuo anhelo, aspiraciones infinitas, busca de un amor perfecto) y la realidad prosaica del antagonista colectivo (gregaria medianía consolidada en hábitos y convenciones). Siguiendo la tendencia a la novela abierta, que fuese, como Clarín decía, un pedazo de vida, la estructura está determinada por los vaivenes del alma anhelante de Ana entre la ilusión espiritual cuyo medianero es el sacerdote y la tentación carnal cuyo conductor es el libertino. El estilo indirecto libre es el recurso de la composición y estilo de Leopoldo Alas, adaptándolo de Flaubert y de Zola, práctica como medio de reproducir «las reflexiones del personaje mismo», como si el narrador estuviese dentro del personaje «y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste».

Esa tensión que hemos visto entre la poesía del corazón y la prosa de las relaciones ordinarias configura el primer modelo español (en el tiempo y en densidad y fuerza ejemplar) del tipo denominado por Luckács «novela del romanticismo de la desilu-

sión», cuyo modelo sería, para este autor, *L'éducation sentimentale*, de Flaubert. Para España ese modelo es, a mi entender, *La Regenta*, que sí tiene mucho que ver con *Madame Bovary*, también guarda notables afinidades con la otra gran novela de Flaubert. Emma, Frédéric, Ana son ejemplares del héroe pasivo de la desilusión: padecen más que actúan, sienten más que conviven, piensan más que obran, sueñan más que realizan, y están solos en su imaginación ante un mundo que no les responde, que no podría nunca responderles.

Clarín conjuga la novela personal predominante en *Madame Bovary* (melodía) y la histórico-social predominante en *L'éducation sentimentale* (sinfonía): retrato de una conciencia (o de dos: Ana, Fermin) y cuadro de una sociedad y de una época (el pequeño mundo de una capital de provincia en los primeros años de la Restauración). La mayor parte de los críticos, al referirse a la relación entre *La Regenta* y *Madame Bovary*, han desdeñado los pormenores para atender sólo a lo esencial, y todos, admitiendo el flaubertismo de Clarín, han destacado sus divergencias. Cuando se hace hincapié en la deuda, en sus particularidades, se ve más clara la autenticidad de Clarín. Me parece erróneo aceptar plenamente el «bovarysmo» de Ana Ozores. Y lo que nadie ha apuntado, que yo sepa, es la posible resonancia en *La Regenta* de *L'éducation sentimentale*, novela que Clarín conocía desde 1881 por lo menos y que estimaba mucho.

Desde el punto de vista personal, la diferencia básica entre *Madame Bovary* y *La Regenta* consiste en que aquélla es una novela antirromántica sobre el alma romántica deteriorada, y *La Regenta* es una novela romántica contra el mundo antirromántico y en homenaje al alma bella y buena, derrotada pero inadaptable. Desde el punto de vista histórico-literario, *La Regenta* introduce en España la novela del romanticismo de la desilusión. Por esta vía que abre Clarín, más que por el camino de la actividad y socialidad de Galdós, se llega a novelas tan renovadoras —y tan reveladoras de la

crisis entre un siglo y otro— como *Los trabajos de Pío Cid*, *Camino de perfección*, *La voluntad* o *Tinieblas en las cumbres*.

MODOS, ESPECIES Y FINES DE LA CRÍTICA DE CLARÍN

Tan romántico era el autor de *La Regenta* novelando el romanticismo de la desilusión como el crítico Clarín batallando a diario en los periódicos contra la mentira y en defensa de los valores más altos. Se trata de un romanticismo, éste de Clarín, crítico o realista, consciente de las nuevas circunstancias. Hereda del romanticismo histórico algunas cualidades (sentimiento, individualidad, rebeldía, interioridad, etc.), pero reconoce otras nuevas: el humor, la observación escrupulosa de la realidad y una inteligencia crítica que rechaza el subjetivismo ingenuo, la tendenciosidad simbólica generalizadora y la sensibilidad narcisista. Y lo que ante todo lo define es el apetito de infinitud, el anhelo de un más allá, la sed metafísica. Clarín es el gran novelista crítico de su tiempo.

Tres modos pueden distinguirse en su actividad crítica: el negativo (satírico), el afirmativo (panegírico) y el interpretativo (exegético). Las especies de crítica que cultivó fueron designadas por él con diversos nombres: solos, paliques, folletos, lecturas, ensayos, revistas... Aunque no es fácil establecer etapas cronológicamente, cabe notar más abundancia de crítica explicativa en los volúmenes *Mezclilla* (1889) y *Ensayos y revistas* (1892).

Clarín cumplió su vocación de moralista en la novela, en la crítica y en la narrativa breve. La actitud principal que anima la crítica de Clarín es un sostenido afán de *clarividencia* que halla aplicación casi exclusiva a la *actualidad* literaria de España y Europa.

Tres aspectos quisiera destacar del trascendentalismo que distingue a Clarín a lo largo de todo su vivir y pensar: la interioridad, la grandeza y la poeticidad (aspectos psicológico, ético y estético) y el desinterés qui-jotesco (finalidad regeneradora de su labor crítica). Como novelista y co-

mo crítico, Clarín es un enamorado de la vida interior y esto le diferencia de sus compañeros en el naturalismo literario (Pardo Bazán o Palacio Valdés) y del escritor por él más admirado en España: Galdós.

Volviendo a los modos, especies y fines de la crítica literaria de Clarín, creo que el sentido general de su labor como crítico podría compendiarse en una palabra: *quijotismo*. Preside las campañas críticas de Alas un propósito regeneracionista arraigado en sus años de formación dentro del krausismo y que desemboca en un estado de ánimo y una mentalidad concordes en lo esencial con la generación del 98, de la que se halla muy cerca.

El modo satírico fue el que dio más pronta, más extendida y peor fama a Clarín. Cuando satiriza o censura, resulta a menudo tan franco, tan riguroso en la descalificación, o tan burlesco que hace olvidar al lector la considerable preponderancia de la vena elegiaca sobre la satírica en su obra. Clarín se sentía sucesor de una tradición satírica española, en la que podemos nombrar al Arcipreste de Hita, Cervantes, Quevedo, Tirso de Molina, los novelistas picarescos, Gracián, Saavedra Fajardo, Moratín, Cadalso, los polemistas del XVIII, Larra, Bretón de los Herreros.

Las especies en que el modo satírico se manifiesta son los «solos», artículos de tono intensamente personal, y los «paliques» con esa actitud ligera, provocativa y temperamental tan característica. Es un estilo de frases cortas y giros llanos y familiares. El palique mira más hacia el lector que hacia el objeto mismo del comentario. En el segundo modo, el afirmativo o panegírico, elogió a escritores de quienes hoy nadie se acuerda como no sea para ridiculizarlos: Campoamor, Echegaray.

En la crítica explicativa fue Clarín un intérprete luminoso. La atención del crítico se vierte aquí (en *Mezclilla*, o en las «revistas» que compuso para «La España moderna» o «El Imparcial») más directamente hacia el texto que hacia el autor o el destinatario. El «carácter» de la crítica de Clarín infunde a ésta un acento de vitalidad perdurable.

MAESTRO DE LA NOVELA CORTA Y DEL CUENTO

De los grandes novelistas españoles del siglo XIX, Leopoldo Alas es el que menor número de novelas publicó; pero el más fecundo como crítico literario y como autor de obras narrativas breves (si se tiene en cuenta que no llegó a viejo). Muchos lectores recuerdan a Clarín menos por sus novelas y su crítica que como autor de algún relato de esos que figuran en todas las antologías, como, «¡Adiós, Cordera» En todas sus manifestaciones literarias Clarín tendía a la forma breve: artículo, ensayo, novelita, cuento; y, sin olvidar las presiones del periodismo, puede verse en esa tendencia un rasgo de su vocación de poeta. También hemos de considerar los relatos de Clarín como emisiones de poesía en prosa, como un nuevo testimonio de su sentimiento básico de la vida: el romanticismo de la desilusión.

En el último decenio del siglo se impone la novela de sucintas proporciones: *Su único hijo, Tristana, Misericordia...* Se pasa desde la intención naturalista de estudiar el ambiente a través de los tipos medios al propósito de concentrar la atención en los caracteres extremos o excepcionales, cada vez más aislados de las masas.

A modo de distinción entre la *novela corta* y el *cuento*, podríamos decir que la norma de la primera es de *realce intensivo* y la norma del cuento podría denominarse, en cambio, *unidad participativa* (el querer revelar sólo en una parte la totalidad a la que alude). Como ejemplo de novela corta podríamos tomar del primer volumen de narrativa menor de Clarín «*Las dos cajas*», y como ejemplo de cuento, «*Un documento*». Tras el primer volumen de relatos, *Pipá*, viene, en 1892, *Doña Berta. Cuervo. Superchería* y, al año siguiente, *El Señor y lo demás, son cuentos*. Mientras *Pipá* y *Doña Berta* eran para Clarín tomos de novelas cortas, que responden en su mayoría a la norma del realce, sin embargo *El Señor* es una novela corta concentrada y la más lírica.

Hacia 1890 surge en España una actitud divergente del naturalismo, superadora de las limitaciones de éste, con dos aspectos: el religioso y el moral. El mensaje caritativo de Tolstoi y el autenticativo de Ibsen fueron dos estímulos de máxima eficacia para los escritores de fin de siglo. Es la época del espiritualismo que nutre al movimiento «Modernismo-98». Ese espiritualismo del fin de siglo atenúa el impulso positivista y lo que devalora ante todo es el intelectualismo satisfecho del hombre-de-razón. En su penúltima colección de relatos, *Cuentos morales*, predomina la atención al «hombre interior». La *interioridad* constituye el centro de gravedad de esos relatos.

Vemos, pues, la fecundidad de Clarín como forjador de la moderna «novela corta» y del «cuento literario» en la España de los Alarcón, Pereda, Pardo Bazán; y hemos de recordar aquí, una vez más, que el sustrato de su narrativa breve es la tensión poesía-prosa.

ECLIPSE Y RECUPERACION DE CLARIN

La obra de Clarín es ejemplar en el sentido de que puede ser tomada como ejemplo representativo de responsabilidad o capacidad de respuesta a una época. Es ejemplar porque evoluciona, pero también porque posee un núcleo permanente, un principio de homogeneidad que resiste tanto a la inercia como a las modas. Ese principio es su romanticismo crítico, su fidelidad a la poesía con plena conciencia de la prosa. Y la ejemplaridad puede apreciarse tanto en la novela como en la crítica y en la narrativa breve de nuestro autor.

Galdós, Pardo Bazán y Clarín, contemporáneos, viven un mismo mundo, en el cual, si política y socialmente se acusa el conflicto entre, de un lado, la burguesía utilitaria conservadora y, de otro, el intelectual individualista-liberal (y el proletariado insurgente), en lo estético se ahonda la distancia entre el artista, cada vez más aislado, y aquella sociedad burguesa. Definiendo la pugna, en el plano literario, como conflic-

to entre la poesía del corazón y la prosa de las relaciones ordinarias, reconoceremos que quien mejor expresa el dolor (elegía) y el desprecio (sátira) frente al prosaísmo burgués es Leopoldo Alas, mientras los otros dos parecen resignados o complacidos.

Otra cuestión es si este conflicto poesía-prosa, generador de toda la obra de Clarín, nos puede afectar e interesar hoy en alguna medida. Pensemos en algunas novelas de nuestro tiempo (*La cólera de Aquiles, Makbara, Saúl ante Samuel*). No son novelas que respondan al paradigma del «romanticismo de la desilusión», pero llevan en su raíz ese conflicto, exacerbado al máximo. Antinovela o no, la novela actual se interesa primordialmente por revelar el funcionamiento de la conciencia en su creatividad. Hemos dicho que *La Regenta*, como *L'éducation sentimentale*, está al principio del itinerario de la novela moderna. De esta novela del «romanticismo de la desilusión» arranca Proust en *A la recherche du temps perdu*; y, ¿qué es el *Ulysses* de Joyce sino la epopeya del héroe anti-heroico en la urbe prosaica durante la jornada cotidiana?

Clarín fue, además, el modelador de la novela corta española de tipo moderno. Sólo en él pudieron hallar ejemplo Unamuno, para sus *Tres novelas ejemplares*, Pérez de Ayala, para *Prometeo, Luz de domingo* y *La caída de los Limónes*, las tres novelas poemáticas de la vida española, o Gabriel Miró para algunas de sus novelas cortas. Lo que distingue al cuento literario moderno desde 1880 hasta hoy parece ser, más que otra cosa, su condición participativa: su capacidad para revelar en una parte la totalidad. Clarín cultiva esa especie de cuento que no se cierra sobre sí mismo, sino que se abre a la realidad compartida.

Tan ejemplar como la novela y la narrativa breve de Clarín es su obra crítica. Sus interpretaciones y sus juicios no fueron superados por ningún contemporáneo. De los sucesos de Clarín, justo es decirlo, ninguno le iguala. La excepción la constituye Ramón Pérez de Ayala:

su libro «*Las máscaras*» contiene recensiones de obras dramáticas que recuerdan a su maestro Clarín, y contiene además ensayos de estética de una lucidez análoga a la de ese maestro y, en algunos casos, superior. Con Ortega y Gasset y su generación, si la interpretación ensayística se enriqueció, la crítica de enjuiciamiento inmediato no se hizo más animada, ni más valerosa de lo que fue en Clarín. Y para entonces Clarín, como crítico, ya habitaba la sombra del eclipse. Su recuperación se haría esperar muchos años.

El eclipse empezó ya en vida de Clarín: primero como novelista o narrador, y después como crítico; o sea, al revés de como sucedió tras su muerte: se le olvidó más pronto como crítico que como autor de novelas y cuentos. Para sus contemporáneos Clarín era un crítico y, por eso mismo, no podía ser un gran novelista. Los jóvenes del 98 le vieron principalmente como crítico.

Con la censura, tras la guerra civil, mal podía prosperar la difusión de la obra de Clarín entre los lectores españoles, que siguieron estudiando esa obra, de la que apenas existían ediciones fidedignas y manejables. La recuperación de Clarín, que se inicia con el centenario y se cumple en los años 60, fue un acto de justicia y, por cierto, bastante incompleto.

Hoy, sin embargo, el lector español no puede adquirir en ninguna librería 18 nada menos de las 28 obras literarias de Clarín. Mientras un francés encuentra las obras completas de Sainte-Beuve, Baudelaire, Zola o Maupassant, un español sólo podrá encontrar, con suerte, un tercio apenas de la producción completa del mejor crítico y del mejor novelista del siglo XIX. Los más profundos ensayos críticos de Clarín, que se encuentran en libros como *Mezclilla* y *Ensayos y revistas*, son inaccesibles.

Hay que seguir estudiando la obra de Leopoldo Alas, pero sobre todo hay que leerla más completamente para mejor amarla y entenderla. Resuelto el eclipse hace mucho tiempo, la recuperación tiene aún un largo camino que andar.

TRABAJOS TERMINADOS

RECIENTEMENTE se han aprobado por los Secretarios de los distintos Departamentos los siguientes trabajos finales realizados por becarios de la Fundación, cuyas memorias pueden consultarse en la Biblioteca de la misma.

MEDICINA, FARMACIA Y VETERINARIA

(Secretario: Sergio Erill Sáez. Catedrático de Farmacología de la Universidad de Granada)

EN ESPAÑA:

Jesús Álvarez Fernández-Represa.

Estudio experimental de las reimplantaciones en el perro.

Centro de trabajo: Departamento de Cirugía del Hospital Clínico. Universidad Complutense.

F. Javier Gella Tomás.

Estudio de la fosforilasa kinasa de hígado y leucocitos: purificación, características y regulación de su actividad.

Centro de trabajo: Departamento de Bioquímica de la Facultad de Medicina. Universidad Autónoma de Barcelona.

CAMBIO SOCIAL Y POLITICO

(Secretario: José María Maravall Herrero, Profesor Agregado de Cambio Social de la Universidad Complutense)



EN ESPAÑA:

Santiago Chillari Renny.

Espacio y política. (Santander).

Centros de trabajo: Departamentos de Arquitectura y Urbanismo de los Ayuntamientos de Torrelavega y Santander.

BIOLOGIA Y CIENCIAS AGRARIAS

(Secretario: Francisco García Olmedo. Catedrático de Bioquímica y Química Agrícola de la Universidad Politécnica de Madrid)

EN ESPAÑA:

Milagros Candela Castillo.

Análisis de la estructura citogenética de diferentes poblaciones de centeno, S. Cereale L., de la Península Ibérica.



Centro de trabajo: Facultad de Biología de la Universidad Complutense.

EN ESPAÑA:

Antonio Pla Martínez.
Mecanismo regulador de la fructosa-1, 6-bisfosfatasa fotosintética de hojas de espinaca.

Centro de trabajo: Estación Experimental del Zaidín. C.S.I.C. Granada.

EN EL EXTRANJERO:

Luis Carlos Alonso Arnedo.

Aprovechamiento de las hibridaciones interespecíficas e intergenéricas en la introducción de variaciones genéticas en plantas cultivadas. Estudios citogenéticos en la Tribu Triticeae.

Centro de trabajo: Department of Agronomy. University of Missouri-Columbia (Estados Unidos).

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

ULTIMAMENTE se han dictaminado por los Secretarios de los distintos Departamentos 12 informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios de la Fundación. De ellos 10 corresponden a becas en España y 2 a becas en el extranjero.

TRABAJOS REALIZADOS CON AYUDA DE LA FUNDACION PUBLICADOS POR OTRAS INSTITUCIONES

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

- **L. E. Ibáñez.**
The effect of Higgses and «Technions» on the calculation of $\sin^2 O_W$ and M_X .
Department of Theoretical Physics, University of Oxford, 75/80, 10 hojas.
(Beca Extranjero 1979. Física.)
- **Francisco Bernis.**
La población de las cigüeñas españolas. Estudios y tablas de censos. Período 1948-1974.
Madrid, Cátedra de Zoología de Vertebrados de la Facultad de Biología de la Universidad Complutense, 1981, 187 páginas.
(Beca España 1976. Estudios de Especies y Medios Biológicos Españoles).
- **Francisco Pernas Gali.**
 - *Examen de la utilización actual de ordenadores en la planificación y diseño de hospitales en E.E.U.U.*
«Policlínica», julio-agosto 1980, núm. 3, págs. 24-32.
 - *Políticas sanitarias en la China contemporánea.*
«Policlínica», noviembre-diciembre 1980, núm. 5, págs. 8-21.
(Beca Extranjero 1977. Arquitectura y Urbanismo).
- **Montserrat Roig.**
 - *La hora violeta* (versión castellana).
Barcelona, Argos Vergara, 1980. 269 páginas.
 - *L' hora violeta* (versión catalana).
Barcelona, Edicions 62, 1980. 233 páginas.
(Beca España 1977. Creación Literaria).
- **José Manuel Naredo.**
 - *Algunas precisiones sobre la noción de «latifundio» y el devenir de la agricultura «latifundiaria».*
En «A Agricultura latifundiária na Península Ibérica» (Seminário realizado de 12 a 14 de dezembro de 1979). Oeiras, Instituto Gulbenkian de Ciência, 1980, págs. 427-438.
 - *La energía en los sistemas agrarios* (en colaboración con Pablo Campos).
«Agricultura y Sociedad», abril-junio 1980, págs. 17-113.
(Programa de Investigación 1973. Economía.)

BIBLIOTECA DE LA FUNDACION

- Durante el mes de julio la Biblioteca de la Fundación estará abierta al público solamente por las mañanas, de lunes a viernes desde las 9 a las 14 horas.
- Pueden ser consultados los siguientes fondos:
 1. Estudios e investigaciones realizados por los becarios de la Fundación.
 2. Biblioteca de Teatro Español del Siglo XX (libros, fotografías, bocetos de figurines y decorados, archivo sonoro, fichas biográficas, etc.).
 3. Estudios y documentación sobre Fundaciones.
 4. Publicaciones de la Fundación Juan March.
 5. Revistas culturales, científicas y de actualidad.

LA EXPOSICION DE GRABADOS DE GOYA, EN VIGO Y EN GIJON

El 3 de julio se inaugurará, en Vigo (Pontevedra) la Exposición de Grabados de Goya, integrada por 222 pertenecientes a las cuatro grandes series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*. La muestra, que permanecerá abierta en esa ciudad, en el Ayuntamiento, hasta el 26 de julio, ha sido organizada en colaboración con esta entidad y la Real Academia Gallega.

Durante el mes de agosto, la Exposición de Grabados de Goya se mostrará en Gijón.

Se ofrecen 80 grabados, tercera edición, de 1868, de los *Caprichos*; 80 grabados, cuarta edición, de 1906, de los *Desastres de la guerra*; 40, séptima edición, de 1937, de la *Tauromaquia*; y 22, 18 de ellos de la sexta edición, de 1916, y 4 adicionales de la primera edición, de 1877, de los *Disparates*.

La muestra incluye paneles explicativos y un audiovisual.

En agosto, cerrada la Fundación

Como cada año, durante el mes de agosto permanecerá cerrada la sede de la Fundación Juan March en Madrid.

Información:

FUNDACION JUAN MARCH
Castelló, 77
Teléfono: 435 42 40
Madrid-6