

Sumario

ENSAYO	3
<i>Lengua coloquial y literatura</i> , por Manuel Seco	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	23
Arte	23
Exposición Pierre Bonnard	23
— Desde el día 29, se ofrecen 65 óleos del artista	23
— Pierre Bonnard: vida y obra	24
La exposición de Grabado Abstracto, presentada en Cuenca	27
— Julián Gállego: «El grabado, música de cámara de la pintura»	28
Críticas sobre la exposición de Cartier-Bresson	29
Música	31
II Tribuna de Jóvenes Compositores	31
— Los autores, las obras y la crítica	32
Abierto el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea	34
— Intervenciones del Presidente de la Fundación y de C. Halffter	35
Reuniones científicas	37
Ciclo «La Nueva Neurobiología»	37
— David Hubel: «El ojo, el cerebro y la percepción». Presentación: Antonio Gallego	38
— Roger Guillemin: «Control de la hormona del crecimiento». Presentación: José Manuel Rodríguez Delgado	40
— A. Claudio Cuello: «De cajal a la Neuroanatomía bioquímica». Presentación: Galo Ramírez	42
— Leslie L. Iversen: «Mensajeros químicos del cerebro». Presentación: David Vázquez Martínez	44
Estudios e investigaciones	46
Trabajos terminados	46
Consejo de Patronato de la Fundación	47
— Fallecimiento del Secretario, Alejandro Bérnago	47
— Relevo del Consejero Felipe Lafita por Alfredo Lafita	47
Actividades en septiembre	48

LENGUA COLOQUIAL Y LITERATURA

Por Manuel Seco

Miembro de la Real Academia Española y director de su Seminario de Lexicografía, que edita el Diccionario histórico de la lengua española. Además de otros trabajos dentro de este campo, se ha dedicado al estudio del español actual en sus diversos aspectos. Autor, entre otras obras, de *Arniches* y el habla de Madrid y Gramática esencial del español.



Uno de los más frecuentados lugares de encuentro de críticos y lingüistas es el problema de la lengua literaria. Fernando Lázaro, que se ha enfrentado lúcida- mente con este problema, recuerda unas palabras de Antonio Machado: «Mientras el artista de otras artes comienza venciendo resistencias de la materia bruta, el poeta lucha con una nueva clase de resistencias: las que ofrecen aquellos productos espirituales, las palabras, que constituyen su material. (...) Trabaja el poeta con elementos ya estructurados por el espíritu, y, aunque con ellos ha de realizar una nueva estructura, no puede des- figurarlos»¹. Es, en efecto, la lengua común, la lengua que está al servicio de toda la *comunidad*, el material con que el *individuo* autor ha de edificar su obra indi- vidual.

¿De qué manera se produce la realización de la lengua común como acto artístico de habla? Ante todo, por un proceso de selección. «Se podría afirmar que toda obra literaria es simplemente una selección hecha en una len- gua dada, al igual que se ha definido una obra escul-

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

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Ynduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universi- dad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Cate- drático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; *Tres modelos de supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Compa-

tórica diciendo que es un bloque de mármol del cual han sido arrancados algunos trozos»². Pero no es *simplemente* eso: en rigor, cualquier acto de habla, por llano que sea, lleva consigo la elección de unos elementos y el descarte de otros. Es necesario incorporar otro sumando: la función poética; como dice R. Jakobson, «la mirada puesta en el mensaje en cuanto tal»³. Es este peculiar enfoque del lenguaje el que crea la «nueva estructura» a que aludía Machado y el que dota a la lengua empleada literariamente de una calidad y de una luz distintas. No hay que olvidar, sin embargo, que la función poética también está presente en muchas realizaciones del sistema ajenas a lo que se entiende por literatura. Falta consignar una coordenada importante, la condición de «literal» del lenguaje literario, esto es, el hecho de ser emitido para perdurar. La literatura es, como dice Lázaro⁴, una variedad específica de la lengua literal.

Antes de seguir adelante, será preciso avisar al lector, si es que ya no está avisado, que los sintagmas *lengua literaria*, *lengua coloquial* y otros del mismo corte no comprenden el término *lengua* en su sentido propio de 'sistema de signos articulados específico de una comunidad', sino en el secundario —no por ello menos vivo y legítimo— de 'uso, o forma de uso, de la lengua'. De no ser así, habría que entender que cada una de esas «lenguas» adjetivadas constituye un sistema independiente, lo cual condenaría a ser bilingüe o políglota a todo individuo que desde la lengua común se relacionara activa o pasivamente con una o con varias de aquéllas. Se trata solamente de distintas formas de utilización de ese gran patrimonio general que es la lengua de la comunidad.

Todavía es necesario seguir puntualizando. En cada hablante, sujeto concreto de todo acto lingüístico, se

▷ rada en la Universidad de Harvard; *Lectura ingenua y disección crítica del texto literario: la novela*, por Francisco Ayala, novelista, ensayista y crítico literario; *Espacio y espacialidad en la novela*, por Ricardo Gullón, Profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago; *Literatura e Historia Contemporánea*, por José-Carlos Mainer, Profesor de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza; *España-extranjero: un matrimonio de conveniencia*, por Domingo Pérez-Minik, escritor y crítico literario; *Literatura e Historia de la Literatura*, por Francisco Rico, Catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales de la Universidad Autónoma de Barcelona; y *Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil*, por Guillermo Carnero, escritor y director del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Alicante.

cruzan dos coordenadas que, como señalan Halliday, McIntosh y Strevens, corresponden respectivamente al «usuario» y al «uso». Por una parte, un hablante utiliza (en teoría) una sola variedad de la lengua común, y la usa siempre; variedad que está determinada por el lugar geográfico y sociocultural en que aquél se ha formado. Por otra parte, el hablante dispone de una gama de variantes, entre las que escoge las que considera apropiadas a las distintas situaciones en que habla. En el primer aspecto tenemos el «dialecto»; en el segundo, el «registro»⁵. Yo me inclino a denominarlos, respectivamente, «nivel de lengua» y «nivel de habla», puesto que uno es aquella parcela de la lengua común que está a disposición del individuo (por ejemplo, el uso culto del español en una ciudad del norte de España), y el otro es la utilización de medios lingüísticos escogida por el mismo individuo para el acto concreto de hablar en una circunstancia concreta (por ejemplo, el tono «formal» de un profesor en una lección sobre economía, frente al tono relajado del mismo sujeto en la comida familiar). Conviene notar que no debe confundirse el «registro» o «nivel de habla» con el «estilo», que no sería sino una de las facetas de aquél.

De aquí que la llamada lengua literaria —esto es, la modalidad de lengua considerada como propia de la literatura— no deba tomarse como un nivel de lengua —o sea, como una variedad del idioma que, determinada por su nacimiento y su cultura, es el capital lingüístico del autor—; sino como un nivel de habla —es decir, como un «registro» elegido más o menos libremente por el autor, teniendo en cuenta si su expresión va a ser oral o escrita, si su tema va a ser una fantasía científica o un relato sentimental, si piensa en un público popular o en un público cultivado, etc.—.

Mientras el nivel de lengua de una persona es su base lingüística estable, puesto que está adherido a su propio yo, y sólo evoluciona en medida y ritmo comparables a aquellos en que evoluciona la propia personalidad, el nivel de habla es sumamente variable, puesto que está siempre en función de la situación y el momento en que el hablante se expresa; de tal manera que en un minuto puede cambiar de un registro a otro, pasando, verbigracia, de comunicarse por teléfono a hacerlo por carta, o de tratar de un aumento de sueldo a tratar de un en-

cuentro de fútbol, o de charlar con una chica que le gusta a entrevistarse con un director general. Pero notemos que esta versatilidad del nivel de habla no sólo se traduce en una riqueza indefinida de matices, sino también en una complejidad muy variable de éstos, ya que una situación de habla nunca es simple, y está integrada por la presencia simultánea de numerosas realidades (tema, interlocutor, medio utilizado, estado anímico, etc.), que presionan sobre la forma del mensaje.

Al decir, pues, que la lengua literaria ha de ser enfocada como un nivel de habla, no sólo estamos negando su calidad de nivel de lengua, o «dialecto», sino que afirmamos, junto con su condición radicalmente variable, la multiplicidad de sus posibilidades formales determinadas por los cambiantes y combinables factores de la situación en que se produce el mensaje (sin salir, por supuesto, de las peculiaridades antes señaladas para este tipo artístico de mensaje).

Dentro de ese atomizable nivel de habla que es la lengua literaria, tiene cabida, en calidad de «micronivel», otro nivel de habla que habitualmente llamamos la *lengua coloquial*. Como la lengua coloquial es por sí misma una entidad que está en relación paradigmática con la lengua literaria, la presencia de aquélla en ésta es, en definitiva, un fenómeno de «transposición».

¿Qué es la lengua coloquial? Werner Beinhauer dio esta explicación al frente de su ya clásico libro *El español coloquial* (1930): «Entendemos por lengua coloquial el habla tal como brota, natural y espontáneamente, en la conversación diaria, a diferencia de las manifestaciones lingüísticas conscientemente formuladas, y por tanto cerebrales, de oradores, predicadores, abogados, conferenciantes, etc., o las artísticamente moldeadas y engalanadas de escritores, periodistas o poetas». En 1974, Emilio Lorenzo propuso esta definición provisional: «El español coloquial es el conjunto de usos lingüísticos registrables entre dos o más hispanohablantes, conscientes de la competencia de su interlocutor o interlocutores, en una situación normal de la vida cotidiana, con utilización de los recursos paralingüísticos o extralingüísticos aceptados y entendidos, pero no necesariamente compartidos, por la comunidad en que se producen». Poco más tarde, Brian Steel presenta el coloquial como «el particular uso hablado informal (a menudo

«castizo» o «popular»), especialmente aquel que de algún modo difiere del lenguaje 'formal'»⁶.

Emilio Lorenzo, tras señalar como condiciones peculiares de la lengua coloquial la presencia física de una o más personas con cuya reacción cuenta el hablante, y un marco espacial y temporal que sirve de referencia a toda la comunicación, establece varias notas distintivas: 1.^a, deixis (referencia a todo el horizonte sensible de los interlocutores); 2.^a, egocentrismo; 3.^a, referencia a la experiencia común; 4.^a, elementos suprasegmentales (entonación); 5.^a, elementos paralingüísticos (gesto). Estas características, que Lorenzo asigna al español coloquial, naturalmente pueden extenderse sin miedo a toda lengua coloquial, fuera de las fronteras de la nuestra, con la salvedad obvia del mayor relieve, en cada caso, de unos u otros elementos.

En el enunciado propiamente dicho, y como consecuencia de esas notas apuntadas por Lorenzo, habría que consignar —aparte de unas particularidades léxicas, morfológicas y fonéticas— algunas tendencias evidentes⁷: el orden de palabras es particularmente variado, obedeciendo a los impulsos espontáneos del interés instantáneo por el «tema», o por un determinado aspecto del «tema», de la frase ⁸; la construcción de ésta va sometida a una arquitectura ordenadora débil, de tal manera que los elementos, rara vez organizados en estructuras unitarias complejas, propenden más bien a flotar separados unos de otros; la concordancia y la *consecutio temporum* se hacen laxas; abunda la referencia al 'yo', sentido como protagonista del enunciado, ya sea en cuanto sujeto de vivencias, ya en cuanto personaje revestido del importante papel de retransmisor; abunda igualmente la referencia al 'tú', cuya atención constante se exige a través de los más variados recursos, desde el vocativo hasta el imperativo (*fíjate, no creas*) y la interrogación (*¿no?, ¿sabes?*); el énfasis, determinado por los dos rasgos anteriores, se manifiesta también en la sufijación expresiva y en la interjección; se eliden términos cuya mención resulta innecesaria, o menos necesaria, por la relevancia del contexto extralingüístico; el caudal léxico es relativamente pobre, lo que trae como consecuencia automática la inflación semántica y funcional de un reducido grupo de palabras de alta frecuencia... La índole de este ensayo no permite desarrollar y extender más este recordatorio

de tendencias —digo «tendencias», no «constantes»— de la lengua coloquial. Pero no quiero cerrarlo sin insistir en la inconsistencia de dos ideas tópicas que recaen sobre ella. Una es la de la sencillez. A pesar de la importancia de la elipsis, que he señalado antes, la frase coloquial está muy a menudo sobrada de palabras de puro relleno y de redundancias⁹. El otro lugar común es el de la imaginación. El hablar corriente está cargado, como dice Gonzalo Sobejano, «de motivos errantes y de tópicos, citas, refranes, modismos, muletillas y ripios»¹⁰, que alivian al individuo —al igual que esa especie de latifundismo léxico de que he hablado hace un momento— en la molesta tarea, no sólo de buscar palabras en la faltriquera de la mente, sino incluso de buscar ideas. La imagen común del colorido y la gracia del lenguaje «popular» se la debemos a los escritores costumbristas de ayer y de hoy.

Lenguaje popular ¿es lo mismo que lenguaje coloquial? En la definición de Steel que hemos visto antes parece haber un eco de la tendencia, tan frecuente en todo el mundo, incluidos los lingüistas, a confundir lenguaje coloquial y lenguaje popular. Se trata de dos dimensiones distintas; el hecho de que, cuando se produce su intersección, ocupen una misma casilla en la cuadrícula, no autoriza a dar por sentada su identidad. El lenguaje *popular* pertenece a la escala del nivel de lengua, es un «dialecto» social y está determinado por las características socioculturales del usuario; mientras que el lenguaje *coloquial* pertenece a la escala del nivel de habla, es un «registro» escogido por el hablante y está en función de las características circunstanciales o situación en que se produce la comunicación. Sólo por razones de economía se justifica emplear la etiqueta *lenguaje popular* para designar el 'lenguaje coloquial popular'. En cuanto a la errónea ecuación «lenguaje coloquial=lenguaje popular», tiene quizá como explicación el hecho del constante transvase de elementos de la lengua coloquial popular, con su expresividad propia, a la lengua coloquial media. Por supuesto, el transvase no se produce sólo en el sentido popular → medio, ni siquiera hay que dar como cierto que sea este sentido el más frecuentado; pero sí es el más visible y llamativo.

Ya queda dicho que las facetas de la lengua coloquial son, por esencia, sumamente variadas, y de ningún modo podrían reducirse a una simple oposición binaria

(«popular»/«medio») basada en el nivel de lengua. Junto al lenguaje popular urbano, que es el habitualmente llamado «lenguaje popular», está el lenguaje popular aldeano o rústico, cuya denominación común también se mutila en «lenguaje rústico»; en uno y otro, más en el segundo que en el primero, se cumple palpablemente el principio de que cuanto más bajo es el nivel sociocultural del hablante, más marcado es en su lenguaje el factor «dialecto». Ambas variedades, unidas a los argots, o hablas marginales, suelen englobarse, con poca precisión, bajo la denominación de «lenguaje vulgar»¹¹. Después, tanto en el nivel popular como en el medio, hay que contar con las variedades sectoriales, ante todo las basadas en la edad y en el sexo —lenguaje juvenil, lenguaje infantil, lenguaje femenino—. En fin, todavía más: la riqueza de modalidades lingüísticas a que da lugar esta multiplicidad de facetas se refuerza por el hecho de que cada una es analizable en tres planos diferentes: el fonológico, el léxico y el morfosintáctico.

Siendo la situación del mensaje literario radicalmente distinta de la situación del mensaje coloquial, la presencia de éste dentro de aquél es en rigor un trasplante (o, como dije antes, una «transposición»). Parece evidente que, al menos en teoría, esa presencia constituye una quiebra dentro del nivel de habla que corresponde a la literatura. Y esa quiebra no se producirá, sin duda, de una manera gratuita.

¿Cuál es la función de la lengua coloquial en la literatura? En realidad, es preciso hablar de varias funciones. Tal vez debamos citar en primer lugar la *intención realista*. Como la palabra *realismo* es un caballo de batalla de la crítica literaria¹², me apresuro a precisar que entiendo por tal la «ilusión de verdad» o la «verosimilitud» que el autor quiere poner en su personaje por medio de las palabras que finge dichas por él. Esta función realista es propia, naturalmente, de los géneros en que es esencial o frecuente la forma diálogo: los dramáticos (de los que no hay que excluir el guión cinematográfico) y los narrativos (que engloban, junto con la novela y el cuento, algunas formas de poesía épica). Mis observaciones, en los párrafos que siguen, se limitarán a la literatura narrativa en prosa y a la dramática, escritas en España y en español.

La obra dramática ocupa, desde el punto de vista de

nuestro tema, un puesto privilegiado. Al ser la representación un «proceso real» ficticio, las únicas palabras que en ella intervienen —normalmente— son las que dicen los personajes, con lo cual todo el lenguaje de la obra representada tiene una aparente condición coloquial. Dan consistencia decisiva a esta calidad, en primer término, el hecho de que ese lenguaje se manifieste en forma oral, no sólo utilizando la materia prima natural de la expresión lingüística, que es la voz, sino sirviéndose plenamente de los elementos suprasegmentales —entonación, ritmo, volumen— con que sólo la expresión oral es capaz de potenciar y completar el contenido del enunciado; en segundo término, el auxilio efficacísimo del gesto (el elemento paralingüístico); en tercer término, la existencia de una situación física de coloquio, con interlocutores que ocupan un lugar en un espacio donde hay objetos, distancias, dimensiones, todo lo cual contribuye a fingir los presupuestos reales de la conversación. Esta recreación de las condiciones materiales del coloquio es, en cierto aspecto, un arma de dos filos: si las apariencias sensibles ayudan poderosamente a la ilusión de verdad, esta misma sensación puede enmascarar o compensar la posible inverosimilitud del propio lenguaje del texto, cuyo carácter coloquial entonces no estaría en él mismo, sino en su circunstancia.

Muestras de lo que acabo de decir tenemos, naturalmente, en las obras sometidas a las normas de los preceptistas clásicos, ya que para ellos la belleza era un valor que no consentía ser menoscabado por la demasiada llaneza del lenguaje. Todavía en 1877 Manuel de la Revilla decía que «la verdad y la naturalidad son las condiciones capitales del estilo y lenguaje dramáticos, pero a ellas no ha de sacrificarse la belleza»¹³. La dignidad del lenguaje, a expensas de su realismo, es patente en las tragedias y comedias clasicistas (*La Numancia, La Raquel, El delincuente honrado...*). Es verdad que, sin necesidad de que opere norma externa alguna, el autor puede adoptar espontáneamente un principio estético semejante. Alejandro Casona nos podría servir de ejemplo en época reciente.

La forma de verso constituye una falsilla que limita decisivamente las posibilidades de la expresión coloquial en multitud de comedias de nuestra literatura. Pensemos en el teatro del Siglo de Oro —en Lope, en Ruiz de

Alarcón, en Tirso, en Moreto...—. El corsé de la versificación no ha impedido, sin embargo, que en muchas escenas del teatro romántico, y sobre todo en las comedias de un Bretón de los Herreros, salten al diálogo, bien definidos, algunos de los rasgos del hablar cotidiano. Pero, naturalmente, es en la prosa donde tiene el teatro posibilidad de copiar con más acierto ese lenguaje. Con discretos anticipos ya en Moratín, la literatura dramática de nuestro siglo, a partir de Jacinto Benavente, ofrece un muestrario muy rico de lenguaje coloquial medio con función realista.

Con esta función realista general se imbrica la función *caracterizadora*. Desde *La Celestina*, el diálogo ha subrayado o completado la caracterización de los personajes y ambientes «bajos» frente a los «nobles», dando a aquéllos un habla más marcadamente coloquial, con los rasgos propios del nivel de lengua popular, por oposición a la expresión refinada de las personas de clase elevada, en que los elementos coloquiales se dan muy diluidos y el nivel de lengua es marcadamente culto. El recurso del contraste a través del lenguaje se ejemplifica a lo largo de los siglos, ya en las comedias de Lope de Rueda, ya en la dualidad señores/criados del teatro del siglo XVII —que cobra nueva forma en el siglo romántico—, ya, como en el *Don Alvaro*, en la combinación de estampas costumbristas con el eje dramático. Pero esa dualidad desaparece en una línea muy fecunda de la escena española, nacida precisamente al tiempo que *La Celestina*. En ella, el antagonismo verbal deja de existir, al convertirse la clase popular en dueña única del escenario. Se superponen y unifican entonces totalmente la función caracterizadora y la realista. Al sustituir el pueblo a los señores como centro de la acción, se produce un fenómeno de intensificación de sus rasgos idiomáticos, si bien es verdad que tal intensificación está también presente en muchas de las obras de la línea «dual».

El lenguaje coloquial popular, tal como aparece en nuestro teatro, desde Juan del Encina hasta Lauro Olmo, ofrece, junto a una sintaxis alternativamente fiel e infiel a los rasgos populares del coloquio, un léxico cuyo color popular se busca no sólo en la elección de términos marcados en los casos en que hay opción, y también en la importante proporción de la fraseología (refranes, modismos), sino en la mención de realidades (objetos,

hábitos, tipos) peculiares del ambiente retratado; y, por otra parte, una fonética convencional amasada, o con rasgos dialectales sociales, o con rasgos dialectales geográficos, o con la combinación de unos y otros: el sayagués de las farsas y églogas del siglo XVI —todavía vivo en sainetes de Torres Villarroel—; el habla de bobos en los pasos de Rueda; la de negros, rufianes, etc., en todo el teatro menor del XVII; el andaluz de Rodríguez Rubí y de los hermanos Quintero; el madrileño de Ricardo de la Vega, de López Silva y de Arniches...

Pero, al tomar entidad sustantiva el personaje pueblo, su actuación y, por tanto, su lenguaje quedan sometidos a diferentes propósitos. El lenguaje coloquial popular se desplaza con facilidad de la propiedad de los tipos al *tipismo*, buscado por medio de la hipercharacterización, tanto en el plano léxico como en el fonético. Ahora bien, el simple colorido, más o menos cargado, rara vez se limita a presentar al pueblo como mero objeto de interés estético o, más raramente aún, de interés social; lo más frecuente es que sea utilizado como vehículo de *comicidad*. Nos encontramos, pues, ante dos nuevas funciones, ligadas estrechamente entre sí y a la vez nacidas ambas de la función caracterizadora, pero discernibles lógicamente de ésta. El hecho de que la comicidad sea más de carácter objetivo (ridiculizadora) que subjetivo (ingeniosa)¹⁴ tiene consecuencias formales en el lenguaje popular recreado por el autor: en el caso primero ocupan lugar notable las prevaricaciones idiomáticas, de éxito tan fácil en todas las épocas, y también el recurso, muchas veces explotado, de los personajes regionales tópicamente caricaturescos, que apoyan sustancialmente su efecto en rasgos fonéticos prefabricados que el público acepta de buen grado como auténticos de tal o cual territorio; y así, se ha utilizado con reiteración la superficial eficacia humorística de la dicción que los actores dan al madrileño castizo, al andaluz gracioso, al catalán negociante, al baturro elemental y testarudo, etc.

En la novela, al ser radicalmente diverso el medio empleado para el mensaje, la presencia de la lengua coloquial adquiere perspectivas distintas que en el teatro. Hay en la narrativa normalmente dos niveles de enunciado, el del narrador y el de los personajes; pero no es raro que éstos, o uno de ellos, sean presentados como narradores, y también puede ocurrir que se prescinda del

nivel del narrador, o del nivel de los personajes. Además, con frecuencia, dentro de una misma novela se alternan o se combinan todas o algunas de estas posibilidades. No hay que olvidar que el nivel de los personajes incluye no sólo las palabras con que hablan, sino las palabras con que piensan, que en muchas obras, después de Joyce, toman la particular forma del monólogo interior. Si bien éste, en sus realizaciones, digamos, más «puras», es un lenguaje diferente, puesto que pretende ser un no-lenguaje —su nombre verdadero es «el fluir de la conciencia»—, lo habitual es que, al fingir ser reflejo de la intimidad de la persona, eche mano de elementos del estrato lingüístico que se supone más arraigado en ella, el menos formal, el menos inhibido, es decir, el usado por el sujeto en su conversación familiar.

El autor, cuando actúa como tal, esto es, cuando no se disfraza de personaje, suele situarse en un nivel de habla culto, con los numerosos matices que ello puede comportar y que, generalmente, están en función de las épocas, los estilos y los templos. Pero a veces se pasa al escalón coloquial, ya sea de manera sostenida a lo largo de toda la obra, ya ocasionalmente, buscando la eficacia del contraste. ¿Qué le impulsa a hacerlo así? Puede ser un deseo de aproximación al lector, de jugar a conversar con él, imaginando una imposible escena en que, cara a cara, le cuenta oralmente su historia. Este intento de aproximación, más eficaz cuando es esporádico, está muy presente en las novelas del realismo. En Galdós podríamos encontrar los mejores ejemplos. El fenómeno va con frecuencia combinado con la intención humorística, que toma así un camino opuesto al utilizado otras veces, el del tono elevado y grandilocuente: los dos procedimientos coinciden en el efecto buscado, la irónica inadecuación distanciadora entre la importancia real del objeto comentado y el ropaje lingüístico en que aparece envuelto.

Otras veces, el escritor, más que el acercamiento a su lector, busca el acercamiento a su tema. Es la actitud de algunos autores de novelas sociales, que parecen sentir la necesidad de una cierta adecuación entre la humildad del ambiente en que centran su atención y el nivel de habla seleccionado para retratarlo. «Parecen atentar contra el empleo de la norma culta en la novela por un mal entendido propósito testimonial», dice de algunos de

estos escritores Santos Sanz Villanueva¹⁵. Gonzalo Sobejano también señala que «la ausencia de cuidado estilístico, que es lo dominante, ha podido producir excesos de ordinariez en algunos casos»; pero nos invita a no olvidar que «cuando lo que ha de expresarse es el sufrimiento, la vergüenza, el error, la soledad opresora o el inútil afán dentro de un mundo decaído, está de más cualquier apariencia de lujo, aun verbal»¹⁶. Siempre que este ascetismo lingüístico no sirva de tapadera a una auténtica incompetencia, no debe haber motivo *en sí* para censurar una postura de modestia estética, congruente, al fin y al cabo, con la enseñanza de los clásicos, quienes prescribían un estilo «sublime» para las materias elevadas y un estilo «sencillo» para las cotidianas¹⁷. Este fenómeno se produce no sólo dentro del sector denominado «novela social», sino en obras que, encasilladas en otras tendencias, están tejidas en torno a un protagonista de clase popular. Tal es el caso, por ejemplo, de parte de la producción de Castillo-Puche. Pero no perdamos de vista que el escritor, aun entonces, nunca llega a confundirse entre sus héroes, y no pasa de ser su amigo que actúa, al margen de ellos, como emisario suyo ante el lector, cuya simpatía, por otra parte, le interesa captar. Así que no sólo no se da nunca una identidad total de nivel entre el texto del narrador y el texto del personaje, sino que también el acortamiento de distancias entre uno y otro nivel puede estar contrapesado por otros momentos en que el estilo se mantiene en una tonalidad inmaculadamente «literaria».

Pasemos al nivel de enunciado del personaje. En teoría, el habla de los personajes de la literatura narrativa habría de coincidir con la de los dramáticos. A unos y a otros da el autor el soplo de vida de una expresión que pretende ser imagen de la de los hombres de carne y hueso. Pero esta semejanza en el punto de partida tiene importantes limitaciones. Ante todo, hay que recordar que durante largas épocas y en muchas ocasiones ha sido bastante más restringido el intento de los autores narrativos que el de los dramáticos de dar voz «real» a sus criaturas. Pensemos en la cantidad de novelas y cuentos anteriores a 1850 en que las partes «habladas» apenas difieren en estilo de las «narradas» (*Calila, Cifar, Amadís, Diana, Patrañuelo, Cigarrales...*), o en los relatos en que no existe diálogo alguno, o al menos pre-

sentado como tal (por ejemplo, en la mayor parte de los del *Conde Lucanor*). Pensemos en que la propia forma diálogo, salvo excepciones muy notables, es, antes del siglo pasado, una concatenación de pequeñas piezas oratorias —herencia, en parte, del diálogo humanístico—, y que con frecuencia está reducida a un embrión dialogal: el estilo directo sin respuesta. Y recordemos que, aún después del gran triunfo del realismo, no faltan obras, como *Cañas y barro* (1902), que confían masivamente su movimiento dialogal al estilo indirecto libre. Estas resistencias tienen explicación natural en la esencia misma del género.

La segunda limitación en las semejanzas entre diálogo narrativo y diálogo dramático también radica en la diversa índole de los géneros, y consiste en el medio propio del respectivo mensaje. En la narrativa, lo que el personaje dice se «realiza», no a través de un hombre que lo representa, sino a través de la imagen mental de las palabras leídas; no entra en nosotros por la audición física, sino por el sentido de la vista, que nos ofrece tan sólo una audición imaginada. Por otra parte, la situación, que en el teatro está recreada físicamente, en la lectura ha de ser recreada a fuerza de palabras, dentro de la imaginación del lector. Así pues, los elementos suprasegmentales y extralingüísticos del diálogo han de ser aportados por el autor por medios gráficos, asumiendo él mismo el trazado del escenario y anotando los detalles significativos de gesto, voz y entonación, ya por medios léxicos (*sonrió, exclamó, sollozando, etc.*), ya a través de la precaria gama expresiva proporcionada por el sistema de los signos de puntuación.

Con el precedente asombroso de una obra didáctica —*Arcipreste de Talavera*— que incluye la primera muestra importante de lengua coloquial, y sin contar las obras maestras del diálogo que son *La Celestina* y *La Lozana andaluza*, formalmente a caballo entre el teatro y la novela —teatro para leer, esto es, teatro/no teatro—, hay que señalar tres hitos en la reproducción del lenguaje coloquial dentro de la historia de la novela española. El primero es el conjunto constituido por el *Quijote* y algunas de las *Novelas ejemplares* cervantinas. Del papel primordial del diálogo en el *Quijote* se ha escrito reiteradas veces¹⁸. Amado Alonso señaló que «la dramatización del arte de contar es uno de los inventos artísticos ca-

pitales con que Cervantes da nacimiento a la novela moderna»¹⁹. Y Angel Rosenblat ha destacado como virtud capital en su diálogo la naturalidad, y ha observado cómo ya se encuentra en este autor, en su voz de narrador, la identificación con el habla de sus personajes²⁰.

A este grupo, aunque a notable distancia y con no pocas reservas, asociaríamos el *Lazarillo de Tormes*. No se puede hacer lo mismo con el resto de las obras que se engloban bajo la etiqueta de novelas picarescas.

El siguiente hito es la gran novela del siglo XIX. El ideal de «copiar la naturaleza» lleva a nuestros narradores, desde Fernán Caballero, a afanarse por la «verdad» en el reflejo de la lengua hablada (salvo la importante independencia de Juan Valera). En este empeño no es raro que polaricen su atención sobre los rasgos diferenciales y se preocupen, más que del lenguaje coloquial medio, del popular; y dentro de éste, de sus aspectos más coloreados —fonética, léxico y fraseología—, presentados con una densidad superior a la real. Esto se hace más perceptible cuando el escenario se traslada a zonas dialectales. La tendencia folklorista, cuyo más destacado representante en la novela es Pereda, tiene correspondencia en otros géneros: el teatro (como ya hemos visto) y la poesía. Incluso es más antigua en ellos la presencia de elementos coloquiales populares y aun jergales: recordemos tan sólo las escenas antes citadas del *Don Alvaro* y los cantos cuarto y quinto de *El Diablo Mundo*. No olvidemos tampoco, en la prosa, el precedente notable de algunos de los cuadros de costumbres coleccionados en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843).

El hablar coloquial de nivel medio tiene su más certero retratista, dentro de este período, en Galdós. Lo mucho que se ha escrito sobre ello me permite limitarme aquí a recordar que no todo lo que se ha celebrado como coloquial en el gran novelista corresponde al nivel de lengua medio; y que éste se encuentra con igual riqueza representado en la voz del propio escritor que en la de sus criaturas. En todo caso, es más fiel Galdós en la transcripción de este nivel que en la del popular: en la primera prevalece la naturalidad, en la segunda el tipismo²¹.

El tercer hito es el siglo XX. Pío Baroja, maestro, en mayor o menor medida, de muchos de los novelistas españoles de nuestro tiempo, fue precursor suyo en el

acercamiento a la lengua coloquial media, donde dio un paso considerable respecto a los autores de las generaciones anteriores. *Silvestre Paradox* y la trilogía de *La lucha por la vida*, entre otras muchas obras, contienen abundantes muestras de observación exacta de un aspecto de este nivel de habla que no habían acertado a descubrir —con la excepción, en parte, de Galdós— nuestros realistas: la sintaxis. La imagen barojiana de la lengua hablada, incluso en su nivel popular, tiene bastante más de documental que de pintoresca. También en otros autores contemporáneos suyos encontramos interesantes testimonios de lenguaje coloquial, que van desde la moderada objetividad de Pérez de Ayala (en *Troteras y danzaderas*, por ejemplo), hasta la estilización deformante de Valle-Inclán (en *Lucas de bohemia* y otras obras).

La plenitud del tercer momento está representada por los narradores que surgen tras la Guerra Civil. Este grupo, uno de cuyos núcleos más significativos está marcado por la preocupación social, y que lleva el denominador común de un nuevo realismo, agudiza su atención hacia las formas orales del idioma²². Al mismo tiempo, el conductismo que muchas obras llevan como punto de partida hace que en ellas la psicología del personaje y la motivación de su comportamiento estén desplegadas exclusivamente a través de sus actos y de sus palabras, con lo que el diálogo o el monodialogo adquieren un valor capital (*La colmena*, *El Jarama*, *Nuevas amistades*, *Cinco horas con Mario*, *Mesa, sobremesa...*), llegando, en ocasiones, a la desaparición total de la voz del autor (por ejemplo, en los cuentos de Zamora Vicente)²³.

Son muy diversos los grados de precisión en la reproducción del lenguaje coloquial en boca de los personajes. Predomina la reacción contra el colorismo propio de la generación galdosiana (reacción particularmente visible en autores como Fernández Santos). En general, en la presentación del lenguaje popular —urbano o rural— se evita la transcripción tradicional de las peculiaridades fonéticas (ya abandonada por Baroja, pero practicada aún en 1954 por Zunzunegui en *La vida como es* y en 1961 por Juan Goytisolo en *La resaca*). El propósito verista se concentra sobre la sintaxis y el léxico, y cuida con precisión inusitada la propiedad del habla de las distintas clases, grupos y edades: los hijos de papá (*Nuevas amistades*), los jóvenes de clase popular (*El Jarama*),

los macarras («La ruina anticipada», en *Las catedrales*), los «progres» (*El disputado voto del señor Cayo*), los «snobs pseudosocialistas»²⁴ (*Últimas tardes con Teresa*, *Pólvora mojada*), las mujeres burguesas (*Cinco horas con Mario*), las chicas provincianas de clase media (*Entre visillos*), los niños (*El príncipe destronado*), los campesinos (*Las ratas*), las gentes humildes en general (relatos de Ignacio Aldecoa)... Es verdad que, a veces, la intención caracterizadora acumula los rasgos, como ocurre en el habla de los chabolistas de *Tiempo de silencio*, o en la carcelaria de algunas obras de Torrente Malvido²⁵. Por lo demás, no se rehúyen —ya con cariz muy distinto del de antes— las peculiaridades geográficas. El castellano hablado por gallegos aparece fina y sobriamente tratado en un breve diálogo de *La colmena*; el hablado por catalanes, en un personaje de *El Jarama* y en un cuadro de *Recuento*. A veces, la fidelidad a las variedades locales obliga a la adición de un glosario final, como sucede en alguna novela de García Pavón (justo como acontecía cien años atrás con Pereda).

El grado más logrado en la captación de la lengua coloquial no está en el hallazgo de un léxico marcado, sino en el de una determinada sintaxis liberada de los cánones de la lengua escrita, y a la vez esclava de las exigencias de la improvisación y de la afectividad. Esto puede comprobarse en la serie de obras que acabo de citar y en muchas otras, contemporáneas suyas, que el espacio me obliga a omitir. Cuando ese lenguaje coloquial, en que lo más característico es la huidiza y proteica sintaxis, se conjuga con una «forma interior» coloquial —el pensamiento tejido de clichés mentales, de que hablé más arriba—, se alcanza la imagen más fiel del hablar cotidiano: aquella Carmen de *Cinco horas con Mario*, aquellos señoritos de *Nuevas amistades*, aquellas chicas de *Entre visillos*, y —sobre todo— aquellos modestos grupos domingueros de *El Jarama*.

Llegamos con esto a la cuestión final: ¿hasta qué punto es «verdadero» el lenguaje coloquial recogido en la literatura? La autenticidad que reconocemos en algunas novelas ¿permite hablar, como se ha hecho, de una «literatura magnetofónica»? Sin duda que no. Basta cotejar la página más lograda de cualquiera de esas obras con los diálogos realmente grabados que han editado M. Esqueva y M. Cantarero²⁶, para ver que entre aquélla y

éstos hay una gran distancia. La lengua coloquial de la literatura puede ser «muy auténtica»; pero, al ser literaria, es inevitablemente resultado de un traslado, de un montaje, de una elaboración, que le impedirán ser, simplemente, «auténtica». Incluso en una novela que propiamente podría llamarse magnetofónica, puesto que está constituida por grabaciones reales, *Los hijos de Sánchez*, del norteamericano Oscar Lewis, el autor ha cortado, ordenado y ensamblado sus materiales para que la historia fuese legible²⁷. No puede ser de otra manera: las condiciones del mensaje hablado y las del escrito son distintas, y cualquier transposición del primero al segundo lleva consigo necesariamente una operación de adaptación exigida por el cambio de medio²⁸.

No son sólo condiciones de orden interno del mensaje las que intervienen en esa divergencia. Hay que contar también con la circunstancia social. En la vida real, una conversación informal entre dos o tres personas sin textos extraños cambiará necesariamente de clima si los interlocutores pasan a la situación de saberse escuchados con atención por una serie de desconocidos: o bien enmudecerán, o bien el registro del diálogo será sustituido automáticamente por otro más rígido y cauteloso. Cuando el escritor incluye en su ficción un diálogo entre sus inventados héroes, no se produce un caso paralelo, pero sí parecido, al de la hipótesis expuesta. En efecto: el escritor *finge* que sus personajes conversan en privado; pero, al mismo tiempo, él —quien les da las palabras— *sabe* que esa conversación será conocida por cierto número de personas extrañas a él. Esta certidumbre pesa, de un modo o de otro, sobre la forma del mensaje puesto en boca de esas criaturas.

Será instructivo a este respecto examinar lo que ha ocurrido con los disfemismos en la literatura desde mediados del siglo pasado hasta el momento actual. Es bien sabido que las palabras malsonantes son componente habitual del lenguaje coloquial, con densidad y crudeza diversas según el nivel sociocultural, el ambiente y el sexo de los coloquiantes. Se trata de términos o frases que la sociedad ha marcado como nefandos, en unos casos por referirse al sexo, en otros a excreciones corporales, en otros a partes del cuerpo relacionadas con aquél o con éstas, y en otros por afectar al respeto debido a la religión. El tabú recae no sólo sobre el sen-

tido directo de estos significantes, sino sobre los figurados. Desde Galdós hasta hoy, el verismo del lenguaje coloquial de la literatura ha sufrido la interferencia de este fenómeno. En unas ocasiones ha sido la presión del sentir social, encarnado en el lector o espectador burgués, la que ha actuado como autocensura en la pluma del escritor; en otras, la existencia efectiva de organismos censores oficiales ha suprimido o ha cohibido el realismo del escritor en este terreno. Es un error suponer que la censura institucional ha sido más severa que la social. Cuando Arniches estrenó su sainete *Sandías y melones* (1900), el público y algunos críticos protestaron por unas palabras «de mal gusto»: «¡So morral, como tú no le has parido!»; y el autor hubo de proponer, para sucesivas representaciones, la sustitución por *has llevao en las entrañas*; y añadió: «Y si esto pareciera también excesivo, se puede recurrir al honesto *dar a luz*».

Ante la censura de uno u otro tipo, los escritores han acudido a diversas formas de eufemismo. Consiste una de ellas en hacer callar momentáneamente al personaje, exponiendo el autor, a cambio, unas claves que permiten al lector saber exactamente lo que aquél «dijo», pero «sin decirlo». Ejemplo: Blasco Ibáñez, en *La voluntad de vivir* (1907): «—¡Toma, por...!—. Y al mismo tiempo que lanzaba la palabra española grosera e injuriosa, supremo insulto a la mujer, sonó el rudo chocar de su diestra contra la cara de Lucha». Un procedimiento clásico de los escritores del realismo y que ha perdurado casi hasta hoy es la sustitución del término vitando por otro parecido fonéticamente, a veces inventado: *cóncholes, puñales, qué cuña, pateta, recacho* (interjecciones diversas de Pereda, Galdós, Pardo Bazán); «Me caso con tu alma *pastelera*» (Galdós); «Unto [la sábana] con aceite de linaza, luego la doy barniz, y hago un impermeable *cogolludo*» (Baroja). Modernamente es raro este procedimiento: «Qué *peches* de enfermedad iba a ser» (Suárez Carreño).

El eufemismo semántico, aquel en que se acude a un sinónimo inocuo, fue menos cultivado por los del siglo pasado: «Sepan los que han hablado mal de Prim que yo... me paso sus lenguas *por donde me da la gana*» (Galdós). En los escritores de la postguerra, en cambio, tuvo amplio desarrollo, sin duda por presión de la censura oficial, que contrariaba todo intento de crudeza realis-

ta²⁹. Se producen inverosimilitudes como la de muchos de clase popular que dicen: «Se calla uno y *a fastidiarse*» (Suárez Carreño), o de estudiantes revolucionarios que replican: «No *jorobes*» (Andrés Berlanga), o de exclamaciones bien inocentes que provocan, increíblemente, el escándalo femenino: «—Maldito hijo de perra, toda su miserable vida ha estado lampando. —Deja de hablar como un carretero, Leopoldo» (García Hortelano).

La principal acción de la censura, tanto de la social como de la institucional, es indirecta y opera en forma de autocensura. Esta es, más que la prohibición expresa, la causa del falseamiento o de la ausencia de disfemismos auténticamente coloquiales en obras cuya fidelidad general a la lengua hablada hubiera hecho esperar su presencia natural. En los últimos años, por efecto de rebote, la atenuación y final desaparición de la censura oficial ha provocado en algunos autores, especialmente en el teatro cómico, una hipertrofia del disfemismo, no menos inauténtica —¿o quizá más?— que su atrofia anterior.

La distorsión en la reproducción del disfemismo —componente fijo de la lengua coloquial— que ha estado presente en toda la literatura moderna de vocación realista, incluso en la fase que más perfección ha alcanzado en la reproducción del lenguaje hablado, es hecho que corrobora la afirmación de que tal reproducción es siempre, no una verdad (que no tiene por qué serlo) sino *la búsqueda de una sensación de verdad*.

En todo caso, estilizada o magnetofónica, pura o depurada, la savia de la lengua coloquial es y siempre ha sido una inyección de vida para la lengua literaria. Empecé citando a un poeta y terminaré citando a otro: «El error está en creer que hay cosas que son por esencia poéticas», dice W. B. Yeats; «cada día creo más firmemente que la fuerza del lenguaje poético es el habla común».

NOTAS

1. *Cancionero apócrifo de Abel Martín*; citado por F. Lázaro Carreter, *Estudios de lingüística*, Barcelona, 1980, p. 150.

2. R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria* (trad. J. M. Gimeno Capella), Madrid, 1953, p. 297.

3. *Essais de linguistique générale* (trad. N. Ruwet), Paris, 1963, p. 218.

4. *Ob. cit.*, p. 164.
5. *The Linguistic Sciences and Language Teaching*, London, 1964, p. 77 s.
6. W. Beinhauer, *El español coloquial* [1930] (trad. F. Huarte Morton), 3.ª edición, Madrid, 1978, p. 9; E. Lorenzo, «Consideraciones sobre la lengua coloquial» [1974], en R. Lapesa (coord.), *Comunicación y lenguaje*, Madrid, 1977, p. 172 (también en *El español de hoy, lengua en ebullición*, 3.ª edición, Madrid, 1980); B. Steel, *A Manual of Colloquial Spanish*, Madrid, 1976, p. 12. Véase también A. M.ª Vigarra Tauste, *Aspectos del español hablado*, Madrid, 1980. Sobre el español coloquial es fundamental la bibliografía crítica de J. Polo, «El español familiar y zonas afines (ensayo bibliográfico)», en *Yelmo*, 1-28 (1971 y sigs.), y muy recomendable la excelente antología de F. González Ollé, *Textos para el estudio del español coloquial*, 3.ª edición, Pamplona, 1976.
7. Cf. mi artículo «La lengua coloquial: 'Entre visillos', de Carmen Martín Gaité», en E. Alarcos et al., *El comentario de textos*, Madrid, 1973, p. 357-375.
8. Sobre el concepto de «tema», v. mi *Gramática esencial del español*, Madrid, 1972, p. 71 s.
9. A. M.ª Vigarra, *ob. cit.*, p. 13.
10. Estudio introductorio a Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario (versión teatral)*, Madrid, 1981, p. 92.
11. R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, 8.ª edición, Madrid, 1980, p. 465, define el «lenguaje vulgar» como el uso «limitado a gentes iletradas de las aldeas y a las capas más populares de las ciudades». Sobre el «lenguaje popular», v. mi *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid, 1970, p. 25 s.
12. Cf. F. Lázaro Carreter, *Estudios de poética*, Madrid, 1976, p. 121 s., y A. Amorós, *Introducción a la literatura*, Madrid, 1979, p. 57 s.
13. *Principios generales de literatura*, 2.ª edición, Madrid, 1877, p. 358.
14. Véase mi *Arniches*, p. 243 s.
15. *Historia de la novela social española*, Madrid, 1980, p. 211.
16. *Novela española de nuestro tiempo*, 2.ª edición, Madrid, 1975, p. 292.
17. Cf. Luzán, *La poética* [1737], ed. R. P. Sebold, Barcelona, 1977, p. 317.
18. Véase P. Jauralde, «Los diálogos del Quijote: raíces e interpretación», en *Instituto de Bachillerato Cervantes: miscelánea en su cincuentenario*, Madrid, 1982, p. 181-193 y bibliografía allí citada.
19. «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho», en *Nueva Rev. de Filología Hispánica*, 2 (1948), p. 1-20.
20. *La lengua del Quijote*, Madrid, 1971, especialmente p. 52 s.
21. Sobre el lenguaje de los realistas, v. R. Lapesa, *ob. cit.*, p. 440-443 y bibliografía allí citada.
22. De la Generación del Medio Siglo dice Sobejano que «logra una insuperada objetividad en el reflejo del habla común» (*Novela*, p. 533).
23. Cf. J. M.ª Castellet, *La hora del lector*, Barcelona, 1957, cap. I; G. Sobejano, *Novela*, p. 113-114, 314-316, etc.; E. Nández, *La lengua del coloquio, procedimientos expresivos: el diminutivo en 'Mesa, sobremesa' de Alonso Zamora Vicente*, Madrid, 1982, p. 25.
24. I. Soldevila, *La novela desde 1936*, Madrid, 1980, p. 218.
25. Sobre el fenómeno de la acumulación, v. J. P. Rona, «La reproducción del lenguaje hablado en la literatura gauchesca», en *Rev. Iberoamericana de Literatura*, 4 (1962), p. 9-10 de la separata.
26. *El habla de la ciudad de Madrid: materiales para su estudio*, Madrid, 1981.
27. *The Children of Sánchez*, 1961. 7.ª edición en español, México, 1967, p. XXXI.
28. Véase G. Mounin, «Langue parlée, langue écrite», en *Clefs pour la langue française*, París, 1975, p. 141 s.
29. Véase J. M.ª Martínez Cachero, *La novela española entre 1939 y 1969*, Madrid, 1973, p. 99-100, 103, 106 y 182-183.

Desde el 29 de septiembre, en la Fundación

EXPOSICION DE PIERRE BONNARD

■ Se ofrecerán 65 óleos del artista francés

Una antológica del pintor francés Pierre Bonnard (1867-1947), uno de los maestros de la vanguardia artística de la primera mitad del siglo, abrirá el programa de exposiciones de la Fundación Juan March del curso 1983-84. Desde el próximo 29 de septiembre se podrán contemplar, en la sede de esta institución, un total de 65 óleos del maestro, que abarcan desde 1892 hasta 1947, año de su muerte.

La muestra permanecerá abierta hasta los primeros días de diciembre, con horario de lunes a viernes, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21, y los sábados y festivos, de 10 a 14 horas.



Pierre Bonnard se sitúa en una época de transición entre el siglo XIX y el XX, entre el impresionismo que él sobrepasó con su personalísimo tratamiento del color, de la luz y de la composición, y lo que iba a constituir el fauvismo. La multiplicidad de gamas de su paleta —que abarca todos los matices del gris, oposiciones y concordancias insólitas de rosas, yuxtapuestos a naranjas y malvas—, los juegos de contraluces, las imprevistas composiciones y contrastes de proporciones en sus obras, revelan una concepción muy peculiar del espacio y del encuadre.

En esta antológica de Bonnard figuran obras de la primera época, de técnica muy próxima a los post-impresionistas (*La Feria*, 1892), o escenas de la calle y del ambiente co-

tidiano del París bohemio de fin de siglo (*La Place Clichy*, 1894); otras en las que es patente la influencia del arte japonés que inspiró al grupo *Nabis* al que Bonnard se unió en un principio; así como numerosas muestras de los géneros preferidos de este artista, para quien la pintura era, como señaló André Lhote, cantar la alegría de vivir: el retrato y el desnudo femenino que en Bonnard adquieren una nueva dimensión psicológica y emotiva; los paisajes poéticamente concebidos, de colores insólitos y arbitrarios que tienden a la no-figuración; la naturaleza muerta, muy alejada del naturalismo, etc. Cincuenta y cinco años de incesante trabajo creador de un pintor que, según ha señalado **Raymond Cogniat**, «dio ejemplo de un arte profundamente renovado sin por ello dejar de ser fiel a la realidad».

VIDA Y OBRA

Pierre Bonnard nace en Fontenay-aux-Roses, el 3 de octubre de 1867. Su padre, Eugène Bonnard, era del Dauphiné y funcionario del Ministerio de Defensa. Su madre, Elizabeth Mertzdorff, alsaciana. Estudia, entre 1875 y 1886, en los liceos de Vanves, Luis el Grande y Carlomagno. En sus vacaciones, que pasa en Grand-Lemps, cerca de la costa de San Andrés, empieza a manifestar un gran interés por el dibujo y la pintura. Por consejo de su padre, termina la carrera de Derecho a la vez que asiste a la Academia Julian y a la Escuela de Bellas Artes. En la primera conoce a Paul Sérusier, Maurice Denis, Gabriel Ibels, Paul Ranson y Félix Valloton.

En octubre de 1888, Sérusier enseña a sus amigos un pequeño óleo pintado en Pont-Aven al dictado de Gauguin y decide formar un grupo de artistas —los *Nabis* («profeta» en hebreo)— que encontrase una nueva vía para liberar a la pintura del Impresionismo: una superficie plana cubierta de colores dispuestos según un cierto orden fue el concepto básico que, junto a la admiración por el arte japonés y por Gauguin y Cézanne, vertebraron su propósito de renovación estética, que después discurriría por diversos caminos en cada uno. El arte japonés les ofrecía respuestas a sus preocupaciones estéticas: la marcada oposición entre tonos claros y oscuros, la asimetría de la composición, la frescura del colorido, la estilización de formas, la revalorización de los pequeños detalles, el aspecto esencialmente decorativo... De esas estampas japonesas lo que más interesa a Bonnard es la libertad. Esa influencia, patente, por ejemplo, en *La partie de croquet* (1892), desaparecerá pronto.

Bonnard presenta una obra al Concurso de Roma, sin éxito, y consigue que *France Champagne* le compre un cartel publicitario, que aparecerá en las calles de París. Por entonces decide consagrarse por entero a la pintura. En el otoño de 1889 marcha a París y alquila su primer estudio en

la calle Le Chapelais, en Batignolles. En marzo de 1891 realiza su primera exposición en el Salón de los Independientes y en diciembre de ese mismo año expone con los *Nabis* en la galería de Le Barc de Boutteville.

En 1892 Bonnard expone de nuevo en los Independientes y en Le Barc de Boutteville. Su obra llama la atención de importantes críticos como Roger Marx, Gustave Geffroy y Albert Aurier. A sus 25 años, Bonnard no se ha adscrito a ninguna escuela ni estilo de grupo. Ese mismo año pinta sus primeras litografías y realiza ilustraciones para libros. En esa década de los 90, París vivía una época feliz. Los artistas se reunían en Montmartre, en la Place Clichy, para intercambiar ideas, proyectos y experiencias nuevas. Bonnard refleja la animación callejera parisiense en numerosos lienzos: *Rue de Clichy* (1900), *Le cheval de fiacre* (1895), *Les Champs-Élysées* (1896), etc. Y lo hace captando de esas escenas lo que presentan de más



«Muchachas con gaviota», 1917.



«Calle Norvins o calle ascendente hacia el Sacré-Coeur», 1905.

sencillo, cotidiano y perdurable. A diferencia de sus primeras obras, de factura simple y colorido claro, éstas son oscuras: el frío, la niebla, la lluvia y la atmósfera grisácea de París aparecen, sin embargo, atemperados por tonos turquesa, verde almendra, rosa y amarillo; se dirían, a veces, sombras chinescas. En 1899 Vollard publica las litografías de Bonnard con el título *Algunos aspectos de la vida de París*. Anteriormente el pintor había realizado las ilustraciones del *Pequeño Solfeo* y de las *Pequeñas escenas familiares* del compositor Claude Terrasse, casado con su hermana Andrea. En 1894 realiza el cartel de la *Revue Blanche*, publicación literaria de vanguardia, que duró 12 años y en la que escribieron, entre otros, Octave Mirbeau, Tristan Bernard, Jules Renard. En ella conoció Bonnard a André Gide y a Léon Blum. También colaboraron en ella los Nabis y Lautrec. En esos años Bonnard hace es-

tampas en color para los álbumes editados por Vollard y modela marionetas para el Théâtre des Pantins, fundado por Alfred Jarry y Claude Terrasse; y hace decorados para las piezas teatrales de vanguardia que se representan en la Maison de l'Œuvre, como *Ubu Roi*, de Jarry.

En pintura, las realizaciones de Bonnard en este período 1898-99 marcan una cierta transición. La luz de los cuadros es velada, tamizada, azul o blonda, según la armonía del conjunto; una luz que produce una sensación de sosiego, a penas turbado por un acento más oscuro o un determinado detalle del cuadro, más sostenido.

En 1901 Bonnard ilustra con 151 litografías el *Dafnis y Cloe*, editado por Ambroise Vollard y expone en la Galería Bernheim-Jeune sus *Escenas de interior y Desnudos*. Ya Degas había liberado al desnudo de sus constricciones convencionales de estudio y lo había presentado en su realidad cotidiana, bañándose, lavándose, secándose, peinándose..., fijando sus movimientos y ademanes con trazos sueltos, aunque firmes. Bonnard, en sus desnudos, no los fija, más bien los sugiere, dejando que se adivinen. Son los suyos desnudos apacibles, serenos, tiernamente pudorosos: *Nu à contre-jour*, 1908. Tres años antes de esta fecha los fauves habían hecho estallar sus colores; Cézanne, el maestro, ejercía una profunda huella en los jóvenes pintores; y Braque y Picasso realizaban audaces descubrimientos en el cubismo.

Atento a todos estos pasos, Bonnard caminaba por otra senda, la del impresionismo, aunque, como él mismo señalaba, tratando de «sobrepasarlo» en sus impresiones naturalistas del color. «El arte no es la naturaleza —decía—. Nosotros fuimos más severos en la composición. Y habrá mucho más que sacar del color en cuanto medio expresivo (...)».

En 1905 viaja por España y en los años siguientes recorre otros países europeos y africanos: Bélgica, Holanda, Inglaterra, Argelia, Tunicia...

El año 1910 será decisivo: marcha al Midi y descubre la luz de la Provenza. Más adelante pasa largas temporadas en Saint-Tropez, con Signac. Allí pinta el

mar, los puertos, los veleros, la naturaleza y sus colores se avivan cada vez más. Una luz meridional impregnará también los paisajes de Normandía a donde vuelve en el verano de 1912.

Los cuatro años que dura la guerra los pasa Bonnard en Saint-Germain-en-Laye, donde residía prácticamente desde finales de 1912. A sus 45 años, atraviesa un período de crisis y dudas, dispuesto a recomenzar desde cero: «He querido olvidar todo lo que sabía. Rehago mis estudios desde el comienzo, desde la A, B, C..., y me reto a mí mismo y a todo por lo que me había apasionado: este color que le enloquece a uno». Ahora se preocupa más por la forma, la composición y el dibujo. Desde 1915 pinta sobre todo retratos femeninos y desnudos, con especial atención a la expresión y la forma del rostro. Le interesan las proporciones y las formas del cuerpo tanto como la gracia o los ademanes.

De 1916 a 1920 realiza los cuatro grandes paneles decorativos *Paysages de ville*, *Pastorale*, *Monuments* y *Le Paradis*, que expondrá en la Galería Bernheim en la primavera de 1921, con otros 20 cuadros. En 1918 es elegido, junto con Renoir, Presidente de Honor del Grupo de la Joven Pintura Francesa. En 1924 la Galería Druet realiza una Exposición retrospectiva de sus obras. Sobre él ya se han hecho varios estudios críticos y numerosos coleccionistas de arte franceses y extranjeros se interesan por su obra. En 1926 va a Estados Unidos, invitado a formar parte del Jurado Carnegie.

PINTAR LA EMOCION

En los años treinta Bonnard muestra una creciente preocupación por la luz y por los colores insólitos. Yendo más allá del impresionismo, crea un mundo nuevo de sombras doradas, nubes rojas, mar verde y follajes rosas. Proyecta toda su sensibilidad para pintar la emoción. En 1933 afirmaba: «Creo que cuando se

es joven, es el objeto, el mundo exterior lo que nos entusiasma: nos sentimos arrebatados. Más tarde, es algo interior, la necesidad de expresar una emoción lo que empuja al pintor a elegir tal o cual punto de partida, tal o cual forma». La luz, que hace vibrar los colores y embruja rostros y objetos, impregna todos sus cuadros de esta época, de sombras doradas y anaranjadas:



«Mujer con loro», 1910.

Siguen numerosas exposiciones en Bernheim-Jeune y en Londres, Estocolmo, Bruselas, Amsterdam y Nueva York. Obtiene en 1936 el segundo premio Carnegie.

A partir de 1939 vive retirado en Cannet, en plena actividad creadora. Con más de 70 años, se siente profundamente apenado por la situación de su país y por la muerte de su esposa Marta, ocurrida en enero de 1942.

En 1944 Editions du Chêne publica una colección de 16 pinturas de Bonnard con texto de André Lhote. Al año siguiente el pintor regresa a París y presenta 10 cuadros a la exposición «Pinturas contemporáneas», en el castillo de Fontainebleau. Acompañado por su sobrina Renée Terrasse, va a Cannet, donde realizará paisajes y naturalezas muertas en las que la libertad en el tratamiento del color y de la luz son sorprendentes. En 1946 pasa temporadas en París y en Fontainebleau y termina *Caballo de circo* y *Taller con mimosa*. Sufre una afección de garganta y muere en Cannet el 23 de enero de 1947.

EXPOSICION DE GRABADO ABSTRACTO

■ Julián Gállego presentó la muestra en Cuenca

Con una conferencia del crítico y profesor de Arte de la Universidad Complutense Julián Gállego, se presentó el pasado 15 de junio en Cuenca la Exposición de Grabado Abstracto de la Fundación Juan March, compuesta por 85 obras de 12 artistas españoles contemporáneos. El acto se celebró en la Caja de Ahorros de Cuenca y Ciudad Real —en cuya sala de exposiciones permaneció abierta la muestra hasta el 30 de junio—, y asistieron al mismo los Presidentes de la Diputación Provincial de Cuenca y de la citada Caja de Ahorros.

La exposición de obra gráfica que acaba de formar la Fundación Juan March con fondos de la Colección de Arte Abstracto Español, del Museo de Cuenca, y otros adquiridos por aquella, se ha concebido, al igual que otras muestras de esta Fundación (como la de Grabados de Goya y la Colección de Arte Español Contemporáneo), para ser exhibida de forma itinerante por diversos puntos de España.

Paneles explicativos, con textos elaborados por el profesor Julián Gállego, sobre cada uno de los doce artistas representados, confieren a esta exposición de obra gráfica un carácter didáctico. Paralelamente a la apertura de la Exposición de Grabado Abstracto, se presentó el volumen *Arte Abstracto Español en la colección de la Fundación Juan March*, que acaba de editar dicha institución, y en el que se analiza una selección de 71 obras, dentro

del ámbito no figurativo. Los comentarios del libro han sido también realizados por Julián Gállego. En la inauguración de la muestra abrió el acto el director gerente de la Fundación Juan March, **José Luis Yuste**, quien señaló que «el arte abstracto español tiene en Cuenca su plaza mayor, en el Museo que hace más de veinte años crearon Fernando Zóbel, Gustavo Torner y Gerardo Rueda, y del que la Fundación es actual responsable. El Museo —dijo— sigue causando admiración a los críticos más exigentes que lo visitan, tanto por la calidad de las obras que en él se exponen, como por el exquisito gusto con que éstas están expuestas y por la belleza del paisaje en el que el Museo está enclavado». Finalmente expresó su gratitud a la Caja de Ahorros de Cuenca «que tan estrechamente ha ayudado a que dicho Museo constituya la espléndida realidad que hoy significa para propios y extraños».



Julián Gállego:

«MUSICA DE CAMARA
DE LA PINTURA»



En su intervención Julián Gállego comenzó comparando el acto con la topografía de la ciudad de Cuenca y la confluencia en ella de los dos ríos, Júcar y Huécar, que él ve «semejantes a las dos corrientes culturales que coinciden en esta inauguración: una de realidad estética local, de una cultura autóctona, en torno a la torre Mangana, que ha ido elaborando esta ciudad prodigiosa de Cuenca; y otra de alcance universal, que comienza en 1966, cuando Zóbel, Torner y Rueda fundan en las Casas Colgadas el primer Museo español de arte abstracto». Tras realizar una breve historia de las distintas etapas atravesadas por el citado Museo hasta su cesión por Fernando Zóbel a la Fundación Juan March, «que se destacó desde el primer momento por su adhesión a las formas más creativas y serias del arte español del siglo XX», el profesor Gállego se refirió a la otra «confluencia»: la edición del libro que recoge las obras maestras de esta colección y la Exposición de Grabado Abstracto, objeto del acto.

«Con esta muestra —explicó— se trata de sensibilizar al público hispano hacia la obra gráfica, la estampa original, que es como la música de cámara de la pintura. A la historia del grabado, arte moderno desde su invención en la Edad Media, ha dedicado ya la Fundación varias exposiciones, como la de la Calcografía Nacional, en 1975, la itinerante de las cuatro series de aguafuertes de Goya (desde 1979), o la de grabados de los siglos XV a XX, con abundancia de xilografías, titulada *Ars Medica*, en 1977».

Por último, se centró en la muestra de Grabado Abstracto de doce artistas «sobradamente conocidos dentro y fuera de España y, en especial, en Cuenca, donde han residido más o menos tiempo. Eduardo Chillida,

escultor famoso en el mundo, con obras importantes en plazas y museos universales; José Guerrero, pintor que representa el eslabón entre Europa y Estados Unidos; Juan Hernández Pijuán, síntesis de un austero arte abstracto (*support-surface*) y de lo conceptual; el malogrado pero fecundo Manuel Millares, tan dramático en sus arpilleras como en sus grabados; Manuel Mompó, impresionista abstracto, luminoso y alegre; Pablo Palazuelo, austero, arquitectónico, reflexivo, cultivador de las formas escuetas y medidas; Antonio Saura, el más suelto y jocundo inventor de adefesios semi-figurativos, que actualmente exhibe en París sus variaciones sobre el retrato de Dora Maar por Picasso; Eusebio Sempere, a quien hace muy poco se ha concedido el premio Príncipe de Asturias y un homenaje en Madrid; Antoni Tàpies, el más eminente representante español del llamado 'art autre' con su mezcla *zen* de reflexión y de improvisación; y, en fin, los tres hidalgos de las Casas Colgadas, Gerardo Rueda, Fernando Zóbel y Gustavo Torner, que han trabajado tanto en esta ciudad para aumentar su prestigio y su irradiación universal y que no precisan de mis oscuras palabras para ser reconocidos por los cultos conquenses».

JULIAN GALLEGO, profesor y crítico, es autor de numerosas publicaciones, tanto sobre Historia del Arte como puramente literarias. Doctorado en Derecho con una tesis sobre «El pintor, de artesano a artista», y doctor en Historia con «Visión et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or», fue profesor de la Sorbona, en París —donde vivió 16 años—, posteriormente en la Universidad Autónoma de Madrid y actualmente imparte cursos de Licenciatura y Doctorado en la Universidad Complutense.

CRITICAS SOBRE LA EXPOSICION DE CARTIER-BRESSON

La Exposición de Fotografías del artista francés Henri Cartier-Bresson, que se exhibió en la sede de la Fundación Juan March del 27 de mayo al 26 de junio pasados, cerró el calendario de exposiciones artísticas del curso 1982-83 en Madrid. La muestra estuvo integrada por 156 fotografías del artista y fue organizada por el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York, con la colaboración de la Fundación American Express.

Ofrecemos algunos extractos de los comentarios y críticas que mereció esta exposición, que en el mes en que permaneció abierta fue visitada por 8.245 personas.

SORPRENDER LA VIDA

«(...) Hay fotógrafos que nos han dejado una obra coherente, una personal visión de ver la vida. Pocos como Henri Cartier-Bresson. Para nosotros, incipientes fotógrafos de los años 50, Cartier-Bresson era el maestro que delineaba una forma de entender el hecho fotográfico. (...).

Esse sorprender la vida, respetando el encuadre y la composición, desdeñando las enormes posibilidades de manipulación que hay en el laboratorio, siempre me ha parecido una extraordinaria exigencia.»

Carlos Saura

«Diario 16», 27-5-1983

MUESTRA OPORTUNA

«(...) Es imposible permanecer indiferente ante la humanidad y belleza de esas superficies rigurosas, espontáneas, vivas, de exacta composición geométrica, reflejo de la visión del mundo de un artista que, al expresarse, puso siempre, como él mismo ha dicho: 'La cabeza, los ojos y el corazón en el mismo punto de mira'.

(...) Esta muestra llega a nuestro país en un momento especialmente oportuno: los medios de comunicación han prestado la atención que merece a la fotografía, contribuyendo a crear un estado de opinión altamente favorable, que ha conseguido que nuestra gente, hermosa y llana gente, tenga interés por estos temas, por estas imágenes quietas y silentes que tanto poder de comunicación tienen.»

Luis Revenga

«El País», 28-5-1983

CAPTAR LO FUGAZ Y EFIMERO

«La materia exclusiva que interesa al Cartier-Bresson fotógrafo es la vida, la vida sentida desde una perspectiva dinámica de continuo devenir, en una dialéctica vertiginosa con la muerte. Cada instante muere al segundo siguiente, por tanto, una fotografía sólo puede tomarse en un momento dado que inmediatamente se convierte en histórico con toda la connotación de muerte que esta palabra tiene.

Pero el momento decisivo, término acuñado por Cartier-Bresson, que se ha hecho justamente célebre, va más allá. No se trata de captar tan sólo lo que sucede. Es especialmente importante cómo sucede, ya que él ha gustado siempre de concentrarse en los momentos fugaces y efímeros.»

J. Alberto Mariñas

«Informaciones», 3-6-1983

OJO AVIZOR

«(...) Otro acierto de empresa fundacional es el de la Fundación March al llevar a su reino de sustanciosas exposiciones la fotografía, que así queda entronizada entre las Bellas Artes. Llega de la mano y del ojo avizor de un fotógrafo excepcional que hace ya muchos años animó con sus imágenes mi vocación cinematográfica. (...). Desde aquí hemos defendido siempre —a veces con denuedo inútil— la presencia del arte fotográfico en el recinto de las Bellas Artes.»

M. A. G. V.

«Pueblo», 25-5-1983

HUMANISMO VITALISTA

«Es además su profundo humanismo, que no puede medirse sólo en términos artísticos o estéticos, lo que subyace en toda su obra y confiere un carácter activo y vitalista a todos sus retratos de personajes conocidos y desconocidos.»

Carmen Ordóñez

«Comunidad Escolar», junio 1983

UN ACTO MISTICO

«La fotografía tiene mucho de 'objet-trouvé'. Pero también fotografiar constituye un acto místico. El fotógrafo es un médium que conecta el mundo externo con el interno. Fotografiar significa la aceptación de un fragmento de la realidad por un momento del espíritu. Cartier-Bresson había comparado el disparo fotográfico con el de los maestros arqueros zen: no debe apuntarse a la diana, sino al corazón de sí mismo; porque, en el fondo, arquero, flecha y diana forman parte de un mismo todo. De igual modo, el fotógrafo ya lleva en su interior las imágenes que va a realizar; la cámara simplemente se dispara en el momento en que una de esas imágenes coincide con una escena exterior. No es el fotógrafo quien decide fotografiar un objeto, sino el objeto quien se hace fotografiar por el fotógrafo.»

Joan Fontcuberta

«Guía del ocio», 13-6-1983

ESTREMECIMIENTO PLACENTERO

«Durante los cuarenta años que dedicó a la fotografía, Henri Cartier-Bresson se comportó como un pescador que arroja su sedal al agua y espera durante horas a que el pez pique el anzuelo. Jamás un fotógrafo de prensa fue menos agresivo. Se acercaba a la realidad de puntillas, con pasos suaves como el terciopelo, como si fuera invisible. (...). Viendo sus fotografías a uno le recorre la espalda un estremecimiento placentero.»

Silvia Llopis y Víctor Steinberg

«Cambio 16», 13-6-1983

CRONISTA DE SU TIEMPO

«La obra de Cartier-Bresson puede contemplarse desde dos puntos de vista diferentes: su belleza formal y su interés sociológico. A veces la estética prima sobre la realidad, porque el fotógrafo ha captado un instante preciso e irrepetible de la existencia; en ocasiones el verismo patético de una situación nos hace olvidar su valor plástico.»

Javier Rubio

«ABC», 12-6-1983

DESPLIEGUE IMAGINATIVO

«Son cincuenta años de trabajo los que se resumen en la muestra. Cincuenta años también de historia contemporánea, pues aunque el autor llegó a afirmar que nunca estuvo interesado por el aspecto documental de la fotografía, bien es cierto que sus imágenes reviven hechos, costumbres y realidades de esta época, que ha constatado con su cámara al recorrer Europa, América y Asia.

(...) La infinita variedad y el despliegue imaginativo de Cartier-Bresson hacen que sus fotografías parezcan obras de distintos artistas.»

Olvido Obregón

«El Alcázar», 4-6-1983

ESCLARECIMIENTO VITAL

«En la historia de la fotografía las instantáneas de Cartier-Bresson pueden ser un momento entre el descubrimiento del retratismo y el de la abstracción y el montaje. En la historia general, Cartier es una soberbia herramienta sociológica inmediatamente colocada al servicio del esclarecimiento de nuestras vidas (...). Ver ahora este centenar y medio de fotografías de Cartier-Bresson es un verdadero regalo. Lo que va de la España que lo recibió en 1932 a la que ahora lo contempla es lo que va del incipiente pionero al fundador de Magnum: un vértigo ligero, asombrado y encantador.»

Enrique Llovet

«ABC», 2-6-1983

II «Tribuna de Jóvenes Compositores»

SEIS MUSICOS ESPAÑOLES ESTRENARON SUS OBRAS

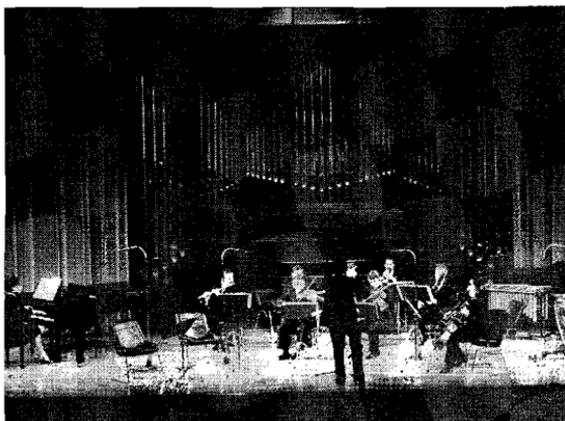
■ Concierto del Grupo Koan

Seis obras musicales de otros tantos compositores españoles, nacidos entre 1953 y 1960, se estrenaron el pasado 18 de mayo en un concierto público celebrado en la sede de la Fundación Juan March, dentro de la II Tribuna de Jóvenes Compositores de esta institución. Esta modalidad de promoción musical, iniciada por la Fundación en 1981, conlleva el estreno, en concierto público, de las partituras seleccionadas, su edición en facsímil con carácter no venal y su grabación sobre la audición en el mencionado concierto. Los derechos de propiedad sobre las obras quedan en poder de los autores.

El Grupo Koan, dirigido por **José Ramón Encinar** —con la actuación de tres solistas, **Rafael Ramos** (violoncello), **Nicolás Daza** (guitarra) y **Dionisio Villalba** (percusión)— interpretaron las seis obras seleccionadas en esta II Tribuna, cuyos autores son **Eduardo Armenteros**, **José Manuel Berea**, **Juan García Pistolesi**, **Enrique Macías**, **Juan Antonio Pagán** y **Eduardo Pérez Maseda**. Todos ellos fueron seleccionados por un Comité de Lectura compuesto por **Joan Guinjoán**, **Tomás Marco** y **Luis de Pablo**.

Con esta iniciativa musical, la Fundación Juan March busca promover la difusión de la nueva música que se compone hoy en España, a la vez que facilitar a los compositores españoles su contacto con el público, la crítica y los investigadores. Con el mismo objetivo se ha creado recientemente el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, inaugurado el pasado 10 de junio en la Biblioteca de la Fundación, y del que se informa con más detalle en esta misma publicación.

En el n.º 126, de mayo, de este Boletín Informativo, se ofrecían datos biográficos de los seis compositores



seleccionados en la II Tribuna de Jóvenes Compositores. En páginas siguientes se ofrece un extracto de las explicaciones que sobre sus obras han hecho los propios autores —recogidas en el programa de mano del concierto—, así como algunas opiniones críticas que dichas obras merecieron a cuatro críticos musicales en otros tantos medios informativos: **José Luis García del Busto**, en «El País» (21-V-83), **Antonio Fernández-Cid**, en «ABC» (20-V-83), **Antonio Iglesias**, en «Informaciones» (21-V-83), y **Carlos Gómez Amat**, en «Ser-Radio Madrid» (20-V-83).

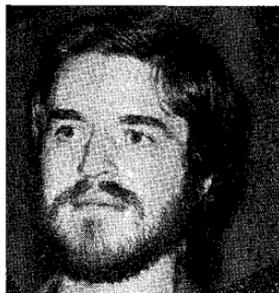


Eduardo Armenteros

Estructuras simétricas

«La obra fue comenzada en agosto de 1982. El tipo de escritura consiste en un retorno a los valores rítmicos sencillos y de fácil captación, utilizando para ello una simetría férrea. La claridad de planos evoca a las estructuras clásicas y todo el complejo sonoro es movido por un primordial deseo de comunión.»

- *Se basa en una rigurosa simetría formal que, además de garantizar la coherencia discursiva, ofrece referencias auditivas a la manera de la música tradicional. («El País»).*
- *Puede ser ésta la obra más rica de espíritu entre las oídas. («ABC»).*
- *Cabe destacar el momento dialogante de la guitarra y el percusionista con el conjunto. («Informaciones»).*
- *La animación, que nos alegraba al principio, se hace relativa al final. («Radio Madrid»).*

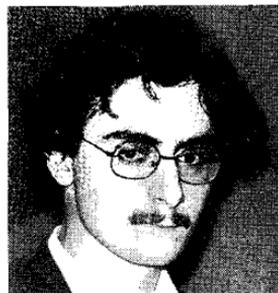


José Manuel Berea

Quinteto con clarinete

«Se prescinde deliberadamente de todo experimentalismo, ya sea gráfico o puramente sonoro (...). Concedo especial relieve a un tratamiento instrumental que acoja con amplitud de criterio una nueva fraseología, confluencias sonoras atípicas, una densidad contrastante y, en fin, un diseño no impositivo de la dinámica colectiva de la obra.»

- *Lo que puede tener el Quinteto de personal meditación y replanteamiento da como resultado una partitura distante, una música fría en su devenir sonoro. («El País»).*
- *Aplaudamos el firme pulso en la formación adoptada. («ABC»).*
- *Calmo ambiente, sin excesivos contrastes, uniforme el color («Informaciones»).*
- *Limpia y pulcra escritura, que se refleja en el juego tímbrico del instrumento de viento y el piano con los de cuerda. («Radio Madrid»).*



Juan García Pistolesi

Ricercare a quattro

«Consta de cuatro secciones: de ricercare cuyas entradas están divididas por secuencias que recogen el material propuesto por el tema para reinterpretarlo con unos parámetros distintos; un ricercare rítmico monotímbrico y de intervállica serializada para alcanzar un punto de gran tensión; un ricercare *in stretta* envuelta en un tejido tímbrico variable; y una síntesis de la obra.»

- *(...) síntomas claros de un talante musical original y con ideas (...) vertebrado con un personalísimo sentido contrapuntístico. («El País»).*
- *(...) mensaje grave, libre de gangas y efectismos. El conjunto acredita sensibilidad sonora. («ABC»).*
- *Aprovecha con habilidad la cohesión tímbrica (...) que se manifiesta en la estructura rigurosa y clara. («Radio Madrid»).*
- *Un buen dialogado lirismo («Informaciones»).*



Enrique X. Macías

Souvenir n.º 1 pour neuf instruments

«Fue escrita entre los meses de diciembre de 1981 y diciembre de 1982.

Souvenir n.º 1 utiliza cinco brevísimas citas de cuatro compositores de la vanguardia de los años cincuenta.»

- *Es la obra más alejada del movimiento en pro de la bien-sonancia, incluso del neomelodismo que se advierte en la música joven de hoy, y no sólo en la española.* («El País»).
- *Un mensaje, ya no muy nuevo, de un compositor muy joven, con experiencias múltiples y contactos exteriores.* («ABC»).
- *El puntillismo, abundantes los «soli», de coloraciones que parecen no desear aislarse.* («Informaciones»).
- *No parece haber una línea continua sino una sucesión de hechos sonoros.* («Radio Madrid»).



Juan Antonio Pagán

Sinfonía de cámara n.º 1

«La obra está vertebrada en base a un sistema interválico (espacio pancromático) alrededor del cual he dado salida a otras fórmulas y técnicas más personales, simultaneando melodías tímbricas, núcleos superpuestos, ciclos repetitivos, series invertidas, etc.».

- *Hay una lograda voluntad de controlar el todo de la obra, su estructura global (...). La melodía de timbres que aparece en el primer movimiento me pareció uno de los momentos más felices.* («El País»).
- *Se busca el equilibrio de técnicas personales (...). El talante es moderado en sus cuatro tiempos.* («ABC»).
- *Se pueden destacar las buenas influencias, la lograda placidez sensible o el contrapunto de cuidada elaboración.* («Informaciones»).
- *Trabajo coherente, que se puede acercar a lo que hemos llamado nueva consonancia.* («Radio Madrid»).



Eduardo Pérez Maseda

Concierto para violoncello y Orquesta de cámara

«Partiendo de elementos formales como una interválica generadora, densa y obsesiva; de la aparición de elementos temáticos y, a la vez, estructurales; y, asimismo, de una dialéctica tensa entre grupo instrumental y solista, he tratado de conseguir una síntesis entre todos ellos y un sentido de impulsión musical y comunicabilidad expresivas.»

- *(...) un pensamiento musical original y que sabe verse con lógico lenguaje y atractivo sonoro (...).* («El País»).
- *Nos ofrece, en su tiempo único, el mensaje quizá más atractivo de la sesión.* («ABC»).
- *Subyacente romanticismo e importancia solista bien alcanzada, eje dramático de este concierto.* («Informaciones»).
- *El clima está bien logrado, con momentos muy afortunados en lo tímbrico.* («Radio Madrid»).

ABIERTO EL CENTRO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

■ Fue inaugurado con una Exposición documental

Con más de 2.200 documentos, entre partituras, libros, discos, cassetes, programas y carteles, se abrió al público, el pasado 10 de junio, en la sede de la Fundación Juan March, el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, que ha puesto en marcha la citada institución en la Biblioteca de su sede, en Madrid. Para inaugurar este Centro, la Fundación organizó una Exposición documental con parte de los fondos del mismo, que permaneció abierta hasta el 20 de junio, y a cuya apertura asistieron el director general de Música y Teatro y numerosos críticos, compositores y personas relacionadas con el mundo de la música.

En el acto inaugural pronunció unas palabras el Presidente de la Fundación, Juan March Delgado, y seguidamente intervino el compositor español Cristóbal Halffter, que ha colaborado en la organización del Centro.

Este fondo documental dedicado a la Música Española Contemporánea abarca todo tipo de material —bibliográfico, sonoro, carteles, partituras, etc.— desde la guerra civil, y su objetivo es principalmente recoger la documentación musical más reciente —sobre todo partituras, publicadas o inéditas—, a fin de facilitar el trabajo a investigadores, compositores y aficionados a la música contemporánea, así como a otros centros de documentación tanto nacionales como extranjeros.

Junto a este Centro de documentación musical funciona en la Biblioteca de la Fundación Juan March desde 1977 un fondo de Teatro Español del Siglo XX, creado con el mismo propósito.

Ofrecemos seguidamente un extracto de las intervenciones del Presidente de la Fundación y del compositor Cristóbal Halffter.



De izquierda a derecha de la foto aparecen Cristóbal Halffter, Juan March Delgado, José Manuel Garrido —director general de Música y Teatro—, y José Luis Yuste —director gerente de la Fundación Juan March—.

Juan March:

«ESPECIAL ATENCION
A LA MUSICA»



«No es necesario resaltar la utilidad que tiene para la cultura musical de nuestro país la existencia de un Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, donde se conserve la obra de los compositores, tanto las partituras como las grabaciones, los comentarios y estudios sobre las mismas y cuanta documentación literaria (carteles, programas de mano, convocatorias, etc.), hayan generado las obras y la actividad del compositor. Creo también que a nadie podrá extrañar que una iniciativa como ésta haya sido puesta en marcha entre sus actividades por la Fundación Juan March, dadas las especiales relaciones que prácticamente desde su origen ha venido manteniendo con los músicos españoles a través de pensiones, becas de estudios y creación musical, tanto en España como en el extranjero; ciclos de música, conciertos para jóvenes, tanto en Madrid como en otras 12 provincias; conciertos de Mediodía en Madrid, Valencia y Zaragoza; estrenos de obras, encargos a compositores, edición de libros, discos y partituras, homenajes a músicos ilustres y, últimamente, la Tribuna de Jóvenes Compositores que próximamente convocaremos por tercera vez.

En mayo de 1976 se abrió al público nuestra biblioteca, poniendo a disposición de los estudiosos, entre otras cosas, el fondo de memorias finales de nuestros más de cinco mil becarios; entre ellos, numerosos compositores, músicos, musicólogos, intérpretes y pedagogos musicales. Posteriormente, hemos abierto también al público una sección especial bajo el nombre de *Biblioteca de Teatro Español del Siglo XX*, que ya ha alcanzado más de 32.000 documentos (entre libros, fotografías, programas de mano, bocetos de decorados, carteles, etc.), y sobre los cuales se han realizado ya más de 50 investigaciones. Algunos de los fondos de esta sección de teatro, sobre todo los provenientes de la donación de la familia Fernández Shaw, rozan ya as-

pectos de la música española de nuestro siglo. Hoy inauguramos una nueva sección dedicada a la documentación musical contemporánea española. Por acotar el terreno y hacer más eficaz nuestra labor, al menos en una primera fase, entendemos por contemporánea la música creada desde la guerra civil hasta nuestros días. Más adelante tal vez, si la idea demuestra en la práctica su utilidad, nada impide que abarquemos también todo el siglo XX.

**MAS DE
300 GRABACIONES**

El Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea comienza hoy su andadura, pero necesita todavía muchos esfuerzos y colaboraciones, esfuerzos que por nuestra parte no van a faltar y colaboraciones que pedimos a todos. Son muchísimas las partituras que no se editan y que, por tanto, no es posible adquirir, microfilmarse o fotocopiar. Y lo mismo ocurre con los documentos sonoros.

La acogida que la idea ha tenido ya en los propios compositores nos permite ser optimistas y ver con esperanza el futuro del Centro. Más de 240 compositores españoles tienen ya sus correspondientes fichas en él; estamos llegando a las 1.500 partituras, la mitad de ellas inéditas; contamos ya con más de un centenar de publicaciones literarias de los propios compositores, con 400 referencias críticas, con más de 300 grabaciones, muchas de ellas inéditas, y múltiples programas, carteles, fotografías, etc. Esto es sólo el comienzo, que no hubiera sido posible sin una gran cantidad de donaciones, depósitos indefinidos y cesiones de material que en nombre de la Fundación Juan March, yo quiero agradecer a todos muy sinceramente en estos momentos.»

Cristóbal Halffter:

«TRADICION E IDENTIDAD
CULTURAL»



Este Centro es, para mí, la aportación quizá más importante realizada en favor del movimiento de la música española en los últimos años. Todo el material documental e informativo de la música de nuestro tiempo volvía a correr el serio peligro tradicional de perderse; la labor conjunta de muchos de nuestros compositores no tenía un sitio donde poder ofrecerse en bloque a todo aquel que se interesase por la cultura de un momento de nuestro país. Las obras de la mayor parte de nuestros compositores o están editadas en el extranjero o corren el peligro de perderse, al estar manuscritas y faltar la debida documentación que nos indique su existencia.

Así, por ejemplo, la gran mayoría de nuestros estudiosos, críticos, musicólogos y directores, al tratar el género lírico español, lo están haciendo de oído, o basándose en partituras que son transcripciones, arreglos o adaptaciones de un original cuya existencia se ignora y esto tratándose de un género enormemente popular. Pensemos entonces lo que habrá sido de esas obras sinfónicas y de cámara, que no gozaron de esa popularidad, pero que por este solo hecho, no podemos dudar que no tuviesen importantes valores. Estamos pues juzgando todo el siglo XIX sin tener una base documental de primera mano a la que referirnos; hecho que me parece grave si queremos juzgar una sociedad y su relación con la cultura.

Este ejemplo podemos trasladarlo a la mayor parte de nuestras manifestaciones musicales, desde muy antiguo hasta hoy mismo. España no es una nación que ame y que luche por el mantenimiento de sus auténticas tradiciones, ya que prefiere vincularse a la costumbre; y entre tradición y costumbre hay toda una serie de matices, que ahora no son del caso analizar, pero precisamente estos matices han sido las causas por las que el español ha perdido tantas veces en su historia el concepto claro de su propia identidad. Sin tradición no puede existir la historia.

Una serie de circunstancias históricas de todo orden y que serían aquí muy largas de analizar hicieron que a partir de 1939 la música en España tuviese unas determinadas características y que a partir de los años 50, éstas fuesen cambiando hacia nuevos conceptos tanto estéticos como ideológicos.

Estos períodos ya son historia por el simple hecho del paso inexorable del tiempo. Todo aquel que quiera conocer a fondo esa tradición, esos años y lo que en esos períodos de tiempo se vivía y se pensaba tendrá que acudir a la cultura sin olvidar una parcela fundamental de ella, como es la música. Pues bien, esa persona tendrá que recurrir a este centro que hoy inauguramos, pues no va a poder encontrar en ningún otro sitio una información tan a fondo sobre una actividad cuya trascendencia social es mucho más importante de lo que usualmente se cree. La creación plástica y literaria, la cinematográfica, teatral o poética, se podrán encontrar con mayor o menor esfuerzo; la musical, si no es por este centro, está a punto de perderse para siempre.

Hay algo más, y es que desde hoy, el compositor español sabe que su trabajo, su acción de componer, su personal forma de hacer historia y tradición va a encontrar un sitio donde permanecer y no va a ir al fácil olvido como es costumbre en nuestras tierras. Aquí van a quedar las huellas de su paso y de su esfuerzo, para posibilitar en todo momento que su obra vuelva a ser una realidad en manos de futuros intérpretes.

Por todo ello, yo saludo con inmensa alegría el nacimiento de este centro, para que desde hoy no se pierda una sola nota creada y escrita por un compositor español, por un ser que a través de su creación musical está creando historia y está creando tradición.

Participaron 8 científicos españoles y extranjeros

CICLO SOBRE LA NUEVA NEUROBIOLOGÍA

Un ciclo sobre «La nueva Neurobiología», en el que participaron ocho científicos extranjeros y españoles —dos de ellos Premios Nobel— se desarrolló en la sede de la Fundación Juan March, del 2 al 23 del pasado mes de mayo. Fueron ponentes de las distintas sesiones el canadiense David H. Hubel, Premio Nobel de Medicina 1981 y Profesor de la John Franklin Enders University, de Boston; el francés Roger Guillemin, Presidente de los Laboratorios de Neuroendocrinología, en The Salk Institute, de La Jolla (California) y Premio Nobel de Medicina en 1977; el argentino A. Claudio Cuello, Supervisor de los Laboratorios de Investigación del Departamento de Farmacología y Anatomía Humana, de Oxford (Inglaterra); y el inglés Leslie L. Iversen, Director Ejecutivo del Neuroscience Research Centre (Inglaterra).

En cada ocasión, un científico español realizó una presentación del conferenciante y del tema objeto de su charla: **Antonio Gallego Fernández**, catedrático de Fisiología de la Universidad Complutense, presentó a Hubel; **José Manuel Rodríguez Delgado**, Director del Departamento de Investigación del Centro Ramón y Cajal de Madrid, a Guillemin; **Galo Ramírez Ortiz**, del Centro de Biología Molecular del C.S.I.C.-Universidad Autónoma de Madrid, a Claudio Cuello; y **David Vázquez Martínez**, Director del Instituto de Bioquímica de Macromoléculas del C.S.I.C., realizó la presentación de Iversen.

Antecedente de este ciclo fue el dedicado en mayo del pasado año al tema de «La nueva Biología», en el que intervinieron cinco científicos españoles y tres extranjeros; ambos ciclos se inscriben en la actividad de promoción y divulgación de los es-

tudios biológicos que viene desarrollando la Fundación Juan March desde hace varios años, a través de sus Planes de Ayudas y Becas (como los de Investigación en Neurobiología, Genética, Especies y Medios Biológicos Españoles, Biología Molecular y sus Aplicaciones, Semanas de Biología, etc.).

El Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones,

vigente hasta 1984, tiene como objetivo principal contribuir al desarrollo en España de este campo científico a través de la formación de personal investigador y del intercambio de conocimientos. Hasta ahora la Fundación ha concedido dentro de este Plan un total de 54 becas —42 de ellas para el extranjero— y ha concertado la visita de 11 científicos extranjeros a distintos centros y laboratorios españoles.

Del ciclo «La nueva Neurobiología» ofrecemos un resumen a continuación.

Fundación Juan March

Ciclo de Conferencias

Mayo 1983

LA NUEVA NEUROBIOLOGÍA



Sesión 1 de mayo

Dr. David H. Hubel (Premio Nobel 1981)

Dr. Roger Guillemin (Premio Nobel 1977)

Dr. Claudio Cuello

Dr. Leslie L. Iversen

Dr. Antonio Gallego Fernández

Dr. José Manuel Rodríguez Delgado

Dr. Galo Ramírez Ortiz

Dr. David Vázquez Martínez

Dr. Leslie L. Iversen

Dr. Antonio Gallego Fernández

Dr. José Manuel Rodríguez Delgado

Dr. Galo Ramírez Ortiz

Dr. David Vázquez Martínez

Dr. Leslie L. Iversen

Dr. Antonio Gallego Fernández

Dr. José Manuel Rodríguez Delgado

Dr. Galo Ramírez Ortiz

Dr. David Vázquez Martínez

Dr. Leslie L. Iversen

Dr. Antonio Gallego Fernández

Dr. José Manuel Rodríguez Delgado

Dr. Galo Ramírez Ortiz

Dr. David Vázquez Martínez

Dr. Leslie L. Iversen

Dr. Antonio Gallego Fernández

Dr. José Manuel Rodríguez Delgado

Dr. Galo Ramírez Ortiz

Dr. David Vázquez Martínez

Dr. Leslie L. Iversen

Dr. Antonio Gallego Fernández

Dr. José Manuel Rodríguez Delgado

Dr. Galo Ramírez Ortiz

Dr. David Vázquez Martínez

Dr. Leslie L. Iversen

Dr. Antonio Gallego Fernández

Dr. José Manuel Rodríguez Delgado

Dr. Galo Ramírez Ortiz

Dr. David Vázquez Martínez

Dr. Leslie L. Iversen

Todo los conferenciantes tendrán lugar en la Fundación Juan March a las 10.30 horas.

Cartas de inscripción en octubre de 1982.

David Hubel:

«EL OJO, EL CEREBRO Y LA PERCEPCION»



Cuando vemos una escena con sus diferentes formas, sus colores y sus movimientos es porque una gran cantidad de células receptoras de la retina se están impresionando, pero la impresión que puedan sufrir estas células no tiene en sí misma ningún sentido si el cerebro no es capaz de dar una interpretación de todas ellas. De momento conocemos los primeros pasos de este proceso de interpretación, las primeras conexiones o sinapsis con las que el estímulo se lleva hasta la corteza cerebral, pero a partir de ahí tenemos un gran desconocimiento de lo que ocurre.

Si nos paramos en lo que es la anatomía de las vías visuales de los mamíferos superiores, vemos cómo los estímulos luminosos son captados por una serie de células de la retina del ojo: los conos y los bastones. Estos receptores están conectados indirectamente con el nervio óptico, que lleva la información a los llamados núcleos geniculados laterales. De aquí parten las fibras nerviosas que llegan hasta los centros primarios de la visión en la corteza cerebral. La corteza cerebral es una placa muy replegada de tejido neural de unos dos milímetros de espesor, que recubre los hemisferios cerebrales. En ella se encuentran localizados toda una serie de centros sensoriales, entre ellos, el centro visual primario, también conocido como área 17. Desde aquí se envían conexiones a otras áreas adyacentes, como el área 18, también implicada en los mecanismos de la visión; y a zonas más profundas del cerebro.

La estrategia que se sigue principalmente para este tipo de estudios fisiológicos consiste en introducir microelectrodos en las distintas regiones antes descritas del cerebro de un animal anestesiado, por ejemplo, un mono. Entonces se recogen mediante un registro gráfico o sonoro los impulsos eléctricos de células aisladas

de estas regiones, que son respuesta a estímulos luminosos de diversa índole a los que ha sido sometido el animal. Así se puede estudiar el comportamiento de las células.

RESPUESTAS DE LAS CELULAS

Se ha podido comprobar de esta manera que las células del nervio óptico o del núcleo geniculado lateral se interesan exclusivamente por puntos de luz situados en una pantalla delante del animal. Para una célula concreta se obtiene una respuesta máxima cuando el punto luminoso tiene un tamaño concreto y se halla situado en una posición dada del campo visual. Por el contrario, en la corteza visual, aunque hay muchas células que se interesan sólo por puntos luminosos, en concreto las de la capa IV; la mayoría responde mejor a segmentos luminosos. En este caso, para una célula dada se obtendrá una respuesta óptima para una anchura concreta del segmento luminoso, y lo que es más importante, para una orientación del mismo. Esta orientación se halla definida de manera precisa para una célula dada, de forma que un giro de 10 grados en un sentido u otro puede que reduzca mucho la respuesta o incluso la anule. Así pues, ya podemos observar una jerarquía de células de la corteza que, anatómicamente, está estratificada.

Muchas de estas células son binoculares, en el sentido de que dan la misma respuesta cuando se estimula uno u otro ojo. Pero la mayoría muestran una dominancia ocular. Y lo más importante es que las células con una determinada dominancia ocular no se encuentran dispuestas al azar en la corteza, sino que se sitúan en zonas topográficamente definidas. Para comprobar esto se

ha inyectado una molécula marcada radiactivamente en la retina de un ojo del animal. Esta marca se distribuye a lo largo de la vía visual y se puede determinar su paradero mediante autorradiografía de la corteza visual. Se comprueba entonces que en cortes perpendiculares a la superficie cortical las zonas de dominancia para un ojo se alternan con las del otro a intervalos de 0,5 μm . Vista la corteza paralelamente a su superficie, se encontraría una alternancia de bandas de dominancia para uno y otro ojo. Análogamente, se ha podido comprobar la existencia de columnas de dominancia para la orientación de un segmento lumi-

noso, con una anchura anatómica de 15 μm , y dispuestas de forma que una columna detecta una orientación que se diferencia a 10 grados, de la que detecta la columna adyacente.

Más recientemente, con la puesta a punto de una serie de técnicas de tinción enzimática, se ha podido detectar en el área 17 otro grupo de columnas implicadas en los mecanismos de la visión de los colores. E incluso se han podido establecer relaciones funcionales de estas zonas con otras del área 18. Lo cual significa dar un paso más en el nivel de complejidad de las interconexiones cerebrales.



Antonio Gallego:

«CENTROS Y MECANISMOS DE LA VISION»



La comprensión de los mecanismos funcionales del cerebro es un largo camino que comenzó en el siglo pasado cuando los fisiólogos fueron capaces de localizar distintas funciones en zonas diferentes de la corteza cerebral. Mediante estudios en los que estimulaban eléctricamente diversas zonas de esta corteza cerebral se pudo establecer una topografía ordenada de la misma, y asignar a zonas concretas una función igualmente determinada, ya fuera visual, auditiva, motora, etc.

Las bases para el estudio del sistema nervioso y su comprensión fueron establecidas por Ramón y Cajal. Fue este científico español quien describió a la neurona como unidad morfológica y funcional de todo el sistema nervioso; y el funcionamiento de éste como fruto de una compleja red de interconexiones entre las neuronas.

La misma escuela española de Ramón y Cajal y de su discípulo Lorente de Nó fue quien puso de manifiesto que la información que llega a la corteza cerebral se elabora en zonas concretas y especializadas, las cuales están interconectadas con zonas más profundas donde las informaciones procedentes de vías distintas se relacionan.

Los estudios del doctor Hubel se

han centrado en los centros y vías visuales y en los mecanismos de la visión. En 1958 comenzó a trabajar bajo la dirección del doctor Kuffler en la Universidad Johns Hopkins. Fue aquél, su maestro, quien puso de manifiesto que tanto las células ganglionares de la retina como las del núcleo geniculado lateral (centro visual en el que desemboca el nervio óptico), respondían a estímulos luminosos puntuales de un tamaño concreto y situados en una parte dada del campo visual.

El doctor Hubel, profundizando en estos estudios, ha desentrañado el procesamiento posterior que estos estímulos luminosos sufren en los centros visuales primarios de la corteza cerebral. En ellos la información va pasando de forma ordenada a través de una jerarquía de células que, anatómicamente, se disponen formando unas columnas perpendiculares a la superficie de la corteza cerebral.

Estos descubrimientos han abierto el camino para el estudio de otros centros cerebrales relacionados con otras funciones. En este estudio, y en palabras del profesor Hubel, habrán de intervenir tanto fisiólogos como morfólogos y bioquímicos.

Roger Guillemin:

«CONTROL DE LA HORMONA DEL CRECIMIENTO»



Justamente debajo de la base del cerebro y unida físicamente a él se encuentra la glándula pituitaria o hipófisis. Este órgano secreta toda una serie de hormonas que controlan las secreciones de otras partes del sistema endocrino como son la glándula tiroides, las cápsulas suprarrenales y las glándulas sexuales. También se encarga de regular el desarrollo corporal, la aparición de la pubertad, y la lactancia, en el caso de la hembra. Pero, a su vez, la hipófisis está regulada por una zona cerebral que se encuentra ubicada justamente encima: el hipotálamo.

Pese a lo que cabría haber esperado de un órgano nervioso, el hipotálamo no controla a la hipófisis mediante el envío de fibras nerviosas, sino a través de una red de finos capilares sanguíneos. Debía haber algunas sustancias que se transportan por estos capilares y que no eran neurotransmisores clásicos. En este punto fue donde comenzó mi trabajo.

El primer descubrimiento tuvo lugar en 1969; fue un pequeño péptido, formado por sólo tres aminoácidos: el factor de liberación de la hormona tirotrópica (TRF). Más adelante se descubrieron y aislaron otros factores de liberación de otras hormonas hipofisiarias: en 1971, el LRF; y en 1981, el CRF.

Otra hormona secretada por la hipófisis es la del crecimiento (GH); su carencia provoca el enanismo y una serie de malformaciones óseas. Las primeras observaciones de la implicación del cerebro en el proceso del crecimiento se obtuvieron cuando una serie de animales a los que se había producido daños cerebrales mostraron los síntomas de enanismo. Para estudios más precisos hubo que esperar la llegada de una nueva técnica, el radioinmunoensayo, el cual permite la detección de sustancias que se encuentren a concentraciones muy bajas, como es el caso de las hormonas en el torrente sanguíneo. Así se pudo conocer que en individuos normales jóvenes la secreción de la hormona del crecimiento se

produce en unos momentos concretos a lo largo del día: después de las comidas y, sobre todo, durante el sueño, en los instantes anteriores en que se comienza a soñar.

IMPORTANCIA DE LA SOMATOSTATINA

Con técnicas como ésta y otras de la fisiología clásica —lesiones producidas a nivel del hipotálamo, estimulación eléctrica de las mismas, trasplantes de hipófisis, etc.—, se pudo establecer que zonas concretas del hipotálamo enviaban terminaciones a los capilares que luego llegaban hasta la hipófisis. Se trataba entonces de intentar aislar el factor hipotalámico que activaba la liberación de la hormona del crecimiento. Durante muchos años fuimos incapaces de conseguirlo debido a la concentración tan baja que alcanza este factor. En el transcurso de este tiempo pudimos encontrar, para sorpresa nuestra, una sustancia que era secretada por el hipotálamo y que hacía todo lo contrario de lo que estábamos buscando, esto es, inhibía la liberación de hormona del crecimiento. Esta sustancia, conocida con el nombre de *somatostatina*, es un péptido de 14 aminoácidos que fue aislada, caracterizada, sintetizada artificialmente y comprobados los efectos biológicos de la sustancia artificial. Así, por ejemplo, en un experimento típico se puede inducir en un animal la secreción de hormona del crecimiento mediante estimulación eléctrica del hipotálamo; por el contrario, esta secreción se inhibe totalmente si se inyecta una dosis adecuada de somatostatina.

Había que recurrir para nuestros propósitos a algo más ingenioso. Para ello, pude disponer hace algo más de un año de dos carcinomas pancreáticos de pacientes con acromegalia. Esta enfermedad se produce normalmente como consecuencia de tu-

mores hipofisarios en personas adultas. Sólo muy raras veces ocurre lo que en estos dos casos citados. Para producir acromegalia, estas células tumorales del páncreas debían producir una sustancia análoga al factor hipotalámico que estimula la secreción de la hormona del crecimiento. En pocas semanas pudimos conseguir lo que llevábamos años persiguiendo: el GRF. Esta sustancia se aisló, se caracterizó, llegando a la conclusión de que es un péptido complejo de 44 aminoácidos, con varias zonas de analogía con otras hormonas peptídicas ya conocidas del pán-

creas. Esta molécula, a la que llamamos *somatocrinina*, ha sido sintetizada artificialmente y ensayada en distintos centros clínicos del mundo con resultados positivos. También se han fabricado anticuerpos contra ella y se ha podido de esta manera demostrar su existencia en la ruta del hipotálamo a la hipófisis.

En los últimos meses hemos descubierto también una serie de sustancias, llamadas somatomedinas, y que ejercen un mecanismo de retrocontrol sobre la secreción hipofisaria de la hormona del crecimiento.



Rodríguez Delgado:

«IMPORTANTES DESCUBRIMIENTOS»



Roger Guillemin es uno de los científicos más distinguidos de nuestro tiempo, cuyos descubrimientos en endocrinología han sido reconocidos con el Premio Nobel. Su gran labor científica, realizada mayormente en los Estados Unidos, pero manteniendo lazos, colaboradores y consultas muy activas también en París y en Montreal, es un ejemplo de la comunicación y cooperación internacional tan imprescindibles hoy día.

Desde sus primeros pasos en Montreal, el doctor Guillemin ha proseguido sus investigaciones con una mente brillante, abierta, flexible y fértil, revelando los misterios de la endocrinología, trabajando con gran espíritu de equipo. Fue galardonado con el Premio Nobel en el año 1977, y el mismo año recibió la Medalla Nacional al Premio Científico, presentada por el Presidente de los Estados Unidos.

Su labor científica ha culminado en varios descubrimientos de importancia trascendental: a) Aislamiento y caracterización de las hormonas hipofisarias que controlan el lóbulo anterior de la hipófisis; b) síntesis y estudio de los análogos hormonales del hipotálamo que pueden controlar la fertilidad; c) aislamiento de la hormona péptido hipotalámico llamado *somatostatina* que tiene gran interés en los enfermos diabéticos;

d) aislamiento y síntesis de otros péptidos hipotalámicos, llamados endorfinas, que actúan de manera parecida a los opiáceos. Estas substancias parecen ser un nuevo tipo de transmisor cerebral, pueden estar relacionadas con las enfermedades mentales y tienen poderosísimos efectos analgésicos en los seres humanos; y e) muy recientemente, en 1982, descubrió un nuevo péptido llamado *somatocrinina*, que estimula la secreción del factor de crecimiento por la hipófisis, teniendo gran actividad en sujetos humanos, y está siendo utilizada para el diagnóstico de diversas enfermedades y tumores de la hipófisis.

Hay que recordar que el hipotálamo, junto con la hipófisis, encierran el control maestro del sistema hormonal, además de tener funciones vegetativas y psíquicas de gran importancia. Las investigaciones del Profesor Guillemin y su grupo tienen una doble vertiente de interés científico básico y de aplicación clínica que ya ha beneficiado a multitud de enfermos. Uno de los aspectos más positivos es la posibilidad de paliar el dolor, evitando el sufrimiento innecesario en los seres humanos. Siendo las realidades ya alcanzadas, las posibilidades científicas del futuro son todavía mayores.

A. Claudio Cuello:

«DE CAJAL A LA
NEUROANATOMIA
BIOQUIMICA»



La teoría neuronal de Cajal estableció las bases para el estudio anatómico del sistema nervioso. La neuroanatomía se ha desarrollado mucho posteriormente, incluso algunos conceptos han sido modificados, pero, a pesar de las más modernas técnicas, el modelo de Cajal es el punto de partida y el centro de toda la neuroanatomía. Por otra parte, las técnicas bioquímicas actuales, con otro enfoque muy distinto del problema, correlacionan perfectamente sus hallazgos con los que realizara Cajal.

Podemos considerar a Thudichum como el primer neuroquímico. En sus obras, sin embargo, no existen alusiones a los hallazgos de Cajal; así de inconexas se encontraban en principio ambas ramas. Posteriormente otros investigadores obtuvieron extractos de distintas zonas del cerebro y mediante bioensayos, pudieron poner de manifiesto la localización preferente de varios neurotransmisores, como la noradrenalina y la dopamina. Y más tarde se establecieron las vías de conducción de algunos de estos transmisores. Así, por ejemplo, se encontró una localización anatómica de las neuronas dopaminérgicas en la zona cerebral conocida con el nombre de «sustancia negra». Ya Cajal había realizado un estupendo análisis histológico de esta zona, y en sus dibujos podemos apreciar el esbozo de importantes y recientes descubrimientos.

Las técnicas que hemos empleado para el estudio de esta zona son de dos tipos: el uso de neurotransmisores marcados radiactivamente, que se pueden suministrar exógenamente y son absorbidos por las neuronas; y la microdissección, técnica mediante la cual se pueden obtener cortes de tejido de hasta 200 μm , de forma

que el tejido permanezca metabólicamente activo. La conjunción de estas técnicas ha servido para poner de manifiesto que la dopamina se encuentra no sólo en las terminaciones axónicas de las neuronas de la sustancia negra, cosa que ya cabía esperar de antemano, sino también en los cuerpos celulares y en las dendritas de dichas neuronas. De forma que una parte mayoritaria de la dopamina que se encuentra en la sustancia negra está localizada en las dendritas. Se pudo estudiar «in vitro», en cortes de sustancia negra, la liberación de dopamina, su dependencia de iones como el potasio y el calcio, y la respuesta ante distintos fármacos, que resultó ser de efecto opuesto en la sustancia negra, y en el cuerpo estriado (zona cerebral a donde se dirigen algunas terminaciones de las neuronas dopaminérgicas). También se vieron diferentes los receptores de dopamina en una y otra zona. Mientras que en el cuerpo estriado dependen de un segundo mensajero (cAMP), no ocurre así en los receptores del cuerpo negro.

También hemos podido encontrar conexiones entre dendritas en una zona del bulbo olfatorio. Ya Cajal las había observado y queda constancia de ello en sus esquemas. Cuando estudiamos la distribución de neurotransmisores en esta zona, vimos que era distinta para las catecolaminas o la acetilcolina. En concreto para la zona donde anatómicamente se habían visto conexiones dendríticas entre neuronas mitrales y células grano se pudo detectar la síntesis y transmisión del ácido gamma-aminobutírico (GABA), un neurotransmisor con funciones inhibitorias; los receptores para el GABA encontrados en esta zona tienen ca-

racterísticas similares a las de los que se encuentran en otras partes del sistema nervioso.

Hoy en día hay una gran cantidad de sustancias que son candidatas a neurotransmisores. Muchas de ellas son sustancias peptídicas y, por tanto, de naturaleza muy distinta a la de los neurotransmisores clásicos. Una de ellas se conoce con el nombre de sustancia P; las razones de esta nomenclatura no están muy claras. Se conoce desde hace mucho tiempo, aunque quedó relegada en el olvido. Las técnicas que hemos empleado para el estudio de este neurotransmisor han sido la fabricación de anticuerpos monoclonales para su detección y la inmunofluorescencia. Con esta segunda técnica se han es-

tablecido sus vías en el sistema nervioso. Así, encontramos sustancia P en el sistema nervioso central, con una función de agente activo de la transmisión del dolor, en oposición a los péptidos opiáceos endógenos, que son inhibidores. Pero también se ha encontrado en la piel, en zonas adyacentes a las células sensoriales primarias, en donde ejercen efectos de vasodilatación y extravasación de plasma. Y, por último, también se ha visto una densa red de conducciones en el intestino, en el músculo liso de los vasos sanguíneos, donde actúa sobre neuronas autónomas del sistema nervioso simpático. La célula sensorial primaria que libera sustancia P, lo hace en tres sitios muy distantes y con misiones muy distintas.



Galo Ramírez:

«LOS NEUROTRANSMISORES: NUEVOS HORIZONTES»



A diferencia de los doctores Hubel y Guillemin, cuyas carreras científicas han encontrado su cénit, el doctor Claudio Cuello pertenece a una generación posterior, a pesar de lo cual, son ya grandes los logros conseguidos por él. Sus principales virtudes podemos considerar que han sido salvar los obstáculos que se presentan ante toda ciencia nueva, como es el caso de la neurobiología. El primero de estos problemas consiste en la compartimentalización metodológica. Salvo mentes privilegiadas como la de Cajal, con una gran visión de conjunto, los distintos investigadores se han aproximado a la neurobiología por caminos y metodologías muy diferentes: anatomía, bioquímica, farmacología, etc. Y entre los científicos de estas ramas existía en el pasado una comunicación muy escasa.

El profesor Claudio Cuello ha perseguido una idea clara aprovechándose de muy diversas técnicas y aunando así muchos esfuerzos. Con

técnicas como la inmunohistoquímica y el uso de anticuerpos monoclonales ha podido visualizar moléculas, neurotransmisores ya conocidos, pero no en el tubo de ensayo, sino en su lugar fisiológico de actuación, comprendiendo así sus funciones. Así ha podido desentrañar las vías de transmisión de la sustancia P y las encefalinas, neurotransmisores implicados en la información del dolor.

El segundo problema con el que se ha encontrado la neurobiología y que ha sabido superar el doctor Claudio Cuello es el del establecimiento de dogmas que ha habido que modificar. Este es el caso de la dirección de la neurotransmisión, que se había establecido que era siempre desde el axón de una neurona al cuerpo celular o a la dendrita de la neurona siguiente; y, sin embargo, ha habido que cambiar este concepto tras el hallazgo de conexiones entre dendritas.

Leslie L. Iversen:

«MENSAJEROS QUIMICOS DEL CEREBRO»



La transmisión del impulso nervioso entre neuronas tiene lugar a través de mensajeros químicos, los neurotransmisores. Entre ellos hay algunos que se conocen desde hace bastante tiempo, como es el caso de la acetil-colina o la dopamina; otros, de descubrimiento más reciente, se caracterizan por su estructura peptídica. El conocimiento de estos neurotransmisores y de sus vías de transmisión en el cerebro ha permitido la comprensión y el tratamiento de muchas enfermedades con origen cerebral.

Así, por ejemplo, se encontraron sistemas dopaminérgicos en los ganglios basales y en el núcleo caudado, estructuras cerebrales, éstas, implicadas en el movimiento. La desaparición de neuronas en estos sistemas trae consigo la enfermedad conocida con el nombre de Parkinson, que se caracteriza por tensiones musculares y dificultad para realizar algunos movimientos. Esta enfermedad se puede tratar con el fármaco L-dopa, el cual se transforma en dopamina en el cerebro de los pacientes.

La esquizofrenia también está relacionada con alteraciones de los sistemas dopaminérgicos, pero en este caso, localizadas en el córtex frontal y en el sistema límbico. Además las alteraciones son de signo contrario a las que tienen lugar en la enfermedad de Parkinson, ya que aquí lo que se da es un exceso de respuesta de los receptores de la dopamina. Se han podido diferenciar dos casos de esquizofrenia: una que afecta a personas más jóvenes, en las cuales se han encontrado más receptores para la dopamina (en análisis de cerebros postmortem) que los que existen en personas normales. Otros casos de esquizofrenia, en los cuales los pacientes mueren mayores de 60 años, cursan con alteraciones casi imperceptibles en lo que se refiere al

número de receptores dopaminérgicos que se encuentran en los cerebros postmortem.

Una enfermedad que originará gran cantidad de pacientes en el futuro es la demencia senil, debido al envejecimiento progresivo de la población en los países más desarrollados. Esta enfermedad está relacionada con alteraciones de sistemas de acetil-colina. En concreto, en un tipo de demencia senil conocida con el nombre de enfermedad de Alzheimer, lo que se encuentra dañado es la conexión del núcleo basal con la corteza cerebral. Se ha podido establecer la correlación que existe entre la gravedad de la enfermedad en un paciente y la cantidad de enzimas relacionadas con la transmisión de la acetil-colina que aparecen en su cerebro tras la muerte. Tal y como ocurría con la esquizofrenia, los pacientes se pueden separar en dos grupos, de forma que en los de edad más avanzada las alteraciones de esta zona son menores. La administración de acetil-colina a pacientes está muy restringida por los efectos secundarios, por lo que hay que diseñar fármacos que estimulen los receptores de la acetil-colina y no tengan sus efectos sobre otros sistemas del organismo.

Cabe referirse también a esos péptidos, de los cuales se están encontrando cada vez más en el cerebro y que tienen funciones de neurotransmisores. Algunos ya se conocían, se habían encontrado en zonas del organismo distintas del cerebro y cumpliendo incluso otras funciones: algunos son hormonas. En concreto, la sustancia P se encontró hace unos sesenta años en el estómago del caballo. Ahora se sabe que es un péptido de once aminoácidos que se puede encontrar también en la médula

la espinal. Es la sustancia que se encarga de transmitir la información de dolor profundo desde zonas periféricas al sistema nervioso central.

Mediante el uso de anticuerpos monoclonales, se ha podido localizar la sustancia P en zonas de la médula en las cuales existe una elevada densidad de receptores para las encefalinas, otros recientemente descubiertos neurotransmisores peptídicos cuya función consiste en regular la transmisión de sustancia P o, lo que es lo mismo, del dolor. Este mecanismo de actuación propuesto para las encefalinas y la sustancia P puede explicar la acción de la morfina y otros alcaloides opiáceos, que se utilizan empíricamente desde hace muchísimo tiempo para el tratamiento del dolor profundo. La estructura química de los opiáceos es muy dife-

rente de la de las encefalinas; sin embargo, son capaces de unirse a los receptores de éstas, y de imitar su función, esto es, inhibir la transmisión de sustancia P.

Cómo se controlan a su vez las neuronas encefalínicas es algo que se desconoce y algo a lo que hay dedicado un gran potencial de investigación. Como también es grande el esfuerzo que se está realizando para encontrar fármacos que realicen la función de las encefalinas y no tengan los efectos secundarios de la morfina, o antagonistas de la sustancia P, de los cuales aún no se tiene ninguno.

También se ha podido encontrar sustancia P en el cerebro. Y hay ciertos indicios de que pueda actuar como excitador de neuronas dopamínicas.

David Vázquez:

«LOS FARMACOS Y EL SISTEMA NERVIOSO»



El doctor Leslie L. Iversen es una autoridad científica mundialmente reconocida en el campo de la Neuroquímica Farmacológica. Ha sido nombrado recientemente Director Ejecutivo del «Neuroscience Research Centre», un nuevo instituto de Investigación fundamental creado con un enorme potencial científico humano y que inició su funcionamiento este año en una pequeña localidad inglesa entre Londres y Cambridge.

El doctor Iversen es inglés, nacido en Exeter en 1937. Finalizó sus estudios de Licenciatura en la Universidad de Cambridge en 1961, realizando su Tesis Doctoral en la misma Universidad, estando asociado durante algún tiempo al grupo del profesor Arnold S. V. Burgen, una de las autoridades más relevantes en Farmacología. Completó su formación postdoctoral en el Departamento de Neurobiología de la Harvard Medical School. A su regreso a Inglaterra se incorporó al Departamento de Farmacología de la Universidad de Cambridge y antes de cum-

plir los treinta y cinco años ya fue nombrado Director de la Unidad de Neuroquímica Farmacológica de Cambridge del «Medical Research Council». En 1983 fue nombrado «Fellow of the Royal Society» y el 1 de marzo de 1983 inició sus actividades como primer Director del «Neuroscience Research Centre», anteriormente citado.

En el campo de sus investigaciones neuroquímicas el doctor Iversen se ha valido frecuentemente del uso de fármacos, puesto que domina perfectamente la metodología farmacológica en la que se introdujo ya al comienzo de su carrera investigadora hace ya más de veinte años. Por eso no es sorprendente que el doctor Iversen se haya interesado y haya realizado importantes trabajos sobre la acción en el sistema nervioso de las catecolaminas, la noradrenalina, el estudio de los sistemas colinérgico, GABA y catecolamínico y los receptores opiáceos y neurolépticos.



TRABAJOS TERMINADOS

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

DERECHO

BECAS
EN ESPAÑA:

Armando Torrent Ruiz.

Derecho Público Romano.

Centro de trabajo:
Universidad de Valladolid.

CIENCIAS SOCIALES

BECAS
EN ESPAÑA:

M.^a del Carmen Iglesias Cano.

Epistemología científica y paradigma de la naturaleza en el origen de las ciencias sociales: Montesquieu, Rousseau, Comte.

Centro de trabajo:
Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense.

Caridad Hernández Sánchez.

Miróbriga. (Visión antropológica de una ciudad salmantina).

Centro de trabajo:
Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense.

José Antonio Portero Molina.

El Instituto de Estudios Políticos: 1939-56.

Centros de trabajo:
Facultades de Derecho de las Universidades de Zaragoza y Santiago de Compostela.

INGENIERIA

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

Antonio Gens Solé.

Comportamiento mecánico de una arcilla marina e investigación del efecto de la rotación de tensiones principales.

Centro de trabajo:
Imperial College of Science and Technology, de Londres (Inglaterra).

AUTONOMIAS TERRITORIALES

BECAS
EN EL EXTRANJERO:

Manuel González Lorenzo.

Práctica bilingüe y habilidades verbales en Galicia: problemas y alternativas.

Centro de trabajo:
Universidad Laval, de Québec (Canadá).

MUSICA

BECAS
EN ESPAÑA:

Alfredo Aracil Avila.

Música sobre máquinas y máquinas musicales desde Arquímedes a los medios electroacústicos.

Lugar de trabajo:
Madrid.

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES EN CURSO

ULTIMAMENTE se han dictaminado por los asesores de los distintos departamentos 11 informes sobre los trabajos que actualmente llevan a cabo los becarios de la Fundación. De ellos, 7 corresponden a becas en España y 4 a becas en el extranjero.

CONSEJO DE PATRONATO

Fallecimiento del Secretario, Alejandro Bérghamo



El pasado 16 de julio falleció en Madrid el Secretario del Consejo de Patronato de la Fundación Juan March, don Alejandro Bérghamo Llabrés. Jurista de reconocido prestigio, fue redactor de los Estatutos de esta Fundación. En 1956 fue designado Consejero-Secretario del Consejo de Patronato, cargo que desempeñó ininterrumpidamente hasta su muerte.

Además de su actividad profesional como Notario de Madrid, dejó importantes aportaciones a la literatura jurídica y económica española, a través de obras entre las que cabe citar su trabajo sobre *Sociedades anónimas*.

Relevo del Consejero Felipe Lafita por Alfredo Lafita

Al cumplir los 80 años, don Felipe Lafita Babio ha presentado su renuncia como miembro del Consejo de Patronato de la Fundación Juan March, cargo para el que fue nombrado en marzo de 1965. De acuerdo con los estatutos de la Fundación, el presidente don Juan March Delgado ha designado nuevo consejero de la misma a don Alfredo Lafita Pardo, hijo del anterior, en la reunión del Consejo de Patronato celebrada el pasado 11 de mayo. De ambas personalidades ofrecemos una breve semblanza biográfica.

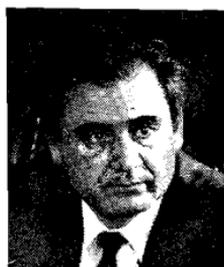
FELIPE LAFITA BABIO

Nacido en Portugalete, Vizcaya, es ingeniero naval, aeronáutico e industrial. Académico numerario de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid, y de Ciencias y Artes de Barcelona. Ha sido director de la Academia de Ingenieros Aeronáuticos y Catedrático de la Escuela Superior de Ingenieros Navales; así como director del Instituto Nacional de Técnica Aeroespacial y socio de honor del Instituto Aeronáutico Otto Lillienthal de Berlín. Autor de varios libros sobre Teoría Matemática de la Elasticidad y Resistencia de Materiales, Vibraciones Mecánicas en Ingeniería y otros temas técnicos y financieros.



ALFREDO LAFITA PARDO

Nacido en 1939 en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), estudió Derecho en Madrid y Barcelona, para ingresar en 1963 en el Cuerpo de Abogados del Estado. En junio de 1973 fue designado director gerente de la Fundación Juan March, cargo que ocupó hasta marzo de 1974, año en que pasa a ser vicepresidente ejecutivo de la Banca March. Representa a la Banca Regional en el Consejo Superior Bancario y en el Comité Ejecutivo y Consejo General de la Asociación Española de Banca Privada. En 1980 fue designado, por el Ministerio de Economía, representante de la Banca Privada en la Comisión Gestora del Fondo de Garantía de Depósitos.



EXPOSICION DE PIERRE BONNARD, EN LA FUNDACION

A partir del 29 de septiembre se ofrecerá en la sede de la Fundación Juan March una Exposición de 65 óleos del artista francés **Pierre Bonnard**, uno de los maestros de la vanguardia artística de la primera mitad del siglo XX. La muestra incluye obras de 1892 a 1947, año de la muerte del pintor, y será inaugurada con una conferencia del crítico de arte **Angel González**.

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO», EN SEGOVIA

El 23 de septiembre se presentará en Segovia la Colección de Arte Español Contemporáneo, con fondos de la Fundación Juan March. La muestra se exhibirá en el Torreón de Lozoya y ha sido organizada con la colaboración de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. En el acto inaugural pronunciará una conferencia el poeta y crítico de arte **José Hierro**.

Los artistas representados en esta muestra son: Rafael Canogar, Antoni Clavé, Modest Cuixart, Martín Chirino, Equipo Crónica (Rafael Solbes y Manuel Valdés), Francesc Ferreras, Luis Feito, Amadeo Gabino, Juan Genovés, Julio González, José Guerrero, Josep Guinovart, Carmen Laffón, Antonio López García, Julio López Hernández, Manuel Millares, Joan Miró, Manuel Mompó, Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, Joan Ponç, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, Antoni Tapies, Jordi Teixidor, Gustavo Torner y Fernando Zóbel.

BIBLIOTECA DE LA FUNDACION

Durante el mes de septiembre la Biblioteca de la Fundación estará abierta al público según el siguiente horario: hasta el día 9, solamente por las mañanas, de lunes a viernes, desde las 9 a las 14 horas; y a partir del día 12, de lunes a viernes de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 20 horas; y los sábados, de 10 a 14 horas.

Pueden consultarse investigaciones realizadas por los becarios de la Fundación; fondos sobre *Teatro Español del Siglo XX* (libros, fotografías, bocetos de figurines y decorados, archivo sonoro, fichas biográficas, etc.), y del *Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea* (partituras, libros, discos, casetes, etc.); publicaciones de la Fundación Juan March, etc.

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