

Sumario

ENSAYO	3
<i>Mapa teatral, cartelera y público</i> , por Alberto Fernández Torres	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	17
Arte	17
Colección Leo Castelli, en Madrid desde el 7 de octubre	17
— Se abre la temporada artística de la Fundación	17
— La exposición ofrecerá 60 obras de 16 artistas contemporáneos	21
Música	24
Ciclo «La música de cámara en Suiza», desde el 17 de octubre	24
Presentación de la edición facsímil de la ópera <i>Charlot</i>	25
— El 5 de octubre, concierto-audición de fragmentos de la obra	25
«Conciertos de Mediodía», en octubre	26
«Fantasías y bagatelas. La otra imagen del clasicismo vienés». Finaliza el ciclo en Madrid, Guadalajara y Salamanca	27
— Pablo Cano: «La pieza para piano»	27
Cursos universitarios	31
Agustín García Calvo: «Gramática común»	31
Reuniones científicas	38
«Evolución del genoma»	38
— El profesor Doolittle impartió un curso intensivo en la Fundación	38
Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones	40
El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales inicia su segundo curso	40
Miembros del Spanish Institute de Nueva York y de la German Marshall Fund, de Washington, visitaron la Fundación	42
Publicaciones	43
«SABER/Leer»: editado el número 18	43
— Incluye trabajos de Julián Gállego, Martínez Cachero, Querol, Calvo Sotelo, Morán, Alvar y Marías	43
Calendario de actividades culturales en octubre	45

MAPA TEATRAL, CARTELERA Y PÚBLICO

Por Alberto Fernández Torres

Alberto Fernández Torres es economista y periodista. Aparte de sus actividades profesionales en la empresa privada y en diversos medios informativos, ha sido crítico teatral de «Cambio 16», «Pipirijaina», «Insula» y «Reseña», entre otras publicaciones. Actualmente colabora en «El Público» y es vocal del Consejo Nacional de Teatro.



Existe un consenso generalizado dentro de la sociedad española en torno a la idea de que el teatro, en nuestro país, no goza de una salud precisamente envidiable. Esta verdad universal —que, como casi todas las verdades universales, resulta escasamente operativa— tiene la ventaja de que no precisa minuciosas investigaciones para verse corroborada por datos reales. Uno, en efecto, puede encontrar por doquier, y sin gran esfuerzo, pruebas de que el teatro en España no cumple una labor social ni cultural de primera magnitud.

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología Hispánica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; y *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Ángel Almodóvar, sociólogo y autor teatral.

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

No obstante, esta creencia generalizada, tan acorde con el común de los sentidos y con la apariencia más inmediata de la realidad, debiera suscitar entre las gentes del teatro —entendiendo por tales no sólo a los profesionales, sino a toda suerte de personas ligadas a él, público habitual incluido— no menos de tres reflexiones críticas, dejando aparte la ya mencionada de su escasa operatividad. La primera, obviamente, es el marcado tufo tópico que esa aseveración despide. De la crisis del teatro se viene hablando desde hace décadas, muchas décadas. Probablemente, desde que el teatro dejó de ocupar un lugar dominante en la estructura de los aparatos culturales, de lo cual hace ya más de una centuria; y eso, siendo benévolos. De esta forma, la cantinela habitual de la crisis del teatro estaría diagnosticando como enfermedad coyuntural («qué mal está hoy el teatro») lo que no es sino inevitable enfermedad estructural («el teatro no puede ocupar ya un lugar prominente en la estructura de los aparatos culturales»). Tanto hablar de la crisis del teatro empieza a parecer la manifestación balbuceante y sesgada de un fenómeno probable: que en la sociedad actual el teatro no puede existir más que en crisis.

La segunda reflexión es que esa verdad universal tiende a mezclar las churras con las merinas. Su juicio globalizador impide detectar mal concreto alguno. ¿Cuál es la enfermedad del teatro español actual? ¿Faltan autores, faltan directores, faltan actores y actrices, faltan locales, faltan espectadores, faltan ayudas...? ¿Faltan todas esas cosas a la vez, en la misma proporción y con igual preponderancia? Una adecuada jerarquización de tanto síntoma permitiría detectar, de una vez por todas, cuáles son las enfermedades principales y cuáles las secundarias; y decidir cómo y en qué orden abordar su curación. En definitiva, diagnosticar cuál es la crisis coyuntural del teatro español —si es que existe— más allá de la crisis estructural antes mencionada.

La tercera reflexión es de orden estadístico. Ciertamente que estadística y teatro español no se han llevado nunca demasiado bien. En realidad, hasta hace bien pocos años no se han llevado de ninguna forma. Quizá porque la escasa dimensión económica, demográfica y social del teatro español dejaba poco lugar entre sus estrechas paredes para alegrías estadísticas de ningún género. Lo cierto es, en cualquier caso, que si uno se empeña en hacer callar con datos estadísticos las voces que esgrimen esas pruebas evidentes de que el teatro español se encuentra en crisis, la tarea no resulta

especialmente ardua. A quienes aseguran que la gente va cada vez menos al teatro, podría señalárseles que entre 1982 y 1986 se produjo un incremento del público teatral madrileño del 62 por 100 y que, pese al descenso registrado en la temporada 1986-87, la suma total de espectadores capitalinos supera en estos momentos los dos millones de entradas vendidas, a las que cabe añadir las casi 900.000 de Barcelona. Quienes afirman que en el teatro español no se mueve dinero se las verían con una cifra de recaudación total cercana a los 5.000 millones de pesetas para el conjunto nacional en la temporada 1986-87. Quienes hablan de escasa actividad podrían verse enfrentados a un total de 782 espectáculos teatrales estrenados en la temporada 1985-86, según el reciente anuario publicado por el Centro de Documentación Teatral (C.D.T.) (1), lo que indica un ritmo de quince estrenos por semana (veinte, si se considera que en verano no hay apenas actividad teatral). Quienes admiten que sí, pero que casi toda la actividad se realiza en Madrid y Barcelona, tendrían que admitir también que casi dos tercios de los 5.000 millones de pesetas antes citados se recaudan fuera de esas dos ciudades.

¿Faltan autores? No será por número: las 782 obras estrenadas en la temporada 1985-86 procedían de la pluma de 390 autores, de los cuales casi dos tercios —alrededor de 250— eran autores españoles vivos. ¿No se produce una renovación generacional de la profesión teatral española? Pues no será por falta de candidatos, ya que en la temporada mencionada la oferta teatral estuvo sustentada por 430 compañías, de las cuales la mayoría eran grupos y colectivos de jóvenes profesionales, y además la tercera parte tenía su centro de operaciones fuera de Madrid o Barcelona. De directores no daremos cifra —aunque la tenemos: 488—, porque una abrumadora mayoría de la crítica y buena parte de la profesión opina que lo que sobra en el teatro español son directores. Pero sí cabe dar la de locales teatrales, para advertir a quienes denuncian la falta de infraestructura teatral, puesto que en 1987 eran nada menos que 542, de los cuales el 75 por 100 estaba fuera de Madrid o Barcelona. Las ayudas al teatro por parte de los poderes públicos, por último, pueden, en efecto, ser insuficientes, pero sumaron en la temporada 1986-87 la bonita cifra total de 10.000 millones de pesetas, que tampoco es como para hacer desprecio.

¿Qué pasa entonces? ¿Que el teatro español goza de una salud inmejorable? Seamos prudentes y huyamos de extremos tan

demagógicos. En contra de lo que otra verdad universal asegura, las matemáticas engañan. Y si poco operativa resulta la apelación a la tópica crisis del teatro, poco operativo es efectuar un bombardeo de cifras que, en el fondo, si son convenientemente manejadas, pueden servir tanto para corroborar la crisis del teatro como para desmentirla. Entonces, ¿resultan prescindibles —por poco útiles— los datos estadísticos a la hora de hablar del teatro? Todo lo contrario. Precisamente su empleo —si no se realiza con el mero afán de encontrar argumentos de autoridad para defender posturas o juicios preconcebidos— puede permitir llevar la discusión al terreno de lo concreto y despejar no pocos tópicos de uso corriente sobre el teatro español. Sin olvidar, eso sí, que estamos hablando de una producción cultural y que, por lo tanto, lo que en ella es sustantivo es probablemente, en última instancia, la vertiente cualitativa del problema y no sus aspectos cuantitativos. Una empresa teatral no es una fábrica de pernos.

MUCHOS LOCALES, POCO TEATRO

Pues bien, si con datos en la mano nos acercamos al primero de los conceptos que se enuncian en el título del presente artículo —el «mapa teatral»—, podremos comprobar que a finales de la temporada 1986-87 existían en el conjunto del Estado español un total de 542 locales dedicados, con mayor o menor intensidad, a la programación de espectáculos teatrales: más o menos, uno por cada 70.000 habitantes. Y un detalle curioso: sólo la cuarta parte del total se encontraba en Madrid. Siguiendo, no obstante, un criterio más riguroso, las cifras no resultan tan alentadoras. En efecto, si eliminamos de la cifra anterior a todos aquellos locales que no realizan programación teatral más que de manera secundaria, esporádica o únicamente en los meses de verano, llegamos a una cifra de 170 espacios dedicados exclusivamente o con alguna asiduidad a la programación de espectáculos teatrales. Y eso, siguiendo criterios más bien benévolos. Pues bien, de ese censo total, 53 locales se encontraban instalados en Madrid o Barcelona. En otras palabras, que más del 30 por 100 de la infraestructura teatral más o menos estable del país pertenece a esas dos ciudades, las cuales concentran además la abrumadora mayoría de los locales dedicados *exclusivamente* a actividades teatrales.

Son datos que, en efecto, confirman la polarización de la actividad teatral en las dos principales ciudades del Estado, como era más que previsible. Sin embargo, es preciso admitir, en primer lugar, que los porcentajes en favor de Madrid y Barcelona resultan ser menos contundentes de lo que uno podía seguramente suponer antes de iniciar el recuento. Al fin y al cabo, una cifra de 117 locales dedicados con alguna intensidad a la actividad teatral fuera de esas dos ciudades no deja de ser sorprendente. Y, en segundo lugar, no cabe menospreciar el hecho de que el 75 por 100 de los locales *en los que es posible hacer teatro* se encuentran fuera de Madrid o Barcelona. Eso quiere decir que una política de descentralización, en principio, no tendría su obstáculo fundamental en la falta de una infraestructura mínima, sino en la inexistencia de una producción teatral suficiente para cubrir la totalidad de esa infraestructura, en la ausencia de un público potencial adicto que permita sostener económicamente el intento o en la resistencia de los empresarios propietarios de locales a programar teatro, ante las mayores perspectivas de obtención de beneficios que ofrecen alternativas tales como el cine o las actividades musicales.

No debe olvidarse, en cualquier caso, otro aspecto importante de la cuestión: el hecho incontestable de que los locales citados —incluida la mayor parte de los dedicados exclusivamente a teatro en Madrid y Barcelona— carecen a su vez de una infraestructura adecuada para garantizar el desarrollo de la actividad teatral en condiciones razonables. Dejando de lado el hecho de que la práctica totalidad de los locales que componen el censo tienen una configuración espacial «a la italiana» —el patio de butacas situado en perpendicular al escenario—, que impone no pocas restricciones técnicas y estéticas, es cierto que se trata de teatros con instalaciones obsoletas y equipos más bien maltrechos en la abrumadora mayoría de los casos. En relación con esto, resulta interesante mencionar que la normativa de ayudas oficiales al teatro actualmente vigente —promulgada en junio de 1985— hace posible la concesión de subvenciones a los proyectos de mejora de la infraestructura y equipamiento técnico de los locales teatrales por un importe que puede llegar hasta un 50 por 100 del presupuesto total de la operación. Y que existe un plan de recuperación de teatros, realizado conjuntamente con el Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM) y el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, con el objetivo de dejar listos para el ser-

vicio a un amplio número de locales públicos que se encontraban abandonados o en un estado tal que hacía imposible la realización de actividades. Concretamente, en 1987 fueron rehabilitados siete teatros, y en el año actualmente en curso lo serán nueve más, todos ellos fuera de Madrid y Barcelona.

DUALIDAD EMPRESARIAL

Bueno, todo esto está muy bien, se dirá el lector, pero los datos sobre los locales existentes y su reparto geográfico no terminan de dar una idea completa de dónde se concentra la actividad teatral en España, toda vez que los espectáculos no surgen dentro de un local por generación espontánea, sino merced al atribulado esfuerzo de unos animosos profesionales. En la temporada 1986-87, estos últimos se agrupaban en un total de 699 empresas teatrales de uno u otro tipo repartidas así: 12 instituciones públicas, 62 empresas privadas, 464 compañías independientes de carácter permanente y 161 grupos aficionados. Pues bien, aquí también nos encontramos con la sorpresa inicial de que sólo el 33 por 100 de las entidades profesionales —es decir, dejando de lado a los 161 grupos aficionados— tienen su centro de operaciones en Madrid o Barcelona. No obstante, si hacemos una criba semejante a la efectuada con los locales y tomamos en consideración tan sólo a centros dramáticos oficiales, compañías dependientes de instituciones públicas, empresas privadas de compañía y colectivos independientes realmente estables y asentados, llegamos a la cifra de 97, de los cuales el 80 por 100 se encontraban en Madrid o Cataluña. El resto, es decir, 441 son, en general, grupos y colectivos independientes que, aunque llevan a cabo una dedicación permanente y profesional, se encuentran en un nivel mucho menor de consolidación, no operan prácticamente más que en las zonas geográficas más cercanas a su centro de operaciones y rara vez actúan en locales teatrales convencionales.

De estos datos cabe inferir algo parecido a lo que reflejan las cifras de locales, esto es, una empresa teatral permanente, estable y consolidada no muy numerosa, que se concentra mayoritariamente en Madrid o Cataluña —aunque en una proporción probablemente menor a la esperada—, y un nutrido conjunto de grupos profesionales independientes que, aun tendiendo a la estabilidad, tienen un nivel de asentamiento mucho menor y desarro-

llan primordialmente sus actividades en su zona de origen. En otras palabras, que la oferta teatral de la «periferia» se compone de las giras efectuadas periódicamente por las compañías de Madrid o Barcelona y de los espectáculos producidos por un total de 285 colectivos independientes, 18 compañías privadas y cinco centros dramáticos públicos. Quien quiera encontrar en todo esto únicamente la confirmación de que el teatro español se hace prácticamente sólo en Madrid y Barcelona puede tener —exagerando— argumentos sobrados para ello. Sin embargo, lo que también estas cifras demuestran es la existencia de un conjunto numeroso de compañías y profesionales en la «periferia» que constituye un activo potencial para el mantenimiento de una oferta teatral estable que no dependa exclusivamente de los «bolos» que hacen por «provincias» las compañías de Madrid y Barcelona.

Esta dualidad en el terreno de la infraestructura —locales dedicados exclusivamente a teatro en Madrid-Barcelona, pero también muchos locales potencialmente «dedicables» a teatro en la «periferia»; empresas estables y consolidadas fundamentalmente en Madrid-Barcelona, pero también muchos colectivos profesionales, aunque menos consolidados, en la «periferia»— remite a una curiosa dualidad en el terreno de la estética. Más claro: resulta que la oferta teatral autóctona de la «periferia» se compone en un 93 por 100 de colectivos independientes en fase de consolidación que en su mayor parte desarrollan un trabajo de investigación estética, con resultados más o menos atractivos, mientras que esa proporción es mucho menor —un 74 por 100— en el conjunto de Madrid y Barcelona.

Por otro lado, la insistencia en enfrentar la oferta teatral del eje Madrid-Barcelona a la del resto del país pudiera hacer olvidar las enormes diferencias existentes entre ambas capitales en cuanto a dotación de empresas teatrales. La más llamativa de ellas es el distinto peso que en ambas ciudades tienen las empresas privadas de compañía tradicionales, es decir, aquellas que se forman generalmente en torno a un actor o director para la realización de uno o varios montajes concretos (y que muchas veces, una vez realizados éstos, se disuelven), a las cuales hay que añadir unas cuantas productoras auténticas —las menos— que gozan de una mayor estabilidad y que se dedican asimismo a la realización de lo que tópicamente se conoce como «teatro comercial». Pues bien, en Barcelona, este tipo de compañías representa tan sólo el 16 por 100 del número total de entidades, mientras que en Madrid

supone el 27 por 100. Más significativo resulta comparar las cifras totales: 14 compañías de este tipo en Barcelona frente a 38 en Madrid. Por el contrario, en la ciudad catalana operan hasta 17 colectivos profesionales auténticamente consolidados, procedentes en su mayoría del teatro independiente, mientras que en Madrid apenas hay 3. En otras palabras, que más de la mitad del teatro realmente «comercial» que se produce en España se genera en Madrid; y que la única ciudad del Estado donde los profesionales procedentes del teatro independiente han logrado asentar de manera significativa un conjunto de compañías estables y con medios suficientes es Barcelona.

En suma, podemos resumir diciendo que la producción teatral española presenta una dualidad extrema, con el 80 por 100 de las compañías realmente estables concentradas en Madrid y Barcelona, y un numeroso conjunto de colectivos independientes —el 60 por 100 del total— operando en la «periferia». Por otro lado, en Barcelona tienen un peso muy significativo las compañías profesionales estables procedentes del antiguo teatro independiente, mientras que en Madrid hay una proporción mucho mayor de lo que habitualmente se entiende por compañías privadas de teatro comercial. Colofón: la evidente concentración de la actividad teatral en el eje Madrid-Barcelona no debe hacer olvidar la existencia de una nutrida constelación de colectivos profesionales existente en el resto del Estado y que constituye otro activo potencial.

A la hora de abordar el segundo de los conceptos sugeridos por el título de este artículo —la «cartelera»—, una mirada al conjunto nacional podría resultar engañosa. Veamos por qué. En España se estrenan anualmente alrededor de 800 espectáculos teatrales, que, unidos a los que han sido estrenados en temporadas anteriores, pero que siguen formando parte del repertorio de las compañías que los producen, alcanzan una cifra total cercana a los 1.100 títulos. Si el lector tiene la paciencia de recordar las cifras expuestas en los párrafos anteriores, entenderá que, de esos 1.100 títulos, la mayoría proceden de colectivos profesionales en período de consolidación o de grupos aficionados. Las entidades de propiedad pública, las compañías privadas tradicionales y los colectivos independientes estables de Madrid y Barcelona aportan una cantidad menor, cercana apenas al 40 por 100 del total. Sin embargo, es innegable que ese 40 por 100 de las obras constituye, por su estabilidad, la auténtica «cartelera» en sentido estricto

del país. Y que son esos títulos los que, bien en Madrid o Barcelona, bien después durante las giras por la «periferia», recaudan alrededor del 75 por 100 de los ingresos totales del teatro español. Por ello, al analizar la cartelera, no parece excesivamente simplificador detenerse prácticamente sólo en ellos, sin olvidar, no obstante, que un conjunto mucho mayor en número —aunque no en repercusión económica—, y constituido fundamentalmente por obras de investigación teatral, se genera en colectivos independientes de la «periferia» (2).

Si nos fijamos, pues, en la cartelera madrileña, comprobaremos que a lo largo de las últimas temporadas se ha producido un significativo fenómeno: cada vez más, el grueso de la oferta *en cuanto a número total de títulos estrenados* se encuentra en manos de los teatros de propiedad pública, si bien la mayor parte *de la recaudación total* se concentra en los locales de propiedad privada. En realidad, se trata de las dos caras de la misma moneda. Las empresas privadas mantienen precios por butaca más altos que las públicas y —para recuperar la inversión inicial efectuada y garantizar un beneficio empresarial suficiente— se ven obligadas a prolongar al máximo la vida útil de los estrenos que realizan. Por el contrario, los locales públicos tienen precios alrededor de un 35 por 100 más baratos y la permanencia en cartel de sus espectáculos, salvo excepciones, depende de las necesidades de una programación general, lo que hace que muchas veces desaparezcan de la cartelera montajes cuya vida útil podría verse prolongada desde el punto de vista estrictamente económico, o que haya que mantener en cartel estrenos que no generan ingresos mínimamente convenientes. Así, en 1986-87 los estrenos de los locales públicos duplicaron en número a los privados —esto, sin tomar en consideración las zarzuelas—; sin embargo, los ingresos brutos de estos últimos triplicaron a los de los teatros públicos.

Dejando a un lado la eterna frialdad de los números, veamos qué tipo de teatro se vincula a través de estos locales. En general, lo más significativo de la oferta de los teatros públicos, lo que constituye su «sello de identidad», es la producción de espectáculos basados en un texto clásico (sea antiguo o contemporáneo: Brecht y Shakespeare, Calderón y Jardiel Poncela, Valle-Inclán y el Duque de Rivas, etc., se han dado la mano en su programación durante los últimos años), con repartos numerosos, medios escenográficos abundantes y un director al frente que suele proponer una «lectura» no convencional de la obra. Para entendernos

tópicamente, y no hay intención peyorativa en ello, se trata de «espectáculos de calidad», que se estrenan fundamentalmente en los teatros María Guerrero, Español y de la Comedia. Junto a ellos, salas públicas como la Olimpia, el Centro Cultural de la Villa y espacios menos habituales (Cuartel del Conde Duque, Galileo, Lonja de Ternerías...) hacen una programación más abundante y heterogénea, en la que tienen cabida los trabajos de colectivos independientes o autores españoles contemporáneos, algunos de ellos financiados en régimen de coproducción. La importación de espectáculos foráneos presentados por actores o compañías extranjeras completa la programación de las entidades públicas.

La oferta de las privadas ha experimentado en los últimos años pocos cambios cualitativos, si exceptuamos la tendencia a centrarse en obras de pocos personajes que aprovechan el gancho especial de cara al público de sus actores protagonistas (hace no mucho estaban especialmente de moda las obras de sólo dos personajes o incluso los monólogos, que cosecharon éxitos destacados). Un segmento de la oferta está compuesto por espectáculos musicales o de revista, cada vez menores en número, que se estrenan lógicamente en locales que pueden acoger obras de gran formato (Latina, Calderón, Monumental, etc.). El otro, por comedias de corte realista y ambiente contemporáneo, entre las cuales el género del vodevil cuenta cada vez menos. Este segmento se divide a su vez en dos grupos: por un lado, encontramos espectáculos basados en textos de autores extranjeros (principalmente anglosajones) que han tenido éxito comercial en su país de origen y cuyos personajes se adaptan convenientemente a los estilos personales de interpretación de los actores españoles más conocidos y estimados por parte del público (Irene Gutiérrez-Caba, José María Rodero, José Luis López Vázquez, Amparo Rivelles, Arturo Fernández, etc.); y, por otro, obras de autores españoles contemporáneos de carácter realista o naturalista en su versión más ligera (Juan José Alonso Millán, Santiago Moncada, Jaime Salom...), trascendental (Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala...) o moderna (José Luis Alonso de Santos, Francisco Ors, Fermín Cabal...). El resto de los autores españoles vivos, sea los llamados «nuevos autores» de los años 60/70 (Luis Matilla, Luis Riaza, Jerónimo López Mozo, Angel García Pintado, Miguel Romero Esteo...), sea los surgidos recientemente, muchos de ellos procedentes de áreas culturales distintas de la teatral (Alvaro del Amo, Javier Maqua, Vicente Molina Foix, Leopoldo Alas...), rara vez o nunca tienen

lugar en estos locales, y sus obras se distribuyen a través de los locales de propiedad pública, especialmente en aquellos que hacen una programación más innovadora o arriesgada.

Por último, existen en Madrid algunas salas alternativas (Mirador, San Pol, Cadarso...) que acogen entre sus paredes los trabajos de los grupos de teatro independiente menos consolidados, generalmente a precios por butaca muy bajos y con espectáculos que se mantienen pocos días en cartel. Constituyen un representativo muestrario de ese «otro» teatro, más imperfecto, arriesgado e intuitivo, muy distinto del de los circuitos habituales y que, por lo que se refiere a la capital del Reino, sólo aquí y en la Sala Olimpia encuentra cobijo.

Esta descripción de la cartelera madrileña debiera complementarse con otra semejante de la cartelera barcelonesa. Sin embargo, la problemática del teatro en Cataluña es lo suficientemente particular y, sobre todo, tan distinta de la de Madrid, que el autor de estas líneas —residente en esta última ciudad— no termina de atreverse a asumir los riesgos de una segura confusión. El lector puede consultar un excelente artículo de Jaume Melendres sobre la temporada 1986-87 en Barcelona (3) para tener una idea más exacta. Digamos sólo aquí, y a título estrictamente indicativo, que algunos rasgos de la cartelera madrileña y la barcelonesa son comunes (por ejemplo, la abundancia en número de los estrenos de los locales públicos y la mayor recaudación de los privados), pero que se observan también a simple vista significativas diferencias. Por ejemplo, en los locales públicos catalanes abundan más que en Madrid las obras basadas en traducciones de autores extranjeros contemporáneos (Sarraute, O'Casey, Savary...), e incluso esto es también detectable en los privados, donde pueden encontrarse textos de Fassbinder, Woody Allen o Albee en la última temporada, mientras que los clásicos españoles más antiguos son menos frecuentes. Por otro lado, es también de destacar que las salas privadas independientes que operan en la ciudad condal (Lliure, Regina, Villarroel) tienen un nivel de consolidación y público muy superior a las de Madrid, lo cual guarda evidente relación con el mayor asentamiento que en el área de Cataluña tienen los colectivos independientes profesionales.

¿QUIEN ES EL PUBLICO?

Nos queda, para cerrar el triángulo, el «público». Un tema

más propio para la especulación que para un análisis realmente fundamentado. La razón es muy sencilla: como se señala en una de las notas del presente artículo, no existe en España un riguroso control de taquilla que permita tener una idea suficientemente fiable del grado de audiencia de los espectáculos teatrales. Lo único que existe es un registro de recaudación en los propios locales que controla la Sociedad General de Autores de España y que no puede ser tomado más que como referencia; en todo caso, como termómetro para aproximarnos a la tendencia que muestra la evolución del número de espectadores, pero no realmente para saber cuál es éste.

Si nos liáramos la manta a la cabeza y dividiéramos la recaudación de taquilla registrada por la SGAE en los locales de Madrid y Barcelona por el precio medio de la butaca en dichos locales, podríamos obtener una cifra de asistencia que, sin ser en absoluto fiable, haría posible un acercamiento a la cuestión. El resultado de esa división para cada una de las últimas temporadas muestra que entre 1982 y 1986 el público madrileño creció en un millón aproximadamente de entradas vendidas, para caer sensiblemente en 1987 y estabilizarse en una cifra total de unos dos millones de localidades vendidas. La misma operación para los teatros de Barcelona arroja un resultado cercano a las 900.000 entradas vendidas en 1987.

¿Es mucho, es poco? Podríamos decir, cínicamente, que es lo que es. Y que, en todo caso, si esas cantidades confirman que el teatro es hoy un sector cultural minoritario, también indican que últimamente no está experimentando una evolución a la baja, sino más bien alcista; y que tiene una dimensión modesta, pero significativa: tres millones de espectadores entre Madrid y Barcelona son tres millones.

Por otro lado, estas imperfectas estadísticas reflejan asimismo un fenómeno más bien desconcertante. Si calculamos, tanto en Madrid como en Barcelona, cuál es la recaudación media por función, la dividimos por el precio medio de la butaca y la cantidad resultante —indicativa del número aproximado de espectadores— la volvemos a dividir por el aforo medio de los locales teatrales de ambas capitales, llegamos a un índice de ocupación del aforo superior al 31 por 100 en Barcelona y cercano al 35 por 100 en Madrid. Tengamos en cuenta, además, que ese precio medio es el correspondiente a la localidad más cara (la butaca de

patio) y que la mayoría de los teatros suelen mantener un abanico de precios bastante extremado. Por ello, no resultaría excesivamente aventurado suponer que, si esas cifras se refirieran a un solo local, indicarían que su grado medio de ocupación por función sería, como poco, del 40 por 100. Para sí lo quisieran otros sectores culturales (4).

No conviene ir más lejos, ni forzar en exceso las conclusiones que se derivan de materia prima estadística tan poco segura. Pero es innegable que, hasta donde pueden llegar, estas cifras reflejan la existencia de un público de número no despreciable y, lo que es más importante, creciente. Esta misma conclusión cabía extraer de una encuesta realizada por el Colectivo Margen hace unos tres años por encargo del Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM) (5). La encuesta no pretendía cuantificar el número de espectadores teatrales existente, sino más bien describir su perfil sociológico, intentando analizar sus motivaciones y desmotivaciones de cara a la actividad teatral.

El nulo soporte cuantitativo de esta encuesta dificulta también llevar las conclusiones demasiado lejos. Pero sí hay dos o tres fenómenos detectados por ella que resultan de interés. En primer lugar, la encuesta reflejaba acertadamente que se había producido una considerable pérdida de público entre 1975 y 1980. Buena parte de los encuestados admitía, en efecto, que durante la época de la transición política había sido relativamente asidua a los locales teatrales, pero que, decepcionada por el tipo de espectáculos ofrecidos, había renunciado a seguir pasándose por taquilla y ya no tenía apenas contacto con el teatro. En otras palabras, que el crecimiento de público registrado, como antes se señalaba, entre 1982 y 1986 no era en absoluto una «recuperación» del público anteriormente perdido, sino que estaba compuesto por personas que anteriormente no eran espectadores asiduos de teatro.

En segundo lugar, los encuestados que admitían formar parte de este último segmento del público solían tener en común varios rasgos sintomáticos: mayor interés por *espectáculos concretos* de calidad que por el teatro en general; mayor interés por los aspectos específicamente formales del espectáculo (actores «buenos», montajes de calidad, autores conocidos...) que por sus contenidos políticos —al revés, en líneas generales, que en pasadas épocas—; una edad de entre 25 y 40 años; una situación económica relativamente desahogada; una concepción del consumo teatral como

consumo cultural/intelectual minoritario y una mayor proporción de mujeres que de hombres.

¿Existe en estos síntomas el germen de un futuro público más adicto al teatro —y no sólo a espectáculos concretos— que permita sostener una suficiente demanda teatral? No resulta fácil decirlo, obviamente. Lo que sí parece claro, y no deja de ser sugerente, es que esta atomización de la demanda (espectadores de montajes individuales, no de teatro en general) se vea acompañada por una atomización de la oferta teatral. En efecto, el crecimiento del público que tuvo lugar en Madrid en el período 1982-86 probablemente fue debido a dos importantes circunstancias que se dieron cita en aquellos años: un descenso del precio medio de butaca y *una mayor diversificación de la oferta teatral*. Esta última no tiende en estos momentos a homogeneizarse, al menos en Madrid, en torno a ningún tipo de orientación o rango estético común. No estamos ya en los tiempos históricos de la construcción de *teatros nacionales*, sino más bien en un período de disgregación cultural y, en consecuencia, también teatral. Hoy el teatro español es manifiestamente una amalgama de individualidades y de espectáculos heterogéneos para los ojos de cualquier observador foráneo. Quizá, entonces, no resulte del todo ilógico este curioso y nuevo perfil sociológico del público. Quizás ya no sea posible un *público adicto al teatro en general* y sí a sólo determinados segmentos o productos concretos de la oferta teatral.

NOTAS

(1) *Anuario teatral 1986*. Centro de Documentación Teatral (CDT). Madrid, 1987.

(2) Al margen de esta prolija argumentación de orden metodológico, hay una razón suplementaria —e insuperable— que nos obliga a centrarnos únicamente en Madrid o Barcelona a la hora de hablar de cartelera o público. No existen en el teatro español todavía estadísticas que permitan un seguimiento en el tiempo de la actividad que se desarrolla fuera de esas dos ciudades (y aun los datos de Madrid o Barcelona, dada la inexistencia de un adecuado control de taquilla, resultan poco fiables). Huelga exponer las consecuencias que para un exacto conocimiento de la realidad teatral, y para la puesta en marcha de una adecuada política en este campo, tiene semejante laguna, independientemente de que sean muy de aplaudir los primeros esfuerzos realizados en este terreno por el INAEM y el CDT.

(3) Ver *El Público*, nº 49. CDT. Madrid, noviembre, 1987.

(4) La suposición —un solo local teatral en toda España— es obviamente simplificadora, como el resto de las estimaciones efectuadas en el artículo, pero conviene insistir en ello. Entre otras cosas porque, dado el corto número de locales teatrales existente en España —desde el punto de vista meramente estadístico—, el comportamiento muy diferente que tienen en ellos las obras estrenadas, ese índice de ocupación del 40 por 100 resulta poco representativo del conjunto.

(5) Los resultados de esta encuesta fueron incluidos en el primer número de los *Cuadernos* de la revista «El Público», editado en Madrid, enero 1985.

A partir del 7 de octubre

COLECCION LEO CASTELLI

■ La exposición ofrece 60 obras de 16 artistas contemporáneos

Con una exposición de 60 obras de la Colección Leo Castelli, de Nueva York, la Fundación Juan March abre a partir del 7 de octubre su temporada artística del curso 1988-89. Es la primera vez que una selección de la colección privada de Leo Castelli se exhibe públicamente. La muestra ofrecerá cuadros, esculturas y obras sobre papel de 16 artistas norteamericanos, 17 de las cuales han sido realizadas en la década de los 80.

Leo Castelli, afincado en Nueva York desde los años 40, es uno de los principales promotores del arte contemporáneo. A él se debe en gran parte el conocimiento y prestigio de que gozan artistas como Rauschenberg, Warhol, Jasper Johns, Lichtenstein y Stella, entre otros muchos. La Galería Castelli, en el número 420 West Broadway, de Nueva York, es «lugar de peregrinación para el turismo de las galerías de arte, un estratégico nudo de comunicaciones del comercio internacional en este ámbito de la cultura, y el núcleo del acontecer artístico contemporáneo» (Gabriele Henkel).

La exposición, que permanecerá abierta en la Fundación Juan March hasta el 8 de enero del año próximo, será inaugurada con una conferencia del propio Leo Castelli, quien ya ha colaborado en otras ocasiones con la

Fundación prestando obras de su galería para las exposiciones dedicadas a Cornell, en 1984, y a Rauschenberg, en 1985, entre otras. Dichas muestras fueron presentadas por él mismo. Los 16 artistas representados en la muestra —todos ellos vivos, a excepción de Andy Warhol, fallecido en 1987— son Artschwager, Flavin, Johns, Judd, Kelly, Kosuth, Lichtenstein, Morris, Nauman, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Ruscha, Serra, Stella y Warhol.

El horario de visita de la exposición es el siguiente: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14 horas. La entrada es libre.



LEO CASTELLI: UNA VIDA PARA EL ARTE

Leo Castelli nació en Trieste (Italia) en 1907. Hijo de Ernest Kraus, banquero húngaro (Castelli es el apellido materno), Leo Castelli se sintió atraído desde muy pronto por la literatura comparada. Durante los años de la Primera Guerra Mundial asiste a la escuela en Viena. Entre 1920 y 1924 obtiene el título en Derecho por la Universidad de Milán, y en 1932, ayudado por su padre, entra a trabajar en una importante compañía de seguros en Bucarest. «Durante mucho tiempo mi primera y única pasión fue la literatura. Ella fue la que me educó en cierto modo (...)».

«En cuanto al arte visual, no había en esa ciudad ocasión de verlo, como no fuera en reproducciones. Por lo demás, en esa época no me interesaba demasiado».

En 1934 Castelli deja la compañía de seguros para dedicarse a la Banca. Al año siguiente abandona Rumanía y va a trabajar a París a una sucursal de la Banca d'Italia. Conoce al diseñador René Drouin, cuya esposa había sido amiga de la infancia de Ileana, con quien se había casado Castelli en 1933. En París empieza a ver pintura contemporánea y deciden él y Drouin abrir juntos una galería en la Place Vendôme. En 1936 nace su hija Nina. La primera (y última) exposición de objetos y muebles en esa Galería fue un éxito.

Estalla la Segunda Guerra Mundial y los Castelli se ven obligados a abandonar París. Marchan primero a Cannes y, tras la rendición de Francia y el establecimiento del Gobierno de Vichy en 1940, a Marruecos. En

marzo del año siguiente llegan a Nueva York. En 1942 Leo Castelli ingresa en la Universidad de Columbia y cursa estudios de postgrado en Historia Económica, especializándose en el Mercantilismo del Renacimiento. Estos estudios se interrumpen y Castelli los deja al ingresar en el Cuerpo de Inteligencia del Ejército norteamericano. Durante su estancia en Columbia, Castelli hace amistad con Michael Sonnabend, que había regresado a Nueva York tras una larga estancia en París. (Michael se casaría años más tarde con la mujer de Castelli, Ileana).

En 1945 Leo regresa a Bucarest, en donde trabaja durante quince meses como intérprete para la Comisión Aliada de Control. Por el servicio militar, ya era ciudadano de los Estados Unidos en 1944. Durante un permiso en París, en 1945, encuentra de nuevo a Drouin. Castelli recuerda aquellos momentos: «Exponía (Drouin) a Dubuffet, Wols, Pevsner, Manessier, De Staël, pintores a los que yo no entendía, ya que, fuera de los surrealistas, mis conocimientos se limitaban a Picasso, Braque o Modigliani. Me pareció interesante y con gusto habría seguido con él, pero ya para entonces había descubierto América y, ya antes de la guerra, a Jackson Pollock (...). Era joven en un país joven. Si hubiese llegado allí con más conocimiento, quizá el desarrollo de mi actividad hubiese sido distinto. Quizá me habría interesado por el arte europeo. Pero como era joven e ignorante, todo lo aprendí allí. Al no tener ideas preconcebidas, me fue más fácil entender la pintura americana».

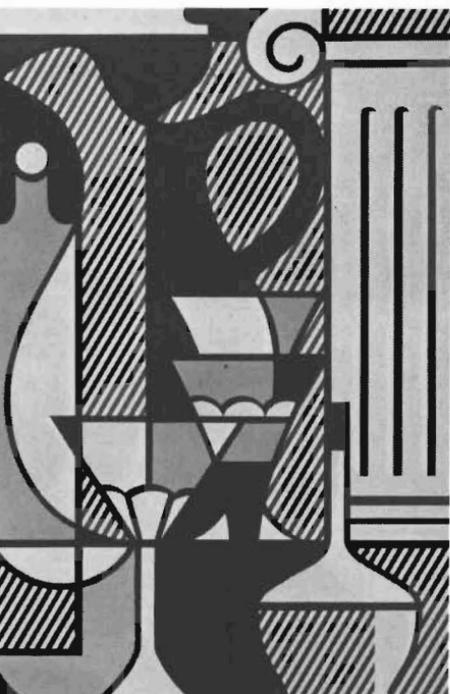
Tras dejar el Ejército, Castelli se convierte en el representante de ventas de Drouin en Nueva York. Así entra en contacto con los grandes promotores norteamericanos de arte de la postguerra: Sam Kootz, Sidney Janis, Pierre Matisse, Peggy Guggenheim, Betty Parsons y Charles Egan. Castelli habla así del ambiente artístico norteamericano: «Había allí fundamentalmente algo que no existía en ningún otro lugar: un gran Museo de Arte Moderno, fruto del trabajo de un hombre, Alfred Barr. Allí fue donde comprendí que el arte moderno no era un fenómeno aislado. Pero no se entendía bien la estructura de su desarrollo. No sabíamos nada, por ejemplo, de los expresionistas alemanes, muy poco sobre Klee, y apenas conocíamos a Kandinsky. En ese museo fue donde aprendí mi oficio, que consiste en exponer a pintores (en encontrarlos primero, claro está), pero también en encontrar los eslabones, uno tras otro. Después de mi interludio su-

realista, me apasioné por pintores más abiertamente abstractos. Admiraba sobre todo a Mondrian, también a Kandinsky, especialmente su primera época. Marcel Duchamp ya había marcado indeleblemente con su huella la pintura americana (...). Se había establecido así una interesante relación con Europa».

En ese ámbito de Estados Unidos, Castelli pasa a ser uno de los miembros de «El Club» de la calle 8 Este, tal como lo llamaban los expresionistas abstractos. En 1949 regresa Leo a Cannes para vender la casa de su suegro y disuelve oficialmente la sociedad con Drouin. Por entonces Castelli y Sidney Janis, que habían continuado manteniendo su amistad, organizan juntos en el otoño de 1950 una exposición comparativa de pintores europeos y americanos en la Galería de Francia, en París.

En esa época se había desarrollado toda una nueva generación artística influida por Willem de Kooning, Franz Kline y Jackson Pollock, que se conocería después como la segunda generación del expresionismo abstracto. En 1951 esos artistas se reunieron en una muestra, «La Exposición de la Calle Nueve», que casualmente dirigió Castelli. Esta exposición, junto con la comparativa de 1950, constituyeron el material básico del estudio de Rudi Blesh sobre *Modern Art in USA* (1956). Al referirse Castelli a «La Exposición de la Calle Nueve», que reunía por vez primera a 61 artistas abstractos, dice: «Era algo así como un *Salón de los Rechazados*, porque en ese momento ni los coleccionistas ni los museos sentían interés por esos artistas (...). Esos grandes pintores eran desconocidos (¡y no digamos los más jóvenes!). Estaba buscando pintores para

«Pintura purista con jarra, vaso y columna clásica», 1975, de R. Lichtenstein.



esta exposición, que financié en parte, cuando conocí a Rauschenberg en casa de Betty Parsons. Exponía unos cuadros blancos en los que no había nada, ninguna imagen; había formas organizadas de dos en dos, de cuatro en cuatro, pero ninguna imagen. Entendí inmediatamente que se trataba de un genio. Sobre todo, cuando al preguntarle, me explicó: *¡El tema son las sombras que pasan por delante!*».

El impacto de Jasper Johns

Castelli hace amistad con los pintores estadounidenses de vanguardia: Jackson Pollock, de Kooning, Kline, Rothko... A casi todos ellos los representaba Sidney Janis. De hecho, Castelli seguía principalmente interesado por la relación artística Europa-Estados Unidos. El encuentro con Rauschenberg y, sobre todo, con Jasper Johns, vendría a ser crucial para su definitiva conexión con el arte americano: «Estaba acostumbrado a las extravagancias de Rauschenberg, pero lo relacionaba un poco con el surrealismo y el dadaísmo, mientras que Johns fue una revelación total. Imaginen lo que supuso, sin haber visto nada suyo, porque nadie lo conocía entonces, entrar en ese estudio y ver la bandera americana (azul, blanco, rojo o gris); o una gran bandera blanca, o dianas, ¡alfabetos, números! Era sorprendente. Nunca había visto nada semejante. Por lo demás, sigue siendo, después de su fulminante comienzo, el mejor pintor americano sin duda. Quizás mundial».

Castelli abrió su galería en su propio piso, en la cuarta planta de la Calle 77 Este, nº 4. La exposición inaugural fue en febrero de 1957 y consistió en

una muestra conjunta de europeos y norteamericanos ya conocidos: De Kooning, Delaunay, Dubuffet, Giacometti, Hartley, Léger, Mondrian, Picabia, Pollock, David Smith y Van Doesburg. Unos cuantos meses después de la inauguración de la galería, los Castelli se cambiaron a un pequeño apartamento en las inmediaciones. En 1959, el apartamento del segundo piso de la Calle 77 Este, nº 4 se desocupó y la galería se trasladó allí. Una exposición inauguró la nueva sala en el otoño de ese mismo año, incluyendo algunos nombres nuevos como Frank Stella. A partir de entonces Castelli haría de su galería un centro de vanguardia.

En 1960 se divorcia de Ileana, quien se casaría con Michael Sonnabend. Tres años más tarde Castelli se casa con «Toiny», Antoinette Fraissix du Bost. Esta, a su llegada a Nueva York en la década de los cincuenta, había contactado con el mundo del arte. «Toiny» fundó Graphics, Inc, dedicándose a la fotografía y a las artes gráficas, con total independencia de la actividad de promoción artística de su esposo.

En los años setenta, a medida que iban cambiando las cosas en el mundo del arte, también cambiaba Castelli, atento a cuantas innovaciones se iban produciendo. En 1970 abrió una galería en un amplísimo espacio en el 420 de la calle Broadway Oeste. Esta dirección neoyorquina sigue siendo, en palabras de Gabriele Henkel, un «lugar de peregrinación para el turismo de las galerías de arte, un estratégico nudo de comunicaciones del comercio internacional en este ámbito de la cultura y el núcleo del acontecer artístico contemporáneo (...). La Galería de Castelli es la patria de los artistas, a algunos de los cuales él ha guardado fidelidad a lo

largo de decenios, y cuya promoción y ayuda fue siempre más importante para el galeista que el personal provecho o ganancia. Sus nombres representan los movimientos artísticos de Norteamérica: lo mismo el *pop art* que el *minimal art* y el *conceptualismo* (...). Las *Memorias* de la Galería Castelli —desde 1967 la celebración se hace periódicamente— suelen leerse como si fueran inventarios de los museos de arte moderno y contemporáneo, con obras de Richard Serra, Robert Morris, Joseph Kosuth, James Rosenquist, Jim Dine, Claes Oldenburg, Elsworth Kelly, que se agrupan, tratándose de tú, en torno a las *estrellas*: los Jasper

Johns, Robert Rauschenberg, Frank Stella y Andy Warhol».

«Los logros de Leo Castelli son reconocidos internacionalmente» escribía Robert Pincus-Witten en un trabajo que recogía el catálogo de la Galería Bruno Bischberger de Zurich en 1982. «Desde hace tiempo se ha aceptado que la generación puente de Johns y Rauschenberg, las principales figuras pop, los reductivistas post-pop, los minimalistas, los post-minimalistas, todos los misteriosos 'ismas' e 'istas' del léxico contemporáneo fueron virtualmente descubiertos y vitalmente sostenidos gracias al trabajo de Castelli».

Los artistas y las obras

ARTSCHWAGER, Richard
Washington, D.C., 1923

- *Silla giratoria*, 1964.
Formica sobre madera.
- *Aproximadamente un cilindro*.
Aproximadamente un cono.
Aproximadamente un hemisferio.
- *Aproximadamente una elipse*, c. 1970.
Técnica mixta.
- *Consola*, 1988.
Madera pintada, acero.

FLAVIN, Dan
Nueva York, 1933

- *Monumento a V. Tatlin n.º 65*, 1970.
Fluorescente blanco.

JOHNS, Jasper
Augusta, Georgia, 1930

- *Bandera*, 1958.
Encáustica sobre lienzo.
- *Autopista*, 1959.
Encáustica sobre lienzo.
- *Bronce*, 1960-61.
Bronce.
- *4 Leo*, 1970.
Encáustica y collage sobre lienzo.
- *Cigarra*, 1980.
Tinta sobre plástico.

- *Tropel de ideas*, 1983 (estudio).
Acuarela, tinta, grafito, sobre papel.
- *Invierno*, 1986.
Carboncillo sobre papel.

JUDD, Donald
Excelsior Springs, Missouri, 1928

- *Sin título*, 1984.
Planchas de aluminio.

KELLY, Ellsworth
Newburg, New York, 1923

- *Curva negra III*, 1972.
Oleo sobre lienzo.
- *Azucenas*, 1980.
Lápiz sobre papel.
- *Hoja de coral n.º 10*, 1987.
Tinta sobre papel.
- *Sin título* (sin fecha).
Lápiz sobre papel.

KOSUTH, Joseph
Toledo, Ohio, 1945

- *Una y tres cajas*, 1965.
Caja, foto de caja, definición de caja.

LICHTENSTEIN, Roy
Nueva York, 1923

- *George Washington*, 1962.
Oleo sobre lienzo.
- *Ovillo de cuerda*, 1963.
Lápiz sobre papel.
- *Tres pájaros*, 1963.
Lápiz sobre papel.
- *Bodegón según Picasso*, 1964.
Oleo y magna sobre lienzo.
- *Escultura de cerámica 2*, 1965.
Cerámica vidriada.
- *Pintura purista con jarra, vaso y columna clásica*, 1975.
Oleo y magna sobre lienzo.
- *Manzana amarilla*, 1981.
Bronce pintado.

MORRIS, Robert
Kansas City, Missouri, 1931

- *Sin título*, 1963.
Técnica mixta.
- *Sin título*, 1963-64.
Técnica mixta.
- *Casa de Vetti*, 1983.
Fielto con ojales de metal y tubo de acero.

NAUMAN, Bruce
Fort Wayne, Indiana, 1941

- *Henry Moore destinado a fracasar*, 1967-1970.

Hierro fundido, edición de 12 múltiples.

- *Read Reap*, 1986. Neón y tubos de vidrio.

OLDENBURG, Claes

Estocolmo, 1929

- *Vitrinas de cristal y tartas*, 1962. Arpillera y yeso, cristal y metal.

- *Goma de borrar para máquina de escribir*, 1969.

Lápices de colores y lápiz sobre papel.

- *Allabeto en forma de helado*, 1970.

Lápices de colores y lápiz sobre papel.

- *Copa de Martini*, 1984. Acero inoxidable y bronce pintado.

- *Traje de Chateaubriand*, 1985.

(Realizada conjuntamente con Coosje Van Bruggen y Frank Ghery).

Látex y espuma sobre madera y metal.

RAUSCHENBERG, Robert

Port Arthur, Texas, 1925

- *Cama*, 1955.

Técnica mixta.

- *Sin título*, 1959.

Técnica mixta.

- *Sin título*, 1961.

Dibujo combinado con papel de calco, gouache, acuarela y lápiz.

- *Caqui*, 1964.

Oleo y serigrafía sobre lienzo.

- *Sin título*, 1968.

Dibujo y técnica mixta.

- *Dibujo para Leo Castelli, en el vigésimo aniversario de su Galería*, 1977.

Técnica mixta.

- *Iniciativa adolorada (escala)*, 1980.

Técnica mixta, papel de calcar sobre collage de tela.

ROSENQUIST, James

Grand Forks, Dakota del Norte, 1933

- *Entre la mente y la aguja, temperatura del pecho*, 1982.

Oleo sobre lienzo.

- *Flora eléctrica en la noche*, 1984.





1. R. Artschwager (Foto: Gianfranco Gorgoni).—2. D. Flavin (Foto: Gianfranco Gorgoni).—3. J. Johns (Foto: ©Hans Namuth).—4. D. Judd (Foto: G. Gorgoni).—5. E. Kelly (Foto: ©Hans Namuth).—6. J. Kosuth (Foto: G. Gorgoni).—7. R. Lichtenstein (Foto: ©Hans Namuth).—8. R. Morris (Foto: ©H. Namuth).—9. B. Nauman (Foto: G. Gorgoni).—10. C. Oldenburg y C. van Bruggen (Foto: Richard Leslie Schulman).—11. R. Rauschenberg (Foto: ©Hans Namuth).—12. J. Rosenquist (Foto: ©Hans Namuth).—13. E. Ruscha (Foto: ©Hans Namuth).—14. R. Serra (Foto: G. Gorgoni).—15. F. Stella (Foto: ©Namuth).—16. A. Warhol (Foto: ©Namuth).

Carboncillo y pastel sobre papel.

- *Espinosa oscuridad*, 1987.

Oleo sobre lienzo.

RUSCHA, Edward

Omaha, Nebraska, 1937

- *20th Century Fox*, 1962.

Tinta y lápiz sobre papel.

- *Dale cualquier cosa y lo firmará*, 1965.

Oleo sobre lienzo.

- *Virtud*, 1973.

Oleo sobre lienzo.

SERRA, Richard

San Francisco, California, 1939

- *Sin título*, 1979.

Oleo sobre lienzo.

STELLA, Frank

Malden, Massachusetts, 1936

- *Ouray*, 1961 (esbozo).

Pintura de cobre sobre lienzo.

- *Esbozo para Cipango*, 1962.

Alkyl sobre lienzo.

- *Esbozo Les Indes Galantes*, 1964.

Alkyl fluorescente sobre lienzo.

- *Conway*, 1966.

Tinta sobre papel milimetrado.

- *Tuftonboro*, 1966.

Tinta sobre papel milimetrado.

- *Abra II*, 1968.

Tinta sobre papel milimetrado.

- *Sin título*, 1970.

Polímero y pintura fluorescente sobre lienzo.

WARHOL, Andy

Pittsburg, Pennsylvania, 1930-Nueva York, 1987

- *Flores*, 1964.

Serigrafía sobre lienzo.
Retrato de Leo Castelli, 1975.

Acrílico y serigrafía sobre lienzo.

- *Naturaleza muerta*, 1976.

Acrílico y serigrafía sobre lienzo.

- *Retrato de Leo Castelli*, 1977.

Lápiz sobre papel.

- *Zapatos de polvo de diamante*, 1980.

Acrílico y serigrafía con polvo de diamante sobre lienzo.

A partir del 17 y en cinco conciertos

CICLO «LA MUSICA DE CAMARA EN SUIZA»

El primer ciclo musical del curso 1988-89, que ha organizado la Fundación Juan March, está dedicado a «La música de cámara en Suiza». Consta de cinco conciertos, a celebrar los días 17, 19, 24, 26 de octubre y 2 de noviembre. Con carácter excepcional, y tal como se informa en otro lugar de este Boletín, dos de los cinco conciertos, los correspondientes al 17 y al 24 de octubre, tendrán lugar en lunes. El ciclo forma parte de la «Semana Suiza» (del 17 al 23 de octubre), que ha organizado en Madrid la «Asociación Económica Hispano-Suiza», en colaboración con la Fundación suiza «Pro Helvetia».

En la variedad del programa, que se da a continuación, puede verse que Suiza es un país con amplia difusión de profesionales y aficionados de música de cámara. Asimismo los compositores escogidos para estos conciertos han sacado todos a la luz, no obstante sus distintas edades, una rica producción en la música de cámara.

El programa queda de esta manera:

— Lunes, 17, a las 12 horas: el conjunto suizo de jazz **BBFC**, ofrecerá un programa improvisado.

— Miércoles, 19, a las 19,30 horas: el conjunto de cuerda y viento **Schweizer Solisten**, interpretará el «Octeto en Fa Mayor Op. 166», de Schubert; «Metamorphosen para clarinete, violín y viola», de Kelterborn; y «Octeto», de Françaix.

— Lunes, 24, a las 12 horas: el cuarteto de cuerda **Amati**, interpretará «Cuarteto de cuerda en Sol Mayor, Op. 77, nº 1», de Haydn; «Klangexpressionem», de Vogel; y «Cuarteto de cuerda», de Ravel.

— Miércoles, 26, a las 19,30: el cuarteto de trombones **Slokar**, interpretará «Intrada», de Pezel; «Danzas francesas de Terpsichore», de Prätorius; «Padouana», de Schein; «Suite en cuatro partes», de Franck; «Melodías de 'West Side Story'», de Bernstein; «Impromptu 5», de Koetsier; y «Portrait», de Gershwin.

El ciclo concluirá el 2 de noviembre con el concierto del **Érato-Quartett**, de Basilea.

El conjunto **BBFC** está compuesto por Daniel Bourquin (saxo), León Francioli (contrabajo), Jean-François Bovard (trombón) y Olivier Clerc (batería). El cuarteto **Amati** se fundó en 1981 y está compuesto por Thomas Wicky (violín), Bárbara Suter (violín), Nicolás Corti (viola) y Johannes Degen (violonchelo). El cuarteto de trombones **Slokar**, está compuesto por su fundador Branimir Slokar, profesor en Colonia y en Berna y tres de sus alumnos, Pia Bucher, Mar Reift y Ernst Meyer. El **Érato-Quartett** se creó en 1983 y lo forman Emilie Haudenschield, Attila Adamka, Heinz Haudenschield y Emeric Kostyak. El conjunto **Schweizer Solisten** tiene su sede en Suiza y el número de sus miembros oscila entre 5 y 8 músicos, instrumentistas de viento, cuerda y piano.

Será presentada el 5 de octubre en edición facsímil

UNA OPERA DE BACARISSE Y GOMEZ DE LA SERNA

■ Se interpretarán fragmentos de la obra

El miércoles 5 de octubre el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, de la Fundación Juan March, presentará la edición facsímil de la ópera «Charlot», con música de **Salvador Bacarisse** y texto de **Ramón Gómez de la Serna**. En este acto se ofrecerán unos fragmentos de esta ópera, escrita en 1932 y no representada nunca (tanto el libreto como la música son inéditos).

Los fragmentos, correspondientes a las escenas 1, 2, 3, 6, 7 y 8 del primer acto, y 1, 2, 5 del segundo serán interpretados por la soprano **María José Sánchez**, el barítono **Luis Alvarez**, el tenor **Joan Cabero**, el bajo **J. P. García Marqués** y el pianista **Sebastián Mariné**.

Como el propio Gómez de la Serna recordó por escrito, en 1932 el músico Bacarisse le propuso a Ramón el escribir conjuntamente una ópera en tres actos. Este pensó en el célebre cómico norteamericano como protagonista. Dado que por entonces Chaplin no quería hablar ni cantar en las películas, Ramón ideó que en su texto un sosias apareciese siempre detrás de él, como una sombra, cantando como si fuera el propio «Carlitos».

Esta obra forma parte del legado del compositor, que su hijo Salvador donó en 1987 a la Fundación Juan March para el citado Centro de Documentación. El legado consta de 120 obras manuscritas, 20 obras editadas, 14 fragmentos de obras

vocales, 20 de obras instrumentales, 4 libretos y 93 grabaciones. La relación de estos documentos está incluida en el *Catálogo de Obras 1988*, que el Centro publicó recientemente y ahí aparece la ópera «Charlot», tanto en partitura de orquesta como en una reducción para piano y voces, que es la que ahora se publica en facsímil.

Esta edición facsímil y esta audición se producen coincidiendo con el centenario del nacimiento de Gómez de la Serna.

Los intérpretes

María José Sánchez realizó estudios con la soprano Teresa Tourné y los profesores Zanetti y Elcoro y forma parte de la «Ópera Cómica», de Madrid. **Luis Alvarez** es miembro cofundador de esta Ópera, y aparte de sus actividades como solista, centra su trabajo en el estudio y difusión de la música escénica española del XVIII. **Sebastián Mariné** nació en Granada en 1957, estudió con Rafael Solís en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, del que es profesor desde 1979.

Joan Cabero, tenor, ha estudiado en Barcelona, su ciudad natal, y en Stuttgart, y en su repertorio incluye tanto obras clásicas como contemporáneas. **J. P. García Marqués**, bajo, estudió en Madrid y amplió estudios musicales y teatrales en Estados Unidos e Italia. ■

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN OCTUBRE

Con los recitales que tendrán lugar los lunes de este mes de octubre, la Fundación Juan March reanuda, tras el paréntesis veraniego, sus «Conciertos de Mediodía», que como es habitual comienzan a las doce horas y con entrada libre. Excepcionalmente en este mes los lunes 17 y 24 se ofrecerán dos conciertos que, con los que se darán los miércoles 19 y 26 de octubre y 2 de noviembre, forman parte del ciclo «La música de cámara en Suiza», del que se informa en otra página de este Boletín.

El programa de los «Conciertos de Mediodía» queda de esta manera:

Lunes 3

DUO DE PIANOS, por **Josefina** y **Agustina Palavicini**, con obras de A. S. Arenski, C. Chaminade y F. Liszt.

Las hermanas Palavicini, de origen italiano, comenzaron sus estudios en Cádiz, su ciudad natal. Josefina es profesora del Ensino Básico en Lisboa y Agustina es profesora de piano en el Conservatorio de Madrid.

Lunes 10

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Carlos Gómez Alvarez** (tenor) y **Manuel Gracia Fuentes** (piano), con obras de Caccini, Schubert, Rossini, Gracia, Fernández Vide, Sorozábal, Ruiz de Luna, Guerrero, Barrera y Calleja y Luna.

Gómez Alvarez, tenor y violinista, formó parte del sexteto de la ONCE y es director del Orfeón de la Delegación de Madrid de la ONCE. Gracia Fuentes es compositor, pianista y profesor del Conservatorio de Madrid.

Lunes 17

CONCIERTO DE JAZZ, por el conjunto suizo **BBFC**, que ofrecerá, inaugurando el ciclo de «La música de cámara en Suiza», un programa improvisado.

Este conjunto está formado por **Daniel Bourquin** (saxo), **León Francioli** (contrabajo), **Jean-François Bovard** (trombón) y **Olivier Clerc** (batería).

Lunes 24

RECITAL DE CUERDA, por el Cuarteto de cuerda **Amati**, que interpretará obras de Vogel y Ravel.

Este cuarteto de Zurich, compuesto por **Thomas Wicky** (violín), **Barbara Suter** (violín), **Nicolás Corti** (viola) y **Johannes Degen** (violonchelo), se fundó en 1981.

Lunes 31

RECITAL DE GUITARRA, por **Francisco Burgos-Freile**, con obras de Giuliani, Moreno-Torroba, Burgos-Freile, Castelnuovo-Tedesco, Sojo, Turina y Albéniz.

Burgos-Freile es ecuatoriano y ha estudiado, además de en Madrid, en Nueva-York y en Miami, habiendo dado recitales en ambos países.

CICLO «FANTASIAS Y BAGATELAS. LA OTRA IMAGEN DEL CLASICISMO VIENÉS»

■ Actuaron Pablo Cano, Almudena Cano, Diego Cayuelas y Manuel Carra

Con el título de «Fantasías y bagatelas. La otra imagen del clasicismo vienés», la Fundación Juan March organizó del 1 al 22 de junio, un ciclo de cuatro conciertos de piano, en su sede, en Madrid, que ofrecieron otros tantos pianistas españoles: **Pablo Cano, Almudena Cano, Diego Cayuelas y Manuel Carra**. Se trató de recitales monográficos dedicados a cuatro compositores pertenecientes al clasicismo vienés: Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert. Tres de estos conciertos, los de Mozart, Beethoven y Schubert, se ofrecieron dos días antes en Salamanca, en el Colegio de Fonseca y con la colaboración de la Fundación Salamanca, y el día anterior a su celebración en Madrid, en Guadalajara, en el Conservatorio de Música y con la colaboración de la Diputación Provincial.

Con dicho ciclo se pretendía ofrecer un elenco de formas cultivadas por los compositores vieneses de fines del siglo XVIII y

principios del XIX, generalmente más pequeñas en duración que el modelo *sonata bitemática*, «obras que nos sitúan ante aspectos más íntimos de la creación musical y nos muestran la otra imagen del clasicismo vienés», según se apuntaba en la presentación del folleto-programa editado para el ciclo. «Menos preocupadas por su capacidad de desarrollo, menos 'arquitectónicas', estas pequeñas formas se mostraron en general más aptas para la efusividad y confesión de afectos. En ellas encontramos con más facilidad los ecos del estilo *sensible* que se practicó en el Norte de Europa y los albores del romanticismo que se extendería pronto a todo el continente».

Pablo Cano, quien abrió el ciclo con un recital Haydn interpretado en un pianoforte construido según un original de Stein, escribió las Notas al programa, que recogía el citado folleto, y de las que reproducimos un extracto.

Pablo Cano:

«LA PIEZA PARA PIANO»

En cierto sentido podríamos decir que las composiciones objeto de los programas de estos recitales son englobables bajo el epígrafe *pieza para piano*, si bien el tipo de obra que responde a tal deno-

minación tiene unas características (brevedad, carencia de toda pretensión, etc.), no comunes a todas las composiciones del programa. Por otro lado, la *pieza para piano* no comienza hasta Beethoven, llegando a su cul-



Pablo Cano.



Almudena Cano.

▷ minación con Schubert y el Romanticismo (Schumann, Brahms, Chopin y Mendelssohn). Como ejemplos más típicos citaríamos las Bagatelas de Beethoven, los Impromptus y Momentos Musicales de Schubert, los ciclos de Schumann y Brahms y las canciones sin palabras de Mendelssohn.

Aparte lo dicho, es evidente que también puede considerarse como pieza para piano, en el sentido más amplio del término, una fantasía, un andante o un rondó, por ejemplo. Pero si tomamos el término en su acepción más estricta veremos lo poco que tienen en común una Bagatela de Beethoven y una Fantasía de Mozart.

En el ciclo no se incluyó ninguna sonata como tal; pero sí obras que respondían a la forma sonata, e incluso otras que fueron compuestas posiblemente como tiempos de sonata, si bien, al no completarse la sonata, quedaron como composiciones aisladas.

En la segunda mitad del siglo XVIII aparecieron corrientes muy diversas: la expresión emocional, el estilo galante, el primer Romanticismo, el movimiento *Sturm und Drang* (la tormenta

y la tensión). Igualmente, en el último cuarto del siglo asistimos a la evolución del clasicismo vienés, con las figuras de Haydn y Mozart. En la primera mitad del siglo seguía primando el Barroco, y la siguiente generación optó por una música menos trascendental, más simple y con menos preocupaciones. En Austria este período, denominado Rococó, se desarrolló entre el Barroco y el Clasicismo, más o menos entre 1740 y 1770.

Pero en la segunda mitad del siglo la tendencia fue la de aumentar los rasgos expresivos y dar más importancia al contrapunto, es decir, a componer una música que tuviese más enjundia. Ello, a modo de ejemplo, puede observarse siguiendo la evolución de la obra de un autor como Haydn. Por otro lado, no hay que perder de vista la influencia italiana en la música austríaca de ese período. Sabemos que muchos de los músicos de la corte eran italianos. Simultáneamente, en Berlín la música francesa dominaba en todos los terrenos menos en el de la música instrumental, en que la primacía la ejercía la música alemana. Y concretamen-



Diego Cayuelas.



Manuel Carra.

te en la música para teclado un autor sobresalía claramente: Carl Philipp Emanuel Bach. En Francia, alrededor de 1750, el repertorio teclístico seguía basándose en las obras de Couperin y Rameau. En Inglaterra el estilo Barroco (quizá por cierta concordancia con el conservadurismo británico y por la presencia de Haendel en Londres) duró más tiempo, hasta que comenzó la inmigración de músicos italianos, imponiéndose por fin el estilo galante gracias a Johann Christian Bach poco después de morir Haendel en 1759.

Por esa época en toda Europa surgió una gran demanda de música de cámara para aficionados. Ello se reflejó en las numerosas reducciones teclísticas y en la proliferación de obras para *clavicémbalo ou pianoforte avec l'accompagnement de violon* (o flauta, etc.).

Puede decirse que prácticamente a partir de Mozart las partes de los instrumentos de cuerda adquirieron una importancia igual a la del instrumento de teclado, de modo que las obras constituían auténticos diálogos de los instrumentos en plano de igualdad.

¿Cuáles eran los instrumentos

de tecla que entonces se utilizaban? Hoy en día se admite sin ningún género de discusión el uso de los grandes pianos de cola que estamos acostumbrados a ver en las salas de concierto. Pero esos instrumentos, ni por tamaño ni por sonoridad, tienen nada que ver con los que se utilizaban en la época señalada. En 1750 los preferidos seguían siendo el clave y la espineta, seguidos por el clavicordio, ocupando el siguiente lugar en esa hipotética escala de valores el fortepiano o pianoforte. Aunque Cristófori ya había construido un piano en Florencia hacia 1709, pasarían aún cincuenta años antes de que el mecanismo fuese perfeccionado y el instrumento gozase de general aceptación. Los progresos técnicos en la construcción de pianofortes fueron simultáneos a una cierta evolución formal en la música para teclado, que paulatinamente devino más compleja, menos sencilla y simple. Podemos concluir que, desde el punto de vista histórico, lo correcto, tanto en el caso de Haydn como en el de Mozart, es interpretar las primeras obras al clave y la producción posterior en un pianoforte.

Joseph Haydn es, de los cuatro autores representados en el ciclo, aquel cuya producción teclística, dejando aparte sus 62 sonatas, es menos extensa, reduciéndose a algunas series de variaciones, fantasías, pequeñas obras sueltas y colecciones de danzas. Hay que añadir que si ya las sonatas se han visto tradicionalmente preteridas al lado de las de Mozart o de Beethoven, el resto de la música para teclado de Haydn permanece, con alguna excepción, prácticamente arrinconada.

Mozart fue, como sabemos, un gran intérprete del teclado, uno de los más importantes de su tiempo, si bien no fue un virtuoso en el sentido que esta denominación adquiriría en la generación siguiente. Vivió lo suficiente como para conocer este tipo de intérprete y lo rechazó en la persona de Clementi. Podemos decir que si en un principio Mozart, de alguna manera, se inspira para sus composiciones en el estilo italiano, posteriormente cambia su orientación hacia un estilo más alemán, hasta cristalizar en el clasicismo vienés. Al igual que en el caso de Haydn, las sonatas ocupan un lugar preeminente dentro de la producción mozartiana para teclado. Pero en Mozart, dejando aparte sus series de variaciones, el número de obras aisladas es superior al de las producidas por Haydn.

Dentro de la producción pianística de Beethoven es evidente que ese monumental ciclo de las 32 sonatas (a través del que es posible apreciar claramente la evolución desde el clasicismo hasta el romanticismo) ensombrece casi por completo el resto de su música para piano. Y en ese resto hay, sin duda, piezas de gran importancia, como las series de variaciones, especialmente las variaciones sobre un tema

original, WoO 77, las Op. 35 sobre un tema de la *Heroica* y las Op. 120 sobre un vals de Diabelli.

A una categoría menor pertenece el resto de la obra pianística de Beethoven: sus piezas aisladas, rondós, vales, escocesas, bagatelas, etc. Son obras de menor ambición y alcance, e incluso, en algunos casos, de circunstancial creación. Pero resultan imprescindibles para comprender la exacta dimensión del corpus pianístico de Beethoven. En el ciclo se incluyeron la totalidad de las bagatelas para piano: son obras breves, sin la menor aspiración de trascendencia. En cierto sentido podríamos considerarlas como antecedentes de los *impromptus* y momentos musicales de Schubert, o mejor aún, de las miniaturas de Schumann.

Franz Schubert es, de los cuatro, aquel en quien las piezas sueltas para piano tienen más importancia. Podríamos decir que es el creador de la *pieza para piano*, forma que continuará a través del romanticismo, especialmente con Schumann y Brahms. Aunque compositor para piano, curiosamente Schubert no escribió ningún concierto para ese instrumento. Schubert concebía el piano, más que como instrumento de percusión, como un instrumento melódico.

Si dividiésemos la obra pianística de Schubert en tres apartados, diríamos que el primero estaría integrado por las sonatas y la *Fantasia del caminante*. El segundo grupo lo constituirían las piezas aisladas: *impromptus*, momentos musicales, etc. Y en tercer lugar, habría que hablar de las danzas. Estas, si se contabilizan todas las que compuso bajo distintas denominaciones —vales, escocesas, danzas alemanas, *ländler*, etc.—, suman un total de más de 600. ■

Agustín García Calvo

GRAMÁTICA COMUN

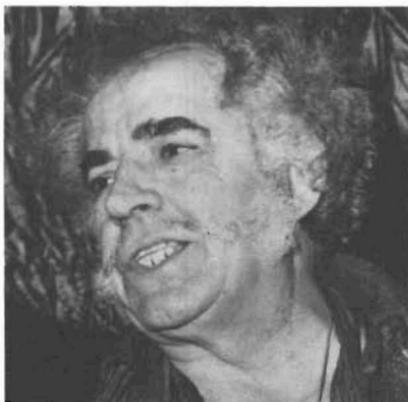
■ Cuatro conferencias en torno al lenguaje

«El lenguaje mismo, lo inteligente, lo que entiende, está en todas las cosas, todo sucede según él; y al mismo tiempo, está separado de todas las cosas. Aquello que habla y nombra las cosas no puede ser una cosa en el mismo sentido. Evidentemente se le puede tratar como una cosa, pero entonces pasa a ser lo que no era cuando él trataba de las cosas. En el momento en que se le nombra, deja de ser el que nombra.»

Con estas palabras iniciaba el pasado 3 de mayo el escritor y catedrático **Agustín García Calvo** en la Fundación Juan March un ciclo de cuatro conferencias sobre «Gramática común». El día 3 de mayo se ocupó de «Los idiomas y la lengua»; el día 5, de «Frase. Palabra. Fonemas y prosodia»; el día 10, de «Lógica, gramática y realidad»; y el día 12, de «Las artes del lenguaje».

Se ofrece a continuación un amplio resumen de las cuatro conferencias que pronunció García Calvo.

El lenguaje es cosa de todos y de cualquiera. Los hablantes no saben lo que hacen cuando hablan, pero es evidente a la vez que lo saben. El sujeto del lenguaje es alguien que no es nadie determinado individualmente, sino aquello que vagamente denominamos como 'pue-



AGUSTIN GARCIA CALVO nació en Zamora el 15 de octubre de 1926. Ha sido catedrático de instituto y de universidad, siéndolo actualmente de la Universidad Complutense de Madrid, tras su reposición en noviembre de 1976. Ha participado en numerosos seminarios, debates, conferencias y cursillos sobre filología, lingüística, política y poesía, que son las áreas en las que mayoritariamente se sitúa su amplia bibliografía, tanto ensayística y académica como de creación.

Entre otros libros suyos pueden citarse: *Qué es el Estado*, *De la felicidad*, *Sermón de ser y no ser*, *Canciones y soliloquios*, *Del tren*, *Tres farsas trágicas y una danza titánica*, *Cartas de negocios de José Requejo*, *Lalia, ensayos de estudio lingüístico de la sociedad*, *Del ritmo del lenguaje*, *De los números*, *Del lenguaje*, *De la Construcción*, *Pequeña introducción a la Prosodia latina*, además de traducciones y ediciones de autores clásicos latinos y griegos como *Razón común (Heráclito)*, *Poesía antigua*.

blo', si al término se le priva de las connotaciones políticas. El sujeto del lenguaje no es un individuo, no es un conjunto numerable.

En el lenguaje, en eso que el hablante sabe sin saber que lo sabe, se pueden distinguir distintas regiones. Cualquier hablante, por muy ingenuo que sea, es capaz de fijarse conscientemente en una serie de cosas: en el vocabulario (sabe que unas palabras están mal dichas y otras bien), en el «acento» (sabe si está hablando con un extranjero o con un catalán o con un gallego): todo eso son cosas relativamente asequibles a la conciencia de cualquiera. Pero hay otras partes del aparato, las más importantes, que son la gramática y sus mecanismos, a los que la conciencia no llega nunca.

Esta distinción de zonas más o menos asequibles a la conciencia es importante, porque de ello depende que se pueda trazar una distinción neta entre el lenguaje y la cultura.

Los hechos culturales son hechos que en principio son asequibles a conciencia y voluntad, y por tanto, a manejo por individuos (poetas, dirigentes, instituciones). Un poeta puede permitirse cambios y alteraciones de reglas. Pero incluso las infracciones, los trucos poéticos, no hacen más que ratificar las reglas mismas en las que se fundan.

Aunque se cree lo contrario, el lenguaje no es asequible a conciencia y manejo. La escritura sí: se puede dictaminar desde arriba (reglas de ortografía); pero es que la escritura es un hecho cultural. El vocabulario semántico, como pertenece a la región superficial del len-

guaje, más que lengua es ya cultura.

El resto de la lengua (aparato y sus normas) está sumido en una subconsciencia técnica, y por tanto, no pertenece a nadie en concreto, sino a eso que vagamente seguimos denominando 'pueblo'.

Al lenguaje se le puede estudiar desde fuera, tratándolo como una cosa. Como llamamos a la historia ciencia (que trata de hechos sociales, históricos), así cabe hablar de historia de las lenguas. De esta manera contrastaremos lo siguiente: hay distintas lenguas, idiomas; estas lenguas distintas se parecen entre sí; y se parecen más unas que otras.

Estas simples constataciones nos sirven de fundamento para los estudios de Gramática histórica o comparativa, que ocupan una situación intermedia entre el estudio desde dentro y el desde fuera.

Hay también una manera de estudiar el lenguaje desde dentro, que no será una manera científica (la otra he concedido que lo sea). Y no puede serlo si se pretende tratar del lenguaje no en tanto cosa, sino en su actuación en vivo. Para entrar en un estudio de este tipo, hay que empezar por renunciar a la noción de ciencia, como ciencia que trata de una realidad externa a su lenguaje.

Una buena Gramática, con mayúscula, tendría que ser igual a una gramática, con minúscula, es decir, a la gramática de la lengua misma. Un gramático no puede describir otra cosa que lo que todo el mundo sabe sin saber que lo sabe.

Llega el momento de describir con precisión qué es el lenguaje. Lenguaje son dos cosas principales (y como no hay dos

sin tres, aquello que establece la relación entre una y otra cosa también es lenguaje). Lenguaje, en primer lugar, es aquello que se puede representar esquemáticamente con una línea con sentido y con dos hitos, principio y fin de la frase; línea que está compuesta por elementos discontinuos: palabras, comas, fonemas de cada palabra, etc. Esto es lenguaje en la producción lingüística.

La otra cosa que es también lenguaje la represento con una figura geométrica, que me es conveniente, y es el aparato de la producción. En la base de la pirámide ponemos los fonemas y en las caras de la pirámide lo siguiente: los índices y reglas sintácticas; los elementos mostrativos, distinguiendo los personales y los no personales (tipo 'me', tipo 'esto'); negación y los interrogativos con otros índices metalingüísticos; los cuantificadores, también subdivididos en indefinidos ('algo', 'mucho', etc.) y definidos ('todo', 'nada' y la serie de los números, con gran variación de desarrollo entre las lenguas); y, por último, el vocabulario semántico. Dejo fuera de la pirámide los nombres propios, pues nos hemos salido ya del aparato de la lengua, no pertenecen, por tanto, a dicho aparato.

La tercera cuestión es que lenguaje es también la relación que se establece entre el aparato de la lengua y su producción: esto es, la instancia de organización de cada frase.

Por debajo de las gramáticas de los idiomas hay una gramática común.

Frase, palabra, fonemas...

Señalado someramente qué es el aparato de la lengua, la pro-

ducción lingüística y la relación que se establece entre ambos, podemos ocuparnos, igualmente de forma esquemática, de la frase, de la palabra, de los fonemas y de la prosodia.

La frase es algo que no está en el aparato de la lengua, salvo las frases hechas, los refranes. La palabra, por el contrario, está en los tres sitios, que hemos visto al definir el lenguaje. Los fonemas están en el aparato, en la producción y no es preciso que estén en la ordenación, en la relación establecida entre los dos anteriormente señalados. La prosodia, con sus reglas, se da también en ambos.

La frase es una unidad de producción, el tramo gramaticalmente tratable máximo. Sólo nos queda la entonación para saber qué es fin de frase. El final de frase se caracteriza por una cadencia o intervalo melódico más amplio que el intervalo del acento de palabra o del de una posible coma.

La frase es la unidad mayor que tiene carácter gramatical. Una organización de frase sólo la constituyen relaciones de dependencia (pueden darse también relaciones coordinativas, del tipo 'y'). Una frase se organiza de una vez en el momento de irse a producir. No se concibe ni parte sólo de una frase, ni se concibe, en la misma región subconsciente, todo un cúmulo de frases.

La frase se constituye por relaciones de dependencia. Cada vez que se constituye esta relación, se crea una pieza jerárquicamente superior, capacitada para relacionarse con otra pieza.

Veamos las relaciones de las entonaciones con la puntuación. Los signos de puntuación están regidos por unas caóticas reglas.

▷ Mientras nadie ha inventado la entonación de la frase, de la coma, etc., los signos de puntuación los han inventado individuos, como todos los hechos culturales. Desde antiguo se hicieron distintas propuestas sobre la puntuación, ya desde el siglo III a. de C. Los signos de puntuación, establecidos por los filósofos helenísticos, eran: el punto, el punto alto, la coma, los paréntesis, el de interrogación. Estos son, con muy pocas alteraciones, nuestros signos. El punto es el signo por excelencia del fin de frase. El punto alto derivó en nuestros 'dos puntos' y 'punto y coma', al ponerle debajo una marquita distintiva. La coma y el paréntesis son los de hoy. Por lo que se refiere al signo de interrogación, en el siglo XVII se desdobló una forma estirada, el signo de admiración. El guión se utiliza para el diálogo o como sustituto del paréntesis.

La entonación, por su parte, ofrece diferentes usos en la lengua hablada. Hay diferentes cosas que una frase puede hacer y es lo que llamo modalidades de la frase. Una frase puede conmover o dejar pasmado, pero esto no tiene nada que ver con la gramática. Hay unas entonaciones gramaticales, en número corto, que indican modalidades de frase.

— Modalidad yusiva: la frase trata de hacer algo por medio del oyente: «Ven», «Quieto ahí», etc. Pueden darse dos submodalidades: de ruego o de mando («Ven», con dos entonaciones).

— Modalidad de llamar: en virtud de ella se hace comparecer a un oyente, se le llama la atención, etc.

— Modalidad accional directa, no por medio del oyente, es la

modalidad para bendiciones o maldiciones: «Enhorabuena», «Maldita sea».

— Una cuarta modalidad podemos dividirla a su vez en dos: preguntar propiamente dicho o inquirir: «¿Habéis encontrado a mi prima en el balneario?» o «¿Dónde habéis conocido a mi prima?».

No se trata, pues, de lo que hace el hablante con su frase, sino de lo que la frase hace, la acción de la frase.

Además de estas modalidades está la de decir, en sentido estricto, que es la modalidad que se señala simplemente con el punto, caracterizada por entonación de 5.^a de descenso, y que entre lingüistas y lógicos ha tenido un prestigio especial.

Tomemos la palabra: no es fácil lograr una definición satisfactoria del término, que es el término más vulgar de entre los gramaticales; para definir la palabra hay que dividirla: palabra en el aparato (palabra ideal) y palabra en la producción (sintagmática).

La palabra en el aparato está destinada a constituir una pieza mínima en la organización de la frase y a convertirse en palabra sintagmática. Lo importante de las 'palabras ideales' es que son impronunciables (están en el aparato y no en la producción); son entes abstractos ideales. Una palabra sintagmática es la realización de una palabra ideal con los índices que le corresponden (siempre tiene que llevar índices, por tanto). Una palabra sintagmática completa es aquella que se puede producir como una frase (hay frases de una sola pieza).

Hay que hablar también de los fonemas, de su condición abstracta y su organización en el

sistema, así como seguir insistiendo en los varios tipos de prosodia.

Lógica, gramática, realidad

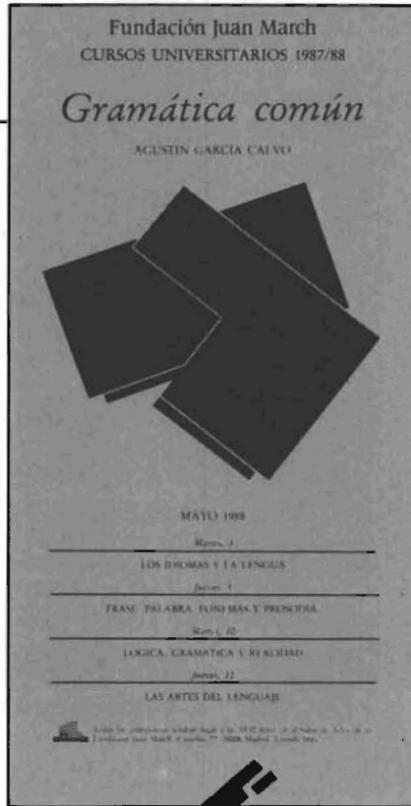
En la lengua se producen muchos fenómenos metalingüísticos. Una frase completa sufre alteraciones metalingüísticas, como el paréntesis corto, por ejemplo: «tu padre —dicho sea de paso— no estaba ayer en la oficina». Las oraciones subordinadas son otra forma de actitud metalingüística. La Gramática misma es un metalenguaje, una actitud metalingüística, pues habla de aquello que habla.

El término 'Lógica' es muy ambiguo: aunque desde hace siglos se la trata a veces como una ciencia, una teoría, se puede tratar la lógica como ejercicio lingüístico, como un lenguaje. A esto me refiero al hablar de las lógicas.

Ahora bien, la distinción entre una lógica y una gramática común se hace difícil, si tanto una como otra toman las conexiones lingüísticas como objeto.

El primer acto gramatical es la escritura, que es un hecho cultural, como ya lo hemos visto. La escritura, como la cultura, pertenece al plano de la conciencia y la voluntad, y es el primer acto gramatical, en el que la lengua se vuelve sobre sí misma. Pero la escritura puede llegar a saltarse el intermedio de la lengua hablada, y así, en la matemática y en la lógica, los «lenguajes formales», la escritura se vuelve un medio necesario.

Entre los usos de la palabra 'Lógica' tenemos la lógica tradicional, fundada en el *Organon* aristotélico, y es la que más



claramente se presenta como una purificación del lenguaje natural. Una lógica que maneja cosas como el concepto, que es la purificación del significado de las palabras de vocabulario semántico. Una lógica que maneja proposiciones, que son frases bimembres, claramente aseguibles para estas lógicas: «El hombre, es un animal racional». Y se ocupa también de relaciones de proposiciones sucesivas y que forman sistemas (silogismos y demás). Igualmente, cuestiones de verdad-falsedad son ocupación esencial en este tipo de lógica. Evaluar proposiciones en cuanto a verdad-falsedad ha seguido siendo hasta nuestros días cuestión central para la Lógica.

Pero 'Lógica' es también otras cosas. Se ha desarrollado el campo de los cuantificadores definidos, la serie de los números, que pasan a convertirse en ítems del lenguaje. Esto es una Aritmética (por oposición a

▷ Geometría), donde los cuantificadores, índices de la extensión del concepto, se convierten ellos mismos en conceptos. Y una Lógica o Metamatemática se desarrolla para fundamentar la Aritmética. Al final del proceso, la construcción del número de Gödel es el caso extremo de formulación del sofisma del mentiroso, esto es, de la lengua autorreferente o volviéndose sobre sí misma.

Hay también una Lógica (la del tipo de Montagu), que trata de dar razón de las lenguas naturales. Y hay una Lógica, la Lógica Modal, para las predicaciones que en lenguas naturales están expresadas con Modos (en sentido segundo), como 'vendrá', 'vendría', etc., y para las condicionales.

La Realidad se define como una componenda entre señalamiento mostrativo (al mundo en que se habla) y la idea de la cosa (en el mundo de que se habla).

Ritmo, música y lenguaje

Se suele decir que el ritmo es un hecho temporal como si se supiera qué es tiempo y, por ello, la poesía y la música son artes temporales. De ordinario se confunden hechos de lengua con hechos de cultura. El ritmo está al mismo tiempo «por debajo» de la lengua y, en su tratamiento artístico «por encima». Afecta a la lengua en la medida en que la producción lingüística tiene que ser rítmica, pues no hay nada que sea sucesivo («en el tiempo») que no sea rítmico. El lenguaje es articulado (discontinuo, por unidades sucesivas y distintas). Es decir, que además de la sucesividad, el

ritmo se define por la discontinuidad o ruptura, la repetición de algo que es distinto como si fuera lo mismo, y el retorno, implicado en la repetición.

Sí es verdad que hay una relación entre los hechos de la lengua (fonémicos y prosódicos) y los hechos de las artes poéticas y musicales (la métrica y demás). Los acentos de palabra son condicionantes prosódicos que las artes rítmicas tienen en cuenta a la hora de establecer sus reglas. El arte musical y el arte poético regularizan la aparición en sucesión de los hechos prosódicos; es decir, tratan de que la producción lingüística se ajuste sin demasiada violencia a las leyes de la producción rítmica que se dan en cualquier fenómeno sucesivo.

Los hechos prosódicos pertenecen casi todos al orden de la melodía: acento de palabra, entonaciones de fin de frase, de coma... Sólo algunos hechos prosódicos especiales, como la clasificación de sílabas, que inciden también sobre el ritmo, son de otro orden. La dimensión melódica es la más utilizada gramaticalmente en las lenguas. Resulta curioso que en la prosodia de la lengua se usen los intervalos de 3.^a y de 5.^a, correspondiendo a los intervalos melódicos fundamentales en la música. La melodía, como los colores, conlleva sugerencias de discontinuidad que podríamos llamar naturales en cierto sentido.

Nos encontramos así ante la eterna disputa acerca de la relación entre la música y el lenguaje. La música fue primero canto y más tarde, como refinamiento de la civilización, se independizó del canto y del lenguaje. A finales del siglo XVII y en la primera mitad del

XVIII, cuando ya se había establecido la escala temperada, Rameau y otros teóricos tendieron a relacionar la música con la matemática (en la tradición pitagórica). Sostenían que la melodía y la música en general tenían un fundamento matemático. Lo que quiero sugerir es no que haya una escala melódica con unas «rationes» matemáticas precisas y que las lenguas se establezcan según esa escala, sino que el lenguaje ha utilizado desde el principio los intervalos de 3.^a y de 5.^a, sólo que desafinados, y que así entiendo el canto y la música como una derivación, por purificación, del lenguaje.

La separación de canto y habla ha de ser considerada como un proceso histórico. En la expulsión del Paraíso se desarrollaría aparte un lenguaje hablado, y el canto habría quedado relegado a un lenguaje como de fiesta, convirtiéndose en un hecho de cultura.

En el comienzo de la literatura, la *Iliada*, por ejemplo, no se cantaba, se recitaba o declamaba. El teatro, invención que surge en el siglo V a. de C., en Atenas, tenía tres partes: canto coral con un ritmo muy complicado, una parte declamada y unas partes intermedias entre el canto y el recitado. La literatura, al surgir a fines del siglo IV a. de C. como literatura propiamente dicha, ha contribuido a segregar de ella las artes musicales, centrándose en lo que hoy se entiende, quizá abusivamente, por *significado*.

Los griegos introdujeron la métrica en la versificación. Todas las culturas musicales tienen una regulación rítmica con metro, un ritmo como el que producimos automáticamente al marcar el paso o al bailar. Son

ritmos aritméticos y los intervalos rítmicos son aritméticamente mensurables, al igual que lo son las duraciones de los tiempos en el compás en música; pero normalmente ese ritmo métrico es para canto y proviene de la danza.

La prosa es un invento posterior a la invención de los versos (de comienzos del V o finales del VI a. de C.) y conoce también dos formas de regulación: retorno regulado del final de las entonaciones de frase, de coma, etc. (paralelismos, antítesis), y regulación rítmica de la caída de la frase o del final de los períodos. Desde Aristóteles tenemos recomendaciones y reglas para esto.

Otras artes del lenguaje, además de la Métrica, son también la Retórica, la Estilística y cualquier forma de tratamiento artístico de otros elementos del lenguaje que no sean los fonémicos o prosódicos. Está, por ejemplo, la estructuración de la frase, la sintaxis, el vocabulario semántico... Una determinada ordenación de palabras para lograr efectos artísticos o impresivos, una violentación de la sintaxis del lenguaje (Góngora) se usa, aunque en general, los poetas se han mostrado siempre bastante dóciles a la sintaxis. El juego desfigurativo se hace sobre todo con el vocabulario semántico, es decir, la parte superficial del lenguaje. De hecho el aspecto semántico irá dominando sobre los otros cada vez más en la historia de la literatura.

Con esos juegos parece que se ha dado una combinación entre la forzada obediencia a la Gramática y ése a modo de desgarró en el poeta para llegar a vislumbrar la falsedad de la realidad que cotidianamente se nos vende como tal. ■

Impartido por el doctor Doolittle en la Fundación

CURSO INTENSIVO SOBRE «EVOLUCION DEL GENOMA»

■ Incluyó seminarios abiertos, a cargo de destacados científicos extranjeros

Bajo los auspicios de la Fundación Juan March y en su sede, en Madrid, se celebró entre los días 19 y 25 de junio pasado, un curso intensivo sobre «Evolución del Genoma», cuya organización científica corrió a cargo del doctor **Eladio Viñuela**, Profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Universidad Autónoma de Madrid. Este curso estuvo dirigido a especialistas en Biología Molecular interesados en analizar el significado de sus trabajos desde una óptica evolutiva y contó con más de una treintena de alumnos de diversos centros españoles.

El curso fue impartido por el Profesor **Russell F. Doolittle**, de la Universidad de California en San Diego, considerado como una de las autoridades mundiales en el campo de la Genética Molecular Evolutiva.

Además de las clases de mañana, a cargo del profesor Doolittle, hubo sesiones de tarde abiertas al público, en las que diez científicos extranjeros e igualmente de prestigio mundial, presentaron ponencias sobre diversos temas relacionados con el programa general del curso.

El curso del doctor Doolittle consistió en una introducción a la evolución molecular, en la que se explicaron hechos comúnmente aceptados por los especialistas, particularmente la formación de las moléculas básicas

y el concepto del «mundo del RNA»: esta molécula no sólo representa el material genético original, sino que además los procesos biológicos esenciales

estuvieron catalizados por «ribozimas» formadas por RNA en contraposición a las actuales enzimas, en su mayoría polipeptídicas. La formación de las primeras moléculas autorreplicativas, condición indispensable para la vida, ocurrió hace aproximadamente 3.500 millones de años, cifra que podemos comparar, por un lado, con los 4.500 millones de años de antigüedad que se calculan para nuestro Sistema Solar y, por otro, con los modestos 100 millones de años en los que se data el comienzo de la diversificación de los mamíferos. El profesor Doolittle hizo especial hincapié en la palabra clave de la Biología: la redundancia (de la información) y rebatió la hipótesis de «no ha habido suficiente tiempo». Abordó asimismo la comparación y alineamiento de secuencias proteicas, discutiendo cómo juzgar cuán significativa es una cierta similitud entre dos secuencias para establecer si tienen un



R. F. Doolittle.

ancestro común. En el caso de disponer de varias secuencias homólogas pueden construirse árboles filogenéticos.

Otra cuestión tratada fue la reconstrucción de la Historia Natural mediante comparación de secuencias. Algunas proteínas cambian muy rápidamente y sólo sirven de sondas genealógicas para tiempos evolutivos recientes (por ejemplo, son útiles para estudiar la genealogía de los vertebrados). La alta tasa de cambio hace las relaciones filogenéticas irreconocibles si queremos indagar en épocas más remotas de la evolución. Otras proteínas, como la triosa-fosfato isomerasa o la fosfogliceraldehído deshidrogenasa cambian más lentamente, y podemos utilizar su filogenia para establecer, por ejemplo, la fecha de divergencia entre eucariotas y procariotas, cifrada entre 1.500-2.000 millones de años.

En otro momento, Doolittle se centró en la evolución de las proteínas del plasma de vertebrados. Los datos disponibles son muy abundantes y permiten reconstruir razonablemente cómo se originaron. Según el profesor Doolittle, el 90 por 100 de las proteínas podrán agruparse en unos cientos de familias.

Finalmente, se ocupó del trabajo que su equipo está realizando con la filogenia de los retrovirus, aplicando los métodos descritos anteriormente para establecer la filogenia de estos virus e intentar contestar a la pregunta de cuándo fue el momento de su aparición, así como su relación con elementos transponibles que poseen actividad de transcriptasa en reverso y otros posibles parientes como los intrones mitocondriales de tipo II.

En las sesiones de tarde se abordaron distintos aspectos de

la Genética Molecular Evolutiva. A. M. Weiner y N. Maizels, de la Yale University, hablaron de los modelos teóricos para explicar el origen de la síntesis de proteínas; Gabriel Dover, de la Universidad de Cambridge, explicó su teoría de la deriva molecular y sus consecuencias en la evolución de familias multigénicas; James A. Lake, del Molecular Biology Institute de Los Angeles, mostró su revisión del origen del núcleo eucariótico, basada en la comparación de secuencias de RNAs ribosomales realizada por el método que él ha denominado «parsimonia evolutiva»; John Walker, del Medical Research Council de Cambridge, habló de la evolución de la sintetasa mitocondrial de ATP; Jaap J. Beintema, del Biochemical Laboratory de Groningen, explicó la evolución de las proteínas de la superfamilia de las ribonucleasas; Adrian Gibbs, de la Research School of Biological Sciences, de Camberra, trató de la evolución de los genomas virales en forma modular; Walter M. Fitch, de la University of Southern California en Los Angeles, y Peter Palese, de The Mount Sinai Medical Center, en Nueva York, hablaron del trabajo que están desarrollando sobre la evolución del virus de la gripe; Georgio Bernardi, del Institut Jacques Monod, de París, dedicó su charla a su conocida teoría de la organización en mosaico de los genomas de los vertebrados; y Jerrold M. Lowenstein, del Medical Research Institute, de San Francisco, mostró las inmensas aplicaciones del radioinmunoensayo para establecer filogenias de especies tanto fósiles como vivientes.

La Fundación editó en su Colección «Serie Universitaria» un volumen que recogía los resúmenes (en inglés) de todas las intervenciones. ■

Con nuevos becarios y actividades

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

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, inició a finales de septiembre pasado sus actividades correspondientes al Curso académico 1988/89, segundo desde que este Centro comenzara su andadura, a fines de septiembre de 1987. A lo largo del primer semestre de este nuevo curso académico, y hasta la primavera, se desarrollarán en la sede del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (Castelló, 77, Madrid), por las mañanas, los siguientes cursos: «Teoría social y sus entornos históricos», por **Víctor Pérez Díaz**, catedrático de Sociología de la Universidad Complutense y director del Centro; «Italy, 1969-1988: The State, Economy and Interest Organizations», por **Marino Regini**, profesor de Sociología de la Universidad de Trento (con la colaboración de **Maurizio Ferrera** y **Michele Salvati**); «Introduction to International Relations», por **Gregory P. Nowell**, Doctor por el Massachusetts Institute of Technology; «Microeconomía» (sólo para los alumnos del primer año), por **Jimena García-Pardo**, profesora de Teoría Económica de la Universidad Complutense; «Técnicas de Investigación Social» (sólo para los alumnos del segundo año), por **Modesto Escobar**, profesor de Metodología de la Investigación y Teoría de la Comunicación de la Universidad

Complutense; y «Advanced Writing in English», por **David J. Robinson**, profesor de Inglés del Instituto.

En estos cursos, de carácter cerrado, participan los diez nuevos alumnos que han sido becados por el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, tras el fallo del Comité de Selección, más siete alumnos que ya han realizado en el Centro el primer Curso académico 1987/88. El Comité encargado de seleccionar a los alumnos del Centro está integrado por **Miguel Artola**, Presidente del Instituto de España; **Francisco Rubio Llorente**, Magistrado del Tribunal Constitucional; **José Luis Sureda Carrión**, catedrático de Economía y Hacienda Pública de la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona; **Andrés González Alvarez**, director administrativo del Instituto Juan March; y **Víctor Pérez Díaz**, director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales.

Los nuevos becarios seleccionados son los siguientes: **Paloma Aguilar Fernández**, **Teresa Albero Suárez**, **Roberto Garvia Soto**, **Fernando Jiménez Sánchez**, **Inmaculada Martínez Navarro**, **Josu Mezo Aranzibia**, **María del Pilar Muñoz Asenjo**, **Leonardo Sánchez Ferrer**, **Celia Valiente Fernández** y **Helena Varela Guinot**. Todos ellos son licenciados por Facultades universitarias en los últimos años en diversas materias afines a los estudios que se

imparten en el Centro: en Sociología (2), Historia (3), Derecho (1), Ciencia Política (3) y Filosofía (1).

Las becas están dotadas con 90.000 pesetas mensuales brutas. Estas becas se conceden inicialmente por un período de seis meses, prorrogable en sucesivas etapas hasta completar, a tenor de los resultados alcanzados, dos años académicos de formación (cuatro semestres consecutivos) para la obtención del título de *Master*. Después los alumnos becados podrán aspirar al título de Doctor con posteriores estudios.

La beca obliga a una dedicación intensa, incompatible con cualquier otra beca o actividad remunerada, salvo autorización expresa del Centro. Los becarios participarán activamente en las distintas clases, seminarios, coloquios o conferencias organizados por el Centro durante el año académico y prepararán trabajos escritos que formen parte de los requisitos de cada curso.

Ultimos cursos impartidos en el Centro

Siete de los alumnos que fueron becados para el curso académico 1987/88 siguieron desde el pasado febrero y a lo largo de seis meses, los siguientes cursos:

— *Paradigms of 'Political Economy'*, impartido por **Suzanne Berger**, Ford International Professor of Political Science, del Massachusetts Institute of Technology.

— *La división territorial del poder en España en el marco de la descentralización política en Europa Occidental*, por **Francisco Rubio Llorente**, catedrático de Derecho Constitucional de la Universidad Complutense y Magistrado del Tribunal Constitucional.

— *Industrial Relations, Structural Change and Economic Performance in Advanced Industrialized Countries*, por **Wolfgang Streeck**, Research Fellow del Wissenschaftszentrum, de Berlín, y Professor of Sociology de la University of Wisconsin-Madison.

— *Métodos y técnicas de investigación (I)*, por **Modesto Escobar**, Profesor Titular de la Universidad Complutense.

Otros actos del Centro

A lo largo del segundo semestre del Curso pasado, el Centro organizó diversos actos, a los que asistieron el profesorado y los alumnos. Así, diversos coloquios: con **Alain Touraine**, director del Centre d'Analyse et d'Intervention Sociologiques, de la Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, de París (el 11 de abril); con **Paul Henze**, experto en asuntos soviéticos y consultor residente de la Rand Corporation en Washington, D. C. (21 de abril); **Javier Pradera**, director general de Alianza Editorial y comentarista político (4 de mayo); **Enrique Fuentes Quintana**, Catedrático de Economía y Hacienda Pública y director de la Fundación FIES (9 de mayo); **Julio Caro Baroja**, académico de la Lengua y de la Historia (18 de mayo); **Guillermo de la Dehesa**, Secretario de Estado de Economía (24 de mayo); **Daniel Bell**, Pitt Professor in American Institutions, de la Harvard University (13 de junio); **Pierre Hassner**, profesor en la Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, de París (27 de junio); y **Gabriel Jackson**, historiador (20 de junio).

Por otra parte, se desarrollaron seminarios que impartieron el ya citado **Konrad Hesse** (el 9 de marzo), sobre «El derecho

▷ constitucional de los medios de comunicación»; **Arndt Sorge**, profesor del Wissenschaftszentrum, de Berlín (20 de mayo), sobre «Work Organization, Training and Technical Change: The Case of Machine Building in France and West Germany»; **Francisco Rubio Llorente**, catedrático de Derecho Constitucional de la Universidad Complutense (30 de mayo) sobre «Jurisdicción Constitucional y Democracia»; **Wolfgang Streeck**, sobre «Interest Variety and Organizing Capacity: Two Class Logics of Collective Action» (8 de junio); **Rogers**

Hollingsworth, Professor of History and Sociology de la Universidad de Wisconsin-Madison (10 de junio) sobre «State Intervention and its Effects: The Medical Systems of France, Great Britain, Sweden and the United States»; **Daniel Bell** (15 de junio) sobre «Civil Society as the Rebirth of New Institutional Forms Against the State»; y **Pierre Hassner** (24 y 28 de junio) sobre «Ethics and Deterrence: The Debate in France, Britain, the United States and Germany»; y «The Breaking Down of the French Consensus on Defense».

DIRECTIVOS DEL SPANISH INSTITUTE Y DE LA MARSHALL FUND, DE ESTADOS UNIDOS, EN LA FUNDACION



El pasado 13 de mayo un grupo de directivos del Spanish Institute, de Nueva York, visitaron la Fundación Juan March, con ocasión de su venida a España. Los miembros del Consejo de Dirección del citado Instituto pudieron contemplar la exposición «Zero, un movimiento europeo (Colección Lenz Schönberg)», que por aquellas fechas estaba abierta en la Fundación.

Asimismo, el 7 de junio un amplio grupo de miembros de The German Marshall Fund, de Estados Unidos, acudieron a visitar los locales de la Fundación Juan March, con motivo de su recorrido por diversos países europeos.

Revista crítica de libros

NUMERO 18 DE «SABER/Leer»

■ Con artículos de Julián Gállego, Martínez Cachero, Querol, Calvo-Sotelo, Morán, Alvar y Marías

Con un trabajo del crítico y profesor de Arte **Julián Gállego**, en el que comenta la traducción al español, por vez primera, de un libro clásico sobre iconología, se abre el sumario del número 18, correspondiente al mes de octubre, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March.

En esta publicación interdisciplinaria aparecen comentarios de libros de muy diversa temática firmados por especialistas en el campo del que se trate. Así, en este número, además del profesor **Gállego**, escriben **José María Martínez Cachero**, **Miguel Querol**, **Leopoldo Calvo-Sotelo**, **Fernando Morán**, **Manuel Alvar** y **Julián Marías**. Como es habitual se incluyen ilustraciones, expresamente encargadas, que en esta ocasión corresponden a **Aitana Martín**, **Angeles Maldonado**, **Francisco Solé**, **Alfonso Ruano** y **Arturo Requejo**.

Diccionario de la Alegoría

La *Iconología*, de Cesare Ripa, de la que se ocupa **Julián Gállego**, apareció en Roma en 1573, y es un a modo de diccionario de la Alegoría, esto es, de la expresión, por medio de la figura humana, de conceptos diversos, generalmente morales. Ripa no fue un inventor, sino un compilador concienzudo que



puso a disposición de los artistas la imagen que había que dar de vicios y virtudes. Pese al éxito de la obra, explica Gállego, y a que artistas de la talla de Velázquez o Goya la consultaran, habiéndose traducido como se hizo muy pronto a muchos idiomas, nunca hasta ahora se había vertido al español. Este hecho es saludado por el profesor Gállego.

Una reciente antología del cuento de la postguerra, de la que se responsabiliza el escritor Medardo Fraile, le da ocasión al profesor de la Universidad de Oviedo, **Martínez Cachero**, especialista en narrativa española contemporánea, para ocuparse

de la mala salud de hierro de la que goza, en su opinión, el relato en España. La antología de Fraile le permite repasar los escritores que más asiduamente han frecuentado este tipo de narración, a los diarios y revistas que acogieron estos relatos y a los premios y certámenes que los estimularon. Este brillante cultivo, con todo, se ha minimizado en ocasiones y de todo ello se lamenta en su trabajo el profesor Martínez Cachero.

El musicólogo **Miguel Querol**, al comentar el trabajo de Lothar G. Siemens, *Carlos Patiño (1600-1675). Obras musicales recopiladas*, trae a estas páginas la vida y obra de un músico barroco español, del que apenas se tenía noticias claras. Para Querol el Barroco musical español ha venido siendo un océano lleno de grandes islas (compositores) todavía por conocer. Es el caso, entre otros, de Patiño.

Vivencias políticas

Leopoldo Calvo-Sotelo, ex presidente del Gobierno español, comenta, anota y, en ocasiones, matiza «Las confesiones de un ex presidente», que así titula su artículo sobre *Le Pouvoir et la Vie*, de Giscard d'Estaing, ex presidente de la República Francesa. Está de acuerdo Calvo Sotelo con el autor en que éste no ha escrito unas memorias, con las reglas y limitaciones internas propias de este tipo de relatos; lo que ha hecho, en propias palabras de Giscard, es «comunicar las vivencias de su septenio».

Otro punto de vista es el que sigue **Fernando Morán**, ex ministro de Asuntos Exteriores, para comentar el libro objeto del artículo, pues en esta ocasión no se trata de analizar un

libro de memorias, de hechos pasados, sino más bien de un programa político, de una nueva filosofía, que es, en palabras de Morán, «la revolución de Gorbachev», que se conoce con el nombre de «perestroika».

Aunque aparentemente el tema, la arquitectura popular, poco tiene que ver con el campo de especialización del lingüista **Manuel Alvar**, éste justifica su atención y quien, como él, ha rastreado amplias zonas españolas con el fin de realizar sus atlas lingüísticos, se encuentra con gusto con esta España monumental y popular que le ponen en el camino los cinco volúmenes de Carlos Flores. Este, a juicio de Alvar, ha intentado la gran obra patriótica de conocer a España.

No siempre, recuerda **Julián Marías**, con cuyo comentario se cierra *SABER/Leer* de este mes, las distintas religiones se han visto entre sí con buenos ojos. Desde el Concilio Vaticano II las confesiones cristianas han acentuado se ecumenismo, a la vez que otras religiones han endurecido su exclusivismo y fanatismo. Con espíritu de comprensión, interés intelectual y estimación general de lo religioso, aparece este *Diccionario de las religiones*, que ha dirigido el cardenal Paul Poupard. La mayoría de los redactores pertenecen a la cultura francesa, hecho que, según Marías, le da uniformidad, pero también limitación.

Suscripción

A partir de enero de 1989 se enviará *SABER/Leer* a quien la solicite, previa suscripción anual de 1.500 ptas. para España y 2.000 para el extranjero. En la sede de la Fundación se podrá encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

LUNES, 3

12,00 horas

**CONCIERTOS DE MEDIODIA
Dúo de pianos.**Intérpretes: **Josefina y Agustina Palaviccini.**

Obras de A. S. Arenski, C. Chaminade y F. Liszt.

MARTES, 4

11,30 horas

**RECITALES PARA JOVENES
Intérpretes: Cuarteto Rossini.
Comentarios de Jorge Fernández Guerra.**

Obras de L. Mozart, L. V. Beethoven y G. Rossini.

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

19,30 horas

**CURSOS UNIVERSITARIOS
«De la mano de Cernuda:
Invitación a la poesía» (I).****Philip W. Silver:** «Esa gran obra, la vida».**MIÉRCOLES, 5**

19,30 horas

**CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA
Presentación de la edición facsímil de la ópera «Charlotte», de Salvador Bacarisse y Ramón Gómez de la Serna.**

Concierto-Audición de fragmentos de la obra.

Intérpretes: **María José Sánchez** (soprano), **Luis Alvarez** (barítono) y **Sebastián Mariné** (piano).**JUEVES, 6**

11,30 horas

**RECITALES PARA JOVENES
Recital de órgano.**Intérprete: **Lucía Riaño.**Comentarios de **Alvaro Marías.** Obras de A. Cabezón, F. Correa de Arauxo, J. B. Cabanilles, A. Mestres, J. S. Bach, J. Haydn y J. Alain.

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

19,30 horas

**CURSOS UNIVERSITARIOS
«De la mano de Cernuda:
Invitación a la poesía» (II).****Philip W. Silver:** «Et in Arcadia ego».**VIERNES, 7**

11,30 horas

**RECITALES PARA JOVENES
Recital de piano.**Intérprete: **Claudia Bonamico.** Comentarios de **Antonio Fernández-Cid.**

Obras de D. Scarlatti, A. Soler, W. A. Mozart, F. Chopin y M. Ravel.

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

19,30 horas

Inauguración de la Exposición COLECCION LEO CASTELLI.Conferencia de **Leo Castelli.****LUNES, 10**

12,00 horas

**CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de canto y piano.**Intérpretes: **Carlos Gómez Alvarez** (tenor) y **Manuel Gracia Fuentes** (piano).

Obras de Caccini, F. Schubert, G. Rossini, M. Gracia, J. Fernández Vide, P. Sorozábal, S. Ruiz de Luna, J. Gue-

rrero, T. Barrera y Calleja y P. Luna.

MARTES, 11

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Intérpretes: **Cuarteto Rossini**.
Comentarios de **Jorge Fernández Guerra**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía» (II).

COLECCION DE LEO CASTELLI, EN LA FUNDACION

El 7 de octubre se inaugura en la Fundación Juan March la Exposición Colección Leo Castelli, integrada por 60 obras pertenecientes a 16 artistas norteamericanos, todas ellas de la Colección privada que Castelli posee en Nueva York.

La muestra ofrece cuadros, esculturas y obras sobre papel de Artschwager, Flavin, Johns, Judd, Kelly, Kosuth, Lichtenstein, Morris, Nauman, Oldenburg, Rauschenberg, Rosenquist, Ruscha, Serra, Stella y Warhol.

La conferencia inaugural será pronunciada por **Leo Castelli**, a las 19,30 horas.

Horario de visita de la exposición: de lunes a sábado: de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14 horas. La entrada es libre. Abierta hasta el 8 de enero de 1989.

Philip W. Silver: «Cernuda ¿poeta romántico?».

JUEVES, 13

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de órgano.

Intérprete: **Lucía Riaño**.

Comentarios de **Alvaro Marías**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 6).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«De la mano de Cernuda: Invitación a la poesía» (y IV).

Philip W. Silver: «¿Cernuda, simbolista o alegórico?».

VIERNES, 14

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de piano.

Intérprete: **Claudia Bonamico**.

Comentarios de **Antonio Fernández-Cid**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 7).

LUNES, 17

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

CICLO «LA MUSICA DE CAMARA EN SUIZA» (I).

Intérpretes: **BBFC** (conjunto suizo de jazz).

Programa improvisado.

MARTES, 18

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES.

Intérpretes: **Cuarteto Rossini**.

Comentarios de **Jorge Fernández Guerra**.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Trabajo y Política en la Italia contemporánea» (I).

Marino Regini: «Tendencias en las relaciones Estado-Economía en la Italia de post-guerra».

(En italiano, con traducción simultánea).

MIÉRCOLES, 19

19,30 horas

CICLO «LA MUSICA DE CAMARA EN SUIZA» (II).

Intérpretes: Conjunto de cuerda y viento Schweizer Solisten.

Programa: Octeto en Fa Mayor Op. 166, de F. Schubert; Metamorphosen para clarinete, violín y viola, de R. Kelterborn, y Octeto de J. Françaix.

JUEVES, 20

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de órgano.

Intérprete: Lucía Riaño.

Comentarios de Alvaro Marías.
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 6).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Trabajo y Política en la Italia contemporánea» (II).

Marino Regini: «El reajuste industrial en los 80».

(En italiano, con traducción simultánea).

VIERNES, 21

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de piano.

Intérprete: Claudia Bonamico.
Comentarios de Antonio Fernández-Cid.

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 7).

LUNES, 24

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
CICLO «LA MUSICA DE CAMARA EN SUIZA» (III).

Intérpretes: Cuarteto de cuerda Amati.

Programa: Cuarteto de cuerda en Sol Mayor, Op. 77, nº 1, de J. Haydn; Klangexpressio-nem, de W. Vogel, y Cuarteto de cuerda, de M. Ravel.

**LOS GRABADOS DE GOYA,
EN ESPAÑA Y AUSTRIA**

Hasta el 30 de octubre permanecerá abierta en el Palacio de Eggenberg, de Graz (Austria), la Exposición de Grabados de Goya (Colección de la Fundación Juan March). La muestra está organizada con la colaboración del Gobierno de la región de Graz y dentro de las actividades de los Festivales de Otoño.

Asimismo, 222 grabados de Goya se exhiben hasta el 16 de octubre en León, en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de León y con su colaboración.

A partir del 21 del mismo mes, la muestra se ofrecerá en Astorga (León), en el Palacio Gaudí, organizada con la colaboración del Ayuntamiento de Astorga.

MARTES, 25

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Intérpretes: **Cuarteto Rossini.**

Comentarios de **Jorge Fernández Guerra.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS «Trabajo y Política en la Italia contemporánea» (III).

Marino Regini: «Pactos sociales en Italia (y las razones de su fracaso)».

(En italiano, con traducción simultánea).

MIÉRCOLES, 26

19,30 horas

CICLO «LA MUSICA DE CAMARA EN SUIZA» (IV).

Intérpretes: **Cuarteto de trombones Slokar.**

Programa: Intrada, de Pezel; Danzas francesas de «Terpsichore», de Prätorius; Padouana, de Schein; Suite en 4 partes, de Franck; Melodías de «West Side Story» (arreglo de Denis Armitage), de Bernstein; Impromptu 5 (1970), de Koetsier; y Portrait (arreglo de Denis Armitage), de Gershwin.

JUEVES, 27

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de órgano.

Intérprete: **Lucía Riaño.**

Comentarios de **Alvaro Marías.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 6).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS «Trabajo y Política en la Italia contemporánea» (y IV).

Marino Regini: «Relaciones industriales en la fase de flexibilidad».

(En italiano, con traducción simultánea).

VIERNES, 28

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Recital de piano.

Intérprete: **Claudia Bonamico.**

Comentarios de **Antonio Fernández-Cid.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 7).

LUNES, 31

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Recital de guitarra.

Intérprete: **Francisco Burgos-Freile.**

Obras de M. Giuliani, F. Moreno-Torroba, F. Burgos-Freile, M. Castelnuovo-Tedesco, V. E. Sojo, J. Turina e I. Albéniz.

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

Información: Fundación Juan March, Castelló, 77

Teléfono: 435 42 40 - 28006-Madrid