

Sumario

ENSAYO	3
<i>Teatro de autor</i> , por Ricard Salvat	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	15
Arte	15
Abierta la Exposición de Edward Hopper	15
— Gail Levin: «Hopper, imaginación y personalidad»	15
«Grabado Abstracto Español» reanuda su recorrido por España	21
Música	22
«El recuerdo de la infancia»: ciclo de conciertos, a cargo de Julián López Gimeno, Guillermo González, Zanetti, Fernando Turina y María Aragón	22
Finalizó el ciclo de la Integral de flauta de Juan Sebastián Bach	23
— Daniel Vega: «La flauta alemana»	23
«Conciertos del sábado», en noviembre: «El dúo violín-piano en el siglo XIX»	27
«Conciertos de Mediodía», en noviembre	28
Cursos universitarios	29
Patrice Higonnet: «De la utopía al terror en la Revolución francesa»	29
Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología	36
Workshop sobre «Diagnóstico molecular del cáncer», en la Fundación	36
Curso sobre «Interacción de proteínas y DNA», en Cuenca	37
Estudios e Investigaciones	38
La metalurgia prehistórica en las Baleares	38
— Estudio de Germán Delibes y Manuel Fernández-Miranda, patrocinado por la Fundación	38
Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras instituciones	42
Falleció don Miguel Benzo Mestre, quien fue Asesor de la Fundación Juan March	42
Publicaciones	43
«SABER/Leer» de noviembre: trabajos de Verdú, Ayala, Tortella, Jover, Pascual, Torroja y Prieto	43
Calendario de actividades culturales en noviembre	45

TEATRO DE AUTOR

Por Ricard Salvat

Ricard Salvat, director de escena, es catedrático de Historia del Arte Dramático de la Universidad de Barcelona y director del Instituto de Experimentación Teatral de la misma. Fundador y director de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (1960-77) y de la Compañía de igual nombre.



El domingo 18 de octubre de 1981, en la sección «Temas a debate» del periódico «El País», en el apartado «Opinión», Angel García Pintado, Carlos Muñiz, Eduardo Haro Tecglen, Antonio Gala y Adolfo Marsillach reflexionaban sobre el eterno problema de la «Crisis del Teatro». En general, la opinión de las gentes de teatro reseñadas no era nada positiva. En el comentario previo se decía que «la crisis del teatro no es un fenómeno reciente, pero la atonía en que se encuentra la escena española en estos años ha agudizado la decepción proporcionalmente a la expectativa de vigorización cultural que se depositó en la democracia. Sumadas ya dos épocas de regímenes políticos distintos con resultados indigentes, surgen las sospechas, bien sobre la misma viabilidad del género en unos tiempos donde el cine o la televisión le han arrebatado su monopolio dramático, bien sobre las sucesivas políticas

* 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

culturales de la Administración que han maltratado esta forma de expresión artística».

Es curioso y no demasiado esperanzador comprobar que la mayoría de las quejas, críticas y suma de desencuentros, expuestas por aquellos cinco protagonistas del devenir del teatro español, siguen teniendo, hoy en día, una gran validez. Por ejemplo, Adolfo Marsillach apuntaba que le parecía que «existe una enorme distancia entre el lenguaje de la calle y el de los escenarios. Como si fueran dos idiomas, no sólo diversos sino, en ocasiones, antagónicos. Los ciudadanos tienen unos problemas y están interesados en unos asuntos que en nada se asemejan a los que la mayoría de las obras les plantean».

Angel García Pintado denunciaba que «la censura previa se llama hoy 'política de subvención'. De todos modos, habas contadas. Buena parte de estas habas van a parar al Centro Dramático Nacional, invento de escaparate destinado a prestigiar, a su modo, el establecimiento central. Los gestores de ese escaparate tienen también derecho a lamentarse del presupuesto y a hacer comparaciones europeas, ya que el derecho al pataleo es uno de los dones con que la democracia paternal favorece a sus súbditos sin distinción de clases».

El tono de García Pintado, el más joven de las gentes de teatro (nació en 1940) contactadas por «El País» en 1981, pudo ser recuperado en los «Incontri Europei di Dramaturgia» que tuvieron lugar en la localidad de Maratea, en septiembre de 1987,

Hispanica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Ángel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro; *La arquitectura teatral. El teatro «alla italiana», en la cultura española moderna*, por Ignasi de Solà-Morales, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona; *Los clásicos, hoy*, por Rafael Pérez Sierra, catedrático de Escena lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *La enseñanza teatral en España*, por Ricardo Domenech, catedrático y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid; *El abrupto desarrollo de la escenografía en nuestro teatro*, por Francisco Nieva, académico de la Real Academia Española y profesor de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; *En torno a cincuenta años de teatro histórico*, por María Teresa Cattaneo, catedrática de Lengua y Literatura Española y directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Neolatinas en la Università degli Studi de Milán; *Tiempo de zarzuela*, por Carlos Gómez Amat, crítico musical y asesor de la Cadena SER; *Festivales, claridad y penumbra*, por José Monleón, crítico y catedrático de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; *Evolución del texto dramático contemporáneo: tres paradigmas españoles*, por Francisco Ruiz Ramón, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Vanderbilt (Estados Unidos); *El teatro en la tercera revolución burguesa*, por Eduardo Haro Tecglen, crítico teatral y miembro del equipo editorial de «El País»; y *El actor y los demás*, por Fernando Fernán Gómez, actor, autor y director de teatro y cine.

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

organizados por el Centro Italiano I.I.T. (Instituto Internacional del Teatro) que organizó, con gran generosidad, eficacia y categoría, el profesor Federico Doglio. En esta ocasión, por tanto seis años después de la fecha en que «El País» intentó tomar el pulso al teatro español, García Pintado declaraba: «Pienso que lo que está sucediendo en el teatro de Madrid es algo peor de lo que sucedía en la época en que no se podía representar un teatro surrealista, o Valle Inclán o García Lorca.

De hecho todos los teatros de Madrid están en manos de la empresa privada. Todos, a excepción del Teatro Español que pertenece al Municipio, el Teatro María Guerrero que pertenece al Ministerio de Cultura y el Teatro de la Zarzuela que representa obras líricas y que también pertenece al Ministerio de Cultura.

Todos los otros teatros, los teatros de taquilla, en Madrid, están en manos de los mismos empresarios o los hijos de aquellos empresarios que, en los años 40, representaron a Benavente. Estos hijos tienen los mismos gustos, la misma ideología, la misma mentalidad comercial de sus padres. Por ello, el problema del teatro español está dividido en dos: comerciantes y artistas.

Cuando el teatro artístico no se podía representar, se ha debido refugiarse en los centros dramáticos o en los teatros independientes, existentes en la época de franquismo, pero hoy prácticamente desaparecidos».

Conviene recordar que entre las fechas señaladas (concretamente en 1985) Ángel García Pintado estrenó uno de los textos más arriesgados, de moderna estructura y de valiente denuncia de realidades que se han dado a conocer en estos últimos años. Nos referimos a *La sangre del tiempo*. Por tanto no se podía decir que García Pintado hablaba por la herida, que es lo que habitualmente se suele decir en estos lares cuando alguien se atreve a plantear la inaceptable situación por la que atraviesa el teatro.

Con todo el inmovilismo que se puede detectar, la nueva situación democrática ha comportado que se pudiera crear o afirmar una realidad multinacional. La espléndida teoría de las autonomías y nacionalidades ha comportado que el teatro surgiera o se afirmara con una pujanza admirable, prescindiendo de las desafortunadas políticas culturales que han ido diseñando Galicia, Euskadi, Cataluña, Andalucía. Tal vez la enriquecedora experiencia de poder trabajar sin censura y el aumento de las subvenciones han hecho posible que surgiera una serie de espectáculos en las periferias teatrales de la península que raramente se encuentra en el centro teatral, en Madrid o en las Autonomías

laterales. Así, por ejemplo, en Cataluña ha proliferado una cierta variante del Teatro Immagine italiano de los años 70, con Albert Vidal, «Els Joglars», «Els Comediants», «La Cubana», «Zotal Theatre» y un largo etcétera, con la magnífica presencia de «La fura dels Baus» que ha conseguido, en la segunda versión de *Suz o Suz*, uno de los espectáculos más adultos, fascinantes por su belleza terrible, casi insoportable, de estos últimos años. Pensamos que es adecuado señalar que difícilmente encontraríamos en el teatro de prosa del Estado Español un tal nivel de información, de capacidad de riesgo y aventura, de última reflexión sobre la crueldad y vejación que el hombre puede cometer con sus semejantes.

Es un hecho que hoy el Estado Español cuenta con un teatro multinacional plural y rico. Esto es, para nosotros, la gran aportación de la democracia. Pero esta realidad por desgracia no está presente en el teatro madrileño. Es curioso, pero las carteleras, tanto las de los teatros subvencionados como las de los teatros comerciales (parcialmente ayudados por el Estado) del gran centro teatral del país no recogen, o no se hacen eco de este elemento plural en que hoy se mueve el teatro. En otras palabras, la periferia está más adelantada que el centro, a nivel de agilidad y renovación en las programaciones. Pensamos que en el campo de la definición de una dramática y de una línea dramática de hoy se ha desaprovechado una ocasión tal vez históricamente irrepetible. No sólo no se ha hecho una programación donde los nuevos autores encuentren ayuda y promoción, sino que no se ha recuperado a los grandes clásicos modernos, ni a los autores del exilio, ni a los dramaturgos de las generaciones intermedias. Nunca se ha intentado dar testimonio de la gran pluralidad lingüística y cultural del país en el campo del teatro. Si se nos permitiera remedar al poeta contemporáneo clásico diríamos que Madrid no ha sido rompeolas de ninguna de las Españas, y cuando lo ha sido, ha querido que quedara muy claro que las otras Españas eran teatralmente de segunda categoría o nivel. En otras palabras, ni Salvador Espriu, ni Joan Oliver, ni Llorenç Villalonga, ni Rafael Dieste, ni Ramón Cabanillas, ni Alvaro Cunqueiro, ni Gabriel Aresti, ni Bernardo Atxaga han estado presentes en los repertorios de los teatros subvencionados. Si se tiene en cuenta la procedencia geográfica y cultural de algunos de los directores que han estado al frente de los teatros nacionales y, muy concretamente, del Centro Dramático Nacional María Guerrero el balance es muy inquietante. Como inquietante y grave es

que el teatro de Valle Inclán prácticamente no se haya recuperado y se haya insistido, hasta cierta saciedad, en el teatro de Federico García Lorca. Pensar que pese al interés demostrado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música por la figura de Valle ningún director de teatro subvencionado haya puesto en escena la trilogía completa (o parcial) de las *Comedias Bárbaras* o haya revisado *El yermo de las almas* resulta casi increíble. La verdad es que todos han hablado como mínimo del proyecto, pero nadie ha querido realizarlo en los teatros nacionales. Mientras en los últimos cinco años se montaban 7 u 8 obras de Lorca, sólo una o dos piezas largas y otra corta de Valle accedían al público. Es curioso que en el Teatro Español se haya repetido *Así que pasen cinco años*, obra montada diez años antes por el mismo director que ahora la ha renovado: Miguel Narros. Sorprende esa teoría de competitividades lorquianas entre los dos teatros subvencionados de Madrid. Quizá esa competitividad demuestre la falta de coordinación de las programaciones que hay en los teatros públicos.

Tampoco han tenido demasiada fortuna los autores vivos. De Buero Vallejo sólo una obra suya, *El concierto de San Ovidio*, ha sido revisada en un teatro subvencionado, el Español. Alfonso Sastre, después de treinta años sin pisar un escenario subvencionado, ha estrenado de nuevo en el María Guerrero, pero, eso sí, con una obra para niños. Mientras dos textos excelentes que corresponden a la última época de madurez de Alfonso Sastre siguen esperando el estreno. Nos referimos a la tragedia *Jenofa Juncal (la roja gitana del monte Jaizkibel)* (1982) o *Los hombres y mis sombras* (1983).

Las piezas últimas de Sastre, como las de José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Lauro Olmo y otros compañeros de generación han quedado absolutamente ladeadas. De hecho, de la que en algún momento llamamos «generación realista del año 1951» sólo Buero ha conseguido ir estrenando con dificultades pero con cierta regularidad y en condiciones (de empresa privada, más o menos ayudada) que no han sido siempre óptimas y en algunos casos sus obras han sido llevadas a escena por directores de marcada vocación comercial. Las contradicciones a que se ha llegado han sido curiosas y difíciles de entender. El día 14 de abril de este año el director Lluís Pasqual hacía una elogiosísima semblanza de Antonio Buero Vallejo en un acto homenaje organizado en Barcelona por una entidad bancaria. Pasqual mostró un tal entusiasmo por el teatro bueriano que cos-

taba entender cómo en su no corta estancia al frente del Centro Dramático Nacional, no montó ninguna de sus obras, ni se ocupó, a ningún nivel, de su obra.

De hecho, si exceptuamos la obra de Buero que se ha ido produciendo con una admirable pero espaciada continuidad a partir de 1975, ningún otro autor de su generación consigue estar presente en los escenarios españoles con regularidad. Buero en 1977 estrena *La detonación*, a nuestro entender la más arriesgada formalmente y posiblemente de las más valientes de sus piezas, la más denunciatoria. A esta obra maestra siguen *Jueces en la noche* (1979), *Caimán*, *Diálogo secreto* (1983), *Lázaro en el laberinto* (1986).

De hecho, si consideramos los autores de la generación realista y si recordamos los autores que José Monleón consideraba en un famoso artículo de 1962, publicado en «Primer Acto», podremos comprobar que de toda aquella generación muy pocos autores han seguido estrenando o han estado mínimamente presentes en el teatro español de la transición. Pensamos que esa generación ha sido absolutamente sacrificada por el teatro de la democracia. Ha habido como una voluntad de «saltarse» ese grupo generacional que fue muy importante y con el que creemos que se ha sido absolutamente injusto. Monleón dividía esta generación en tres grupos: 1º) el del llamado teatro del absurdo con Joan Brossa, Manuel de Pedrolo, Fernando Arrabal, Leopoldo Martínez Fresno, Fernando Martín Iniesta, José Luis Miranda; 2º) un teatro literario, de inspiración popular, más o menos poético, situado en la línea lorquiana, intimista, que no perdía su dimensión juglaresca, consciente siempre de su voluntad de proyección popular: Alfredo Mañas, José Martín Recuerda, Agustín Gómez Arcos; y 3.º) la que se consideraba como propiamente generación realista. Un realismo que surgió a partir de 1961. Partían de una visión traumática de la guerra civil, sufrida en su infancia y de un gran interés por entrar en contacto con el pueblo. Como es sabido y ya hemos recordado, Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre fueron los antecedentes de esta generación. José María de Quinto y el grupo G.T.R. (Grupo del Teatro Realista) prepararon el camino, siempre, claro está, con Sastre como mentor. Sus representantes más destacados fueron Carlos Muñiz, Ricardo Rodríguez Buded, Lauro Olmo y José María Rodríguez Méndez. En *El Teatre Contemporani*, del año 1966, nosotros incluíamos en esa dimensión realista a José Martín Recuerda y pensamos que el tiempo ha ido acercando al gran autor granadino más

hacia ese grupo que al de Alfredo Mañas y Gómez Arcos. Hoy pensamos que se tendrían que añadir las interesantes personalidades de Ramón Gil Novales y José Sanchís Sinisterra.

El gran director Alberto González Vergel ha demostrado una admirable tenacidad y fidelidad a esta generación, montando obras de Lauro Olmo, José Martín Recuerda, José M. Rodríguez Méndez y Carlos Muñiz en unos años en que ese tipo de teatro generaba una incomodidad e incluso diríamos animadversión inexplicables. De Lauro Olmo ha estrenado *La condecoración* (1971) y *La jerga nacional* (1986). De Carlos Muñiz, *La Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* (1980), sin duda ninguna uno de los textos más importantes de la generación realista; de José Martín Recuerda, *El carnaval de un reino* (o *Las Conversiones*) (1983); de José M. Rodríguez Méndez, *La marca del fuego*, una de sus mejores obras, sin olvidar *Tierra a la vista*, de M. Martínez Mediero (1989) o *La piel del limón*, de Jaime Salom (1976).

Pero curiosamente tampoco la promoción posterior, la que podríamos agrupar alrededor de la interesante personalidad creadora de Angel García Pintado, ha tenido mejor fortuna, antes al contrario.

Curiosamente la crítica americana apostó abiertamente por José Ruibal, como mentor de ese abigarrado, contestatario e interesante grupo generacional, y así lo recoge César Oliva en su importante y necesario libro *El teatro desde 1936*.

«En 1970 tuvieron lugar una serie de reuniones, primero en Madrid, después en Barcelona, entre los nuevos autores, preocupados por la difusión de sus obras. Ruibal, que intentará aunar esfuerzos, catalizó esas primeras reuniones, a veces en su propia casa, en las que participaron Gil Novales, Miguel Pacheco, Martín Elizondo, García Pintado, Miguel Romero, Luis Matilla, Juan Antonio Castro, Jordi Teixidor, Martínez Ballesteros, Miguel Angel Rellán, Francisco Nieva y Alberto Miralles.

Es un momento en que empiezan a aparecer autores y grupos que van a dar otra cara al teatro español. También en 1970 tiene lugar el Festival Internacional de San Sebastián, llamado 0 por cuanto fue el primero y el último que se celebró y, además, inconcluso. Aunque sirviera más a los grupos que a los autores, Ruibal, Martínez Ballesteros y Muñoz Pujol tuvieron su protagonismo, sobre todo el último, cuya obra *Kux my Lord* fue prohibida, desencadenando así una serie de acontecimientos que terminó con la suspensión del Festival.»

Varios elementos, varias aportaciones hacen posible la eclosión de ese nuevo grupo generacional. El Festival de Teatro de Sitges en su primera época (1967-1975), instituyendo un premio y dando pie a que la pieza premiada y algunas de las finalistas subieran al escenario, fue fundamental.

En el Pórtico al I Festival de Teatro de Sitges, Julio Manegat decía: «El Premio de Teatro convocado por el Ayuntamiento de la bella población catalana de Sitges, en estrecha colaboración con la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo, significa el nacimiento de una aventura, de la que es posible esperar los más óptimos resultados. Aventura, porque hablar de teatro en España es ya casi un riesgo, una tentación a esa falta de aficiones hacia el teatro que, en general, en nuestro país se mantienen... Es una aventura que nace. Una aventura que se acoge a la grandeza y a la servidumbre del arte escénico. Y, un poco, de todos nosotros depende la largura de su horizonte y la realidad de su propósito».

Pues bien, la aventura nació y a partir de 1974 y bajo nuestra dirección adquirió dimensión internacional, pero a pesar de que en la segunda etapa se insistió en la promoción de parte de estos autores, pero sobre todo en la presentación de nuevos principalmente del área de expresión catalana y gallega como Antonio Abdo, Xesc Barceló, Guillem Cabré, Pep Albanell, Eduardo Benito, Blat Bonet, Feliú Formosa, Agustín Bóveda, Armonía Rodríguez, Vicenç Lluch, Joan Baixas, Manuel Lourenzo, Chatono Contreras Jiménez, Santiago Sans, Antonio Alba; con la reincorporación del veterano autor mallorquín Llorenç Moya Gilabert de la Portella, Pilar Laveaga, Víctor Martínez de La Hidalga, Albert Vidal, El Tricicle, La fura dels Baus, José Martín Elizondo y un larguísimo etcétera. Cabría señalar que en la segunda etapa de 1977 a 1986, el Festival apostó por la rica y compleja producción dramática de Rodolf Sirera, sin duda ninguna uno de los valores fundamentales de la dramaturgia española de estos últimos años. De él se representaron varias piezas.

Otros caminos de lanzamiento y acrisolamiento de este nuevo grupo fueron, como hemos dicho, la actuación de algunos conjuntos universitarios, Departamentos de Drama y revistas, de los Estados Unidos, especialmente «Modern International Drama», que potenciaron hasta límites sorprendentes a esta generación. Los autores elegidos y tal vez «mimados» en demasía por los profesores norteamericanos llegaron a experimentar una extrema esquizofrenia que a la larga no hizo más que perjudicarles. Mientras aquí nadie

les hacía caso, en Estados Unidos se les traducía, representaba, en los excelentes y bien organizados circuitos universitarios, se hacían seminarios sobre su obra, daban ellos lecciones, que a menudo se convertían en *happenings* algo baratos en donde expresaban sus rencores, por tanto desamor y desinterés que su país de origen había tenido para con su obra.

El libro históricamente más decisivo para esta expansión del Teatro que algunos llamarían a partir de entonces «subterráneo» fue *Spanish Underground Drama*, de Georges E. Wellwarth, del año 1972. José Ruibal, José María Bellido y Antonio Martínez Ballesteros fueron los elegidos.

La actuación de Georges E. Wellwarth y sus seguidores fue muy atacada por varias razones que sería prolijo enumerar. Nosotros siempre le defendimos, y en repetidas ocasiones, desde la prensa a los Congresos y la Universidad. Es posible que Wellwarth se equivocara en la elección. Por desgracia el tiempo no ha jugado ni a su favor, ni al de sus elegidos, pero una gestión tan abierta como la suya fue, para quien quiso recogerla, una lección de generosidad. Supo enseñarnos a valorar la obra de los creadores, a tener sentido de riesgo y aventura. Mientras aquí se maltratan hasta límites que van más allá de lo tolerable a gentes de gran valor, él, recogiendo el mejor espíritu de apertura y de interés universal de la universidad americana, supo potenciar unos escritores, que si tal vez no fueron los mejores de su momento, tenían suficientes cualidades como para justificar ser valorados. Fue muy buena —insistimos— la lección de civismo y entrega de Wellwarth en un momento en que se practicaba el «todos contra todos y la negación de casi todos».

Un tercer elemento clave fue la revista «Pipirijaina», que llevó a cabo una gestión en apariencia un tanto anarquizante, pero muy coherente, dando, a veces, un poco la impresión de que la publicación se hacía en gran parte como voluntad de negación de «Primer Acto», que en los años 60 empezaba a cuidar más los intereses promocionales de su director y de algunos de sus amigos que los del teatro nuevo español en general. De todas formas, «Primer Acto» dio un cierto cambio y desplazó su interés desde la generación realista hacia los nuevos autores. En 1964 publicó en el número 53, por ejemplo, *Fútbol*, de José María Bellido.

En «Pipirijaina» hay una línea decidida y sólida, y allí se publican, por ejemplo, *Anarchia 36*, de Jerónimo López Mozo, uno de los textos fundamentales, casi diríamos emblemáticos de ese grupo; *Contradanza*, de Francisco Ors, apasionante y renova-

dora pieza; o *Ejercicios para equilibristas*, de Luis Matilla, sin duda ninguna uno de los autores más esencialmente teatrales de toda esa prolífica promoción, que «piensa» en lenguaje dramático.

Otro elemento de acrisolamiento del grupo fue la agria y en muchos aspectos desagradabilísima polémica entre Eduardo Haro Tecglen y los autores que se agrupaban alrededor de «Pipirijaina».

En el número 10 de «Pipirijaina» (septiembre-octubre 1979) se publica un manifiesto que firmaron: Moisés Pérez Coterillo, Angel Fernández Santos, José Antonio Gabriel y Galán, Alberto Fernández Torres, José Luis Alonso de Santos, Jorge Díaz, Angel García Pintado, Ramón Gil Novales, Jerónimo López Mozo, Luis Matilla, Manuel M. Mediero, Alberto Miralles, Manuel Pérez Casaux, Miguel Romero Esteo, José Ruibal y Diego Salvador.

Ese grupo consiguió —al menos ellos lo han ido pregonando— apartar a Enrique Llovet de la crítica teatral, pero al herejar Eduardo Haro Tecglen la tribuna de poder que supone ejercer la crítica en «El País», los autores del manifiesto han sufrido un trato durísimo e implacable. ¿Tendrá razón estética Eduardo Haro Tecglen? ¿Llevaron bien su protesta los autores de «Pipirijaina»? El hecho es que ellos muy alegremente titularon la operación «La Batalla del Teatro». Pues bien, el paisaje que ha quedado y queda después de la batalla es de una desolación casi desértica y un panorama absolutamente inquietante. ¿A quién absolverá la historia? Quizá es pronto para aventurar una especie de diagnóstico, pero pensamos que la Historia del Teatro será implacable con los culpables, sean de la parte que sean.

Mientras para la generación realista podemos encontrar varios puntos de referencia que la han ido estructurando y consolidando y que por lo general vienen dados, en un amplio porcentaje, por los estrenos de las obras clave *Historia de una escalera*, de Buero; *La Camisa*, de Lauro Olmo; *Ronda de Mort a Sinera*, de Salvador Espriu, para poner sólo unos ejemplos; los autores del 70 estrenan poco y en muy malas condiciones. Incluso cuando estrenan en un Teatro Nacional, nunca es el director titular del teatro quien los pone en escena.

Por tanto, después de *Moncho y Mimí*, de Jerónimo López Mozo, y *El último gallinero*, de Martínez Mediero, encontraremos que muy pocas obras de los nuevos autores tienen la incidencia sociológica y estética en la nueva sociedad que va surgiendo. Lo logró, sin duda ninguna, Martínez Mediero (n. 1939) con *Las hermanas de Buffalo Bill*, pero muy pocos autores más. Sólo

Bajarse al moro, de José Luis Alonso de Santos (n. 1942) lo volverá a conseguir y luego en una continuidad amirable.

Intentamos destacar en nuestras charlas de Maratea la extraña amalgama de una generación rica y arrasada. Después de las «batallas» de la transición, un grupo de autores se siguen manteniendo por ser, sin duda, los mejores, pero también los más esforzados, y los más inasequibles a tantos desalientos como era lógico que se produjesen.

En el Coloquio de Maratea nos referimos a Francisco Nieva, Antonio Gala, José Martín Recuerda, Domingo Miras, Carlos Muñiz, José M.^a Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, Ricardo Rodríguez Buded (a pesar de no haber seguido en la lucha), García Pintado, Rodolf Sirera, José Luis Alonso de Santos, Manuel Lourenzo, Jerónimo López Mozo, Fermín Cabal, Bernardo Atxaga, Guillem-Jordi Graells, Manuel Martínez Mediero, Alberto Miralles, Antón Rexa, Jordi Teixidor, Jaume Melendres, Alexandre Ballester (también separado) y Serra i Fontelles, además de Fernando Fernán Gómez, José Sanchís Sinisterra y Joan Brossa, este último gran representante de todas las vanguardias.

En esa ocasión histórica intentamos estudiar por igual el teatro de Sirera o Lourenzo y Atxaga, que el de Miralles o Francisco Nieva. Pensamos que la nueva España debe prescindir de la división entre escritores del centro y escritores de las periferias, de esos infamantes apartados en que suele colocarse al teatro catalán y gallego. El de Euskadi casi no cuenta.

Con todo hay unos textos que ahí están y una intelectualidad generacional admirable. Sería bueno que ahora surgiera el director o directores que supieran potenciarlos, como Guillermo Heras ha hecho con las interesantes piezas de Alvaro del Amo.

Lo que creemos que no es bueno que se siga repitiendo son operaciones de promoción tan desmesuradas como la que han tenido José Luis Alonso de Santos o, aún más, la difícilmente aceptable a todos los niveles de Sergi Bebel, un representante del teatro de los 80 en Cataluña.

Mientras tanto el repertorio posible que plantearíamos para un teatro «normal» de hoy sería el siguiente: de Domingo Miras, el autor de mayor entidad literaria después de Buero, *La Saturna*, *Las brujas de Barahona*, *Las alumbradas de Encarnación Benta* y *La monja alférez*. De Jerónimo López Mozo, que gusta de la experimentación formal, y del teatro como expresión total, *Mata-dero solemne*, *Anarchia 36*, *4 Happenings*. De Josep Maria Benet i Jornet, *Descripció d'un paisatge* y *El manuscrit d'Ali Bey*. De

Manuel Martínez Mediero, *Las hermanas de Buffalo Bill*, *Tierra a la vista* y *El niño de Belén*. De José Sanchís Sinisterra, a quien tanto se ha costado aceptar, uno de los autores más preparados y de mayor formación, *El retablo de Eldorado*, *Ay Carmela* y *Naque o piojos y actores*.

De José Luis Alonso de Santos, *El álbum familiar* y *Combate de don Carnal y doña Cuaresma*; precisamente las que menos apoyo de la crítica y público han recibido. Por parecidas razones destacaríamos de Fermín Cabal, *Caballito del diablo*, y de Antonio Gala, *Samarkanda*, una de las obras más adultas de nuestro teatro, o *Noviembre y un poco de Yerba*, que había que recuperar.

De Alberto Miralles, por su capacidad desmitificadora y por su sabia línea imaginativa, *La fiesta de los locos*, *El trino del diablo* (versión original, no la representada) y *Colón*. De Romero Esteo, uno de los talentos más dotados para las bajadas necesarias a los infiernos de la condición humana, *Pontifical*, *Paraphernalia de la olla podrida* y *Tartessos*.

De Rodolf Sirera había que montar inmediatamente *Cavalls de mar*, una de las propuestas más importantes de estos últimos años, sin olvidar *El príncip* o *El brunzir de les abelles*, escrita en colaboración con su hermano Josep Lluís.

Y prácticamente todo el teatro de Nieva.

De Galicia hay que valorar a Daniel Cabezón —*Xelmirez ou a groria de Compostela*, *Os irmandinhos* y *Soñando a Goethe en primavera*—; a Manuel Lourenzo —*Xoana*, *Viva Lanzarote*, *A larva furiosa*—; a Miguel Auxo Fernán-Vello: *Auto insólito do autor*; a João Guisam Seixas, *Un cenário chamado Frederico*, *Crónica da amante feia*; a Agustín Magán Fernández, *Mesmo semellaban bruxas*, *Alias Pedro Madruga*; a Roberto Salgueiro, *O Arce do xardin*; a Roberto Vidal Bolaño, *Memoria de mortos e de ausentes*, *Bailadela da morte ditosa*, *Agasallo de sombras*. Y luego hay que recuperar el Teatro del exilio. Max Aub es, sin duda, el más grande autor, cuya dramática —ese espléndido *San Juan*— urge replantearse y estudiar. Nos parece muy bien que Rafael Alberti y Fernando Arrabal hayan tenido todas las facilidades para su reincorporación, pero no habría que olvidar el teatro de Eduardo Blanco Amor, el de Cándido Fernández Mazas, el de Luis Seoane, el de José Antonio Rial, el de José Ricardo Morales, el de José María Camps y un largo etcétera.

Los directores de escena, la Universidad tienen ahora la palabra. Tome el lector esa posibilidad de repertorio como un camino de esperanza y de mejor futuro.

Con 61 obras del artista americano

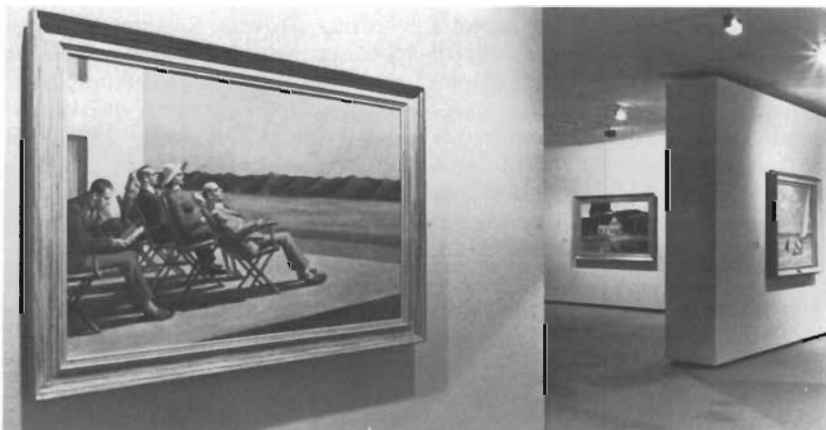
ABIERTA LA EXPOSICION DE EDWARD HOPPER

■ Fue presentada por Gail Levin, profesora de la Universidad de Nueva York

Durante todo el mes de noviembre seguirá abierta en la Fundación Juan March la Exposición retrospectiva de Edward Hopper (1882-1967) con la que esta institución inauguraba, el pasado 13 de octubre, su actual temporada artística en Madrid. Un total de 61 obras —30 óleos, 8 acuarelas, 10 dibujos y 13 grabados— incluye esta muestra del célebre artista neoyorquino, que se ha organizado con la colaboración del Museo Cantini, de Marsella, así como con la ayuda de numerosos museos, entre ellos el Whitney Museum of American Art, Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art, de Nueva York; Colección Thyssen-Bornemisza, de Lugano, y otras instituciones y coleccionistas particulares.

Cincuenta y seis años de trabajo de este artista, una de las figuras más destacadas de la pintura norteamericana del siglo XX, están representados en la exposición, que permanecerá abierta en la Fundación hasta el próximo 4 de enero de 1990. En el catálogo de la exposición se reproduce un estudio sobre Hopper que ha redactado expresamente **Gail Levin**, profesora de Arte en el Baruch College de la City University de Nueva York, quien pronunció la conferencia inaugural de la mues-

tra. La señora Levin es autora de numerosos libros sobre Hopper y otros aspectos del arte americano del siglo XX. Siendo conservadora de la Colección Hopper del Museo Whitney de Arte Americano, organizó importantes muestras de la obra del artista que viajaron por los Estados Unidos, Europa y Australia. Próximamente se editarán una biografía y un libro en tres volúmenes sobre Hopper. En páginas siguientes ofrecemos un extracto del citado estudio del catálogo.



«HOPPER, IMAGINACION Y PERSONALIDAD»

Se suele reconocer a Edward Hopper como uno de los más grandes pintores americanos y como un artista cuyo trabajo, más que el de ningún otro, resume la América del siglo XX. Desde su muerte en 1967, cuando estaba a punto de cumplir 85 años, los críticos no han dejado de alabar sus trabajos, a menudo refiriéndose a Hopper como el más importante 'realista' del siglo XX y uno de los gigantes de la pintura americana. Incluso los partidarios de la pintura abstracta elogian las cualidades estéticas de sus composiciones, sus formas, su luz. Es a partir de su muerte cuando se ha empezado a mostrar sus obras en Europa, cuando se empieza a reconocer que su pintura posee cualidades que le convierten en un importante pintor del siglo XX y no simplemente una muestra de la pintura americana anterior a la Segunda Guerra Mundial que precedió al expresionismo abstracto, estilo de pintura americana que fue el primero en atraer la atención de los críticos de otros países.

Puede que a los europeos les sorprenda el saber que Hopper, un pintor al que normalmente vemos como típicamente americano, se formó, en gran parte, a través de su experiencia juvenil en Europa. Una de las características más significativas, pero menos conocidas, que tuvo mayor influencia en la expresión artística de Hopper fue su amor por el arte y la cultura europeos; no solamente durante sus tres estancias en París, entre 1906 y 1910, sino que fue una importante,

aunque oculta, corriente subterránea que se manifiesta incluso en sus últimas obras.

El interés de Hopper por la cultura europea tiene su origen mucho antes de su primera visita a París, donde llegó en octubre de 1906, con 24 años. Ya en 1899, tras su graduación en el Instituto de Nyack, Nueva York, a instancias de sus padres, comenzó a estudiar ilustración en lugar de pintura. Después estudió pintura en la New York School of Art. Henri, el profesor favorito de Hopper, expresaba su entusiasmo por una serie de pintores europeos entre los que se encontraban Velázquez, Hals, Rembrandt, Goya, Daumier, Whistler y Manet. Ayudado económicamente por sus padres, Hopper llegó a París en octubre de 1906.

Los primeros cuatro meses que pasó en París fueron bastante fríos, grises y lluviosos, por lo que no pudo pintar al aire libre como a él le gustaba. Hasta la primavera no empezó a responder a la tan famosa luz parisense. Hopper pudo ver cuadros impresionistas en las galerías y salones de París. Esta influencia no sólo aligeró su paleta, en la que empezó a incluir pasteles como los que solían utilizar Renoir, Sisley y Monet, sino que le hizo pintar con trazos más pequeños, más entrecortados, como queda patente en sus obras de 1907, por ejemplo, *Les Lavoirs à Pont Royal*. Aquel año Hopper realizó cuadros de tonalidades ligeras en los que utilizó predominantemente rosas, azules, tonalidades de lavanda y amarillos, como

se observa, por ejemplo, en *Après-midi de Juin*.

De vuelta a los Estados Unidos, y tras el increíble estímulo que le proporcionó su larga estancia en el extranjero, Hopper se sentía confundido y no tenía una dirección clara. Volvía a Nueva York y se encontraba con que en la prensa y entre sus colegas se hablaba y discutía intensamente sobre la necesidad de una pintura americana. Robert Henri, su maestro favorito en la escuela de arte, era uno de los más fuertes defensores de esta campaña para conseguir un arte verdaderamente americano en estilo y motivo de composición.

La primera exposición

Obligado a ganarse la vida trabajando como ilustrador, Hopper expuso sus obras por primera vez en 1908, en una exposición conjunta con sus contemporáneos. Decidió exponer sólo obras que había realizado en Francia. Su elección de motivos totalmente franceses no le ayudó a obtener apoyo para su obra. Hopper volvió a Francia en marzo de 1909, pero sólo se quedó hasta el 31 de julio. Su estilo había evolucionado y utilizaba mucho más dramáticamente los contrastes de luz y sombras. Ahora su paleta era mucho más suave, apartándose poco a poco de los fuertes pasteles que había utilizado anteriormente en sus lienzos parisienses. También era menos aparente la influencia de los impresionistas. Seguía pintando al borde del Sena, muy cerca de su casa de la rue de la Lille, pintando, por ejemplo, *Le Pavillon de Flore* del Louvre.

El último viaje al extranjero de Hopper fue en mayo de 1910 y sólo estuvo unas semanas en

París, prefiriendo realizar un viaje a España que llevaba mucho tiempo esperando. En Madrid pudo ver, al fin, los cuadros del Prado y pasó un día visitando Toledo, que le pareció «una maravillosa ciudad antigua». El día 1º de julio embarcó hacia América. Aunque nunca volvería a Europa, no olvidaría su estancia allí. A su llegada a América siguió pintando recuerdos de París, como *Le Bistro*, de 1909, en el que representa a una pareja románticamente acurrucados en la terraza de un café. Años más tarde, Hopper confesaría: «Todo me parecía increíblemente tosco y ordinario cuando regresé. Tardé diez años en sobreponerme a Europa».

En febrero de 1915 expuso *Soir Bleu*, una escena de terraza parisienne, junto a *New York Corner*, una viva escena urbana, en una exposición de grupo que se realizó en Club MacDowell, de Nueva York. Las negativas críticas dirigidas a *Soir Bleu* le resultaron especialmente difíciles de aceptar a Hopper. Incapaz de sacudirse el persistente encanto de Francia, Hopper se había tropezado con una creciente ola de nacionalismo cultural y xenofobia crítica.

Los primeros ensayos de Hopper con los aguafuertes fueron varias escenas callejeras de París, que reprodujo de memoria. Más

«Habitación de hotel», 1931.



adelante utilizará otros temas americanos para sus aguafuertes en la New England rural, donde pasaba los veranos, y vistas de Nueva York. A pesar de las críticas negativas hacia su fantasía *Soir Bleu*, Hopper seguiría interesado en la imaginería francesa en sus aguafuertes y en sus ilustraciones hasta 1923.

La experiencia que Hopper adquirió realizando aguafuertes le ayudó a desarrollar composiciones con un nuevo punto de vista. A principios de la década de los treinta, Hopper cesó de pintar óleos al aire libre, lo cual dejó para sus acuarelas y bosquejos monocromáticos. En los aguafuertes, sin embargo, comenzó a inventar los temas y las composiciones en el estudio, fiándose de su memoria, de bocetos o de su imaginación. Este tipo de improvisación creativa le obligó a refinar sus ideas, convirtiéndolas en diseños más fuertes y consistentes.

La soledad, tema central en su obra

Girl at a Sewing Machine es uno de los primeros óleos pintados en lo que podríamos llamar el estilo maduro de Hopper. El resaltar la solitaria figura, observada sin que ella lo sepa, y la atención dedicada a la luz que penetra por la ventana son aspectos característicos de su estilo. El pintor ha puesto al espectador en el papel de *voyeur*. A principios de los años 20, Hopper pintó varios lienzos con mujeres solitarias, solas en un interior, al parecer ignorantes del pintor que las está mirando. *Moonlight Interior* (1921-23) y *New York Interior* (hacia 1921) tratan el mismo tema. La mujer de pelo largo de todos estos lienzos parece ser la misma modelo. Sabemos que a partir de que Hopper se

casara en 1924, Jo, su mujer, insistió en ser su única modelo. Por eso nos preguntamos quién puede ser esa mujer. Si no es una figura imaginaria, puede estar basada en una modelo que Hopper había dibujado en las sesiones de grupo a las que acudía en el Whitney Studio Club.

En muchos aspectos, *Girl at a Sewing Machine* nos sugiere las posteriores investigaciones que Hopper llevaría a cabo sobre el tema de la mujer solitaria en un interior, vista con la luz del sol que entra a raudales por la ventana.

En 1924 hubo acontecimientos que marcaron un cambio en la vida de Hopper. No sólo su matrimonio, el 9 de julio, con Josephine Verstill Nivison, antigua alumna de Henri y también pintora, sino que cuatro meses más tarde, en noviembre, la Frank K. M. Rhen Gallery le proporcionó una exposición exclusiva para sus acuarelas más recientes, realizadas al aire libre en Gloucester, Massachusetts, durante los dos veranos anteriores. Estas acuarelas reflejan sus observaciones directas del entorno americano e indican un alejamiento de su nostalgia por Francia.

En 1925, cuando pintó *House by the Railroad*, Hopper había desarrollado más su estilo maduro. Su elección de una aislada casa del Segundo Imperio Americano (1860-1890) como tema refleja probablemente su cariño por los tejados abuhardillados que le recordaban a su amado París. Este fue el primer cuadro al óleo de un pintor que pasó a formar parte de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, cuando fue donado por el coleccionista Stephen Clark en enero de 1930, poco después de la fundación del museo.



«Atardecer en Cabo Cod», 1939.

Hotel Room, de 1931, es uno de los lienzos más ambiciosos de Hopper. Su tema, la soledad, es central en toda su obra. Tiene una escala monumental y su composición es sencilla y escueta. Utilizando relativamente pocos detalles, Hopper crea una contundente composición formal, que incluso llama la atención de los artistas abstractos. También evoca varios niveles de significado. Una mujer joven y esbelta está sentada en la cama, inmóvil, con la cabeza gacha y aferrada a una hoja doblada, que es, como sabemos gracias al comentario de Jo recogido en el libro de notas de Hopper, un horario de trenes. Parece estar algo afligida, tal como Hopper sugiere a través de su expresión taciturna, su postura encorvada y de los efectos personales esparcidos por la habitación.

En 1935, cuando Hopper pintó *Macomb's Dam Bridge*, una escena de Nueva York en el East River, había dejado de pintar óleos *in situ*, reservando esta práctica para las acuarelas. En su lugar hacía bocetos en blanco y negro sobre papel y tomaba notas sobre los colores que obser-

vaba. Con frecuencia, en cuadros como *Eleven A. M.*, de 1926, *Morning in a City*, de 1944, o *High Noon*, Hopper representaba una hora del día específica. Como la luz era tan importante para él, no es de extrañar que asociara distintos significados a las horas del día.

Sorprendentemente, cuando Hopper estaba en el cenit de su fama como artista inequívocamente americano, cuando tan maravillosamente plasmó la vida alienada del siglo XX, utilizaba de forma rutinaria estructuras de ordenación espacial que tomaba prestadas del arte francés anterior. Muchos de los cuadros de su época de madurez están estructurados por una diagonal marcadamente fugada que penetra el espacio con énfasis y culmina en un punto de fuga descentrado; una estructuración del espacio que encontramos con frecuencia en las obras de Degas. Hopper, al igual que Degas, para dramatizar sus cuadros acentuaba las luces y las sombras que aparecen en un interior débilmente iluminado. Los bocetos que Hopper hizo de *Office at Night* revelan con

gran claridad hasta qué punto estaba en deuda con Degas. En esta obra se manifiestan aquellas cosas que Hopper asociaba con la noche, entre ellas la angustia y el eros. Capta nuestra atención a través de la tensión psíquica patente que existe entre la mujer exuberante y el hombre, que la ignora.

Con sus marinas, como *Ground Swell*, de 1939, Hopper produjo un tipo de pintura del que se puede decir que es parte de la tradición americana de las marinas decimonónicas de Winslow Homer.

Tema del viajero

En *Hotel by the Railroad*, de 1952, Hopper prosigue con el tema del viajero. Es uno de sus grandes cuadros de parejas que no se comunican. La mujer tiene un aspecto tan poco atractivo como el de la fea habitación del hotel. El hombre, que fuma y mira a las vías del tren, obviamente se aburre —posiblemente sea emocionalmente poco estable y esté deprimido—, mientras su mujer lee, ignorándole. En *People in the Sun*, Hopper representa un grupo de hombres y mujeres sentados al sol

en una terraza. Completamente vestidos, parecen turistas en el sudoeste, en algún lugar de veraneo lejos del agua, pero con un paisaje de espacios abiertos y montañas lejanas y ondulantes. Centra su atención en el dibujo que hacen las sombras sobre la calzada y sobre la quietud del entorno.

Cuando le preguntaron por qué prefería unos temas a otros, Hopper respondió: «No lo sé exactamente, a menos que crea que son el medio mejor para expresar lo que experimento internamente». «El arte importante —escribió una vez— es la expresión exterior de la vida interior del artista, y esta vida interior tendrá como resultado su visión personal del mundo... La vida interior del ser humano es un reino vasto y diverso.» Aunque no fue la intención de Hopper que sus cuadros pudieran ser interpretados claramente, le preocupaba el contenido emocional de su arte. Si quizá no siempre supo qué quería decir a través de una imagen determinada, podemos estar seguros de que Hopper siempre reflejó su entorno mediante esos filtros tan individuales que fueron su imaginación y personalidad. ■

«Paisaje americano», 1920.



Desde el 17 de noviembre, en Valdepeñas

«GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL» REANUDA SU RECORRIDO POR ESPAÑA

■ Incluye 85 obras de 12 artistas

Una exposición de obra gráfica de artistas españoles contemporáneos, compuesta por fondos de la Fundación Juan March y del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, se exhibirá a partir del próximo 17 de noviembre en el Museo Municipal de Valdepeñas (Ciudad Real), organizada por la citada Fundación y el Ayuntamiento de dicha localidad. «Grabado Abstracto Español», título de esta muestra, que fue formada por la Fundación Juan March en 1983 para ser exhibida de forma itinerante por toda España, permanecerá abierta en Valdepeñas hasta el próximo 10 de diciembre. Será inaugurada con una conferencia a cargo del pintor y catedrático en Bellas Artes **Daniel Campos de Campos**.

Un total de 85 obras, pertenecientes a 12 artistas españoles, integran esta colección, que fue concebida, al igual que otra de la Fundación de pintura y escultura —«Arte Español Contemporáneo»—, con un carácter didáctico, para una mejor apreciación de esta modalidad gráfica del arte español de nuestro tiempo. Completan la muestra paneles explicativos con textos elaborados por el crítico de arte y profesor emérito de Historia del Arte de la Universidad Complutense **Julián Gállego**, que incluyen una semblanza biográfica de cada artista y comentarios sobre su obra.

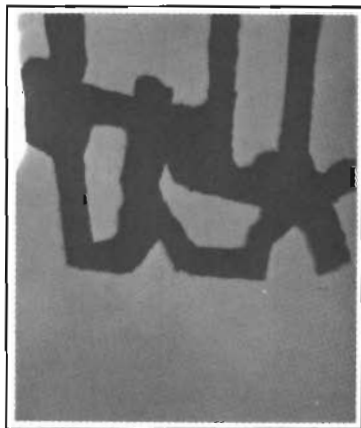
En la organización y montaje de esta colectiva de obra gráfica se contó con el asesoramiento

de Gustavo Torner y Fernando Zóbel, dos de los artistas representados en la muestra y fundadores, junto con Gerardo Rueda, del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, perteneciente a la Fundación Juan March.

Los doce artistas representados en la exposición «Grabado Abstracto Español» son los siguientes: Eduardo Chillida, José Guerrero, Joan Hernández Pijuan, Manuel Millares, Manuel H. Mompó, Pablo Palazuelo, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies, Gustavo Torner y Fernando Zóbel.

Desde que «Grabado Abstracto Español» se presentase por vez primera en Cuenca, en la Caja de Ahorros Provincial, en la primavera de 1983, han sido 35 ciudades, además de Madrid, las que han acogido la muestra, que fue visitada, desde ese año hasta la primavera de 1987, por 119.619 personas.

Grabado de Eduardo Chillida.



CICLO «EL RECUERDO DE LA INFANCIA»

■ Actuarán López Gimeno, Guillermo González, Zanetti, Fernando Turina y María Aragón

«El recuerdo de la infancia» es el título del ciclo de conciertos que se celebrará en la Fundación Juan March durante el mes de noviembre. Los miércoles 8, 15, 22 y 29, a las 19,30 horas, cuatro pianistas españoles y la mezzo María Aragón ofrecerán una selección de la música que, inspirada en la infancia o temas infantiles, han compuesto los grandes compositores de los siglos XVIII a XX.

El ciclo se abre con un recital de **Julián López Gimeno**; prosigue con otro de canto y piano, a cargo de **María Aragón** y de **Fernando Turina**; sigue un recital de piano ofrecido por **Guillermo González** y, finalmente, un concierto de piano a cuatro

manos por **Miguel Zanetti** y **Fernando Turina**. Este mismo ciclo se celebra el día anterior en Logroño, dentro del Cultural Rioja, y los días 13, 20 y 27 de noviembre y 4 de diciembre en Albacete, en Cultural Albacete, con el siguiente programa:

- 8 de noviembre: **Julián López Gimeno** (piano).
Kinderstücke Op. 72, de Mendelssohn; *Aus dem Jugendlande*, de R. Krentzlin; *Kinderleben* Op. 81, de Kullak; *Piezas del Album para la juventud*, Op. 63 y *Escenas infantiles*, Op. 15, de Schumann; *Kinderstück*, de Webern; y *Aus meinem Tagebuch* Op. 82, de Max Reger.
- 15 de noviembre: **María Aragón** (mezzosoprano) y **Fernando Turina** (piano).
Canciones de W. A. Mozart; *La Courte Paille* (Maurice Carême), de F. Poulenc; *Kinder Totenlieder*, de G. Mahler; *El cuarto de los niños*, de Mussorgsky; *Cuatro canciones de cuna*, de C. Guastavino, X. Montsalvatge, F. García Lorca y M. de Falla; y *Dos canciones infantiles* (Federico Muelas), de A. García Abril.
- 22 de noviembre: **Guillermo González** (piano).
Escenas de niños, de F. Mompou; *Rincón de los niños*, de C. Debussy; *La prole do bebe*, de H. Villa-Lobos; *Sonatina para Ivette*, de X. Montsalvatge; y *Piezas sobre temas infantiles*, de Angel Oliver.
- 29 de noviembre: **Miguel Zanetti** y **Fernando Turina** (piano a cuatro manos).
Enfantines, de D. Milhaud; *Trois Petites Pièces Montées*, de E. Satie; *Jeux d'enfants* Op. 22, de G. Bizet; *Dolly* Op. 56, de G. Fauré; y *Ma mère l'oye*, de M. Ravel.

EL XVIII, EL SIGLO DE LA FLAUTA

Por cuarta vez la Fundación Juan March ha dedicado un ciclo a la obra de Juan Sebastián Bach. Con anterioridad a la Integral de Flauta, programada en tres conciertos para los días 4, 11 y 18 de octubre (y ofrecida también en Logroño y en Albacete), se habían dado a conocer su música de órgano y sus partitas y sonatas para violín solo y la música que Bach escribiera en la corte de Köthen. Además, en el curso anterior, la Fundación programó un ciclo sobre su hijo Carlos Felipe Emanuel. Bach ha estado presente con piezas sueltas en otros conciertos celebrados en esta institución.

Siendo como es el XVIII el siglo de la flauta, en Bach tiene este instrumento una de las cimas de su repertorio. El músi-

co alemán escribió otras obras con flauta, aparte de éstas para la flauta travesera, tanto las acompañadas por el bajo continuo como las que dialoga con el clave concertado o con el violín, que son las que se escogieron para el ciclo, pues es habitual en los conciertos que organiza la Fundación que se opte por la música de cámara.

La flauta travesera ha sido un instrumento por el que los músicos alemanes han mostrado siempre su mayor predilección. A este instrumento y a la música compuesta por Bach para el mismo dedicó su introducción en el programa de mano del ciclo **Daniel Vega**, vicedirector del Conservatorio Superior de Música de Madrid y profesor de Contrapunto y Fuga de dicho Conservatorio.

Daniel Vega

LA FLAUTA ALEMANA

Hay que dar ciertamente la razón a Johann Joachim Quantz cuando en el primer párrafo del primer capítulo de su *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (cito por el facsímil de la primera edición berlinesa de 1752), que titula «Breve historia y descripción de la flauta travesera», no quiere entrar en «fabulosas e inciertas narraciones sobre el origen de la flauta..., ya que no tenemos noticia segura de ello; así nos va a ser indi-



ferente si fue Midas el rey frigio u otro su inventor».

Pero no puede evitar el bueno de Johann Joachim el que le aflore la vena nacionalista; téngase en cuenta que apenas se había apaciguado la polémica de los estilos y la excelencia de cada uno (el italiano, francés y alemán), polémica que rebrotaba a las primeras de cambio.

En el párrafo siguiente toma la historia desde tiempos más inmediatos y afirma: «Está, sin embargo, fuera de toda duda el que en los países de Occidente han sido los alemanes los primeros que han puesto las bases de la flauta travesera, al igual que en otros muchos instrumentos de viento, y si no han llegado a reinventarla, al menos la han sometido a profunda revisión. Por eso los ingleses denominan a este instrumento 'the German Flute' ('la flauta alemana'). Los franceses la conocen asimismo como 'la Flûte allemande'».

Orgullo nacionalista

Dejando de lado el orgullo nacionalista, hay que volver a reconocer a Quantz el derecho a reivindicar la vinculación de Alemania con su instrumento. C. Sachs, en su importante *Handbuch der Musikinstrumente* (Leipzig, 1930), subraya esta vinculación, que hace del ámbito alemán (el socio-cultural, no sólo el político) la auténtica patria del instrumento, del que recibe nombre: 'flauto alemanno', 'german flute', 'flutte de Alemant', 'flûte allemande', 'flaûta allemanna', 'flauta alleman', 'duitsche fluit', son algunos de los citados. Los tratadistas tedescos se han ocupado con especial predilección en su estudio, desde el *Musica getuscht und ausgezogen* (1511), de S. Virdung, pasando por el

Musica instrumentalis deutsch (1528), de Agricola o Praetorius, en el *Syntagmatis Musici tomus secundus de Organographia* (1618). Pero sería Quantz el que lograra no sólo un completísimo tratado del instrumento, sino de la interpretación en general, todavía hoy imprescindible para quien se ocupe de la música de la época, proporcionando además lecciones que rebasan toda temporalidad.

La predilección de los alemanes por la flauta travesera es reconocida por autores tan poco sospechosos, por franceses, como Arbeau en la *Orchesographie* (1588), donde reserva el nombre de 'fife' «para una pequeña flauta travesera de seis orificios, que utilizan alemanes y suizos». Se trataría, quizá del pífano militar (Alemania y Suiza, especialmente el cantón de Schwytz, eran conocidos como centro de reclutamiento de lansquenets), que Praetorius trataría de diferenciar de la «Querpfleiffe» ('travesera'). También Mersenne, en su *Harmonie universelle* (1637), describe minuciosamente la que denomina «fístula germánica».

El instrumento para el que escribe Bach ha sufrido progresivos perfeccionamientos, en los que ha tomado parte destacada la escuela francesa de flautistas. Quantz cita a Philibert, La Barre, Hotteterre le Romain, Buffardin (maestro de Quantz en Dresde) y Blavet (amigo suyo personal), a los que reconoce su labor e influencia, al paso que, nuevamente, advierte que «el éxito y la gran inclinación de los alemanes hacia los instrumentos de viento ha originado el que la flauta travesera sea mucho más conocida en Alemania que en Francia».

Esta flauta ya no es de una sola pieza, sino que se divide en tres o hasta cuatro y cinco secciones, lo que permite modifi-



tituiría el núcleo de una orquesta de la corte, que llegaría a contar 18 miembros bajo las órdenes de Bach. Entre los primeramente contratados se encontraba J. Freytag, cuyo hijo Johann Heinrich ocupaba desde 1716 un puesto de flauta en la orquesta; casi con toda seguridad ha sido este Freytag el destinatario de la obra para flauta de Bach en Köthen.

La flauta, solista

car la afinación. Curiosamente la afinación fundamental era bastante baja, más incluso de lo que se supone habitual para la época (como un semitono bajo respecto a la afinación moderna).

La peculiaridad más destacada de esta flauta es que su interior ya no es cilíndrico, sino cónico en diferente intensidad, lo que permite variar el timbre y conferir mayor calor a su sonido. Es esto lo que provocó el que fuera arrinconando a la flauta de pico, que a medida que avanzaba el siglo XVIII iba siendo relegada hasta la desaparición. Su color y ductilidad la hacían más apropiada a la expresión de los afectos, principio básico de la estética barroca musical.

Esta flauta es a principios del siglo XVIII un «instrumento moderno», para el que Bach no escribe, que nos conste, hasta la época de Köthen (1717-1723). Es conocida la afición a la música (de la que era, al parecer, buen intérprete) del príncipe Leopold von Anhalt-Köthen (1694-1728); con trece años pide a su madre (regente a la sazón del principado, dada la minoría de edad del titular) que contratara algunos músicos para poder hacer música de cámara, lo que cons-

Dentro de la obra vocal de Bach, la flauta travesera (incluso por duplicado en cuatro ocasiones) interviene como solista en más de 30 arias. Centrándonos en la obra instrumental habría que mencionar aquellas obras para cuerda y solistas que cuentan entre éstos a la flauta: *Concierto para travesera, violín y cémbalo BWV 1044*, los *Conciertos II, IV y V de Brandeburgo* y la *Obertura en Si menor*.

Aparte, el catálogo de Schmeider incluye nueve obras protagonizadas por la flauta: una *Partita para flauta sola BWV 1013*; una *Sonata para violín BWV 1020*, cuyo destinatario inicial o compartido ha sido la flauta; una *Sonata* para dos flautas y bajo continuo *BWV 1039*; y finalmente los dos bloques de tres sonatas, el primero (BWV 1030 a 1032) con clave obligado y el segundo (BWV 1033 a 1035) con bajo continuo. A este elenco hay que añadir un canon y el trío de la *Ofrenda Musical*, en los que la flauta comparte protagonismo con el violín y bajo continuo.

El Clasicismo vienés dedicó poca atención a la flauta. Mozart, en carta a su padre y refiriéndose a la flauta, llegaba a afirmar: «Me enerva tener que componer para un instrumento que

▷ aborrezco»; de Beethoven ha llegado alguien a afirmar que «nos ha tratado a los flautistas como una auténtica madrastra». Pero hasta ese punto ninguna otra época presenta tal cantidad y calidad de obras dedicadas a este instrumento como el siglo XVIII, lo que lleva a A. Basso a proclamarlo como el siglo de la flauta. No creo necesario aburrir al lector con la enumeración de las obras que unos y otros escribieron para este instrumento y que en cualquier caso está a grandes rasgos en la mente de todo aficionado.

Si no en cantidad, sí por lo que a calidad toca, este ciclo de conciertos ha permitido comprobar fehacientemente la exactitud de la opinión de Basso. Claro es que Bach, Johann Sebastian, tiene el raro poder de crear obras definitivas allí donde pone la mano. Como organista, Quantz lo califica de digno de admiración: quizá, y a pesar de la presencia de Bach en la corte berlinesa, no llegó a conocer o interesarse por sus obras para flauta. Gran culpa, si no delito.

Las obras del ciclo

El programa del primer concierto se centró (con la interpolación de la partita para flauta sola y el respiro de la de clave) en las obras para flauta y bajo continuo. El especialista sueco Hans Eppstein se lamenta de que la investigación no se haya ocupado, como merece por su significación histórica y peso artístico, del cuerpo de sonatas bachiano, y de forma especial de las destinadas a un instrumento melódico con bajo continuo; esto a pesar de que su número es escaso.

El programa del segundo concierto enfrentó al oyente con la máxima concentración en un

dúo instrumental. Como ya se ha apuntado, sería el último estadio en la evolución de la sonata en trío bachiana: un instrumento melódico, la flauta en este caso, y la mano derecha del clave escrita en obbligato, nota por nota, cubren el campo de confrontación, de diálogo, de «concerto», mientras su mano izquierda aporta el sostén armónico sin renunciar, rasgo típico de Bach, a la intervención en el diálogo temático.

El tercer concierto trasladó al asistente al mundo del trío barroco propiamente dicho; no ya aquel concentrado que condensa el material en el clave y un instrumento melódico, sino el destinado para dos instrumentos melódicos y el bajo continuo, un dispositivo que tuvo una importancia capital en el Barroco, semejante a la que tendría más tarde el cuarteto. Por eso no deja de asombrar el relativamente corto número de obras de este tipo que compuso Bach o, al menos, que conservamos. Es verdad que en ningún caso, y a pesar de su ingente obra, fue tan prolífico como, pongamos por caso, Telemann. Esta parquedad se mantiene incluso en el caso de aceptar la suposición de Eppstein de que todas las sonatas para instrumento melódico y clave han sido sonatas en trío, como es el caso de la *Sonata para dos flautas y bajo continuo BWV 1039*, que se nos presenta también, para viola de gamba y clave (BWV 1027). No llegarían a nueve las sonatas en trío que de esta forma contáramos, y eso con notables problemas de autenticidad en algún caso.

Joh. Seb. Bach

«CONCIERTOS DEL SÁBADO», EN NOVIEMBRE

■ Ciclo «El dúo violín-piano en el siglo XIX»

Al dúo violín-piano en el siglo XIX se dedicará el segundo de los ciclos de los «Conciertos del Sábado» que ha iniciado la Fundación Juan March en el presente curso. Los días 4, 11, 18 y 25 de noviembre, a las doce de la mañana, actuarán los siguientes dúos: Angel Jesús García (violín) y Gerardo López Laguna (piano); Manuel Villuendas (violín) y Emmanuel Ferrer-Laloe (piano); Joaquín Palomares (violín) y Miguel Baró (piano); y Juan Llinares (violín) y Giovanni Auletta (piano).

Los «Conciertos

del Sábado» acogen programas eclécticos, aunque con un argumento común. El primer ciclo de esta serie, celebrado el pasado octubre, se titulaba «Del piano-forte al piano» y giró en torno a la literatura pianística desde sus orígenes en la segunda mitad del siglo XVIII hasta nuestros días, con objeto de mostrar las diferentes posibilidades técnicas del instrumento repasando algunas de las obras fundamentales a él dedicadas.

El programa del ciclo «El dúo violín-piano en el siglo XIX» será el siguiente:



● 4 de noviembre: **Angel Jesús García** (violín) y **Gerardo López Laguna** (piano). «Sonata en Mi bemol Mayor», Op. 18, de Strauss; «Gran Dúo concertante», de Franz Liszt; «Capricho», de Eugène Ysaÿe; y «Aires Españoles», de Sarasate.

● 18 de noviembre: **Joaquín Palomares** (violín) y **Miguel Baró** (piano). «Sonata nº 1 en Re Mayor Op. 12», de Beethoven; «Fantasietücke», de Schumann; «Piezas románticas», de Dvorak; y «Sonata nº 3 en Re menor Op. 108», de Brahms.

● 11 de noviembre: **Manuel Villuendas** (violín) y **E. Ferrer-Laloe** (piano). «Scherzo en Do menor», de Brahms; «Sonata 'Primavera'», de Beethoven; y «Sonata en La Mayor», de Franck.

● 25 de noviembre: **Juan Llinares** (violín) y **Giovanni Auletta** (piano). «Sonata Op. 45 en Do menor», de E. Grieg; y «Sonata Op. 13 en La Mayor», de G. Fauré.

Todos los conciertos darán comienzo a las 12 horas. La entrada es libre, con limitación de asientos.

«CONCIERTOS DE MEDIODIA», EN NOVIEMBRE

Piano, guitarra, canto y piano, y violonchelo y piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía»

correspondientes al mes de noviembre y que organiza la Fundación Juan March los lunes a las doce horas.

La entrada es libre y se permite el acceso o salida de la sala entre una pieza y otra.

Lunes 6

RECITAL DE PIANO, por **Martín Söderberg**, con obras de Beethoven, Liszt y Ginastera.

Martín Söderberg nace en Suecia en 1961 y se traslada a Canarias, en donde inicia sus estudios musicales, que continuará en Madrid. Desde 1979 reside en Nueva York, en donde estudió en la Manhattan School of Music, doctorándose allí en música. Es miembro de la Sociedad Artística «Latinarte». Posee numerosos galardones tanto en Estados Unidos como en España.

Lunes 13

RECITAL DE GUITARRA, por **Eulogio Albalat**, con obras de Granados, Mompou, Moreno Torroba y Albéniz.

Eulogio Albalat nació en La Coruña en 1960. Sus primeros estudios de guitarra los inicia con el profesor José San Luis y los continúa con el catedrático José Luis Rodrigo, con el que profundiza su perfeccionamiento técnico y musical. Simultanea su actividad como profesor de Conservatorio con la de concertista.

Lunes 20

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Cristina Carlin** (soprano) y **Valentín Elcoro** (piano), con obras de Scarlatti, Paradise, Rossini, Delibes, Liszt, Debussy y López Bucardo.

Ambos intérpretes son argentinos. Cristina Carlin debutó en el Teatro Colón de Buenos Aires y desde 1976 reside en España. Elcoro es profesor de Repertorio en la Escuela Superior de Canto de Madrid y ha actuado con destacadas figuras de la lírica española.

Lunes 27

RECITAL DE VIOLONCHELO Y PIANO, por **Miguel Ángel Navarro** (violonchelo) y **Noemí Novara** (piano), con obras de Porpora, Ravel, Haydn, Villa-Lobos, Ramos, Gardel, Falla, Popper y Cassadó.

Navarro fue violonchelo solista de la Filarmonía de Santiago de Chile y pertenece actualmente a la de Buenos Aires; Novara es argentina y compagina la música de cámara con la enseñanza.

Patrice Higonnet

«DE LA UTOPIA AL TERROR EN LA REVOLUCION FRANCESA»

Sobre la Revolución Francesa trató el último de los Cursos universitarios celebrados en la Fundación Juan March en el pasado curso 1988-89. Del 16 al 23 de mayo último, Patrice Higonnet, profesor de Historia Francesa de la Universidad de Harvard, impartió un ciclo de cuatro conferencias, con el título de «La fraternité ou la mort: From Utopia to Terror during the French Revolution», que fue organizado por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.

Los títulos de las cuatro conferencias fueron: «Violence and the French Revolution»; «Jacobinism in Modern History»; «Revolutionary Suicide»; y «Nature and Effects of the French Revolution». A continuación se ofrece un extracto del ciclo.

La Revolución Francesa fue una época extraordinaria. Todo se salió de la normalidad. Hombres y mujeres se encontraron de pronto en el vacío. Las normas convencionales dejaron de tener validez y todos tuvieron que hacer una elección. Continuamente, y acerca de cuestiones fundamentales: sus creencias, Dios, patria, razón, virtud, verdad y tradición. También acerca de la fraternidad, de los límites de la libertad y la igualdad, acerca del sacrificio y la decencia.

La intolerancia y la violencia



PATRICE HIGONNET estudió en las Universidades de Oxford y Harvard. En esta última es actualmente profesor de Historia Francesa. Ha dado clases, como profesor asociado, en Berlín, Lausanne y París. Fue director de estudios de la Ecole Pratique de Hautes Etudes en Sciences Sociales. Entre otros trabajos, es autor de *Class, Ideology and the Rights of Nobles during the French Revolution* y *Sister Republics: the Origins of French and American Republicanism*.

fueron realmente parte importante de la Revolución, y en su inspiración se relacionan muy directamente con más planteamientos post-revolucionarios de lo que nos gustaría pensar.

Existe un contraste sorprendente entre el horror con el que se ha acogido el recuerdo de la matanza de la Guerra Civil española y el visto bueno que

se ha dado a la de la Revolución. De algún modo, las vidas de hombres y mujeres segadas durante la época de la confusión revolucionaria no parecen haber tenido mucha importancia. Sus muertes son un sacrificio necesario, una exigencia de la historia en su marcha hacia un mundo mejor.

Debido a que la Revolución fue la principal fuente de la tradición republicana francesa y a que fue tan despreciada por «la droite la plus bête du monde», se supone que los historiadores generosos y sensatos no van a estudiar el lado más oscuro del gran acontecimiento.

Es importante y noble que la Revolución Francesa de 1789 hiciera una política de fraternidad. Tiene una gran importancia, asimismo, que diera voz a los humildes. Deberíamos agradecer que las mujeres de 1793-1795 pudieran, por primera vez en la historia de la humanidad, organizarse políticamente con el fin de alcanzar sus metas. Pero cualesquiera que sean las consecuencias positivas que la Revolución Francesa haya podido tener, y su capacidad de movilizar el aspecto más noble del hombre fue obvia, también fue la ocasión, excusa y causa de una violencia, legal e ilegal, espantosa e inútil.

El Jacobinismo y el sistema mundial

Según Roland Barthes, la Revolución Francesa fue un acontecimiento *escribible* más que *legible*. Su auténtica naturaleza permanece oculta para nosotros: todo lo que podemos hacer es interpretar lo que sucedió. Y, por supuesto, escribir sobre ello, y eso desde cierta distancia.

Pero no hay una lectura única y autorizada, una descripción aceptada de la Revolución. No es *legible*. Y eso fue, sin duda, verdad en el caso del Jacobinismo.

Trataré, por tanto, de interpretar el Jacobinismo más que de describirlo.

Empezaré con la simplificación útil de que el Jacobinismo representa la esencia ideológica de *l'esprit révolutionnaire*. Está en el centro de la Revolución Francesa.

Con las ventajas (o quizá desventajas) de una visión retrospectiva, muchos historiadores contemporáneos han considerado el Jacobinismo revolucionario en cuanto a su evolución posterior.

La primera de estas visiones «futuristas», como así eran, supone situar el Jacobinismo dentro de la historia contemporánea de democracias autoritarias, cuyo máximo ideal sería gobernar a la gente a través del Terror. La segunda de estas visiones futuristas supone considerarlo como una doctrina cuyo auténtico propósito era sentar las bases para el nacimiento del capitalismo moderno.

El Terrorismo como forma de gobierno no era, ciertamente, la idea consciente que tenían los Jacobinos de lo que querían. Los miembros de los clubes de 1793-1794 bien pudieron haber creado un modelo de gobierno que resultara interesante a los leninistas, pero las razones que les llevaron a ello no tienen absolutamente nada que ver con las motivaciones de los terroristas de épocas posteriores.

Se plantean dudas parecidas cuando pensamos en la segunda relación que a menudo se establece entre los objetivos de los Jacobinos y las formas «capita-



listas» de sociedad que se desarrollaron durante los siglos XIX y XX.

En mi opinión, esta disyuntiva está de nuevo bastante fuera de lugar. Los Jacobinos eran realmente individualistas económicos en aspectos importantes. Creían firmemente en la defensa de la propiedad privada. Apoyaron la partición obligatoria de la herencia, pero lo hicieron en la esperanza de que la sociedad civil garantizaría por sí misma —a través de la igualdad en las herencias— la distribución más amplia de la propiedad.

Hay una gran diferencia entre el ideal clásico republicano de la independencia material como garantía de libertad y la ética industrialista y weberiana del gran capitalismo.

Cuando se llega a comprender que lo que se conoce en todo el mundo como Revolución Francesa creó en gran

medida tanto la conciencia europea de clase como la política de clase del siglo XIX, se percibe más fácilmente la falta de una conciencia de clase del Jacobinismo anterior, y es perfectamente compatible con la existencia de una política de clase durante el siglo XIX.

La clase social y la conciencia de clase no fueron la causa inmediata de la Revolución Francesa ni del Jacobinismo. Parece más apropiado, de hecho, invertir causa y efecto. La burguesía no hizo a la Revolución. Fue la Revolución quien hizo a la burguesía.

Los Jacobinos no fueron el instrumento del capitalismo. Pueden haber hecho posible la existencia de las clases sociales a través de su política, pero no fueron en absoluto los portavoces del capitalismo.

Ejemplo de desengaño colectivo

¿Que fue entonces el Jacobinismo? ¿Un movimiento político de provincias de las clases medias acaudaladas, un movimiento fallido pero básicamente libertario que sirvió —con todos sus defectos— de punto de partida de la democracia social en Europa? Yo diría que ambas cosas.

El Jacobinismo fue también un ejemplo trágico de desengaño colectivo, una «fantasmagoría» cuyo triste legado invadió la política europea durante casi dos siglos. La mayor parte de los Jacobinos, vistos uno por uno, eran hombres y mujeres de modales bondadosos. Robespierre votó contra la pena de muerte en 1789. Pero no había resistencia al poder de las ideas en mentes que no habían sido formadas ni según la estructura

▷ tradicional autoritaria ni por las tradiciones modernas de clase.

Los Jacobinos deseaban desesperadamente ser liberales y buenos. Pero bien puede ser que estuvieran predestinados, en lugar de eso, a terminar siendo violentos y tiránicos.

Suicidio revolucionario

Según la visión del mundo de los Jacobinos, todos los poderes residían en el ciudadano. Podía convertirse en un héroe. Pero según esta misma visión, el Estado está en todas partes. Durante el Gobierno Revolucionario de Robespierre, todas las relaciones sociales fueron politizadas.

Me gustaría adoptar en la actualidad la idea de «apoderamiento» como explicación de un fenómeno que en un principio aparece como todo lo contrario de lo que es, a saber, autodestrucción o, hablando más claramente, suicidio. ¿Cómo puede la autodestrucción ir a la par que la autorrealización?

La práctica siguió a la teoría, y en 1792-1793 los primeros suicidios de los que fueran figuras políticas durante la Revolución fueron declaraciones más bien privadas que públicas.

Como consecuencia de sus convicciones, pero a veces incluso antes de un juicio de cuyo veredicto no podían dudar, muchos de los Girondinos llegaron a la conclusión de que la muerte voluntaria sería la salida más digna a su situación. ¿Por qué aceptar el veredicto de una soberanía popular pervertida?, se preguntaron.

Otro tipo transitorio de suicidio individualista trata de la muerte en el campo de batalla

para evitar ser capturados. Tal forma de morir se eligió, obviamente, porque redundaba en la gloria de la nación. Tiene pues un aspecto claramente comunitario.

Pero este tipo militarista de muerte voluntaria, por lo menos de la forma en que se describía en la propaganda revolucionaria, tenía su aspecto prominente e individualizante. Era una afirmación de dignidad marcial.

En algún caso, en 1793, cuando el culto comunitario a la nación alcanzaba su punto álgido, la legislación revolucionaria sobre el suicidio cambió una vez más. El suicidio individualista se veía ahora como una culpa, cuando el suicidio comunitario pronto sería más ensalzado que nunca.

La fase predominantemente individualista y socrática del suicidio revolucionario estaba decayendo. Ahora, la justificación catoniana, más comunitaria, de la muerte voluntaria parecía más importante.

Este era un tipo de suicidio diferente. Sus víctimas no daban importancia a su dignidad personal o su identidad póstuma inmediata. Su modelo no era Sócrates. Ni esperaban, como hicieron los soldados caídos en combate, ser posteriormente ensalzados por el Estado.

Pensaron que sus muertes servirían como un ejemplo pedagógico en el futuro, quizá incluso para las generaciones lejanas. Era una declaración acerca de hasta qué punto puede llegar la relación del ciudadano con la República. La negativa de Catón, de doscientos años de antigüedad, a doblegarse ante César, era su modelo histórico.

La repercusión del sacrificio catoniano en la historia política de la Revolución Francesa es muy reveladora.

El suicidio catoniano respondía a un deseo personal de inmortalidad, pero también apelaba a la creencia de que la bondad pública existía en alguna parte, aunque hubiera sido momentáneamente traicionada.

El suicidio como sacrificio tuvo una gran resonancia en la clase media y alta de los Girondinos y los Montañeses.

Es quizá más significativo que aquella muerte de autosacrificio se convirtiera también en la forma de expresión predilecta de los revolucionarios *populares*, cuyos objetivos y antecedentes eran muy distintos.

Como última reflexión podemos preguntarnos si estos hombres y mujeres se habrían suicidado incluso sin haberse dado la Revolución. ¿Fueron los políticos la causa de ese gesto o un mero catalizador? Para algunos, como Goujon, la respuesta parece ser sí. Goujon deseaba morir. La Revolución, simplemente, le dio la oportunidad de hacerlo. Pero otros, como Babeuf, eran unos vitalistas.

Y así, si algunos de esos hombres eran unos vitalistas, ¿qué ocurrió en la Revolución que les llevó a elegir la muerte? Dos respuestas vienen a la cabeza; ambas están en la historia de la violencia y del Jacobinismo durante la Revolución Francesa.

La primera es la convicción profunda que tenían los revolucionarios de que actuaban bien. Era la inmanencia, la rectitud obvia de la causa revolucionaria, lo que hizo que valiera la pena sacrificar sus vidas.

La segunda es, de nuevo, las categorías estructurales de la mente. Entre las viejas represiones de la sociedad tradicionalista de clase y las nuevas de una sociedad de clases moderna, la imaginación revolucionaria

podía abarcar cualquier utopía. Y cualquier destrucción.

El bien y el mal estaban muy entremezclados. Los Jacobinos podían concebir un mundo sin asilos, sin locura, como Barère prometió en Messidor an II, pero de la misma forma podrían haber imaginado un mundo donde los individuos abandonarían el más básico de los impulsos, la necesidad de estar vivo.

Naturaleza y efecto de la Revolución Francesa

Durante el siglo pasado, la trayectoria política de la Revolución se describía corrientemente como una superestructura política que correspondía a una inclinación clara y precedente hacia la sociedad capitalista.

La política revolucionaria se presentó a menudo como una reproducción más o menos mecánica de estas lagunas sociales, una representación detallada de las divisiones de la sociedad. En este orden mundial, la política revolucionaria no era un misterio. Tampoco lo eran, por eso mismo, el Jacobinismo o el Terror. Una República dictatorial era el medio necesario que utilizaron los Jacobinos de clase media para clarificar, de una vez por todas, la suerte de la Iglesia, los Nobles y el Rey.

Como he tratado de explicar en mis exposiciones previas, me parece más sensato concebir los acontecimientos ocurridos de 1789 a 1799 como la descomposición de una cultura inicial y un consenso político centrado en una visión inestable del apoderamiento de uno mismo y de la sociedad apoderada.

La visión fundamental que tenían todos los revolucionarios

rios era la de una *cit * unida y romanizada en la que los individuos regenerados pudieran encontrar la autorrealización como ciudadanos-guerreros, luchando para mantener una nación-Estado unánime y totalmente politizada.

Durante los primeros meses de la Revolución, la nueva  tica universalista e individualista (*l'esprit révolutionnaire*) encontr  una audiencia casi universal entre los miembros de la clase educada y pudiente de Francia; algunos de ellos eran nobles; otros, no. Casi todos buscaban un término medio entre los sistemas viejos y los nuevos, entre la legalidad del pasado, del Rey, la Iglesia y los Nobles (entonces considerados personas privadas) y los valores integrados —e integrantes— de la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad.

El año 1789 fue una «bonne nouvelle», viniendo en la intersección desenfrenada y libertaria entre las viejas y nuevas estructuras de la vida social en Francia. Fue un momento único que nunca iba a repetirse, cuando había desaparecido la represión del «tradicionalismo», pero aún no se notaba la presencia de aquellos que formaban parte de la modernidad burguesa.

El Jacobinismo no podía durar, y el primero de los problemas estructurales que trajo consigo la síntesis dictatorializada e individualista/universalista de los revolucionarios acaudalados era, simplemente, la irrelevancia desesperanzada de su visión de la vida y los sufrimientos de la mayoría de los hombres y mujeres franceses.

Las construcciones culturales que tanto gustaron a los revolucionarios educados, cultos y acaudalados (la mayor parte,

obviamente, burgueses, pero muchos de ellos nobles) tenían poca relevancia para la vida diaria de la gente corriente e incluso para las vidas de los ciudadanos *emancipados* o «activos» (en el lenguaje de la época), ya que debe recordarse que los constitucionalistas Jacobinos habían excluido rápidamente a millones de ciudadanos «pasivos» de su pacto universalista.

Pero la ácida prueba de la pasión universalista de los Jacobinos fue, por supuesto, en respuesta a las reivindicaciones, totalmente inesperadas, de los pobres de la ciudad, y más especialmente de los pobres parisienses politizados, a los que se dio una importancia sin precedentes por la centralización rejuvenecida del Estado francés, por la inestabilidad faccionaria de la política Revolucionaria, por el efecto erosionante de la depreciación de la moneda en 1793, y por la lucha consecuente por el pan entre París y el ejército ese mismo año.

A la hora de hacer frente a la cuestión práctica de qué hacer con las reivindicaciones, que iban en aumento, de la *sans-culotterie* parisiense, se hundió esta unidad. Los partidos burgueses y las facciones pelearon entre sí. Y en una época de absolutismos ideológicos, en una atmósfera de guerra civil, fue una pelea sin cuartel.

En mayo y junio de 1793, con la ayuda de los *sans-culottes* y de sus portavoces *enrag s* (a quienes puso en marcha enseguida), Robespierre triunfó en la labor de utilizar sus reivindicaciones universalistas contra los Girondinos. Pero la cuestión más espinosa era que el sistema de Robespierre estaba lleno de profundas contradicciones. Era posible institucionalizar tanto

la pena de muerte para los partidarios de la *Loi Agraire* como los decretos de Ventose, que, según la versión de Saint-Just, incluían la posibilidad de la redistribución de la tierra.

Pero era imposible hacer compatibles durante mucho tiempo las metas conflictivas que el Jacobinismo quería conciliar desesperadamente. El sistema de Robespierre, más que estar derrocado, era incapaz de soportar el peso de sus propias contradicciones.

Durante el verano de 1794 se colapsó. Curiosamente, el Jacobinismo desapareció en este momento. No fue derrocado. Se disolvió.

¿Fue el *dénouement* fracasado, terrorista y vinculado a la clase de la Revolución un acontecimiento predecible? ¿Estaba el Jacobinismo condenado al fracaso? ¿Debiéramos hablar de causas fatales más que de simples orígenes?

En la catástrofe de la *Grande Nation* podemos encontrar muchos ingredientes prerrevolucionarios. Llegaron, a partir de una incapacidad legendaria y tocquevilleana para autogobernarse, hasta un ansia atávica y neorreligiosa por la unidad ideológica, social y política. Eran grandes inconvenientes, que se agravaron debido a que el cambio en la economía francesa durante el siglo XVIII fue incompleto.

Thermidor, como se ha dicho, fue descrito con acierto por François Furet como la venganza de las fuerzas sociales sobre la política. Esto podemos aplicarlo a la Francia prerrevolucionaria también. El Jacobinismo fracasó porque su vínculo con la formación de la vida social francesa era dema-

siado débil. Los orígenes del Jacobinismo, de *l'esprit révolutionnaire*, se dieron en un ambiente de agitación cultural prerrevolucionaria cuya conexión con las nuevas formas de comercio y de economía no ha tenido relevancia e incluso ha sido negativa.

Los cambios institucionales más efímeros fueron de mayor importancia para el nacimiento del espíritu revolucionario. Los orígenes del Jacobinismo no estuvieron en el desarrollo del capitalismo dentro de una estructura del Antiguo Régimen, sino en el rechazo categórico (e inestable) de las instituciones tradicionalistas por parte de la élite acaudalada.

El lector ilustrado, meritocrático y nacionalista al mismo tiempo, ya no podía estar de acuerdo con el particularismo histórico del Antiguo Régimen, pero difícilmente se encontraba preparado para crear un estado pluralista. La caída del Jacobinismo se relaciona directamente con el carácter dividido y esquizofrénico de la forma de pensar del francés culto, y por su desarrollo en una negación de lo social tolerante, pero engañosa, cuando las viejas represiones del corporativismo ya no parecían necesarias y las tensiones más recientes, propias de una sociedad de clases, aún no habían aparecido.

Carlyle tenía razón, entonces, en cuanto a las razones equivocadas. A finales de la década de 1780, el Antiguo Régimen francés estaba, justo como él dijo, condenado a una muerte sangrienta. Pero la Revolución no iba a tener más capacidad para evitar el derramamiento de sangre y la autodestrucción que la que habría tenido el Antiguo Régimen para adaptarse a las necesidades de la vida moderna. ■

*Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología***WORKSHOP SOBRE
«DIAGNOSTICO MOLECULAR
DEL CANCER»**

El diagnóstico molecular del cáncer será el tema en torno al cual versará un *Workshop* que se celebrará en la sede de la Fundación Juan March del 27 al 29 de noviembre, patrocinado por esta institución, dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología. Organizado por Manuel Perucho, del California Institute of Biological Research, La Jolla, California, y Pedro García Barreno, del Hospital Gregorio Marañón, de Madrid, contará con 16 conferenciantes invitados y alrededor de 30 participantes.

Los dos primeros días, el 27 y 28, esta reunión científica tendrá carácter cerrado; mientras que la última jornada, en la mañana del miércoles 29 de noviembre, consistirá en seminarios públicos a cargo de algunos de los conferenciantes, así como en un resumen final del contenido del *Workshop*, a cargo del doctor **Mariano Barbacid**. El objetivo de este *workshop* es reunir a un grupo de científicos cuyas investigaciones básicas en genética molecular de oncogenes, genes supresores del fenotipo transformado (antioncogenes) y otros genes, tanto de origen celular como viral, proporcionan nuevos enfoques experimentales para la diagnosis del cáncer a nivel genético molecular.

Los avances recientes en genética molecular han dado como resultado el desarrollo de nuevas tecnologías para la detección de una variedad de alteraciones genéticas, incluyendo mutaciones puntuales, responsables de ciertas enfermedades hereditarias y adquiridas. Hay una evidencia creciente de que alte-

raciones genéticas, tanto de la línea germinal como las somáticas, juegan también un papel crítico en el origen, desarrollo y progresión tumorales.

Los participantes de esta reunión científica se han seleccionado principalmente entre dos grupos diferentes. Por un lado, investigadores con entrenamiento en genética molecular, y por otro, especialistas en los aspectos de oncología clínica. Se trata así de fomentar la difusión de estos nuevos enfoques de investigación básica en genética molecular con aplicación directa en la clínica y al mismo tiempo facilitar la colaboración entre ambos grupos. La sesión pública de clausura, en la mañana del día 29, estará dedicada al tema de la amplificación génica y de las translocaciones cromosómicas, y contará con la participación de Pedro G. Barrero (presidente), Denis Slamon, del UCLA, Los Angeles; John Groffen, del Children's Hospital, Los Angeles; Igor Roninson, de la Universidad de Illinois, Chicago; y Mariano Barbacid, de Squibb, New Jersey.

CURSO SOBRE «INTERACCION DE PROTEINAS Y DNA»

■ Lo impartirá Miguel Beato, de la Universidad Philipps, de Marburgo

Un curso sobre «Interacción de proteínas y DNA», que impartirá el doctor **Miguel Beato**, del Instituto de Biología Molecular e Investigación de Tumores de la Universidad Philipps, de Marburgo (República Federal de Alemania), se celebrará en Cuenca, en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, del 20 al 22 de noviembre. Este Curso, que ha sido organizado por el doctor Beato y que patrocina la Fundación Juan March a través de su Plan trienal de Reuniones Internacionales sobre Biología, está dirigido a postgraduados menores de 30 años que estén trabajando en temas relacionados con el contenido del mismo. El número máximo de alumnos será de 15.

Dado el papel central de las proteínas reguladoras en la moderna biología molecular, se han desarrollado durante los últimos diez años un gran número de métodos experimentales que permiten estudiar la interacción de proteínas con el DNA. La finalidad de este curso es pasar revista a la metodología disponible para dicho estudio, haciendo énfasis en consideraciones de tipo estratégico y práctico. Es decir, se trata de discutir las ventajas e inconvenientes de las distintas estrategias con el fin de decidir qué métodos deben aplicarse para atacar distintos problemas experimentales concretos.

La información necesaria para

la construcción de un organismo animal está contenida en la secuencia de nucleótidos del DNA en el núcleo fecundado. La transformación de la información lineal del DNA en la estructura tridimensional de proteínas, células, tejidos y órganos que constituyen el organismo adulto es básicamente un problema de regulación génica. La expresión controlada, en el espacio y en el tiempo, de diferentes segmentos de la información génica es el proceso que determina la diferenciación celular y la morfogénesis, es decir, la creación o desarrollo de formas y estructuras biológicas. ¿Cómo lleva a cabo el organismo esta ingente tarea de seleccionar, dentro de la inmensa masa de información génica, los segmentos que han de ser expresados en un momento determinado del desarrollo y la intensidad de su expresión?

Esta tarea, al parecer compleja, incumbe a las proteínas reguladoras, las cuales tienen la propiedad de reconocer determinadas secuencias de nucleótidos y de este modo regular la expresión de la información génica contenida en determinadas regiones del DNA. Son la dotación y la actividad de las proteínas reguladoras en cada célula las que determinan la expresión del programa génico tanto en el curso del desarrollo embrionario como en el organismo adulto. ■

Un trabajo de Germán Delibes y Manuel Fernández-Miranda

LA METALURGIA PREHISTORICA EN LAS BALEARES

■ Es resultado de una investigación auspiciada por la Fundación

La Universidad de Valladolid, en su colección «Studia Archaeologica», ha publicado, con ayuda de la Fundación Juan March, el libro *Armas y utensilios de bronce en la Prehistoria de las Islas Baleares*, del que son autores los profesores de los Departamentos de Prehistoria de las Universidades Complutense de Madrid y Valladolid, respectivamente, **Manuel Fernández-Miranda** y **Germán Delibes de Castro**.

Este trabajo es resultado de una investigación sobre la metalurgia prehistórica en las Islas Baleares, en la que llevan varios años trabajando ambos profesores, dentro de un programa especial auspiciado por la Fundación Juan March. Este estudio, que ahora se publica y del que ya se dio noticia en este *Boletín Informativo* (número 166, enero 1987), no pretende dar por finalizada la investigación, advierten sus autores, pues quedan todavía muchas cuestiones por aclarar, «pese a los avances que en estos últimos años ha registrado la arqueología del archipiélago y la atención que algunas piezas singulares han merecido por parte de distintos investigadores. El presente trabajo, continuación de otro anterior (Delibes/Fernández-Miranda, 1984), representa el intento de

aclarar algunos problemas y presentar nuevas hipótesis».

Esta obra se ha basado, fundamentalmente, en el estudio de las piezas metálicas de bronce —eventualmente también de cobre— que se corresponden con la cultura talayótica a lo largo de sus dos fases: la más antigua, desde aproximadamente el siglo XIV a.C. hasta fines del siglo IX a.C., y otra posterior desde el siglo VIII a.C. hasta la romanización.

La cultura talayótica está presente en Mallorca y en Menorca. Su nombre deriva de una torre defensiva, el *talaiot*, que aparece en esas dos islas desde el XIV a.C., aunque en lo que se refiere a Menorca se carece por ahora de dataciones absolutas que lo confirmen.

El propósito de la investigación ha sido dar una visión general de los diferentes tipos de piezas, con especial hincapié en los depósitos de la isla de Mallorca, pocas veces considerados en el marco de su propia cultura y en relación con los restantes objetos metálicos del archipiélago. Se han descartado las piezas de estatuaría suntuaria, casi toda de tipo religioso, y las pequeñas producciones, de carácter ornamental, que aparecen normalmente en yacimientos fu-

nerarios, por precisar otros criterios de estudio.

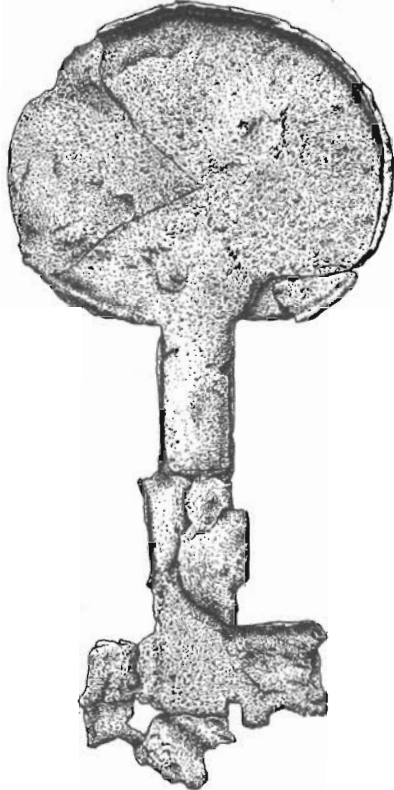
En total, se han realizado 63 análisis sobre medio centenar de piezas, además de otros con valor comparativo, que se utilizan como ejemplos de producciones metálicas de distinta cronología y tipología, pero dentro del mismo territorio.

Los autores de este trabajo, al final del mismo, realizan un «ensayo de interpretación de la metalurgia balear», del que se extractan a continuación los siguientes párrafos.

Los modelos analizados y su significación

La transformación que conoció la sociedad pretalayótica fue, si no brusca, sí intensa, sobre todo en ciertos aspectos que definen con mayor claridad el cambio entre las gentes talayóticas y sus predecesoras. Una de las diferencias más explícitas se percibe en la metalurgia, que experimenta un radical trastocamiento tanto en lo que se refiere a las innovaciones formales como a los procesos tecnológicos y a la estimación cuantitativa de los objetos manufacturados: mucho más y mucho mejor trabajados.

Todo ello supuso, sin duda, la existencia, junto a las tradiciones fundidoras propias, conocedoras de las aleaciones más sencillas, de nuevas tecnologías como las aleaciones ternarias o el «casting-on», que se desarrollan a partir de la aparición de la cultura talayótica. Y también la llegada a las islas de nuevos modelos de objetos, que probablemente responden a la demanda de una sociedad más compleja que exige determinados utensilios, no sólo para uso cotidiano o adorno personal, sino también por prestigio social o político.



Espejo de Son Juliá.

El carácter insular parece haber afectado a las producciones metalúrgicas baleares de distinta forma. Se registra, por un lado, un evidente arcaísmo en los tipos usados y, a la vez, una indiscutible tendencia al uso de objetos que parecen tener marcado aspecto local o reflejan una concienzuda reelaboración indígena a partir de prototipos externos, modificando sustancialmente las formas originarias. No cabe duda que el factor insularidad, como ocurre con otros puntos del Mediterráneo occidental, por ejemplo, Cerdeña, donde la metalurgia alcanza un espectacular desarrollo durante los tiempos nurágicos, afectó seriamente a las producciones metálicas de la cultura talayótica.

Una de las pocas pruebas en favor de la existencia de contactos entre Cerdeña y la Península Italiana y las Islas Baleares pudieran ser los escoplos, que

incluso permitirían plantear la hipótesis de que la relación se hubiera producido en sentido este-oeste. Si se acepta la hipótesis de que estos útiles llegan al Mediterráneo occidental como una consecuencia más del comercio micénico, no parece que haya inconveniente para suponer que los escoplos presentes en yacimientos como el depósito de Ozieri, en Cerdeña, o el de Surbi, en la Península Italiana, están marcando en torno al siglo XII a.C. la llegada hacia las áreas itálicas de estos prototipos micénicos, como ocurre con otros objetos metálicos y cerámicos.

En repetidas ocasiones se ha discutido durante los últimos años sobre los posibles agentes de ese comercio de productos metálicos a lo largo del siglo VIII a.C., sin duda continuación de otro más ligero que se remonta quizá un par de siglos en el tiempo, desde que Lo Schiavo lanzó la hipótesis de los fenicios como artífices del mismo.

En contra de los puntos de vista de la investigadora italiana suele argumentarse que el origen atlántico peninsular de los productos en cuestión queda fuera del ámbito *colonial* fenicio de Iberia, cuyas factorías y asentamientos no van más allá de la ciudad de Cádiz. Tal antítesis resulta, a nuestro juicio, incorrecta, porque, de un lado, existen durante el siglo VII posibles evidencias de comercio de objetos de tipo fenicio en la costa atlántica portuguesa y, por otro lado, porque aunque esas relaciones no se deban estrictamente a navegantes fenicios, la economía tartésica debió jugar un papel muy activo como intermediaria entre los focos metalúrgicos atlánticos portugueses y los comerciantes fenicios de Cádiz y otras colonias más a

oriente, dentro ya de la costa mediterránea andaluza. Así que los fenicios bien pudieron ser quienes, a lo largo del siglo VIII a.C. trasladaron hacia sus colonias en Cerdeña y Sicilia la metalurgia atlántica ibérica conseguida tal vez a través de Tartessos. Quizá incluso sustituyendo a los tartessos en esa ruta, si se acepta la hipótesis de que éstos pudieron haber sido los responsables del comercio que llevó hasta el Mediterráneo central otras piezas de anterior cronología. Si se acepta tal posibilidad, los útiles metálicos de Formentera evidenciarían el protagonismo de los fenicios en todo el comercio por el Mediterráneo occidental meridional dentro del siglo VIII a.C.

A lo largo de ese siglo las influencias fenicias, quizá desde las colonias de Andalucía Oriental, eran ya sensibles en la costa mediterránea del sudeste peninsular e incluso más al norte, hasta Cataluña. En ese contexto no puede extrañar que comerciantes cartagineses trasladen productos metálicos del sudeste peninsular a Formentera y que incluso hagan llegar hasta las Pitiusas piezas de posible procedencia sarda, dentro del siglo VIII a.C. o quizá en la primera mitad del siguiente.

Bien distinto es, sin duda, el caso de Mallorca y Menorca, islas a las que no llega, salvo en leves y muy secundarios destellos de difícil confirmación, toda esa actividad comercial. En el ámbito de la cultura talayótica, como ya hemos señalado, no debía haber lugar para el establecimiento, en fechas altas, de relaciones comerciales externas activas. Ello, sin duda, contribuyó a la aparición de una metalurgia de mercado estilo local con indiscutible personalidad, plasmada lo mismo en las propias recreaciones que en

las invenciones de tipos singulares.

La cultura talayótica, por razones que aún no alcanzamos a comprender bien, se mantuvo aislada más tiempo que la nurágica, seguramente debido a causas tanto de carácter interno como externo. Entre estas últimas, la falta de interés de los navegantes fenicios por las islas debió de ser un factor destacado, quizá porque carecían de valor estratégico una vez fundada Ibiza, menos poblada y más fácil de controlar, y quizá también porque en sí mismas no ofrecían gran atractivo a los intereses económicos coloniales.

Filiación cultural

Otro aspecto particularmente atractivo de la metalurgia talayótica es la existencia de unos cuantos depósitos que nos permiten aproximarnos a la datación de estos útiles al asociarse una elocuente muestra de tipos foráneos con las curiosas creaciones locales. Estos depósitos han llamado desde hace tiempo la atención de los investigadores y han sido publicados en distintas ocasiones, pero, por lo general, sin conectarlos entre sí y con una casi constante obsesión por lograr su filiación cultural y datación a partir de los siempre difíciles paralelos situados en el exterior del archipiélago, sin apenas valorar su contexto cultural y las peculiaridades históricas del área en que aparecen.

En distintas ocasiones hemos hecho hincapié en el cambio

que la cultura talayótica debió de suponer en las formas de vida insulares, una de cuyas pruebas más evidentes, al menos cualitativamente hablando, es precisamente la transformación que experimentó la metalurgia, con adopción de tipos y técnicas que eran novedad en las Baleares y también con un sustancial aumento del número de útiles manufacturados.

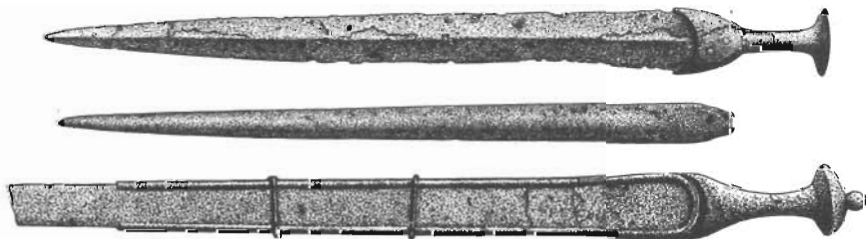
Tanto en Mallorca como en Menorca existieron dificultades para obtener cobre y fue imposible contar con minerales nativos que contengan estaño. Ello significa que la cultura talayótica precisó de la importación al menos del último. Que la situación sobre la posibilidad de disponer de materias primas no era favorable parece probada por el auge que cobra la fabricación de piezas de plomo en el período Talayótico II, cuando se dominan los procesos de tratamiento de unos minerales que sí existen en Mallorca con relativa abundancia, aunque sea en pocos puntos. Esa situación de carencia o escasez de materias primas sin duda debe ser un factor fundamental a considerar en relación con la metalurgia talayótica, sobre todo en un medio natural tendente a permanecer aislado durante largos períodos de tiempo con relativa facilidad.

Germán Delibes de Castro

Manuel Fernández-Miranda

Armas y utensilios de bronce en la Prehistoria de las Islas Baleares. Universidad de Valladolid, 1988, 208 p., il. 24 cm. (Operación Especial 1982).

Espadas mallorquinas.



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

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

- **Federico Durán López.**
Libertad de circulación y de establecimiento en la Jurisprudencia del Tribunal de Justicia de la CEE.
Madrid, Edilex, 1986. 150 páginas.
(Beca España 1984. Estudios Europeos).
- **Rafael Sánchez Ferlosio.**
El testimonio de Yarfoz.
Madrid, Alianza Editorial, 1986. 334 páginas.
(Operación Especial 1979).
- **José Luis Curbelo Ranero.**
Estilos de desarrollo y democracia en América Latina: una visión estructural.
«Información Comercial Española», nº 638, octubre 1986, págs. 103-115.
(Beca extranjero 1983. Autonomías Territoriales).

Fue Asesor de la Fundación

FALLECIO MIGUEL BENZO



El pasado 2 de agosto falleció en Madrid don Miguel Benzo Mestre, quien fue miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March desde enero de 1974 hasta diciembre de 1976. Anteriormente, desde 1971 hasta 1975, había ejercido también su labor de asesoramiento de esta institución como Secretario del

Departamento de Teología.

Nacido en Madrid, en 1922, don Miguel Benzo se doctoró en Teología por la Universidad Gregoriana de Roma. Fue catedrático de Teología de la Universidad Pontificia de Salamanca en su Sección de Madrid y profesor de Religión en centros universitarios. Era consiliario nacional de la Asociación Católica de Propagandistas. Publicó diversos libros sobre temas teológicos. Descanse en paz don Miguel Benzo.

*Revista crítica de libros de la Fundación***APARECE EL NUMERO 29
DE «SABER/Leer»**

■ Con artículos de Verdú, Ayala, Tortella, Jover, Pascual, Torroja y Prieto

La fama y el tópico han venido recubriendo con un oscuro manto la vida y la obra del escritor checo Franz Kafka. Una reciente biografía, que lleva por expresivo subtítulo el de «Una vida de escritor», es comentada por el escritor y periodista **Vicente Verdú** en el número 29, correspondiente al mes de noviembre, de la revista crítica de libros «SABER/Leer», que publica la Fundación Juan March.

A Vicente Verdú esta biografía sobre Kafka, debida al alemán Joachim Unseld, le parece un sosegado y persuasivo alegato a favor de la normalidad psicológica del personaje, un personaje atacado por la soledad y el desaliento literario, pero también alentado por el amor, el deporte y una razonable pugna por triunfar públicamente. El libro —escribe— contribuye «a demoler el beato interés que ha pretendido enaltecer a Kafka por el camino de la locura. En Kafka se encarna la historia completa de un autor debatiéndose con el deseo de perfeccionar el conocimiento y la comunicación de sus trabajos».

El trabajo de Vicente Verdú abre el sumario de este número, en donde, además, se publican artículos provenientes de muy distintos campos de la cultura: literatura, economía, historia, física, geografía y música.



Estos comentarios van ilustrados con dibujos encargados de forma expresa, que en esta ocasión firman **Alfonso Ruano, Arturo Requejo, Alfonso S. Pardo, Francisco Solé, Juan Ramón Alonso y Antonio Lancho**.

El escritor y ensayista **Francisco Ayala**, quien, desde sus muchas y variadas curiosidades científico-literarias, ha tomado en ocasiones la literatura como objeto de meditación y especulación teórica, comenta un libro de Antonio García Berrio sobre Teoría de la Literatura, en el que se aborda en toda su complejidad la materia literaria en

▷ sus distintos enfoques y desde los más diversos ángulos.

La teoría económica es una disciplina cada vez más tecnificada y hermética, incomprensible para los no especialistas. Libros como el que trae a estas páginas **Gabriel Tortella** contribuyen a facilitar la popularización de la economía. Se trata de las memorias del Premio Nobel de Economía, el norteamericano George J. Stigler, que parecen estar escritas, a juicio de Tortella, para poner la economía y los economistas al alcance del público, sin esquivar, por ello, la polémica.

La vida de antaño constituye uno de los campos de investigación característicos de la joven historia social. El interés actual por este nuevo sector de lo histórico plantea problemas de determinación de contenidos, de integración del mismo en el proceso histórico global, que invitan a una reflexión seria por parte del historiador.

El tomo que dedica al siglo XIX esta «Histoire de la vie privée», al pretender esbozar un panorama sintético del sector indicado, abre camino, piensa **José María Jover** al comentar el libro, a tal reflexión.

La estética de la ciencia

Simplicidad, belleza, simetría parecen términos propios de un orden artístico, más que de uno científico, y, sin embargo, son éstas características comunes que han compartido, como nos recuerda el profesor **Ramón Pascual**, las teorías científicas desde la Antigüedad.

Un libro colectivo, que se refiere a la estética de la ciencia, al papel de las simetrías en la física, le da ocasión al comentarista para exponer su opinión y enumerar, además, las

distintas simetrías que se dan en la física.

Hoy nadie duda de que la Tierra tiene forma esférica, pero no siempre se ha creído esto. Muchas vueltas se han dado, en el pasado, a la forma y a su tamaño. Una obra colectiva de la Academia de Ciencias de París, con la que se conmemora el 250 aniversario de las investigaciones realizadas para determinar experimentalmente cuál era la forma de la Tierra, recuerda y repasa todas estas investigaciones, que, como señala **José María Torroja**, han ocupado la mente del hombre a lo largo de los siglos.

El compositor **Claudio Prieto** escribe en un artículo, con el que se cierra el sumario del presente número, acerca de un libro que, con el didáctico título de *Hablemos de música. Conversaciones con músicos*, pretende ser una guía de aproximación al fenómeno musical.

A Prieto este texto le parece interesante porque aborda aspectos humanos y artísticos de la vida musical actual que, en general, suelen ser desconocidos para el público. También ameno, porque está escrito con un lenguaje fluido y abierto. En su opinión todo esto, y otras razones que expone en su comentario, hace interesante la obra tanto «para los que somos músicos como para los que no lo son, y por eso me parece que resulta un buen libro para acercarse a la música», concluye Claudio Prieto.

Suscripción

SABER/Leer se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 1.500 ptas. para España y 2.000 para el extranjero. En la sede de la Fundación se puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

JUEVES, 2

11,30 horas

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

Comentarios: **Manuel Balboa.**
 Obras de B. Marcello, G. F.
 Haendel, R. Schumann, B.
 Britten, M. Ravel, J. M. San-
 martin y F. Ruiz Escobés.
 (Sólo pueden asistir grupos
 de alumnos de colegios e ins-
 titutos, previa solicitud).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Mozart y la Masonería» (II).
J. A. Ferrer Benimeli: «El sen-
 tido de la libertad y la Maso-
 nería en Mozart».

VIERNES, 3

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Piano, por Rosa Torres.

Comentarios: **Antonio Fernán-**
dez-Cid.
 Obras de D. Scarlatti, W. A.
 Mozart, J. Brahms, M. de
 Falla, B. Bartok y S. Prokofiev.
 (Sólo pueden asistir grupos
 de alumnos de colegios e ins-
 titutos, previa solicitud).

SABADO, 4

12,00 horas

CONCIERTOS DEL SABADO.
CICLO «EL DUO VIOLIN-
PIANO EN EL SIGLO XIX»
(I).

Intérpretes: **Angel-Jesús Gar-**
cía (violín) y **Gerardo López**
Laguna (piano).

Obras de R. Strauss, F. Liszt,
 E. Ysaye y P. de Sarasate.

LUNES, 6

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Piano, por Martín Söderberg.
 Obras de L. v. Beethoven, F.
 Liszt y A. Ginastera.

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Mozart y la Masonería» (III).
Xavier Güell: «El compromiso
 masónico de Wolfgang Ama-
 deus Mozart».

MARTES, 7

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Violín y Piano, por Pedro
León y Julián López Gimeno.
 Comentarios: **Ramón Barce.**

Obras de Corelli, Beethoven,
 Sarasate y Ravel.

(Sólo pueden asistir grupos
 de alumnos de colegios e ins-
 titutos, previa solicitud).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Mozart y la Masonería» (y IV).
Xavier Güell: «*La flauta má-*
gica y el *Réquiem: Vida y*
muerte en 1791».

**«GRABADO ABSTRACTO
 ESPAÑOL»,
 EN VALDEPEÑAS**

Desde el 17 de noviembre,
 la exposición «Grabado Abs-
 tracto Español» (colección de
 la Fundación Juan March) se
 exhibirá en Valdepeñas (Ciud-
 dad Real), en el Museo Muni-
 cipal, con 85 obras de 12
 artistas, con la colaboración
 del Ayuntamiento.

MIÉRCOLES, 8

19,30 horas**CICLO «EL RECUERDO DE LA INFANCIA» (I).**Intérprete: **Julián López Gimeno.**

Obras de Mendelssohn, Krentzlein, Kullak, Schumann, Webern y Reger.

VIERNES, 10

11,30 horas**RECITALES PARA JOVENES Piano, por Rosa Torres.**Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.****SABADO, 11**

12,00 horas**CONCIERTOS DEL SABADO.****CICLO «EL DUO VIOLIN-PIANO EN EL SIGLO XIX» (II).**Intérpretes: **Manuel Villuendas** (violín) y **Emmanuel Ferrer-Laloe** (piano).

Obras de J. Brahms, L. v. Beethoven y C. Franck.

LUNES, 13

12,00 horas**CONCIERTOS DE MEDIODIA Guitarra, por Eulogio Albalat.**

Obras de E. Granados, F. Mompou, F. Moreno Torroba e I. Albéniz.

MARTES, 14

11,30 horas**RECITALES PARA JOVENES Violín y piano, por Pedro León y Julián López Gimeno.**Comentarios: **Ramón Barce.****19,30 horas****CURSOS UNIVERSITARIOS «Bilingüismo y diglosia en el mundo hispánico» (I).****Manuel Alvar:** «Diglosia dialectal en España».**MIÉRCOLES, 15**

19,30 horas**CICLO «EL RECUERDO DE LA INFANCIA» (II).**Intérpretes: **María Aragón** (mezzosoprano) y **Fernando Turina** (piano).

Canciones de Mozart, Poulenc, Mahler, Mussorgsky, Guastavino, Montsalvatge, García Lorca, Falla y García Abril.

JUEVES, 16

11,30 horas**RECITALES PARA JOVENES****Oboe y piano, por Jesús M.^a Corral y Rogelio Gavilanes.**Comentarios: **Manuel Balboa.****VIERNES, 17**

11,30 horas**RECITALES PARA JOVENES Piano, por Silvia Torán.**Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

Obras de Bach, Mozart, Chopin, Debussy, Albéniz y Ginastera.

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

19,30 horas**CURSOS UNIVERSITARIOS «Bilingüismo y diglosia en el mundo hispánico» (II).****Manuel Alvar:** «Bilingüismo y diglosia en América y Filipinas».**SABADO, 18**

12,00 horas**CONCIERTOS DEL SABADO. CICLO «EL DUO VIOLIN-**

PIANO EN EL SIGLO XIX» (III).

Intérpretes: **Joaquín Palomares** (violín) y **Miguel Baró** (piano).

Obras de Beethoven, Schumann, Dvorak y Brahms.

LUNES, 20

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Canto y Piano, por **Cristina Carlín** y **Valentín Elcoro**.

Obras de A. Scarlatti, P. D. Paradies, G. Rossini, L. Delibes, F. Liszt, C. Debussy y C. L. Buchardo.

MARTES, 21

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Violín y Piano, por **Domingo Tomás** y **Zdravka Radoilska**.

Comentarios: **Ramón Barce**.

Obras de Mozart, Fiocco, Beethoven, Brahms, Dvorak, Toldrá y Sarasate.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Bilingüismo y diglosia en el mundo hispánico» (III).

Manuel Alvar: «Español y lenguas indígenas».

MIÉRCOLES, 22

19,30 horas

CICLO «EL RECUERDO DE LA INFANCIA» (III).

Intérprete: **Guillermo González** (piano).

Obras de Mompou, Debussy, Villa-Lobos, Montsalvatge y A. Oliver.

JUEVES, 23

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Oboe y piano, por **Jesús Meliá** y **Rogelio Gavilanes**.

Comentarios: **Manuel Balboa**.

Obras de B. Marcello, J. F. Haendel, R. Schumann, B. Britten, M. Ravel, J. M. Sanmartín y F. Ruiz Escobés.

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

VIERNES, 24

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Piano, por **Silvia Torán**.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Bilingüismo y diglosia en el mundo hispánico» (y IV).

Manuel Alvar: «Español e inglés en Puerto Rico».

SABADO, 25

12,00 horas

CONCIERTOS DEL SABADO.
CICLO «EL DUO VIOLIN-PIANO EN EL SIGLO XIX»
(y IV).

LOS GRABADOS DE GOYA EN PORTUGAL Y ALEMANIA

Desde el 12 de noviembre la colección de Grabados de Goya de la Fundación se exhibirá en el Kieler Stadtmuseum Warleberger Hof, de Kiel (República Federal de Alemania).

Un total de 222 grabados de la misma Colección se presentará en Porto (Portugal), en la Casa de Serralves, el 17 de noviembre, con la Secretaría de Estado de Cultura de Portugal

Intérpretes: **Juan Llinares** (violín) y **Giovanni Auletta** (piano).

Obras de E. Grieg y G. Fauré.

LUNES, 27

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Violonchelo y piano, por **Miguel Angel Navarro** y **Noemí Novara**.

Obras de Porpora, Ravel, Haydn, Villa-Lobos, Ramos, Gardel, Falla, Popper y Cassadó.

MARTES, 28

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Violín y piano, por **Domingo Tomás** y **Zdravka Radoilska**.
Comentarios: **Ramón Barce**.

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Virtudes públicas» (I).
Victoria Camps: «La solidaridad».

MIÉRCOLES, 29

10,00 horas

Sesión pública de clausura

EXPOSICION HOPPER, EN LA FUNDACION

Durante el mes de noviembre seguirá abierta en la Fundación Juan March la Exposición de 61 obras de Edward Hopper.

Horario de visita: de lunes a sábado: de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas. Catálogo: 1.000 ptas. Carteles: 100 ptas.

del Workshop sobre «MOLECULAR DIAGNOSIS OF CANCER».

Intervenciones de los doctores **García Barreno**, **Slamon**, **Groffen**, **Roninson** y **Barbacid** (en inglés, sin traducción simultánea).

19,30 horas

CICLO «EL RECUERDO DE LA INFANCIA» (y IV).

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

Obras de Milhaud, Satie, Bizet, Fauré y Ravel.

JUEVES, 30

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Oboe y piano, por **Jesús M.^a Corral** y **Rogelio Gavilanes**.
Comentarios: **Manuel Balboa**.

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Virtudes públicas» (II).
Victoria Camps: «La responsabilidad».

CULTURAL RIOJA

En colaboración con Cultural Rioja, los días 7, 14, 21 y 28 de noviembre, a las 20,30 horas, se celebrará en la Sala Gonzalo de Berceo, de Logroño, el ciclo «El recuerdo de la infancia», con los conciertos de **Julián López Gimeno** (el 7), **María Aragón** y **Fernando Turina** (el 14); **Guillermo González** (el 21); y **Miguel Zanetti** y **Fernando Turina** (el 28).

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