

Nº 217
Febrero
1992

Sumario

<u>Ensayo-La música en España, hoy (v XXII)</u>	3
<i>La música de cámara, hoy en España</i> (1), por Juan Manuel Romani	3
<u>Nuevos miembros de la Comisión Asesora de la Fundación</u>	11
Han sido designados Guillermo Carnero, Antonio Fernández Alba, Claudio Guillén y Emilio Lledó	11
<u>Arte</u>	14
Exposición de pintura de Richard Diebenkorn	14
— La muestra fue presentada por la directora de la Whitechapel Art Gallery de Londres	14
— John Elderfield: «La figura y el paisaje»	15
La exposición «Monet en Giverny», hasta el 2 en Barcelona	19
<u>Música</u>	20
Ciclo con obras para piano de Robert Schumann	20
— Cuatro conciertos a cargo de Ana Bogani, Fernando Puchol, Guillermo González y Almudena Cano	20
Repaso a la obra para guitarra de Fernando Sor	22
— Gerardo Arriaga: «Fernando Sor y la guitarra»	23
Estreno de <i>Trío</i> , de Angel Oliver	25
Concierto en la presentación de <i>El movimiento de los astros</i> , de Antonio E. Lauzurica	27
Presentado el volumen <i>Joaquín Turina, a través de otros escritos</i>	28
«Conciertos de Mediodía»	30
«Conciertos del Sábado»: ciclo de Preludios para tecla	31
<u>Cursos universitarios</u>	32
Fernando Lázaro Carreter: «Hacia una moderna pedagogía de la literatura»	32
<u>Publicaciones</u>	38
« <i>SABER/Leer</i> »; artículos de Mainer, Sixto Ríos, Márquez Villanueva, García Calvo, Martín González, Miguel Beato y Tomás y Valiente	38
<u>Biología</u>	39
<i>Workshop</i> sobre los nociceptores, en febrero	39
Encuentro sobre «Tolerancia a la sal en microorganismos y plantas»	39
<u>Ciencias Sociales</u>	41
Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	41
— Peter Smith: «El tráfico de drogas en América»	41
— Rafael Repullo: «Teoría de Juegos y sus aplicaciones»	42
<u>Calendario de actividades en febrero</u>	44

LA MUSICA EN ESPAÑA, HOY (y XXII)

La música de cámara, hoy en España (1)

No es bueno que el hombre esté solo», leemos en venerable texto. «El hombre es un animal social», afirma con Marañón toda la antropología moderna. Y si esto es así, el músico ¿qué otra clase de «animal» es?

Porque está a la vista de todos que el músico-tipo con el que hoy convivimos, rehuye cuanto puede la socialización profesional, consciente y voluntaria —que no otra cosa es precisamente el ejercicio de la Música de Cámara—, a la que, sin embargo, algunos seguimos considerando la forma más plenamente humana de la Música.

Los jóvenes estudiantes se plantean un solo objetivo: ser solistas. No es necesario interrogarles demasiado para llegar a esta conclusión, que acaso un cierto pudor les impidiese declarar de entrada en su total crudeza. Basta repasar las obras que suelen presentar cada vez que el programa académico les otorga libre elección: obras para «tocar solo» o casi; obras de virtuosismo, con acompañamiento de orquesta o de piano —al



Juan Manuel Romani

Músico y musicólogo; doctor en ciencias, ingeniero y diplomado en dirección de empresas; profesor universitario en Madrid y Barcelona, Juan Manuel Romani es director de orquesta e intérprete.

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles y Teatro Español Contemporáneo. El tema desarrollado actualmente es «La Música en España, hoy». (1) Concluye la serie con este ensayo sobre «La música de cámara, hoy en España», cuya segunda y última parte se publicará en el próximo número de este Boletín.

menos en los instrumentistas de cuerda, que conocemos mejor—, pero apenas obras en las que aparezca el piano en pie de igualdad, dúo que constituye la célula elemental de la Música de Cámara.

Otro indicio, aún más escandaloso, de este feroz individualismo: hemos comprobado muy reiteradamente que estudiantes técnicamente muy aventajados llegan a finales del curso académico con su parte de una sonata completamente estudiada en cuanto a digitaciones y arcos, trabajada sobre una mera fotocopia y sin haber visto nunca la partitura completa con su parte de piano. Todo el mundo acepta en teoría el axioma de que la técnica debe estar al servicio de la Música, pero ¿qué trabajo técnico pueden haber realizado si no han siquiera leído la obra en su integridad, también la parte de su colega pianista?

La respuesta escapista de que han tomado sin más «los digitados del maestro» nos parece no sólo servil e inmadura, sino además ineficaz. ¿Cuántas veces nos hemos entretenido con partituras anotadas por instrumentistas geniales, cuyas indicaciones de dedos y arcos son totalmente inadecuados para los que no somos genios!

Pero este rechazo real de la música ejercida en breve colectivo —la Música de Cámara— lo padecemos también en el estamento docente. Hablo de un rechazo real, porque en teoría todos

En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La música española y la prensa*, por Antonio Fernández-Cid, crítico musical y académico de Bellas Artes; *La enseñanza profesional de la música*, por Daniel Vega Cernuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; *La música en la escuela*, por Elisa María Roche, profesora de Pedagogía Musical en el Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor; *La iniciativa privada en la música*, por Antonio Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras; *Música y nuevos medios electroacústicos*, por Gabriel Brncic, compositor; *Ser intérprete hoy en España*, por Alvaro Marías, flautista, director del conjunto «Zarabanda»; *El pasado en la música actual*, por Miguel Angel Coria, compositor; *El folklore musical*, por Miguel Manzano Alonso, profesor especial de Folklore Musical en el Conservatorio de Salamanca; *Música española en la radio*, por Carlos Gómez Amat, ensayista y crítico musical; *La musicología española*, por Ismael Fernández de la Cuesta, catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Revistas y medios especializados sobre música*, por Andrés Ruiz Tarazona, crítico musical; *Televisión y música contemporánea*, por Ramón Barce, compositor; *Iniciativa pública de la música*, por Tomás Marco, compositor y director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea; *Los archivos musicales en España*, por José López-Calo, catedrático emérito de Historia de la Música en la Universidad de Santiago; *La música española en el extranjero*, por Arturo Tamayo, director de orquesta; *La documentación musical, luces y sombras*, por Jacinto Torres Muías, catedrático de Musicología en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *Sobre la dirección de orquesta en España*, por José Ramón Encinar, director de orquesta y compositor; *El nuevo mapa de las orquestas sinfónicas españolas*, por José Luis García del Busto, director adjunto del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea; *La ópera en España*, por Carlos Ruiz Silva, crítico musical; y *Los Festivales de Música*, por Leopoldo Hontañón, crítico musical. La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

LA MUSICA DE CÁMARA, HOY EN ESPAÑA

consideran adecuado y de buen tono declararse sus fervientes devotos.

Veamos, con datos en la mano, qué sucede cada vez que queda vacante una cátedra de piano, violín o violonchelo en los primeros conservatorios de España. Los mejores profesionales se lanzan a optar a ella, dejando a veces posiciones previas, económicamente mucho más ventajosas. Los casos más recientes están en la mente de todos. Pero ¿qué sucede cuando se convoca un puesto docente en Música de Cámara? Los grandes nombres miran hacia otra parte.

Como, naturalmente, no hay lugar para tanto «solista», el joven músico que no se había interesado a su debido tiempo en la socialización voluntaria constituida por la Música de Cámara, se ve abocado sin preparación alguna a otra socialización casi siempre involuntaria, la orquesta.

Por desgracia, la muy digna vocación de profesor de orquesta, tan frecuente en los países centroeuropeos, es muy rara entre nosotros. Aquí, gran parte de los atriles emboscan a aspirantes a solista obviamente resentidos por no haber llegado a la meta que se habían propuesto y que ha resultado inasequible. Quisiéramos en estas breves notas examinar, aunque sea someramente, el «estado de la cuestión», la *situación real de la Música de Cámara en España, hoy*, en sus diversos aspectos de composición, ejecución y promoción de su audición, analizando en lo posible sus antecedentes e intentando descifrar las razones del devenir acontecido.

A la luz de todo ello, intentaremos esbozar algunas ideas acerca de lo que nos parece un futuro deseable para el ejercicio y disfrute de la Música de Cámara —objetivos—, y algunas líneas maestras que podrían ayudar a acercarse a él —políticas y planes de acción—.

Antecedentes históricos

Lo que conocemos por Música de Cámara —*varios instrumentistas que ejecutan cada uno de ellos partes diferentes, a modo de solistas*— no ha nacido ayer. Dejando a los eruditos investigar en sus orígenes remotos, en su forma actual tiene su eclosión histórica en los salones de la nobleza europea de los siglos XVII y XVIII, saltando a los de la burguesía en el XIX y llegando a estar disponible para todos —aunque aún en grado muy insuficiente— tan sólo en nuestro siglo, en especial a partir de la popu-

larización de las técnicas de grabación y difusión electrónica: discos, radio, televisión.

La expresión «Música de Cámara» empieza a aparecer regularmente a partir de la corte de Luis XIV, que crea el cargo de «Maître de Musique de Chambre du Roy (sic)», cuya función es la interpretación de música literalmente en la habitación del rey, a la que tienen acceso unos pocos cortesanos privilegiados. De allí salta la costumbre a las demás cortes europeas y a los salones de los nobles que pugnan por imitar a la realeza.

En estos momentos, últimos años del siglo XVII y primera mitad del XVIII, las formas musicales que se interpretaban en las cámaras reales y nobles incluían siempre el bajo continuo, con presencia del clave, instrumento en principio inmóvil. El canto está confiado a los violines, muchas veces dos al unísono, siendo el protagonismo de violas y violonchelos generalmente escaso. La razón es clara: el bajo está confiado al instrumento de tecla.

Tenemos que llegar hasta Haydn y a un hecho aparentemente anecdótico para que aparezca el cuarteto de cuerda tal como hoy lo conocemos y al que puede considerarse núcleo básico de la Música de Cámara hasta nuestros días.

En la Viena de Haydn, la corte imperial y, por ende, la nobleza empiezan a demandar conciertos al aire libre, a modo de tercera etapa expansiva como ampliación de la inicial habitación personal y posterior extensión a los salones palaciegos. Es el auge de los divertimentos, serenatas y demás formas pensadas para jardines y belvederes.

Y en este contexto, al que no tiene fácil acceso el difícilmente transportable instrumento de tecla, Haydn debe producir música «de cámara», sin otros bajos que la viola y el violonchelo. Y así, por esta curiosa vía nació el cuarteto tal como hoy lo conocemos y cuya línea filogénica parte de Haydn, sigue con Mozart, Beethoven, Brahms y ya en nuestro siglo desemboca en Bartok.

No sería justo, sin embargo, olvidar los notables antecedentes que florecieron en pleno Renacimiento y primer Barroco (siglos XV y XVI), basados en conjuntos de «violas», instrumentos diferentes de lo que hoy se conoce por viola y muy próximos a la actual viola de gamba. Curiosamente, el mundo de las violas renacentistas pierde fuerza en el siglo XVII, dando paso a otra línea genética, la de los violines y sus hermanos mayores, la actual viola y el violonchelo, base del cuarteto de Haydn y, a partir de él, del actual.

En España, la Música de Cámara se origina también en la cá-

LA MUSICA DE CÁMARA, HOY EN ESPAÑA

mará real, en este caso en la de Carlos III, el rey ilustrado, que fue rey de Sicilia antes de serlo de España. En la corte de Nápoles implantó los conciertos en su cámara, en sus salones y luego en sus jardines, según el modelo francés que se había convertido en patrón y espejo de las cortes europeas.

Llamado a España como rey al morir su hermano, el poco interesante Fernando VI, Carlos III trae consigo toda la cultura y el refinamiento de la corte napolitana. En su propia familia había procurado una avanzada formación musical a su heredero, el futuro Carlos IV, que llegó a ser un estimable violinista. A los dos Carlos debemos la adquisición de la máxima joya del patrimonio musical español: la colección de cinco Stradivarius, que sonaban habitualmente en la corte, con Carlos IV al violin.

El quinteto quedó mutilado por el pillaje de las tropas napoleónicas, que se apoderaron de la viola haciendo imposible el uso del conjunto durante casi siglo y medio. La paciente investigación para localizar el instrumento perdido y la posterior gestión personal para recuperarlo, realizadas por el ilustre violonchelista don Juan Ruiz-Casaux, culminaron con la recuperación de la viola Stradivarius en 1951, traída personalmente por Casaux en el asiento vecino de su avión, entre dos trayectos de tranvía, imagen immortalizada por el gran fotógrafo Gyenes, casual compañero de viaje en aquel vuelo.

No fueron éstos los únicos grandes instrumentos con que se iniciaba la vida de la Música de Cámara en España. La nobleza sigue inmediatamente el ejemplo, llegando a estar documentados en manos de la nobleza española casi medio centenar de Stradivarius y otros tantos instrumentos de primeras firmas de luthería: Amati, Guarnerius, Contreras, Asensio, etc.

Junto a los escarceos de los nobles, el músico profesional que encabeza aquel movimiento en España es Luigi Bocherini, italiano afincado en Madrid, cuya trayectoria es paralela, no sólo en el tiempo, a la de Haydn en Viena. Bocherini entre nosotros pasa a dar relevancia a las nuevas violas y especialmente a los violonchelos (él era un excelente violonchelista) en sus estupendos quintetos, sentando las bases, como Haydn, para el diálogo entre iguales propio de la Música de Cámara.

Este período está perfectamente estudiado por el propio Casaux en su discurso de ingreso en la Real Academia, que lleva por título «La Música en la corte de Carlos IV».

Este idílico y refinadísimo cuadro queda interrumpido por la brutal irrupción de las tropas napoleónicas, que desmantelan el país no sólo físicamente —como la sustracción directa de instrumentos como la viola Stradivarius de la colección real—, sino muy especialmente influyendo en los ánimos de la gente, que ante el «*primum vivere*» se olvida de músicas.

La restauración de Fernando VII aporta otra forma de brutalidad, ahora más intelectual, de represión e inseguridad, que tampoco propicia la paz del espíritu —y de la otra—, necesarias para el florecimiento de la música en general y en particular su modalidad más exquisita, la Música de Cámara.

Mientras en Europa florece en todo el siglo XIX una burguesía que toma el relevo del «*ancien régime*» y que propicia la implantación de Beethoven, Brahms y los románticos en los nuevos salones —muchísimos más en número que los de la antigua nobleza del dieciocho—, en España nos encallamos en estériles pronunciamientos y contrapronunciamientos que imposibilitan la vida cultural y nos desconectan de la Música de Cámara europea, sin terreno abonado tampoco para la generación de música autóctona.

No es hasta más que mediado el siglo cuando, junto a los salones burgueses, se inicia una tímida presencia de salas abiertas al público. El primer exponente entre nosotros de esta nueva línea es el violinista Jesús de Monasterio, fundador del Cuarteto de su nombre y de la Sociedad de Cuartetos (1863), proto-maestro de la Música de Cámara en la España contemporánea.

El segundo eslabón generacional fue Víctor Mirecki, polaco afincado en Madrid y maestro a su vez de la tercera generación, personificada en Ruiz Casaux, padre espiritual de las siguientes generaciones que llegan hasta nuestros días.

Es una constante de cada uno de los sucesivos maestros citados el haber centrado su actividad profesional en la Música de Cámara, en sus vertientes de interpretación y docencia, dejando menos atendidas opciones de solista. Junto a ellos aparecen músicos de primera fila, como Arbós, sólo ocasionalmente vinculados a la Música de Cámara.

El desarrollo de la Música de Cámara en Cataluña transcurrió de forma paralela e independiente. Las grandes figuras como Casals, Costa, Cassadó y Toldrá sólo dedicaron una parte minoritaria de su actividad a la Música de Cámara. En Barcelona tan sólo Massià creó realmente una escuela de cámara en la que directa o

LA MÚSICA DE CÁMARA, HOY EN ESPAÑA

indirectamente se han apoyado los mejores músicos de la generación siguiente.

¿Y después? Desgraciadamente hemos de reconocer que la interpretación de música de cámara a cargo de gente del país, acabada la generación de los maestros citados, ha bajado un escalón notable. Los más destacados conjuntos de cámara actuales ensayan menos de lo conveniente. Esto nos consta por testimonios muy directos, aunque ninguno de ellos lo reconocería en público. No hace falta ser un lince para observar que los grandes nombres acumulan tal cantidad de funciones en orquesta, solista, docencia y algo de cámara, que necesariamente ésta queda perjudicada. Este perjuicio no conduce necesariamente a una falta de calidad interpretativa, que viene suplida muchas veces por la excepcional valía de los intérpretes, sino a la escasez de repertorio, la ausencia de novedades, la imposibilidad de preparar programas cíclicos o coherentes, al estilo de lo que en su día hicieron la Agrupación Nacional de Música de Cámara en Madrid o los sucesivos cuartetos «Renaixement» y Agrupación de Música de Cámara, de Barcelona.

A pesar de mi profunda y multiforme vinculación a la Música de Cámara —degustador impenitente ante todo, modesto intérprete, marido y padre de músicos que han hecho de ella su vida, promotor de no pocos conciertos y un largo etcétera que incluye todas las posibles aproximaciones a ella de un enamorado de la Música de Cámara—, intentar siquiera abordar una tarea como la propuesta, basado exclusivamente en mi propio acervo, sería cuanto menos una frivolidad.

Tengo la fortuna de compartir mi vida entre mis dos queridas ciudades de Madrid y Barcelona —o Barcelona y Madrid— que tanto monta.

De una y otra puedo dar una cierta noticia directa, pero, contra lo que muchos creen, dicen o escriben, a lo largo y ancho de España hay mucha —y a veces excelente— Música de Cámara, de la que somos poco conscientes en las capitales.

Me he decidido, pues, por el método obvio de «preguntar al que sabe». ¿Quién sabrá más de cómo va la producción de obras de cámara que sus propios autores? ¿Quién dará mejor noticia de los conciertos existentes que sus intérpretes, por una parte, y sus promotores y organizadores, por otra?

Nos ha parecido que éste era el enfoque más serio para un trabajo de esta clase y así lo hemos abordado, con el inestimable

apoyo de la una vez más benemérita Asociación Española de Música de Cámara. El firmante se ha asignado simplemente esta introducción y un breve resumen, con la indeclinable responsabilidad de unas conclusiones.

A partir de los datos recogidos, intentaremos resumir, aunque sea someramente, el panorama de los más destacados grupos de cámara españoles, obviando, como es discreto, aquellos en que interviene mi propia gente.

Tan sólo una breve mención a los grupos de Madrid y Barcelona por ser los más conocidos. En ninguna de ambas capitales existe ningún grupo de dedicación exclusiva a la Música de Cámara, al menos entre los de primera fila. A algunos pocos de ellos podría aplicarse lo antes dicho de que la calidad individual de sus componentes viene a suplir la falta de dedicación.

Destacaríamos en primera línea, entre otros, al Cuarteto Casadó y Trío de Madrid, en esta ciudad; al cuarteto Sonor y Trío de Barcelona, en la Ciudad Condal. Podríamos singularizar también al trío Mompou por su notable dedicación a la música española. Existen algunos otros estimables conjuntos con menos apariciones públicas, como puedan ser el Quinteto Español, Cuarteto Ibérico, Cuarteto Arcana y pocos más.

En cuanto al resto de España, con el que tenemos menos contacto personal, nos remitimos a la información recogida de los grupos que han contestado a la petición remitida a través de la Asociación Española de Música de Cámara en la que solicitábamos datos sobre actuaciones y proyectos inmediatos a los grupos que aparecen en el catálogo de «Recursos Musicales de España», que publica el Ministerio de Cultura.

Las respuestas recibidas no han sido muy abundantes, pero sí cualificadas, suficientes para formarse una idea global bastante fidedigna de la situación.

(Como nota al margen nos sentimos obligados a señalar una vez más el imposible servicio de correos que padecemos: muchos consultados dicen haber recibido en septiembre las cartas que se les remitieron en julio. ¿Cuántos no habrán recibido nunca nuestra comunicación? Si alguien no la ha recibido, lo sentimos de veras: nuestro envío ha sido a todos los que aparecen en el catálogo *Recursos musicales* y que se relacionan con nuestra temática).»

(Continuará y finalizará en el próximo Boletín Informativo)

Comisión Asesora

Por cumplimiento del plazo previsto, el 31 de diciembre de 1991, cesaron en sus cargos como miembros de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March don **Pedro Cerezo Galán**, doña **Margarita Salas Falgueras**, don **Gregorio Salvador Caja** y don **José Luis Sampedro**.

Para sustituirles en su misión, el Consejo de Patronato de la Fundación ha designado nuevos miembros de la Comisión Asesora a don **Guillermo Carnero**, don **Antonio Fernández Alba**, don **Claudio Guillén** y don **Emilio Lledó Iñigo**.

Pedro Cerezo Galán Nació en Hinojosa del Duque (Córdoba) en 1935. Es catedrático de Filosofía de la Universidad de Granada, de cuya Facultad de Filosofía y Letras fue decano, así como fundador de su Sección de Filosofía. Fue secretario del Departamento de Fi-

losofía y Ciencias Humanas de la Fundación Juan March (1974-77) y vicepresidente de la Sociedad Española de Filosofía. Entre sus publicaciones destacan: *Arte, Verdad y Ser en Heidegger* (1963), *Palabra en el Tiempo: Poesía y Filosofía en Antonio Machado* (1975) y *La Voluntad de Aventura* (1984).

Margarita Salas Falgueras Nació en Cañero (Oviedo) en 1938. Doctora en Ciencias por la Universidad Complutense. Premio «Leonardo Torres Quevedo» (1963). Profesora de Genética Molecular en la Universidad Complutense desde 1968. Desde 1974 es Profesora de Investigación en el CSIC, en el Centro de Biología Molecular. Pre-

mio «Severo Ochoa» de la Fundación Ferrer de Investigación (1986). Presidenta de la Sociedad Española de Bioquímica (1988-1992). Miembro de la European Molecular Biology Organization. Desde 1988 dirige el Instituto de Biología Molecular del CSIC. Académica de número de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.

Gregorio Salvador Caja Nació en Cúllar-Baza (Granada) en 1927. Doctor en Filosofía y Letras (Sección de Filología Románica) por la Universidad de Madrid. Catedrático de Gramática Histórica de la Lengua Española de la Universidad de La Laguna (1966-75) y en las de Granada y Autónoma de Madrid. Desde 1980 lo es de la Complutense. Fue decano de la Fa-

cultad de Filosofía y Letras de La Laguna. Ha sido también profesor visitante en la Universidad de Maryland y en el Colegio de México. Es académico de número de la Real Academia Española desde 1987. Dialectólogo, lexicólogo y crítico literario, es autor de *Semántica y Lexicografía del español*, *Estudios dialectológicos* y *Lengua española y lenguas de España*.

José Luis Sampedro Sáez Nació en Barcelona en 1917. Fue catedrático de Estructura e Investigaciones Económicas en la Universidad Complutense y profesor en las Universidades de Salford y Liverpool. Técnico de Aduanas (desde 1935), fue jefe del Gabinete Técnico en la Dirección General de Aduanas. Fue consultor

del Banco Internacional de Reconstrucción y Desarrollo en 1972 y asesor del Ministro de Comercio de 1951 a 1957. Además de numerosos trabajos de economía, ha publicado obras de creación literaria. En 1950 obtuvo el Premio Nacional de Teatro «Calderón de la Barca» por *La paloma de cartón*. Es académico de la Real Academia de la Lengua.

Nuevos miembros de



Guillermo Carnero

Nació en Valencia en 1947. Licenciado en Ciencias Económicas y Empresariales por la Universidad de Valencia, en 1972, y en Filosofía y Letras, Sección de Filología Hispánica, por la Universidad de Barcelona, en 1975, se doctoró, con Premio Extraordinario, en 1979 por la Universidad de Valencia. Ha sido profesor en las Universidades de Berkeley-California y Virginia. Desde 1986 es catedrático numerario en la Universidad de Alicante. Desde 1982 dirige la revista *Anales de Literatura Española*. Co-director de la Colección de Clásicos Taurus y miembro del Consejo Editorial de la *Hispanic Review* de la Universidad de Pennsylvania. Miembro del Centro Español de Estudios del siglo XVIII y de la American Society for XVIIIth Century Studies. Ha publicado, entre otros trabajos, *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Bohl de Faher* (1978); *La cara oscura del Siglo de las Luces* (1983), así como ediciones críticas.



A. Fernández Alba

Nació en Salamanca en 1927. Arquitecto por la Escuela de Madrid, fue un activo colaborador en los movimientos de vanguardia de los años cincuenta y sesenta. Formó parte del Grupo «El Paso». Premio Nacional de Arquitectura (1963) y de Restauración (1980), entre otros galardones. En 1970 obtiene la cátedra de Elementos de Composición en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Profesor en diversas universidades internacionales, es Académico de Bellas Artes de San Fernando (1987) y Premio de las Artes de la Comunidad de Castilla-León (1988). Es autor, entre otros títulos, de *Crisis de la arquitectura española (1936-1972)* (1972); *Neoclasicismo y posmodernidad* (1983); y *Los axiomas del crepúsculo* (1989). Su obra como arquitecto parte de las premisas más rigurosas del Movimiento Moderno. Sus proyectos manifiestan una reflexión crítica en torno a la naturaleza «significativa» y «existencial» del espacio de la arquitectura y su valor poético.

la Comisión Asesora



Claudio Guillén

Nació en París en 1924. Hijo del poeta Jorge Guillen, se doctoró en Literatura Comparada en la Universidad de Harvard en 1953. Ha sido catedrático de esta especialidad en las Universidades de California en San Diego (1965-1976), de Harvard (1978-1985), con el título, desde 1983, de Harry Levin Professor of Literature; catedrático extraordinario de Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona (1983-89); y profesor visitante en otras universidades europeas y americanas. Presidente de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (1984-89), dirige las colecciones «Clásicos Alfabuara» y «Escritores de América», de la Editorial Muchnik. Es autor de más de sesenta artículos publicados en revistas especializadas sobre narrativa y poesía del Siglo de Oro, poesía del siglo XX, teoría del análisis poético y teoría de la Historia de la Literatura. Entre sus últimos libros figuran *El primer Siglo de Oro* (1988) y *Teoría de la Historia literaria* (1989).



Emilio Lledó

Nació en Sevilla en 1927 y estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, donde se licenció en 1952. En 1953 marchó a Heidelberg (Alemania), donde preparó su doctorado con los profesores Gadamer, Lowith y Regembogen. En 1956 fue nombrado profesor ayudante del Philosophisches Seminar de la Universidad de Heidelberg. Tras su regreso a España, en 1962, fue catedrático de Instituto en Valladolid. En 1964 obtuvo la cátedra de Filosofía de la Universidad de La Laguna, donde permaneció hasta 1967, año en el que ganó por oposición la cátedra de Historia de la Filosofía de la Universidad de Barcelona. En 1978 se trasladó a la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid. Es Investigador del Wissenschaftskolleg, Institute of Advanced Study, de Berlín. Entre sus libros figuran *Filosofía y Lenguaje* (1970), *El epicureísmo* (1984), *La memoria del Logos* (1984) y *La Etica de Aristóteles* (1985).

Exposición con 52 óleos del artista norteamericano

La pintura de Richard Diebenkorn

La muestra fue presentada por la directora de la Whitechapel Art Gallery de Londres

Durante todo el mes de febrero seguirá abierta en la sede de la Fundación Juan March la Exposición de 52 óleos del pintor norteamericano Richard Diebenkorn (Portland, Oregón, 1922), que se inauguró el pasado 10 de enero. La muestra, que permanecerá abierta hasta el 8 de marzo, abarca 36 años de trabajo del artista, de 1949 a 1985, y está organizada conjuntamente por la Whitechapel Art Gallery, de Londres, la Frankfurter Kunstverein y la Fundación Juan March.

La exposición proviene de Londres y, tras su paso por Madrid, se verá en Frankfurt y brinda la ocasión de poder contemplar, por vez primera en Europa, una retrospectiva de este artista norteamericano, considerado como uno de los más importantes pintores del siglo XX en su país. El propio Richard Diebenkorn, su mujer e hijos han colaborado en su organización. Asimismo se ha contado con la ayuda de Catherine Lampert, directora de la Whitechapel Art Gallery de Londres, quien pronunció la conferencia inaugural de la muestra; de Paul Bonaventura, de la misma galería londinense; de Peter Weirmair, director del Kunstverein de Frankfurt; de John Elderfield, director del Departamento de Dibujos y Grabados del MOMA de Nueva York, y autor del estudio reproducido en el catálogo (del cual en páginas siguientes se ofrece un extracto), entre otros; además de otros coleccionistas, museos y galeristas que han prestado sus obras para esta exposición.

Richard Diebenkorn fue reconocido en los años cuarenta como un importante pintor expresionista abstracto y desde entonces ha seguido creando obra en diferentes estilos pero con una voz muy personal. Nacido en Portland, Oregon, en 1922, estudió en la California School of Fine Arts, donde más tarde sería profesor. Diebenkorn fue galardonado recientemente con la National Medal of the Arts, concedida por el Presidente de los Estados Unidos.



John Elderfield

«La figura y el paisaje»

Si los cuadros de Diebenkorn son figurativos o abstractos es algo que afecta necesariamente a la encarnación de su experiencia. El tipo y calidad de esas experiencias serán distintos en sus dos formas de pintar. Sin embargo, no lo serán en la medida en que la figuración se reserva exclusivamente para ciertas experiencias y la abstracción para otras. Veamos algunas de las distintas clases de experiencias que ofrecen las pinturas de Diebenkorn.

Diebenkorn es un pintor modernista; por tanto, todo lo que pinta es un continuum. Incluso los motivos más individualistas y aislados que nos ofrece, ya sean amapolas en un vaso, los meandros de una carretera, una mano que descansa sobre la mesa o una forma en diagonal que flota sobre una de las pinturas de Ocean Park (ejemplos que cubren los cuatro géneros), incluso formas como éstas no están verdaderamente aisladas, sino que se dibujan en la geometría de la superficie y su continuidad, formando un plano uniforme y resistente sobre el que descansa la pintura y que se detecta a través de todas ellas. A este respecto, las pinturas de Ocean Park representan el climax de sus logros. La geometría de su composición incluye intrínsecamente sus componentes y la reticencia de su factura sirve así a la fusión de los mismos. Es en su continuum, más que en sus partes, donde estas pinturas nos hablan del mundo exterior.

Diebenkorn dice que él «siempre oscila entre la desnuda sencillez y un intento de captar lo incidental». Y que, por un lado, está el contenido que depende de los «signos, símbolos, funciones figurativas u otras gestaciones» y, por otro, el que depende de las «relaciones espaciales sin ela-



«Mujer de perfil», 1958.

borar». Esta distinción es útil porque supera la distinción entre la pintura abstracta y la figurativa.

En la interpretación de Diebenkorn la naturaleza muerta resulta un ejemplo de su visión de pintor, es decir, del proceso de improvisación al pintar. Un paisaje y un interior con figuras se crean de modo similar, pero no son tan paradigmáticos de este proceso como lo es la naturaleza muerta. El paisaje es demasiado y demasiado distante; la figura, una sola y demasiado cercana. Al final todo se puede reducir a paisaje y figura. Si miramos hacia delante, si la abstracción de Diebenkorn está en realidad más allá de lo que consigue con su pintura figurativa, es porque ha logrado una mezcla total de paisaje y figura.

Conceptualmente, Diebenkorn trabaja con partes independientes que tienen significado y las ensambla for-

mando relaciones para crear un todo mayor cuyo propio significado, a veces, se subsume y siempre se contrapone al significado de las partes. O elimina algunas de éstas para condensar su pintura en un conjunto de partes que se refuerzan entre sí y que forman también un todo más grande. Generalmente hace ambas cosas a la vez.

En la tradición del expresionismo abstracto americano, al que pertenece la obra de Diebenkorn, muchas pinturas expresan su significado casi enteramente en su totalidad. Podemos deleitarnos, y de hecho lo hacemos, con los detalles de un Pollock o un Rothko, pero el encanto está en el fenómeno pictórico. Pero hay detalles de los que disfrutamos cuando nos acercamos a ellos que antes no han llamado nuestra atención. Las pinturas de Diebenkorn, como las de Pollock o Rothko, contienen encantos de esta clase. Podemos saborear y recordar partes de sus cuadros, además del todo. En este aspecto, Diebenkorn es un pintor tradicional.

Resistencia a la coherencia

Diebenkorn se resiste a toda coherencia relacional. Esto es importante para saber cómo sus cuadros incorporan su experiencia en las partes y en el todo. Las partes tienen cierta libertad con respecto al todo. Sus pinturas demuestran que trata de ser coherente, pero me da la sensación de que se retracta casi al llegar al final. Por eso, parte de su resistencia a la coherencia es una resistencia a acabar. Precisamente sus pinturas viven en sus propios errores: en la esplendor de su desmañado dibujo, en las partes sin acabar, en las que parecen haber sido pintadas cuando el artista no pensaba en lo que estaba haciendo, en su pretendida ofensa al buen gusto y a la sensibilidad.

La cuestión de la coherencia es más importante que la de la perfec-

ción del acabado, implícita en ella. El acabado no es la intención de una pintura, sino más bien la consecuencia de haber conseguido su intención. La coherencia puede ser una intención. Esto nos lleva a la diferencia más importante en las pinturas figurativas y abstractas de Diebenkorn: se puede decir que tienen la misma intención.

Para Diebenkorn, un buen cuadro es aquel que se nos presenta, en primer lugar, como una combinación de partes tan íntimamente relacionadas entre sí que todas parecen tener la misma importancia hablándonos como un todo. Cuando Diebenkorn dice que el tipo de pintura que quiere hacer es «la obra total», se refiere a la coherencia de la pintura concebida como objeto, que antes significaba una caja y ahora un listón. La unidad total, relacional, que busca Diebenkorn está concebida en la superficie, pero no es independiente del objeto representado. Entre las formas de coherencia que aparecen en sus pinturas decorativas, no es la menor la cohe-



«Interior con flores», 1961.

rencia ilustrativa del objeto pintado. Con frecuencia es el objeto pintado el que compone la superficie. La figura está en el campo y no en su cara.

Diebenkorn empieza, a veces, cuadros con dos o tres figuras, de las que raramente sobrevive más de una. Y si sobreviven dos (nunca más de dos), se funden como si fueran una sola. Y si no aparece ninguna, habrá algún sustituto: una silla vacía, una ventana o un porche por los que mirar, una mesa sobre la que hay objetos de uso. Signos de ausencia de figuras que denotan su presencia. En algunas de las naturalezas muertas más pequeñas, con tijeras o cuchillos y fruta, el objeto ilustrado que nos habla de la acción humana (y que simultáneamente compone la superficie) lo hace de tal modo que suscita inmediatamente en nosotros pensamientos sobre el cuerpo y principalmente sobre su sexualidad.

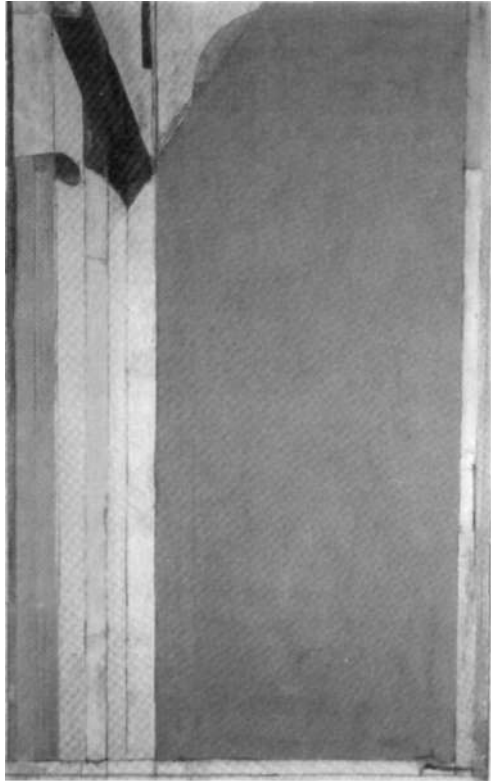
El período figurativo de Diebenkorn (aproximadamente de 1955 a 1966) está dominado por las figuras, por cuadros figurativos con figuras y metafóricos de figuras. En este período no hay muchos paisajes puros, sino que generalmente se ven a través de ventanas o de porches. Surgen

como pantallas a través de las figuras o como sustitutos de las mismas, cuya presencia se proyecta en ellos impregnándolos de corporeidad. Ningún paisaje de Diebenkorn parece tan abierto a la naturaleza, tan inmerso en ella, como las pinturas abstractas que los precedieron.

Estas pinturas abstractas del período 1948-55 son las primeras obras maduras de Diebenkorn. Son abstractas porque no pueden considerarse paisajes, pero representan cosas e imágenes fácilmente asociables con un paisaje, como glifos orgánicos, bandas horizontales y partes retorcidas. Y su composición, a partir de manchas más o menos grandes, recuerda paisajes. También lo recuerda el modo de pintar: los colores en capas difuminadas sugieren bandas de



«Mujer sentada», 1967.



«Ocean Park # 139», 1985.

tierra y arena y las formas estratificadas que encontramos en la naturaleza. La experiencia que ofrecen estas pinturas no es la misma que la de los paisajes. No hay ninguna correspondencia evidente entre la pintura y un lugar concreto, pero su enraizamiento con la experiencia que tiene el artista del paisaje parece evidente.

Diebenkorn pintó cuadros abstractos que recuerdan su experiencia paisajista antes de su viaje a México en 1950. Pero a partir de esa fecha adquirió mayor confianza y tuvo una mente más abierta. Se fue, según dijo, para escapar a las limitaciones de su empleo como docente, pero también porque quería irse, según dijo, quería estar solo y reflexionar.

El paisaje como metáfora

El paisaje satisfizo esa necesidad. El paisaje, distante y que, generalmente, no mira hacia atrás, fue una metáfora totalmente adecuada. Además, como nos recuerda Diebenkorn, la libertad de la distancia le permitió la libertad del autoexamen. Es decir, la libertad de jugar y dejar volar su fantasía. El expresionismo abstracto, al fomentar la improvisación, rechaza lo acabado, lo «bonito». Esto fue también vital para Diebenkorn. En 1948 era un pintor consumado, pero nada fácil. Como marginado cultural, lejos de Nueva York y más aún de Europa, no fue capaz de absorber un estilo pulido. La experiencia del expresionismo abstracto le hizo ser un pintor desmañado espléndido. La gracia de su arte estaba, y sigue estando, en su libertad para olvidarse de la mera habilidad. Otra libertad que le permitía el paisaje.

El «viaje al paisaje» de 1950 no produjo en el arte de Diebenkorn tantos cambios como una necesidad de respuesta. Igual que cuando voló por primera vez sobre el desierto en el verano de 1951. Empezó a tratar la superficie vertical de sus pinturas como si fuera horizontal, como si fuera un

dibujo o un escrito. Esto tuvo dos consecuencias importantes: primero, que amplificó el sentido de mapa que surge de la superficie de su pintura. Y en segundo lugar, era como si el dibujo o la escritura hubieran invadido la pintura para liberarla. La tela de araña del gráfico se inscribe en la superficie como sobre un listón y se extiende por toda ella como un decorado abstracto.

Más tarde, en Berkeley, al norte de California, el dibujo se disuelve en la pintura a través de un artista más seguro, que se siente más cómodo en la cultura pictórica de mediados de los años cincuenta. «No había nada contra lo que luchar», explica. «Y de repente, la figura me proporcionó mucho de lo que buscaba». Pintando, «la figura ejerce una influencia continua y difusa sobre la pintura a medida que se va desarrollando. Las formas representadas están cargadas de sentimientos psicológicos. No puedo limitarme a pintar».

Y efectivamente, no sólo es pintura, porque la figura se intercala entre el pintor y el cuadro, de tal manera que, en realidad, Diebenkorn no puede pintar a partir de la figura. Frente a una figura pintada por Diebenkorn nos sentimos ambivalentes, creo, no respecto al cuerpo representado, sino al campo que lo contiene y que cubre su corporeidad. Y no sólo las pinturas con representaciones de figuras permiten ese sentido de corporeidad.

Las pinturas de Ocean Park, por ejemplo. Las primeras parecen derivarse de algunos detalles de las anteriores pinturas de Diebenkorn. La figura, dice, es un fragmento. Por tanto, algunas de las primeras pinturas de Ocean Park parecen fragmentos de fragmentos, fragmentos de figuras o de superficies metafóricas de figuras. Todas las pinturas figurativas parecen muy próximas, pero las primeras de Ocean Park mucho más, ampliadas y aumentadas en su corporeidad, hasta hacerse casi esculturas.»

En Madrid, 188.000 visitantes

Exposición Monet: hasta el 2 en Barcelona

Hasta el 2 de febrero se puede contemplar en el Palacio de la Virreina, de Barcelona, la exposición «Monet en Giverny», organizada por la Fundación Juan March en colaboración con el Ayuntamiento de la capital catalana. Al acto inaugural, celebrado el 3 de enero, asistió el alcalde de la ciudad, Pasqual Maragall, quien se refirió al resultado artístico del trabajo de Monet en Giverny a través de un conjunto de obras donde la naturaleza «es presenta en infinites imatges sempre canviants i sorprenents que destaquen pel seu caràcter precursor».

Añadió el alcalde que «la Fundación Juan March de Madrid, que ha organitzat l'exposició i que durant molts anys ha col·laborat amb nosaltres en projectes tan importants com 'Minimal Art' (1981), 'Piet Mondrian' (1982), 'Odilon Redon' (1989) o 'Andy Warhol' (1991), entre d'altres, ha volgut brindar-nos ara l'oportunitat de presentar a la nostra ciutat un extraordinari conjunt de vint obres de Monet de l'etapa de Giverny, precedents del Museu Marmottan de París. Em complau testimoniar-los el nostre agraïment», concluyó.

En la inauguración, el concejal de Cultura de Barcelona, **Oriol Bohigas**, resaltó la importancia de estas colaboraciones entre instituciones públicas y privadas, al tiempo que destacó la expectación y acogida que había provocado en Barcelona la exhibición de estas 20 obras del pintor francés, procedentes todas ellas del Museo Marmottan de París, poseedor de la colección más amplia de este autor: 110 lienzos.

Por su parte, el director del citado Museo, **Arnaud d'Hauterives**, mostró su alegría y satisfacción por poder ofrecer la obra de los últimos años de Monet.

En palabras de presentación de **Francesc Vicens**, responsable de Difusión Cultural del Ayuntamiento, «ésta es una exposición brillantemente organizada y bellamente pro-

longada en Barcelona». Subrayó el modernismo de Monet, su carácter precursor y su preocupación permanente por atrapar en su obra la sucesión del tiempo, el instante marcado por una serie de circunstancias como la luz, el clima o la época. Mostró su satisfacción porque el empeño y la organización de la Fundación Juan March hicieran posible que la muestra no regresara definitivamente a París sin pasar antes por Barcelona.

Cerró el acto inaugural el director de la Fundación Juan March, **José Luis Yuste**, quien comentó los largos años de gestiones y preparativos para llevar a cabo esta muestra, que, después de ser contemplada en Madrid por 188.000 visitantes, ha tenido la oportunidad única de prolongar en Barcelona su estancia en España, gracias al esfuerzo de organización y montaje del Ayuntamiento barcelonés. «Colaboración que se remonta a casi 20 años y que ha permitido poder ofrecer, con su ayuda y excelente acogida, muchas de las 35 exposiciones organizadas en Cataluña por nuestra Fundación».

El Ayuntamiento ha editado con este motivo un catálogo, carteles y programas de mano y ha instalado a lo largo de la Rambla multitud de anuncios colgantes de la exposición Monet, que se inauguró con la presencia de un millar de personas.

Del 12 de febrero al 4 de marzo

Ciclo Robert Schumann

Cuatro conciertos con obras para piano

Obras para piano de Robert Schumann (1810-1856) ofrecerá el ciclo que en las tardes de los miércoles ha organizado en su sede la Fundación Juan March, desde el 12 de febrero hasta el 4 de marzo. En cuatro conciertos, que interpretarán Ana Bogani y Fernando Puchol (en recital de piano a cuatro manos) y Guillermo González, Almudena Cano y Fernando Puchol, se ofrecerán algunas de las obras más conocidas de este compositor, una de las figuras claves del romanticismo alemán de la primera mitad del siglo XIX: el *Carnaval*, los *Estudios Sinfónicos*, los *Intermezzi*, las *Phantasiestücke* y *Die Davidsbündler*, entre otras obras.

Este mismo ciclo se celebra, con la ayuda técnica de la Fundación Juan March, en Logroño, en «Cultural Rioja», del 17 de febrero al 9 de marzo; y en Albacete, en «Cultural Albacete», del 10 de febrero al 2 de marzo.

Los intérpretes

Ana Bogani nació en Valencia, en cuyo Conservatorio Superior realizó los estudios de piano y violín. Desde 1970 es profesora de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fernando Puchol perfeccionó su formación pianística en París y Viena, con Luis Galve y Hans Graf. Ha sido premiado en los concursos internacionales «Viotti» y «Busoni» y con el Primer Premio en el «María Canals». Desde 1968 es catedrático de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1984 recibió el Premio Nacional del Disco del Ministerio de Cultura Español. Ana Bogani y Fernando Puchol forman dúo de piano a cuatro manos y dos pianos, y como tal han grabado para Radio y Televisión y con la Orquesta Municipal de Valencia el estreno mundial del *Ricercare concertante* para dos pianos y orquesta, de Llácer Pla, obra a ellos dedicada.



Guillermo González, tinerfeño, tras estudiar en Santa Cruz de Tenerife y Madrid, completó su formación en París, en el Conservatorio Superior de Música y en la Schola Cantorum. Ha sido premiado en diversos certámenes internacionales, en París, Milán, Verce-lli (Viotti), Premio Jaén y Tenerife. Una de sus grabaciones, *Obras para piano de Teobaldo Power*, obtuvo el Premio Nacional 1980. Premio Nacional de Música 1991, es catedrático de Piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Almudena Cano, madrileña, estudió en los Conservatorios de Madrid, Oberlin (Estados Unidos) y Amsterdam. En 1968 obtuvo el segundo premio del I Concurso de Interpretación Musical de RNE y la Dirección General de Bellas Artes. Su grabación de *12 Sonatas de Ferrer* fue galardonada por el Ministerio de Cultura con el Premio Nacional del Disco 1981. Es catedrática de piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Robert Schumann (1810-1856) está considerado como el ejemplo típico de la influencia de la literatura sobre la música en la escuela romántica alemana de principios del siglo XIX. Admirador profundo de Hoffmann y Jean Paul (Richter), fue alumno y amigo del gran maestro de piano Wieck, cuya hija Clara, célebre pianista en su época, sería luego su esposa. A ella se debe en gran parte la difusión universal de las obras de Robert Schumann. Aquejado de una enfermedad mental que le llevó a atentar contra su vida, Schumann murió en un asilo de alienados.

Gran parte de sus obras para piano —objeto del presente ciclo— tienen unas connotaciones literarias y autobiográficas. Kreisleriana alude a Kreisler, un músico impetuoso y excéntrico, héroe de una novela fantástica de E.T.A. Hoffmann. Escenas «mignonnes» compuestas sobre cuatro notas (A.S.C.H., que en alemán corresponden a la, mi bemol, do y si) es el subtítulo de Carnaval. Y esas cuatro letras son, según dijo el propio Schumann, «las únicas letras musicales de mi nombre».

Die Davidsbündler (Las danzas de la banda de David) alude en su título al grupo imaginario de individuos que se oponía a todos los «filisteos» a que se hacía frecuente referencia en el periódico musical que Schumann dirigió y en el que atacaba la mediocridad de la vida musical de su época. Florestán y Eusebio, sus dos representantes más destacados, encaman dos aspectos del carácter de Schumann: el activo y el contemplativo.

Las piezas pianísticas de Schumann parecen páginas de una autobiografía secreta, casi un diario. En su música las partes importan más que el conjunto y en esta estructura de mosaico, de melodías independientes, las formas son sencillas; de ahí que sea tan característico en él la escritura en forma de variaciones. Las piezas que componen **Papillons**, por ejemplo, proceden de antiguos valeses y polonesas en el estilo schubertiano y su final programático sugiere el final de un baile.

El programa del ciclo en Madrid será el siguiente:

— *Miércoles 12 de febrero:*

Ana Bogani y Fernando Puchol (piano a cuatro manos).

Bilder aus Osten, Seis Impromptus Op. 66; Seis Polonesas; y Escenas de baile Op. 109.

— *Miércoles 19 de febrero:*

Guillermo González (piano).

Intermezzi Op. 4; Sonata en Sol menor Op. 22; y Estudios sinfónicos Op. 13.

— *Miércoles 26 de febrero:*

Almudena Cano (piano).

Phantasiestücke Op. 12 y Davidsbündler Op. 6.

— *Miércoles 4 de marzo:*

Fernando Puchol (piano).

Fantasia Op. 17 y Carnaval Op. 9.

Todos los conciertos darán comienzo a las 19,30 horas.

La obra guitarrística de Fernando Sor

Finalizó el ciclo con la integral para dos guitarras del músico catalán



La obra para guitarra —sola y a dúo— de Fernando Sor fue el contenido del ciclo celebrado en enero en la Fundación Juan March. En cuatro conciertos se trató de profundizar en la figura más sobresaliente de la guitarra española de la primera mitad del siglo. Pues si el nombre de Fernando Sor, según se apuntaba en la introducción del programa de mano, y algunas de sus músicas son bien conocidas, «falta todavía mucho para poder disponer de una imagen sonora suya más completa y verosímil. Por poner un solo ejemplo: es muy probable que la

integral de sus músicas para dúo de guitarras se escuche ahora por vez primera. Y entre las obras para guitarra sola, algunas nos sonarán tal vez como si fueran nuevas».

Actuaron en este ciclo, que también se ha celebrado en Albacete y en Logroño, con la ayuda técnica de la Fundación Juan March, José Luis Rodrigo y el dúo de guitarras formado por Carmen María Ros y Miguel García.

Hace siete años la Fundación programó en su sede un ciclo de guitarra española del siglo XIX, en el que «por vez primera se intentaba aclarar qué había sido de la guitarra española moderna entre la generación de Fernando Sor-Dionisio Aguado y la de Francisco Tárrega. Nombres completamente olvidados hoy en los conciertos, como Antonio Cano, José Broca, Federico Cano, Julián Arcas, o los de comienzos de siglo (Isidro Laporta, Fernando Ferrandiere, Narciso Paz o Federico Moretti), volvieron a sonar, y casi siempre con deleite de los oyentes. Con el ciclo dedicado a Fernando Sor se buscaba «contribuir al mejor conocimiento de un excelente artista al que, ya en su tiempo, Europa dio más oportunidades y gloria que su propio país».

Reproducimos seguidamente un extracto del estudio que el guitarrista y musicólogo Gerardo Arriaga escribió para el folleto-programa del ciclo.

Gerardo Arriaga

«Fernando Sor y la guitarra»

No parece ilógico suponer que Fernando Sor comenzó sus estudios tañendo un instrumento de seis órdenes dobles; incluso cabe la posibilidad de que haya por lo menos conocido algunas guitarras de cinco. Tal vez esta familiaridad con los órdenes dobles sería lo que le permitiera, en 1837, tocar el laúd en un concierto, acompañando al guitarrista italiano Mateo Carcassi, que tañía en esa ocasión la mandolina. Pero ya en el cambio de siglo, a los 22 años de edad y con algunas obras musicales famosas compuestas, Sor dedicó sus esfuerzos a la guitarra de seis cuerdas simples, que era la que comenzaba a predominar en España y en Europa.

Otro enigma, que tal vez nunca será resuelto, es el de la formación *guitarrística* de Sor. Desconocemos quién fuese su maestro en Barcelona, aunque, según parece, aprendió los rudimentos musicales y guitarrísticos de su propio padre, que era un aficionado. Según el testimonio de Saldoni, ya a los doce años de edad, escolano en Montserrat, Sor 'hacía con la guitarra cosas tan prodigiosas que admiraban a sus condiscípulos y a cuantos le oían'. Muchos años después, Sor reconocería, en cuanto a la guitarra, una única influencia: la del napolitano Federico Moretti. El papel de este músico fue decisivo en la creación del nuevo estilo guitarrístico. La guitarra en Europa atravesaba en las últimas décadas del siglo XVIII un período difícil. A pesar de ser un instrumento muy popular, la calidad de su música no era, hasta donde sabe-

mos, muy alta. Habría que pensar, más bien, en la guitarra como instrumento acompañante de canciones y danzas, sin pretensiones cultas ni refinadas. Una influencia, recíproca, en Fernando Sor fue, sin duda, la que recibió y ejerció en las numerosas ciudades en que vivió a lo largo de su agitada vida. Al igual que muchos guitarristas transterrados o emigrados, Sor vivió en muy diferentes sitios: Barcelona, Madrid, Málaga, Jerez de la Frontera, Córdoba, Valencia, París, Londres, Moscú y San Petersburgo. Pasó, además, por Berlín y por Varsovia. No cabe duda de que todos estos viajes debieron de ejercer notables influencias sobre su personalidad musical, pero también contribuyeron a que su arte se difundiera ampliamente por Europa.

Los primeros treinta y cinco años de su vida transcurrieron en España entre 1778 y 1813, etapa que podríamos llamar *de formación*. Un segundo y breve período, entre 1813 y 1815, es la primera etapa parisiense de Sor. La estancia londinense, que ocurre entre 1815 y 1823, es decisiva para la maduración de la relación entre el compositor y la guitarra. Suele admitirse que en esta etapa la influencia de Muzio Clementi es fundamental; el guitarrista Sor aspira a conseguir en su instrumento aquello que Clementi había logrado en el piano. La cuarta etapa es agitada: viajes por Alemania y por Polonia, estancia en Rusia, 1823-1826/27: Sor compone mucha música de ballet y llega a gozar de gran prestigio. Viene, por úl-





timo, la segunda etapa parisiense. Sor vuelve de Rusia hacia 1827 y se establece definitivamente en París hasta 1839, año de su muerte. Es la etapa definitiva, en la que se consagra como gran virtuoso de la guitarra, instrumento al que dedica ya toda su energía.

La figura de Fernando Sor es muy digna de consideración bajo tres aspectos: como compositor, como ejecutante y como pedagogo. En cuanto a su actividad concertística, sabemos que Sor era, aparte de excelente guitarrista, un buen cantante; que tocaba el piano discretamente y conocía algo de violín. En el período londinense, Sor se exhibió en varias ocasiones, cantando o tocando la guitarra.

Una de las actividades a que se dedicó Fernando Sor con gran afán a lo largo de su carrera, pero especialmente en los últimos doce años de su vida, fue la enseñanza de la música. Ya en Londres el maestro daba clases de piano, canto y, por supuesto, guitarra. Sin embargo, no sabemos nada de sus discípulos directos, es decir, de aquellos que heredaron una tradición ininterrumpida de manos del maestro. Las obras didácticas de Sor que nos han quedado son, aparte del *Método*, seis series de Estudios, los op. 6, 29, 31, 35, 44 y 60.

No fue sino hasta muy recientemente cuando la vida y obra de Sor comenzaron a estudiarse con rigor científico, dejando de lado bien las hagiografías, bien las detracciones. La fuente contemporánea más importante sobre Sor es la *Encyclopédie Pittoresque de la Musique*, de Ledhuy y Bertini. Es lícito suponer que el mismo Sor escribió, dictó o corrigió —en suma, participó en gran medida— el artículo a él dedicado. Eso da, por consiguiente, un valor inestimable a las noticias contenidas en el

mismo. Lógicamente, tanto Mariano Soriano Fuertes como Baltasar Saldoni hablan de Sor siempre en términos muy laudatorios, aunque contenidos y buscando la objetividad. Ya en vida de Sor, en 1823, un corresponsal de la revista inglesa *Harmonicon* escribe, en el número de marzo de 1823, que a Sor «habría que llamarle *El Racine de la Guitarra*». Todavía no hace mucho se le solía llamar «El Beethoven de la guitarra». Por contrapartida, entre algunos guitarristas de la primera mitad de nuestro siglo existía cierta indiferencia, por no decir desprecio, a la obra de Sor y de todos los guitarristas del primer siglo XIX.

Esta situación comenzó a cambiar a medida que fueron publicándose estudios sobre el maestro y sus obras fueron haciéndose más accesibles. Una biografía muy interesante y en cierta forma pionera fue la escrita por Manuel Rocamora, publicada en Barcelona en 1957. Veinte años después apareció la que es aún ahora la biografía fundamental e ineludible sobre Fernando Sor: *Fernando Sor, Composer and Guitarist*, de Brian Jeffery. Por los mismos años aparecieron, al cuidado del mismo estudioso, las obras completas para guitarra y para dos guitarras de Sor, en excelentes reproducciones facsimilares de las primeras ediciones. A partir de esas dos publicaciones fundamentales, las ideas sobre Sor comenzaron a hacerse más conscientes y amplias entre el mundillo guitarrístico. Y hoy en día asistimos a un movimiento de búsqueda de la amplia obra guitarrística del catalán. Por lo menos, las obras suyas que se escuchan en los conciertos ya no son sólo las cinco o seis que se escuchaban hace años: una buena prueba de ello es la posibilidad de realizar ciclos como éste.» •

Acto de la Biblioteca de Música Española Contemporánea

«Trío» de Angel Oliver, en «Aula de Estrenos»

Concierto del Trío Mompou, en presencia de su autor

Dentro del plan de la Biblioteca de Música Española Contemporánea, de la Fundación Juan March, de encargar o patrocinar obras de compositores españoles para ser estrenadas en un concierto público en la Fundación, con explicaciones previas del propio autor de la obra, el 11 de diciembre pasado se estrenó *Trío* (Homenaje a César Franck en el centenario de su muerte), de la que es autor Angel Oliver, y que fue interpretada por el Trío Mompou, compuesto por Luciano G. Sarmiento (piano), Joan Lluís Jordá (violín) y Mariano Melguizo (violonchelo).

En su intervención, previa a la audición de la obra, Oliver se refirió a su trabajo compositivo, para acabar centrándose en la pieza estrenada, que comenzó a escribir el 3 de agosto y concluyó el 27 de octubre de 1990: «Han transcurrido ya 24 años desde que compuse mi primer *Trío* —en aquel caso para arcos, esto es, para violín, viola y violonchelo—. Por cierto que fue una obra que se forjó arropada por los consejos de mi querido y admirado Goffredo Petrassi. Eran mis primeros contactos con el lenguaje serial».

«Desde aquel entonces han acaecido muchas cosas a lo largo y ancho de mi carrera creativa. Existen entre aquel primer trío y este que se estrena hoy no menos de 55 obras de por medio». Angel Oliver se refirió, en su intervención, a algunas de estas obras, para acabar centrandó sus palabras en el encargo de la Fundación, que motivaba esa sesión del «Aula de Estrenos».

«El *Trío* está escrito en homenaje a César Frank; precisamente el hecho de ser un homenaje al gran maestro





belga me llevó a utilizar (por primera vez en una de mis obras) materiales ajenos. Unas veces me sirvo de éstos como elemento de 'collage'; otras, para sacar adelante un desarrollo o, simplemente, para glosar un tema.»

«El elemento generador del *Trío* —en torno al cual gira casi toda la obra— es la célula de tres notas del arranque de la «Sinfonía en re menor» —en este caso elevada un semitono—. De esta forma comienza el primero de los tres movimientos, 'Assai moderato', sobre la 4- cuerda del violonchelo en una búsqueda de color sonoro.»

«Es importante mantener la atención en la dinámica, ya que este parámetro tiende a desarrollar la idea generadora con mayor relieve. Se podría decir que todo este primer movimiento —a través de sus episodios y juegos motivicos— se articula en una libre 'forma de sonata'.»

«Poco antes de finalizar tiene lugar —en la «Coda» (compás 75)— la cita descarada del esbozo del 2^a tiempo de la *Sonata* franckiana —para violín y piano—, aunque un tanto distorsionada rítmicamente.»

«El segundo movimiento 'Tranquillo, con espressione', escrito en forma tripartita (A-B-A'), está basado en el diseño del Preludio del Tríptico organístico 'Preludio, Fuga y Variación', op. 18, de Franck.»

«Dicho diseño —que está manipulado rítmicamente— se encuentra siempre mantenido por un ostinato envolvente y cambiante armónica-

mente confiado al piano. Es ahora, inmediatamente antes de concluir la parte A, en que se da otra cita literal de nuestro homenajeado autor. Se trata del inicio del primer tiempo de la ya citada 'Sonata' (un semitono más grave).»

«Una difícil 'Cadencia' tiene lugar en la sección central, encomendada a los instrumentos de arco, donde vuelven a presentarse los motivos francianos. El movimiento concluye en una variación de la primera sección del mismo, con armónicos en la cuerda.»

«En un 'Rondino-Finale' se articula el tercer movimiento del *Trío*, cuya estructura específica viene así determinada: A-B-A'-C-A" y Coda. Un estribillo, en el que tanto violín como violonchelo juegan con la combinación métrica 3-2, comprende dos coplas, cada una con sus propias características. En la primera, el piano 'arropa' en unos arpegios ondulados en anillo, mientras en aquéllos surge —una vez más— el motivo de la 'Sinfonía'.»

«En la segunda copla, una glosa —digamos— 'difuminada' pretende hacer recordar el diseño de 'Preludio' organístico, a la vez que el piano interviene con parcas y graves sonoridades en anillo. Finalmente, la Coda no es sino una especie de recreación de este último episodio en un régimen de 'cadencia', es decir, bastante libre.»

Angel Oliver es aragonés y, tras iniciar sus estudios musicales en su tierra, los prosigue en el Conservatorio Superior de Madrid. De 1957 a 1965 es el organista de la Iglesia Universitaria de Madrid, y de 1966 a 1969 de la Iglesia Española de Montserrat en Roma. En Italia también ha estudiado composición y dirección de orquesta. Además de compositor, con una notable obra escrita, ha desarrollado una amplia actividad docente como profesor del Conservatorio de Madrid y catedrático de Música de Escuelas Universitarias de Formación del Profesorado.

«El movimiento de los astros», de Antonio E. Lauzurica

Fue estrenada por el Cuarteto Orpheus
y presentada por su autor



El pasado 4 de diciembre se estrenó en la Fundación Juan March *El movimiento de los astros*, del compositor Antonio E. Lauzurica, obra para viento y percusión realizada por encargo de esta institución, que fue interpretada por el Cuarteto Orpheus, integrado por Manuel Miján (saxofón soprano), Angel L. de la Rosa (saxofón alto), Rogelio Gil (saxofón tenor), Andrés Gomis (saxofón barítono), con Francisco Tello Galarza y Jesús Fernández Fernández (percusión).

Antes del estreno, el propio Lauzurica hizo una breve presentación de la obra: «*El movimiento de los astros*, para cuarteto de saxofones y dos percusionistas, realizada durante noviembre y diciembre de 1990, es una obra circular, un viaje de ida y vuelta en el que cada uno de los dos trayectos se realiza por caminos distintos y con medios diferentes», explicó. «La elección de la peculiar plantilla de *El movimiento de los astros* obedece a las necesidades derivadas de la concepción misma de la obra: enfrentar dos bloques de sonoridades homogéneas, pero de características totalmente diferentes entre sí».

Compositor vitoriano nacido en 1964, **Antonio E. Lauzurica** se forma musicalmente en su ciudad natal, en la Escuela de Música «Jesús

Guridi», donde estudia con Carmelo Benaola. Ha asistido a diversos cursos de música electroacústica de G. Brncic y de Luis de Pablo, a los cursos de Darsmtadt (1990) y al Curso de Composición de Avignon con Elliott Carter (1991). En 1989 su obra *Octeto* recibió el tercer premio del Concurso de Composición para Jóvenes Compositores de la S.G.A.E., y en 1991, su obra *Criptograma* representó a España en la Tribuna Internacional de Jóvenes Compositores de la UNESCO.

Al estreno de *El movimiento de los astros* precedió una sesión del «Aula de reestrenos», en la que el Cuarteto Orpheus ofreció *Tres impresiones*, de **Luis Blanes Arqués**; *Cuarteto romántico*, de **Agustín Bertomeu**; y *Música para el otoño*, de **José García Román**.



Repertorio de textos dedicados al músico sevillano

Joaquín Turina a través de otros escritos

En la presentación, concierto con algunas de sus obras

El miércoles 18 de diciembre, en la Fundación Juan March, se presentó el catálogo *Joaquín Turina, a través de otros escritos*, del que es autor Alfredo Morán, estudioso de la obra de Turina y yerno del compositor, y que ha editado la Biblioteca de Música Española Contemporánea de esta institución cultural.

Con este motivo, el crítico musical Enrique Franco pronunció una conferencia y previamente el propio autor del catálogo dirigió unas palabras. Cerró el acto el Grupo Incontro Musicale, quien ofreció un concierto basado en obras de Turina.

Las piezas interpretadas por **Salvador Puig** y **Gilles Michaud** (violines), **Gregorio Salazar** (viola), **José María Manero** (violonchelo), **Miguel Ángel González** (contrabajo) y **Gerardo López** (piano), componentes de **Incontro Musicale**, fueron: «La oración del torero, op. 34, en versión para dos violines, viola, violonchelo y contrabajo»;

«Rapsodia sinfónica, en versión para dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y piano», y «Círculo, fantasía para piano, violín y violonchelo».

Alfredo Morán, en unas palabras previas, justificó este repertorio de escritos dedicados al músico sevillano por «la pretensión por mi parte, con la colaboración de quienes deseen seguirme, de achicar en lo posible las lagunas de información existentes respecto a nuestro compositor, a pesar de la importante bibliografía a él dedicada, pero que, bien por hallarse agotada o bien debido a problemas de distribución, el resultado es que pocas



Enrique Franco.

posibilidades hay de poder adquirir más de dos títulos de Turina».

«Esta lamentable realidad nos la confirma la parquedad de documentos directamente relacionados con Turina, que tuvieron la oportunidad de consultar cuantos, hasta hace poco tiempo, escribieron sobre él. La ratificación de lo que se afirma nos viene a la mano simple-

mente ojeando las bibliografías incluidas en diversas tesis doctorales, venidas de EE.UU. y Bélgica, en las que esa parquedad es tan notoria que parece imposible, en tales condiciones, haberlas podido llevar a cabo; circunstancia que, indudablemente, da un mayor mérito a sus autores, vistos los resultados por ellos conseguidos.»

«Tampoco me olvidé de los investigadores españoles, como puede comprobarse, ya que en lo sucesivo podrán saciar hasta la más mínima curiosidad relacionada con el autor de la «Sinfonía sevillana» tan sólo acudiendo a la Biblioteca de esta Funda-

ción Juan March, ya que a partir de ahora cuenta con ocho nuevos libros, más el que ha motivado este acto, en los que se halla incluido —salvo el primer capítulo, dedicado a las monografías— todo escrito que se cita en este Catálogo.»

«Al redactar este Catálogo mi propósito ha sido que no sólo sirviera para conocer más y más al hombre, al artista —para eso están las biografías, entre ellas la que yo mismo redacté años atrás—, sino, decididamente, para llegar a conocer a fondo su música y de paso conseguir que pierda vigencia una frase de un comentarista norteamericano aparecida en la contraportada de un disco, que dice: 'En España hay muchas cosas por descubrir; entre ellas, la música de Joaquín Turina'.»

Por su parte, el crítico **Enrique Franco** se ocupó de la figura de Turina, situándola entre sus contemporáneos y resumiendo el acopio documental que Alfredo Morán y otros venían haciendo y que queda por hacer: «Quienes dedicamos atención al estudio de la música española, sabemos bien hasta qué punto resulta difícil acceder a una información organizada y coherente, a un conjunto orgánico de testimonios y documentos que hagan posible caminar por derecho, sin el peligro del 'tanteo' y, lo que puede ser más expuesto, de la 'adivinación'».

«Esto, que sería perdonable y comprensible si se trata de husmear en este o en aquel perdido trovador, se torna verdaderamente curioso si el 'investigado' es un músico que hemos conocido, con el que hemos tomado café o compartido mesa y charla. Sin embargo, puede darse el caso, y se da, que en la memoria de todos aparecerán, en estos momentos, cual fantasmas, este o aquel nombre, no sólo admirado, sino querido.»

«Dejar un legado fácil de estudiar, un repertorio de fuentes que permita la reconstrucción de una vida y una obra, casi día a día, es entre nosotros 'una cosa rara', una excepción. Pero que, además, a la muerte del minucioso protagonista, haya familiares/estudiosos, con amor y generosidad para convertir ese legado en 'materia útil y disponible', constituye un auténtico 'mirlo blanco'.»

«En casa de los Turina se guardan autógrafos de gran valor —pequeñas memorias, retratos de personajes de ambiente musical, diarios más o menos resumidos, apuntes autobiográficos y material gráfico—, dignos, todos ellos, de ser llevados a la imprenta. Con ello, tendríamos en España por una vez la posibilidad de un estudio pormenorizado que no es sólo el de un hombre, sino inevitablemente el de la época y las circunstancias en las que vivió.»



El grupo Incontro Musicale en un momento del concierto.

«Conciertos de Mediodía»:

piano, arpa y violín, flauta y guitarra y dúo de piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de febrero, los lunes, a las doce horas. La entrada a los mismos es libre, pudiéndose acceder o salir de la sala entre una pieza y otra.

LUNES, 3

RECITAL DE PIANO, por **Miguel Lecueder**, con obras de F Chopin, R. Schumann, C. Debussy y A. Ginastera.

Este pianista uruguayo viene desarrollando en España, en donde disfruta de una beca de perfeccionamiento, una amplia carrera pianística, habiendo obtenido aquí varios premios. Recientemente ha actuado con la Orquesta de Cuerdas de Viena y con la Sinfónica de Shisnei en Tokio.

LUNES, 10

RECITAL DE ARPA Y VIOLIN, por **Lidia del Río** (arpa) y **Walter O. Tejada** (violín), con obras de M. Tournier, L. Spohr, C. Saint-Saëns y J. Molnar.

Lidia del Río ha estudiado arpa y piano en el Conservatorio Superior de Madrid, ha perfeccionado música de cámara en Japón, ha pertenecido a la Orquesta Sinfónica Ciudad de Málaga y es profesora del Conservatorio de esa ciudad.

Walter O. Tejada es argentino, dio también un curso de música de

cámara en Japón, ha pertenecido a la Orquesta Sinfónica de Málaga y es profesor en el Ateneo de Música y Danza de esa ciudad.

LUNES, 17

RECITAL DE FLAUTA Y GUITARRA, por **Vicente Martínez López** (flauta) y **Ricardo Ramírez Aranda** (guitarra), con obras de N. Coste, J. de Carlos, J. Rodrigo y M. Giuliani.

Vicente Martínez es madrileño, estudió en el Conservatorio de su ciudad natal y se especializó en flauta travesera. Se ha interesado por la música contemporánea y algunos compositores han escrito obras para él; es profesor de flauta del Conservatorio de Música de Segovia.

Ricardo Ramírez estudia también en Madrid, su ciudad natal; está investigando sobre nuevos conceptos de técnica guitarrística, así como en la composición de estudios de este instrumento, del que es profesor en el Conservatorio de Segovia.

LUNES, 24

DUO DE PIANO, por **Consuelo Martín Colinet** y **Susana Rivero Ledesma**, con obras de W. A. Mozart y J. Brahms.

Ambas pianistas forman el **Dúo Nereidas**, que se constituye en 1987 al coincidir ambas profesoras (Colinet lo es del Conservatorio de Amaniel, y Rivero, del Real Conservatorio Superior de Madrid). Atraídas por la cámara a cuatro manos y dos pianos, tienen un amplio repertorio, que incluye desde el barroco hasta la música contemporánea.

«Conciertos del Sábado» de febrero

Ciclo «Preludios para tecla»

Una selección de Preludios para tecla en órgano, clave y piano es el ciclo que ha organizado la Fundación Juan March para sus «Conciertos del Sábado» del mes de febrero. Este ciclo comprende cinco conciertos, que ofrecerán **Miguel del Barco**, el día 1, al órgano; la clavecinista **Pilar Tomás**, el día 8; y los pianistas **Mariana Gurkova**, **Ramón Tessier** y **Clara Romero**, con sendos recitales de piano: el 15, Mariana Gurkova interpretará los 24 Preludios Op. 28 de Chopin; el 22, Ramón Tessier, los 24 Preludios Op. 11 de Scriabin; y cerrará el ciclo Clara Romero, el 29, con Preludios de Federico Mompou y Oliver Messiaen.

Los «Conciertos del Sábado» se celebran a las doce de la mañana y son de entrada libre.

Miguel del Barco es catedrático de órgano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, centro del que es director. Académico de número de la Real Academia de Extremadura de las Letras y de las Artes, su disco sobre Sebastián Aguilera de Heredia obtuvo en 1982 el Premio Nacional del Disco del Ministerio de Cultura.

Pilar Tomás, madrileña, se ha especializado en la Música Antigua. Es miembro fundador del Alba Consort.

Mariana Gurkova, búlgara, estudió en el Conservatorio Nacional de Sofía y desde 1988 en el de Madrid, con Joaquín Soriano. Ha sido galardonada en numerosos concursos nacionales e internacionales, entre ellos el «Ettore Pozzoli» (Italia) en 1985 y el «Jaén» (1989). En 1990 obtuvo el Premio Especial de Música Española en el Concurso Internacional «Paloma O'Shea».

Ramón Tessier, asturiano, ha sido miembro de la Joven Orquesta de Cámara de España. Creador de la agrupación

PROGRAMA

1 DE FEBRERO:

Miguel del Barco (órgano).

Preludios de Miguel del Barco, Bernardo Julia, Jesús Guridi, J. Alain, L. Vierne, F. Norbert Seger, G. Battista-Martini y J. S. Bach.

8 DE FEBRERO:

Pilar Tomás (clave).

Anónimo y Preludios de J. P. Sweelinck, Purcell, Böhm, D'Anglebert, L. Couperin, L. V. Clérambault, L. Marchand, J. P. Rameau, F. Couperin y C. B. Balbastre.

15 DE FEBRERO:

Mariana Gurkova (piano).

24 Preludios Op. 28, de F. Chopin.

22 DE FEBRERO:

Ramón Tessier (piano).

«Oración», de M. Glinka; «En sueño», de M. Balakirev; Preludio en Si menor Op. 11 n.º 1, de A. Liadov; Preludio en Si Mayor Op. 2; Preludio para la mano izquierda en Do sostenido menor Op. 9 y 24 y Preludios Op. 11, de Alexander Scriabin.

29 DE FEBRERO:

Clara Romero (piano).

Seis Preludios n.º V, VI, VII, VIII, IX y X, de Federico Mompou; y Préludes pour piano, de Oliver Messiaen.

ción «Jazz de Cámara», ha finalizado recientemente su perfeccionamiento pianístico en la Royal Academy of Music de Londres.

Clara Romero, valenciana, es profesora de piano en el Conservatorio de Madrid.

Fernando Lázaro Carreter

Hacia una moderna pedagogía de la literatura

«No creo que exista un procedimiento infalible de enseñar literatura, un método que haga lectores —la misión del profesor, en definitiva, es hacer lectores— de modo seguro. Enseñar, pero, en particular, enseñar literatura, esto es, despertar la afición a leer, depende de las facultades propias del profesor, entrenadas por lo que haya visto hacer a sus propios profesores. En ninguna rama del saber es tan fundamental como en ésta la tradición pedagógica. Esa tradición, que falta en España, y que constituye la causa del fracaso de todos los planes de enseñanza. Y es más de lamentar en el caso de nuestra disciplina.»

Con estas palabras iniciaba, el pasado 28 de octubre, el profesor Fernando Lázaro Carreter el ciclo que impartió en la Fundación Juan March titulado «Hacia una moderna pedagogía de la literatura». Lázaro Carreter, semanas después de dar este curso, a principios de diciembre, fue elegido director de la Real Academia Española.

El martes 29 de octubre habló de «El texto literario y el acceso a la lectura»; el jueves 31, de «Teoría literaria y práctica escolar»; y, por último, el martes 5 de noviembre se ocupó de «La literatura en la enseñanza secundaria» y de «Didáctica del texto» conjuntamente.

Se ofrece a continuación un amplio resumen de estas conferencias.

Ni por naturaleza ni por años

soy escéptico, pero sí por lo poco interesados que, en nuestras cosas, estas de las que vamos a tratar, he visto siempre a los poderes públicos. Especialmente en la pedagogía de nuestras disciplinas, nunca apoyada por las acciones de formación de profesorado que exigen.

Cuando hace cuarenta años contribuí, con Samuel Gili Gaya y Rafael Lapesa, a introducir en España el Comentario de textos como método principal de la enseñanza literaria, pensamos que habíamos logrado una victoria, un verdadero avance. Pero era imprescindible, para que aquello no quedara en letra muerta en los planes de estudios, que se desplegara una acción didáctica sobre los profesores, a los que, de la noche a la mañana, no se podía exigir destreza en

la aplicación del método; era necesario que los exámenes contribuyeran a que el comentario sirviera para aquello a que iba destinado. Pero ningún apoyo recibió el profesorado, y los temas de examen fijados por el Ministerio convirtieron el comentario en sólo un elenco de preguntas con mucho de acertijo, en un puro pretexto para el control de conocimientos, es decir, en la negación misma del método.

Por todas partes se alzan dudas sobre el destino de la cultura de transmisión escrita. Son dudas que responden a la revolucionaria entrada de los medios audiovisuales y de la información electrónica en el ámbito de la comunicación. Tras el deslumbramiento, inquietante para muchos y de arrobó para los más, que tal irrupción produjo, se está alcanzando la serenidad



Fernando Lázaro Carreter (Zaragoza, 1923) fue catedrático en Salamanca y en la Universidad Autónoma de Madrid y se jubiló como catedrático de Teoría Literaria en la Universidad Complutense de Madrid. Preside la Fundación «Germán Sánchez Rui Pérez» y, en diciembre de 1991, fue elegido director de la Real Academia Española. Entre sus libros, pueden destacarse: *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, *Estilo barroco y personalidad creadora*, *Estudios de Poética*. *Estudios de lingüística y De Poética y poéticas*.

precisa para admitir que información audiovisual y lectura no se excluyen, antes bien deben ser complementarias.

Hay una razón poderosa para asegurar el reinado del libro en su actual soporte y formato, o en cualesquiera otros que la técnica provea. Y es que la cantidad de información que puede proporcionar la lectura por unidad de tiempo es, como mínimo, tres veces mayor que la recibida por el oído.

Una disminución en la actividad lectora de un país, o la distancia de éste respecto de la actividad lectora en los países cultural y económicamente más avanzados, deberían ser motivos de alarma más graves que los

índices negativos de la economía. Mejor dicho: son solidarios. Estimular la lectura mediante el sistema docente y fomentarla y estimularla como una necesidad de los ciudadanos tendría que ser un objetivo mayor de los gobiernos.

Porque la afición a la lectura y la aptitud para leer no son disposiciones innatas. Los niños devoradores de historietas y de libros ilustrados, que mantendrán esa inclinación al llegar a la edad adulta, son más bien excepciones, si no han encontrado clima propicio en su familia o en el círculo de sus amigos. Quiere esto decir que esa afición y esa capacidad deben ser creadas en un primer momento y recreadas o estimuladas después. Hay acuerdo general y unánime, entre los pedagogos de la lectura, en que ésta ha de ser inculcada en la infancia y la primera juventud. Y ello no es fácil en el caso de esa gran mayoría de niños que parecen mantener ante la letra impresa una resistencia obstinada.

Acceso al libro

La primera condición para que surja la adicción al libro es que éste sea accesible. Y al libro se llega por pocos caminos: la compra, el préstamo y la biblioteca. Mientras la adquisición es asunto personal, las bibliotecas caen directamente bajo la acción pública: son su responsabilidad, a la que colaboran benemérita-mente, es cierto, fundaciones e instituciones privadas, como ésta.

La naturaleza de la curiosidad infantil y las posibilidades de influir en su voluntad hacen que sea la infancia la edad propicia para imbuir hábitos lectores, y que tal responsabilidad recaiga, por tanto, sobre maestros y profesores. Por supuesto, nadie pensará que la alfabetización de los niños puede darse por concluida con la simple transformación de lo que está escrito en voz. La sonorización co-

recta, sílaba a sílaba y palabra a palabra, de las líneas de un papel, está muy lejos del acto pleno de leer.

Leer, pues, no es sólo un movimiento de la mirada y de la mente de izquierda a derecha, sino también de derecha a izquierda, como un ir y venir de lanzadera que teje el significado del texto (en definitiva, *texto* quiere decir 'tejido'). El indicio sonoro de que la significación ha sido aprehendida, al menos en un nivel mínimo, es la entonación: una pedagogía de la lectura que no controle continuamente la entonación del alumno, está destinada al fracaso o, cuando más, a producir esos locutores de radio y televisión que manifiestan bien a las claras el divorcio entre su voz y su mente. Ese primer momento de la enseñanza y del control de entonación me parece básico en la pedagogía de la lectura, y, por tanto, en la formación de lectores.

Por todo ello, hay que inducir en los ciudadanos el deseo de leer; literatura, por supuesto, y otras cosas que no son literatura, pero literatura sobre todo. De cómo puede afrontar el profesor esa ardua tarea, se hablará en las páginas que siguen.

Teoría literaria y práctica escolar

Poco podemos intervenir nosotros en las causas externas de la crisis de la literatura; ni en el modo de producir ésta estética e ideológicamente. Sólo podemos reflexionar sobre nuestro trabajo como profesores, para mejorarlo en caso preciso.

Todos sabemos que el desarrollo actual, casi monstruoso, de la teoría literaria, en Europa y en América, es un hecho reciente. Frente al impresionismo subjetivista con que, desde sus orígenes, se practicaban la crítica y la historia, hubo ya en el siglo pasado reacciones de tipo científico positivistas, cuya manifestación más potente fue el «historicismo», basado en el

supuesto de que una obra era el resultado de su tiempo, de que comprender una obra implicaba «reconstruir» el medio en que surgió, y que tal reconstrucción era susceptible de verificarse con la máxima objetividad.

La insuficiencia de ese sistema fue denunciada enérgicamente por los críticos idealistas de los años 30 y 40, que le reprochaban su alejamiento del texto, esa distancia fría que establecía con una criatura tan viva como es la obra de arte, y con su creador. Comenzaba así, pero desde bases intuitivas, la reconquista de los textos, supuestamente secuestrados por los historiadores.

Tras la guerra mundial sobrevienen dos hechos que van a influirse mutuamente. Por un lado, se produce el crecimiento extraordinario de los alumnos en las Facultades de Letras, inducido poderosamente por las posibilidades de trabajo que transitoriamente ofrecen, dado que ha aumentado enormemente el número de escolares en los grados primario y medio.

Se constituye así un grupo social y cultural extenso, un público especializado, ya no formado por personas simplemente aficionadas a la literatura, sino por profesionales. Ese importante sector de universitarios, graduados y estudiantes es el medio social en que va a poder desarrollarse, en cierto modo demandada por él, una investigación de mayor ambición intelectual.

Los nuevos investigadores sienten la precisión de establecer unas bases nuevas para el estado de los textos, que, en cierto modo, se corresponden con aquello que los colegas científicos están acometiendo en el análisis de la materia, y en la revelación de sus secretos más íntimos.

Cabe preguntarse, situándonos en nuestro tiempo: ¿es que resulta necesario cambiar los procedimientos tradicionales de enseñar literatura? Da la impresión de que los resultados que se están obteniendo con esos sis-

temas obligan a ello. Otra cuestión frecuente que se plantea es por qué han de aprender literatura los ciudadanos, y no música o pintura u otras artes.

Podemos contestar con la conocida «boutade» de Barthes cuando le preguntaron: «¿Se puede enseñar literatura?» Y él contestó: «A esa pregunta, que recibo como un latigazo, responderé con otro, diciendo que lo único que hay que enseñar es literatura».

De hecho, hoy los alumnos y la sociedad que nos los envía son, en general, renuentes a aceptar la necesidad de nuestra enseñanza, y es muy difícil que podamos hacer prevalecer nuestras razones.

Podríamos fundamentar una en lo que Barthes, en un libro célebre, ha llamado *Le plaisir du texte*; pero no creo que lográramos mucho. Otra más, más solemne, podría ser la aducida por Jean Allier, en un trabajo titulado, precisamente, *Pourquoi enseigner la littérature*, donde sostiene que el análisis de la obra literaria como mundo autónomo requiere el mismo esfuerzo de comprensión que el mundo real y conduce a un aprendizaje para la vida.

La literatura en la enseñanza secundaria

Un asunto que nos afecta mucho, del que se habla poco y con más resignación que energía, es el del estatus de la enseñanza literaria en la Enseñanza Media, su presente, su porvenir. Si hubiera que definir con un adjetivo su presente, habría que calificarlo de confuso. Y tal como se vislumbra su porvenir, sólo cabe imaginarlo lóbrego. Lo peor de todo es que esta situación se está aceptando como un hecho fatal y hasta cierto punto lógico.

Me parece urgente reaccionar: la cultura, cuya defensa y difusión nos ha sido confiada en uno de sus princi-

pales sectores, está sufriendo una amputación, de la que no podemos hacernos solidarios. No es cierto que la literatura haya dejado de interesar; lo que ha cambiado es su función; no es cierto que se haya perdido el hábito de lectura: se lee menos literatura, es cierto, pero se siguen leyendo otras cosas, porque no puede ocurrir de otro modo.

Si la literatura desempeña otra función, en el conjunto de las actividades sociales, debe cambiar también el modo de afrontar nuestra propia función. Y que, por tanto, lo que más nos urge es definirla, discutir y llegar a acuerdos acerca de nuestra misión o de nuestras misiones.

En primer lugar, creo que el objetivo fundamental de nuestra misión, en lo que a la enseñanza se refiere, es el de facultar a los jóvenes ciudadanos para que su capacidad expresiva, oral y escrita, les permita una institución social confortable. Dicho de otro modo, hemos de luchar por que la ineptitud expresiva no se erija contra ellos en causa de discriminación. Es evidente, pues, que se está defendiendo una causa democrática. Y a su servicio deben ponerse, por igual, la clase de lengua y la de literatura.

En segundo término, es misión trascendental enseñar a leer, es decir, adiestrar a los alumnos para una *lectura lúcida* de toda clase de mensajes que solicitan su adhesión. No se nos debe ocultar la finalidad de esta enseñanza, que atiende a forjar ciudadanos libres, capaces de interpretar los mensajes por el haz y por el envés. La literatura se nos presenta aquí también como medio didáctico admirable para convertir a los jóvenes, de lectores pasivos que suelen ser, en lectores activos y avispados.

Precisamente ese empleo de la literatura para enseñar a leer debe facilitar otra de las misiones sociales del profesor, que es la de suscitar el gusto por la literatura misma, iniciar a los muchachos en el infinito placer de

leer, elevando progresivamente su exigencia de calidad.

Por fin, tampoco puede ser olvidada una cuarta misión, que es la de proporcionar a los estudiantes una información suficiente de lo que ha sido el desarrollo cronológico de la literatura, como parte importante de nuestro patrimonio cultural, motivando en ellos el respeto a nuestros máximos escritores pretéritos y el deseo de conocerlos cada vez mejor.

La función del profesor de lengua y literatura, por lo que se ha dicho ya, ha cambiado sustancialmente. Ya no es, primariamente, un transmisor de conocimientos gramaticales y de informaciones acerca de la literatura diacrónicamente ordenada, sino, ante todo, profesor de expresión y de comunicación. No es que aquellas viejas tareas hayan sido pospuestas; es que se hace preciso ensanchar el ámbito de nuestras enseñanzas, para que la literatura pueda ser salvada como disciplina escolar.

Hoy, por unas razones u otras, la Enseñanza Media no cumple lo que de ellas se espera. Y no se trata de criticar a los profesores en particular, sino a la Enseñanza Media como institución (con el COU y la nefasta selectividad incluida), que no ofrece el marco adecuado para que los esfuerzos individuales rindan mejor fruto.

Didáctica del texto

Se admite de modo general que la misión esencial de estimular la capacidad expresiva de los alumnos y la de adiestrarlos para una lectura lúcida son solidarias. Quiero decir que preparándolos para una cosa se les facilita para la otra. Y se comparte también la creencia de que esto puede alcanzarse mediante una adecuada *pedagogía del texto*.

El comentario de texto es un *ejercicio*; la vigente *pedagogía del texto*, por el contrario, quiere ser una *práctica*, esto es, una actividad de produc-

ción y no de comprobación. Porque es el ejercicio lo que permite comprobar lo que ya se sabe teóricamente, y la práctica aspira a que el educando aprenda a *producir* textos, mediante el descubrimiento de sus artificios, de sus recursos fundamentales, en el estudio de otros textos.

Se considera que a la pedagogía productora del texto debe dedicar la mayor parte de su tiempo y lo mejor de su esfuerzo el profesor de lengua y literatura. Y parece lógico que su trabajo en el aula tendría que estar determinado muy estrictamente, y en sentido vertical de dependencia, de la teoría literaria que hoy es, sobre todo, una teoría del texto. Sin embargo, resulta ser muy difícil establecer esa relación, por varias causas concurrentes, de las que resalto éstas:

A) No hay una teoría, sino muchas teorías dispersas, como consecuencia de la complejidad de los textos en todos sus niveles (formal, semiótico y pragmático) y en todas las circunstancias de su producción, desciframiento y funcionamiento directo.

B) La perspectiva única que, por exigirle el rigor del método, adopta cada una de las teorías. Ello hace que, simultáneamente, se estén desarrollando discursos teóricos que parecen no tener nada en común los unos con los otros. De hecho, nada tienen en común, salvo que su objeto, el texto, es el mismo.

Pero ¿con qué texto hemos de trabajar? Ya sabemos que *texto* es cualquier discurso lingüístico organizado y que los ciudadanos frecuentan, sobre todo, textos no literarios (periódicos, eslóganes, radio, televisión, etc.). ¿No sería mejor ir derechos a estos textos, estadísticamente más frecuentados? Parece incuestionable que su estudio debe entrar en las aulas y que el profesor ha de capacitarse para su análisis. El periódico es objeto de especial atención en los nuevos planes. Tendremos que hacer entre todos un esfuerzo para hallar una pedagogía del texto periodístico.

El profesor de literatura va a tener que vérselas con textos periodísticos, pero ¿por qué no con otros? ¿Acaso los artículos periodísticos, los prospectos de medicamentos, las entradas de diccionario o las instrucciones para declarar la renta, por referirnos sólo a mensajes *escritos*, no son también *textos*?

El problema es el mismo en todos los países que, como el nuestro, se ven abocados a la transformación de una exclusiva pedagogía de la lengua y de la literatura, en una pedagogía del texto. Y como convención se admite que el aprendizaje reflexivo de la lectura del texto *literario* ha de *capacitar* para la lectura de cualquiera de sus géneros o tipos, y ello por tres razones: 1. Porque la literatura ofrece una gran variedad textual, una enorme profusión de géneros discursivos, lo cual permite, a la vez, elegir y cambiar; 2. Porque abundantes rasgos que pueden ser analizados en las obras literarias son comunes a otros muchos textos no literarios; y 3. No debemos intentar enseñar una técnica de análisis de determinados géneros textuales, como ejercicio de comprobación de lo que se ha enseñado según las lecciones de un cuestionario, sino que debemos poner nuestro objetivo en desarrollar en nuestros alumnos la aptitud para la lectura lúcida y la expresión satisfactoria de cualquier mensaje.

Quiero terminar con algunas indicaciones complementarias, que pueden resultar útiles para introducir la producción del texto en las aulas, con vistas a estimular la aptitud expresiva de los alumnos. Los franceses hablan de la transformación del aula en *taller*. Eso obliga a la formación de grupos de trabajo y a una técnica bastante precisa para que la actividad resulte fecunda y los grupos actúen coordinadamente.

Mientras enseñar matemáticas consiste en enseñar matemáticas, y enseñar dibujo consiste en enseñar a dibujar, la enseñanza de la literatura

consiste no en hacer literatura, sino en hacer discursos *acerca de* la literatura.

Ricardou y sus discípulos o seguidores representan hoy el extremo más radical del actual movimiento reformador francés, que pretende sólo ayudar a los alumnos a producir textos sin ninguna pretensión artística; bastará, si se logra, que esos textos sean coherentes y plausibles.

Las teorías de Ricardou me parecen excesivas; así como su desinterés por toda la literatura del pasado, su fe en que una buena teoría y un buen método pueden convertir en escritores a todo el mundo. Pero es razonable su deseo de deshieratizar la literatura, de tratarla como algo menos sagrado y lejano; esta sacralización es, en buena parte, culpable del desinterés que la mayor parte de los ciudadanos sienten por las letras, como cosa de raros, de inspirados, de soñadores, de gente que vive en la luna.

Una buena pedagogía del texto debe vencer esos celos y debe hacer más capaces a los escolares. Han pasado los tiempos en que el profesor se hallaba con alumnos proclives o, al menos, respetuosos ante nuestras explicaciones. La brutal exigencia que la vida nos hace a todos, les obliga a buscar la «utilidad» de sus estudios. Pasó también el tiempo en que el profesor podía desentenderse de ese utilitarismo, porque, si lo hace, quedará relegado.

Nuestro programa máximo ha de ser hacer que todos nuestros estudiantes participen del gozo que sentimos leyendo textos artísticos; una participación que, en general, no se reclama, lo cual es sentido por nosotros como una formidable renuncia a formas más altas de humanidad. Pero ese programa máximo, al que no podemos renunciar, tiene que ir precedido por otro programa llamémosle normal, del que en otros países son perfectamente conscientes nuestros colegas, para enseñar a cifrar y descifrar textos, con el modelo de los literarios.» •

Revista de libros de la Fundación

Número 52 de «SABER/Leer»

Con artículos de Mainer, Sixto Ríos, Márquez Villanueva, García Calvo, Martín González, Miguel Beato y Tomás y Valiente

En el número 52, correspondiente al mes de febrero, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, escriben **José-Carlos Mainer**, **Sixto Ríos**, **Francisco Márquez Villanueva**, **Agustín García Calvo**, **Juan José Martín González**, **Miguel Beato** y **Francisco Tomás y Valiente**.

Adorno escribió sobre la imposibilidad de cualquier arte después de Auschwitz; pero el mérito de Adorno, y también de Georges Steiner, uno de cuyos libros comenta **Mainer**, ha sido seguir hablando de creación sin olvidar aquello.

Sixto Ríos aprovecha la aparición de una biografía sobre el matemático Esteban Terradas para dar su propio testimonio, dado que lo conoció.

Márquez Villanueva comenta el diario del poeta Ramón de Garciasol, una gaveta de reflexiones personales que el escritor llevó a cabo, para su propio gusto, durante cuarenta años.

Basándose en varias publicaciones recientes, el filólogo **Agustín García Calvo** subraya el interés que se está teniendo, en el campo de la investigación, por entender bien qué es lo que Aristóteles decía o entendía acerca de las cuestiones gramaticales, de los elementos y los hechos del lenguaje.

Acercarse al mundo del arte por el sendero de la economía, piensa **Martín González**, no supone una claudicación, sino aceptar una realidad presente. Curiosamente las cifras expresan con elocuencia la importancia que se concede al arte.

El biólogo **Miguel Beato** se refiere al problema de la relación entre la



mente y el cuerpo, que es una cuestión tratada tradicionalmente en la filosofía.

Por último, el historiador y Presidente del Tribunal Constitucional, **Tomás y Valiente**, reaviva la vieja polémica sobre la ciencia española y la Inquisición.

María Luisa Sanz, **Arturo Requejo**, **Francisco Solé**, **Alfonso Ruano** y **G. Merino** se encargan de las ilustraciones de este número.

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.

En la Fundación, entre el 24 y el 26 de febrero

«Workshop» sobre los nociceptores

En marcha, desde enero, el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología

Creado en enero, el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, dentro del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, ha organizado, entre el 24 y el 26 de febrero, un «workshop» titulado *What do nociceptors tell the brain?* («¿Qué le dicen los nociceptores al cerebro?»), y que tendrá lugar en la sede de la Fundación Juan March.

Organizado por Carlos Belmonte, del Instituto de Neurociencias, de la Universidad de Alicante, y por Fernando Cerveró, del Departamento de Psicología, de la Universidad de Bristol (Gran Bretaña), contará con los siguientes ponentes invitados, además de los dos organizadores: G. J. Bennett y J. N. Campbell (Estados Unidos), A. Duggan (Gran Bretaña), J. Gallar (España), H. O. Handwerker y M. Koltzenburg (Alemania), R. H. LaMotte, R. A. Meyer, J. L. Ochoa y E. R. Perl (Estados Unidos), H. P. Rang (Gran Bretaña), P. Reeh, H. G. Schaible y R. F. Schmidt (Alemania), J. Szolcsányi (Hungría), E. Torebjörk (Suecia) y W. D. Willis jr. (Estados Unidos). Habrá un máximo de 30 participantes entre graduados y postgraduados.

La intención de esta reunión es reunir y revisar las ideas actuales sobre el papel de los nociceptores periféricos en la codificación de la información sobre lesiones o daños. Se tratarán temas concretos, como la transmisión de señales desde la piel, músculos, articulaciones y vísceras, en los casos de lesiones agudas y persistentes; la sensibilización de los nociceptores; la hiperalgia primaria y secundaria; y el procedimiento en el sistema nervioso central de las señales enviadas por los nociceptores.

Tolerancia a la sal en microorganismos y plantas

Entre el 11 y el 13 de noviembre del año pasado tuvo lugar en la sede de la Fundación Juan March un «workshop» sobre «La tolerancia a la sal en microorganismos y plantas: aspectos fisiológicos y moleculares», organizado por los doctores **R. Serrano y J. Pintor-Toro**, en el que se presentaron los últimos avances sobre la transformación de plantas sensibles en resistentes a altas concentraciones salinas. Hubo 19 ponentes y 42 participantes, provenientes de 14 países

(Alemania, Austria, Bélgica, Canadá, Cuba, España, Estados Unidos, Francia, India, Inglaterra, Israel, Noruega, Portugal y Suecia).

La salinización de los terrenos cultivados no es un problema de nuestros días. La Historia nos enseña que los sumerios arruinaron su tierra y su cultura en los valles del Tigris y el Eufrates con sus técnicas de irrigación. Desgraciadamente, en este siglo la situación se está repitiendo en muchas regiones del mundo, principalmente

en zonas semiáridas sometidas a una agricultura de regadío. Unos cien millones de hectáreas de regadío están afectadas actualmente por la salinización, alrededor de la quinta parte de toda la tierra dedicada a la agricultura.

¿Cuáles son las soluciones para luchar contra este problema? Evidentemente, abandonar la agricultura sería más desastroso que continuar en estas condiciones. Mejorar los sistemas de irrigación, aumentando el aprovechamiento del agua, al menos reduciría la velocidad con que el problema avanza.

Igualmente, unos eficientes sistemas de drenaje evitarían la deposición de las sales en el suelo; sin embargo, su instalación en grandes extensiones de terreno es inviable por su elevado costo. En cualquier caso, el daño en muchas tierras es prácticamente irreversible, y sólo especies vegetales resistentes a estas condiciones de salinidad pueden devolver la productividad a esas zonas.

Para transformar las especies vegetales productivas en resistentes a la salinidad es necesario echar mano de las posibilidades que ofrece la genética molecular y la transferencia de genes entre especies, y puesto que no hay una incompatibilidad natural entre plantas y agua salada (algas y arbustos, como los mangles, viven en el agua del mar), sería teóricamente posible conferir la tolerancia de estas plantas a las células de las plantas cultivadas.

De hecho, la tecnología para transferir genes a plantas está ya desarrollada, pero el problema fundamental es encontrar genes que determinen tolerancia a la salinidad y conocer mejor la fisiología de la respuesta ante el aumento de la sal, para poder actuar sobre ella.

La respuesta más común de cualquier organismo ante un cambio en la salinidad del medio en que se desarrolla es variar sus sistemas de transporte de solutos y la concentración de

éstos en el interior celular. En teoría hay dos vías por las que se puede luchar: una, mediante eficientes sistemas de transportes que bombeen al medio externo los solutos que fluyen al interior celular; otra, equilibrar la osmolaridad interna según sea la externa.

Estudiando sistemas biológicos simples, como las bacterias o las levaduras, que toleran cambios importantes en la salinidad del medio, se observa que la respuesta inmediata ante el aumento de la concentración de sal es la producción de solutos internos y la activación de sistemas de transporte que importan potasio y eliminan sodio. En la bacteria *Escherichia coli* se estimula la producción de glutamato, que, junto con el catión potasio, actúan, además, como señales para activar genes y enzimas necesarios para adaptarse a las nuevas condiciones de osmolaridad. En levaduras y algas es el glicerol el encargado de actuar como osmolito.

La fisiología de la tolerancia a la sal en las plantas superiores es menos conocida, y varía entre aquellas resistentes a la salinidad y las que son sensibles a variaciones de este parámetro. Entre los cambios más importantes se observa una redistribución de los iones en las distintas partes de la planta y una alteración de los transportadores iónicos, activándose sistemas antiportadores de sodio/protón.

Quizá lo más destacable es que las plantas resistentes discriminan mejor que las sensibles entre el sodio y el potasio, y posiblemente ésta sea una de las razones de su tolerancia. En cuanto a las alteraciones genéticas que se desencadenan, aunque se detectan cambios importantes en la expresión génica, la mayoría de los genes que se inducen por el aumento de la salinidad también lo hacen frente a otras agresiones externas, como las infecciones virales, y se desconoce por ahora cuáles son los que específicamente actúan como protectores ante la sal o cuál es su modo de acción. •

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

Seminarios de Peter Smith y Rafael Repullo

El 28 de febrero finaliza el plazo para optar a las becas del Curso 1992-93

Hasta el 28 de febrero continúa abierto el plazo de presentación de las solicitudes para optar a las ocho becas que ha convocado el Instituto Juan March, con destino a su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, para el Curso 1992/93, que dará comienzo en el mes de septiembre del presente año. Las becas están dotadas con 110.000 pesetas mensuales brutas, aplicables a todos los meses del año.

Entre los últimos seminarios que se impartieron en el Centro figuran el del profesor Peter Smith, director del Center for Iberian and Latin American Studies de la Universidad de California en San Diego, quien habló sobre «The Political Economy of Drug Trafficking in the Americas»; y el de Rafael Repullo, director del Centro de Estudios Monetarios y Financieros, quien abordó el tema de «Teoría de Juegos y sus aplicaciones». De ambos ofrecemos seguidamente un resumen.

Peter Smith

«El tráfico de drogas en América»

Ofrecer una visión general del problema del tráfico de drogas en el hemisferio occidental, particularmente en América, fue el objetivo del seminario que el 11 de noviembre pasado impartió en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales **Peter Smith**, director del Center for Iberian and Latin American Studies, de la Universidad de California en San Diego.

En este seminario, Smith planteó algunas razones del porqué el tráfico de drogas es tan difícil de controlar: «El mercado de las drogas viene determinado por el lado de la demanda, punto de vista éste que los gobiernos se niegan a aceptar; cada droga presenta un problema diferenciado y exige políticas diferenciadas. Frente a estas realidades, el Gobierno de los

Estados Unidos se empeña en llevar a cabo una política general para todas las drogas ilegales, centrada en la *represión* de la oferta. Se intenta avalar esta política mediante encuestas sobre consumo de drogas de dudosa fiabilidad, que indican una reducción del consumo. El consumidor sustituye fácilmente una droga por otra, según las disponibilidades en el mercado. Este se expande fácilmente, social y geográficamente, con lo que aumenta la movilidad de la producción y de las rutas de tráfico. Así, frente a los intentos de reprimir la producción de droga en los países productores (Latinoamérica), es importante constatar que los beneficios de la droga, particularmente la cocaína, se realizan en el lugar de destino (Estados Unidos)».

Para Smith, las políticas actuales en



Peter Smith es director del Center for Iberian and Latin American Studies, de la Universidad de California en San Diego. Ha dirigido un libro, de próxima aparición, titulado *Drug Policy in the Americas*. Es co-director de la Inter-American Commission on Drug Policy.

el tema son «políticas destinadas, fundamentalmente, a eliminar o reducir la oferta por medios represivos. Existe una lógica económica subyacente: la reducción de la oferta hará que aumente el precio y disminuya el consumo; pero los productores incorporan las capturas del producto a sus expectativas, y el precio se mantiene estable.

Estados Unidos gasta 10.000 millones de dólares anualmente en la política antidroga; un 70% corresponde a represión de la oferta y un 30% a políticas de demanda. Muchos burócratas son conscientes de la inutilidad de las políticas de oferta en cuanto a la reducción del consumo. Además, estas políticas engendran corrupción y violaciones de los derechos humanos en los países productores».

Al hablar de políticas alternativas, el profesor Smith apuntó que «una que atienda a la oferta y a la demanda simultáneamente puede ser inefectiva al no incidir suficientemente en ninguno de los dos ámbitos. Por otra parte, aumentar los fondos en la política actual parece contraproducente, como hemos visto; y en cuanto a la legalización, parece probado que, a corto plazo, ésta aumentaría el consumo, aunque se rebajarían la violencia y el dinero vinculados a la droga. Dado que la legalización no se va a producir, lo más razonable parece *invertir en políticas humanas de reducción de la demanda* (terapia residencial, por ejemplo). Ya que el problema no se puede erradicar, se trata de lograr niveles tolerables de abuso. El peso de la ley debe recaer sobre el *traficante*. Son importantes la colaboración internacional y la investigación científica en los aspectos sociales, psicológicos y médicos del problema».

Rafael Repullo

«Teoría de Juegos y sus aplicaciones»

Dos seminarios impartió, los días 19 y 21 de noviembre, Rafael Repullo, director del Centro de Estudios Monetarios y Financieros, sobre el tema «Teoría de Juegos y sus aplicaciones». Comenzó definiendo el concepto de juego como «una situación en la que intervienen varios agentes y en la que el bienestar de cada agente

depende de las acciones de los demás. Cuando se da este tipo de interdependencia entre los actores, nos encontramos en lo que habitualmente se llama un 'contexto estratégico'».

«Los fundadores de la teoría de juegos, J. von Neumann y O. Morgenstern, que escribieron conjuntamente en 1944 el primer libro sobre

esta materia, se limitaron al ámbito económico, donde las situaciones estratégicas son especialmente claras, pero pronto se vio que la teoría tenía aplicaciones en gran diversidad de campos aparte de la economía. De hecho, la potencia de la teoría deriva de su capacidad para descubrir patrones comunes de interacción de los agentes, patrones que luego pueden manifestarse por igual en una revolución social, en una votación, en una estrategia militar o en una operación económica.»

La teoría de juegos ha tenido dos grandes desarrollos: la teoría de juegos no cooperativos, en la que los intereses de los agentes no coinciden, y la de los juegos cooperativos, en la que se trata de llegar a un acuerdo que satisfaga a todas las partes mediante un proceso de negociación (*bargaining*), centrándose especialmente en el análisis de la primera.

«Dentro de los juegos no cooperativos se distingue entre aquellos que son de suma cero, es decir, donde las ganancias de un jugador son las pérdidas del otro, y los que no son de suma cero, donde puede darse el caso de que los dos ganen o que los dos pierdan. Estos últimos son de mayor interés teórico y se dan con mayor frecuencia en la vida real. Un ejemplo célebre es el del llamado *Dilema del Prisionero*: hay dos prisioneros incomunicados que han cometido juntos un delito y se les ofrece la siguiente oportunidad: si los dos confiesan su delito, se les condena a tres años de cárcel; si ninguno confiesa, se les condena a sólo un año; pero si uno confiesa y el otro no, entonces el que confiesa sale libre y al otro le 'caen' seis años. Como es evidente, lo mejor para los dos en conjunto es no confesar, pues entonces su condena sólo es de un año. Sin embargo, para cada uno por separado lo mejor es confesar él y que el otro no confiese. Aquí se produce una diferencia entre lo que es mejor para cada uno individualmente y lo que es mejor



Rafael Repullo es, desde 1987, director del Centro de Estudios Monetarios y Financieros del Banco de España. Ha dado clases en la Universidad de Madrid, en Pennsylvania y Princeton y en la London School of Economics y forma parte del consejo editorial de destacadas revistas económicas españolas y extranjeras.

para los dos colectivamente. Si cada uno hace lo que es mejor para él, el resultado final no es el óptimo. Desgraciadamente, y como demostró J. Nash en 1951, la *solución del juego* no es la óptima, sino la subóptima, es decir, dado que cada jugador no puede ponerse de acuerdo con el otro y no tiene garantía de que el otro vaya a cooperar, él termina también por no cooperar y al final los dos han de pasar tres años en la cárcel.»

Repullo mostró cómo el dilema que se les plantea a los prisioneros se reproduce en conflictos bélicos y económicos, y extendió el concepto de 'solución del juego' a otros esquemas estratégicos. También esbozó las ideas rectoras del llamado *diseño de mecanismos*, «en el que la teoría de juegos da un paso adicional al pasar de la búsqueda de solución de un juego al estudio de la comparación entre distintos juegos».

Febrero

1, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «PRELUDIOS PARA TECLA» (I).
Intérprete: **Miguel del Barco** (órgano).
Programa: Preludios de M. del Barco, B. Juliá, J. Guridi, J. Alain, L. Vierne, F. Norbert Seger, G. Battista Martini y J. S. Bach.

3, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de piano.
Intérprete: **Miguel Lecueder.**
Obras de F. Chopin, R. Schumann, C. Debussy y A. Ginastera.

4, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Recital de flauta y piano.
Intérpretes: **José Oliver y Nora Pinilla Aravena.**
Comentarios: **Jacinto Torres.**
Obras de W. A. Mozart, J. J. Quantz, G. Bizet-F. Borne y A. Vivaldi.
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«El eros en la Literatura griega» (I).

Francisco Rodríguez Adrados: «Eros femenino, eros homosexual, eros masculino».

5, MIÉRCOLES

19,30 BIBLIOTECA DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA AULA DE REESTRENOS (10).
Homenaje a Xavier Montsalvatge por su 80 aniversario.
Intérpretes: **Atsuko Kudo** (soprano) y **Alejandro Zabala** (piano).
Programa: «Canciones para niños»; Paisatge del Montseny; Canco amorosa, Nana, Deshecha de romance que cantaron los seraphines; Meus irmans; Vocaliso; Pastor hacia el puerto; Soneto a Manuel de Falla; Oraçào; «Cuatro rimas breves» y «Cinco canciones negras».

RICHARD DIEBENKORN, EN LA FUNDACIÓN

Durante el mes de febrero seguirá abierta en la sede de la Fundación Juan March la Exposición de 52 óleos de **Richard Diebenkorn** (Portland, Oregón, 1922), realizados de 1949 a 1985. La muestra se ha organizado con la colaboración de la Whitechapel Art Gallery de Londres y el Frankfurter Kunstverein de Frankfurt. 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.

6, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de violín y piano.
 Intérpretes: **Manuel Guillén y Chiky Martín.**
 Comentarios: **Javier Maderuelo.**
 Obras de A. Vivaldi, W. A. Mozart, A. Dvorak, M. Ravel y P. Sarasate.
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«El eros en la Literatura griega» (II).
Francisco Rodríguez
Adrados: «Eros: juventud, vejez y muerte».

7, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de piano.
 Intérprete: **Eulalia Solé.**
 Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
 Obras de P. A. Soler, J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Chopin y E. Granados.
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

«MONET EN GIVERNY», EN BARCELONA

El 2 de febrero se clausura en el Palau de la Virreina de Barcelona la Exposición «Monet en Giverny», compuesta por 20 óleos, que se ha presentado con la colaboración del Museo Marmottan de París, el Ayuntamiento de Barcelona y el Palau de la Virreina.

8, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «PRELUDIOS PARA TECLA» (II).
 Intérprete: **Pilar Tomás** (clave).
 Programa: Preludios de J. P. Sweelinck, H. Purcell, Böhm, D'Anglebert, L. Couperin, L. v. Clérambault, L. Marchand, J. P. Rameau, F. Couperin y C. B. Balbastre.

10, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Recital de arpa y violín.
 Intérpretes: **Lidia del Río y Walter O. Tejada.**
 Obras de M. Tournier, L. Spohr, C. Saint-Saëns y J. Molnar.

11, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de flauta y piano.
 Intérpretes: **José Oliver y Nora Pinilla Aravena.**
 Comentarios: **Jacinto Torres.**
 (Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4).

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«El eros en la Literatura griega» (III).
Francisco Rodríguez
Adrados: «Del eros trágico al eros feliz».

12, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «SCHUMANN Y EL PIANO» (I).**
 Intérpretes: **Ana Bogani y**

Fernando Puchol (piano a 4 manos).

Programa: Bilder aus Osten, Seis Impromptus Op. 66; Seis Polonesas; y Escenas de baile Op. 109.

13, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de violín y piano.

Intérpretes: **Manuel Guillen y Chiky Martín.**

Comentarios: Javier Maderuelo.

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

19,30 CURSOS

UNIVERSITARIOS

«El eros en la Literatura griega» (y IV).

Francisco Rodríguez

Adrados: «El cuento erótico».

14, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de piano.

Intérprete: **Eulalia Solé.**

Comentarios: Antonio

Fernández-Cid.

(Programa y condiciones de asistencia como el día 7).

15, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO

CICLO «PRELUDIOS PARA TECLA» (III).

Intérprete: **Mariana**

Gurkova (piano).

Programa: 24 Preludios de F. Chopin.

17, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Recital de guitarra y flauta.

Intérpretes: **Ricardo**

Ramírez Aranda y Vicente Martínez López.

Obras de N. Coste, J. de

Carlos, J. Rodrigo y M.

Giuliani.

18, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de flauta y piano.

Intérpretes: **José Oliver y Nora Pinilla Aravena.**

Comentarios: Jacinto Torres.

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

19,30 CURSOS

UNIVERSITARIOS

«El retorno del individuo en el pensamiento postmetafísico» (I).

LOS GRABADOS DE GOYA, EN PAU Y EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

Hasta el 16 de febrero estará abierta en el Museo de Bellas Artes de **Pau** (Francia) la exposición de 218 grabados de Goya (colección de la Fundación Juan March). La muestra se presenta en esta localidad francesa con la colaboración de la Fédération des Oeuvres Laïques des Pyrénées Atlantiques y el Ayuntamiento de Pau. Asimismo, 222 grabados de esta colección de grabados de Goya pueden verse hasta el 9 de febrero en **Santiago de Compostela**, en el Auditorio de Galicia y con su colaboración.

Javier Muguerza: «La Ética después de la muerte de Dios».

19, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «SCHUMANN Y EL PIANO» (II).**
 Intérprete: **Guillermo González** (piano).
 Programa: Intermezzi Op. 4; Sonata en Sol menor Op. 22; y Estudios sinfónicos Op. 13.

20, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de violín y piano.
 Intérpretes: **Manuel Guillén y Chiky Martín.**
 Comentarios: **Javier Maderuelo.**
 (Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 6).

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«El retorno del individuo en el pensamiento postmetafísico» (II).
Javier Muguerza: «¿Qué es el individualismo ético?».

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO», EN ALICANTE

Hasta el 14 de febrero estará abierta en **Alicante**, en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, «Arte Español Contemporáneo (Fondos de la Fundación Juan March)», con 23 obras de otros tantos autores. La muestra se presenta con la colaboración de la citada Caja de Ahorros del Mediterráneo.

21, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de piano.
 Intérprete: **Eulalia Solé.**
 Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
 (Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 7).

22, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «PRELUDIOS PARA TECLA» (IV).
 Intérprete: **Ramón Tessier** (piano).
 Programa: 24 Preludios Op. 11, de A. Scriabin.

24, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Recital de dúo de pianos.
 Intérpretes: **Consuelo Martín Colinet y Susana Rivero.**
 Obras de W. A. Mozart y J. Brahms.

25, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de flauta y piano.
 Intérpretes: **José Oliver y Nora Pinilla Aravena.**
 Comentarios: **Jacinto Torres.**
 (Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 4).

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«El retorno del individuo en el pensamiento postmetafísico» (III).

Javier Muguerza: «Sujeto moral y Metafísica».

26, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «SCHUMANN Y EL PIANO» (III).
Intérprete: **Almudena Cano** (piano).
Programa: Phantasiestücke Op. 12 y Davidsbundler Op. 6.

27, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Recital de violín y piano.
Intérpretes: **Manuel Guillén y Chiky Martín.**
Comentarios: **Javier Maderuelo.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 6).

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
«El retorno del individuo en el pensamiento postmetafísico» (y IV).
Javier Muguerza: «Del individualismo a la solidaridad».

28, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Recital de piano.
Intérprete: **Eulalia Solé.**
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 7).

29, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «PRELUDIOS PARA TECLA» (y IV).
Intérprete: **Clara Romero** (piano).
Programa: Seis Preludios, de F. Mompou, y Préludes pour Piano, de Ó. Messiaen.

COL-LECCIO MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI, DE PALMA

Con 36 obras, de otros tantos artistas españoles del siglo XX, entre ellos Picasso, Dalí y Miró, permanece abierta en Palma (San Miguel, 11, primera planta) la *Col-lecció March. Art Espanyol Contemporani*, con fondos de la Fundación Juan March.

CICLO SCHUMANN, EN LOGROÑO Y ALBACETE

Organizado por Cultural Rioja y por Cultural Albacete, con la colaboración técnica de la Fundación Juan March, se celebrará en **Logroño y Albacete** el Ciclo «Schumann y el piano», que ofrecerán los pianistas **Fernando Puchol, Ana Bogani, Guillermo González y Almudena Cano** los días 17 y 24 de febrero y 2 y 9 de marzo (en Logroño) y los días 10, 17 y 24 de febrero y 2 de marzo (en Albacete).

Información: Fundación Juan March

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