

Sumario

ENSAYO - La música en España, hoy-3*La música en la escuela*, por Elisa María Roche**NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN** 15**Arte** 15

Retrospectiva de Odilon Redon 15

— Julián Gallego: «Una visión personal del universo» 16

«Arte Español Contemporáneo»: en Valencia, del 6 al 26 de marzo 20

— Miguel Fernández-Cid: «Debate e integración en el arte español» 20

«Grabado Abstracto Español» continúa su recorrido por Aragón 23

Música 24

«Un siglo de música para trío en España (1890-1990)» 24

— En marzo, tres conciertos por el Trío Mompou 24

Conciertos del Sábado: «Alrededor del Clarinete» 25

Ciclo «Marchas, vales, polcas... y *ragtime*», en Logroño 25

Homenaje a Luis de Pablo, en su 60 aniversario 26

Finaliza el ciclo Brahms en Valencia 26

Escritos y poemas de Gerardo Diego, en los conciertos dedicados al poeta 27

— Cuatro pianistas interpretaron algunas de sus músicas preferidas 27

«Conciertos de Mediodía», en marzo 30

Cursos universitarios 31

Victoria Camps: «Virtudes públicas» 31

Conferencias del profesor de Harvard, Robert Fishman 37

Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología 41

Ciclo sobre «Teoría actual de la Evolución» 41

— Los científicos Leslie E. Orgel y Pere Alberch intervendrán en marzo 41

Curso sobre «Electroforesis bidimensional de alta resolución» 41

Publicaciones 42«SABER/Leer»: artículos de Mainer, Ynduráin, Palacio Atard, **Martín**
González, Perucho, Fernández-Carvajal y Querol 42**Estudios e investigaciones** 43Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras
instituciones 43**Calendario de actividades culturales en marzo** 44

LA MUSICA EN LA ESCUELA

Por Elisa María Roche

Profesora de Pedagogía Musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, ha impartido cursos en diversas Escuelas Universitarias de Formación de Profesorado y Conservatorios de España. Colabora, como profesora invitada, con el Instituto ORFF del Mozarteum de Salzburgo.



La carencia de educación musical en la enseñanza general no sólo es un problema que afecte a la situación actual sino que, de forma lamentable y persistente, ha sido una característica de nuestro sistema educativo en lo que va de siglo.

En efecto, si repasamos la legislación educativa desde los años treinta, nos encontramos con que, a pesar del entusiasmo que la II República puso en la reforma de la Enseñanza, la música no aparece ni en la Orden de 13 de julio de 1932, que inicia un nuevo Plan de Estudios para el Bachillerato, ni en las sucesivas disposiciones a que dieron lugar las medidas provisionales sobre el Plan de Reforma presentado a las Cortes. Sí, en cambio, están presentes ya el Dibujo y la Educación Física, pero no se encuentra lugar para nuestra disciplina que, como si de un destino fatal

* 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». 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; y *La enseñanza profesional de la música*, por Daniel Vega Cernuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid. La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

se tratara, irá pasando, como complemento, por situaciones diversas y, a veces, bien ajenas a su contenido.

Así, por ejemplo, se puede leer en las Instrucciones del Consejo Nacional de Cultura al profesorado de Segunda Enseñanza que «la formación del cuerpo, de la voluntad y el perfeccionamiento del carácter corresponde a los objetivos primordiales de la Educación Física y, para ello, se recomienda recurrir al juego y al deporte, alternando con gimnasia sueca, rítmica, danzas, carrera, salto y natación».

Con estos antecedentes es fácil imaginar que, cuando en 1934 aparece el Decreto de 29 de agosto que regula el plan de estudios de Bachillerato, en estado de experimentación hasta entonces, no se incluya la enseñanza musical a lo largo de sus siete años de estudio.

Esta discriminación de la Música en planes de estudios tan hondamente marcados por la inquietud pedagógica general se hace todavía más palmaria en comparación con el tratamiento, progresista y avanzado para la época, de que se hace gala en relación con la Educación Física, muy por encima de lo que con posterioridad va a suceder en esta misma materia.

Sí tuvo la II República especial cuidado en la formación de maestros: «La renovación pedagógica que se está produciendo en toda España exige que se preste la máxima atención al problema de la formación del Magisterio. De lo que sean los Maestros depende en gran parte lo que haya de ser la Nueva Escuela de la República» (22 agosto de 1931). Esta preocupación dio lugar, ese mismo año, a la reforma de las Escuelas Normales, en cuyo Decreto se establece que «el primer deber de toda democracia es éste: resolver plenamente el problema de la Instrucción Pública. Urgen escuelas, pero urge más crear maestros».

Continuando con el mencionado Plan de 1931, llamado Profesional, es de destacar que incluía la Música dentro de las materias artísticas (Art. 7, apartado c) y, justo es decirlo, que el planteamiento que de ella se hacía en los cuestionarios ponía de manifiesto un enfoque práctico y vital que demostraba, por una parte, el contacto con las corrientes europeas (Martenot, Dalcroze) y, por otra, la adecuación a la finalidad propuesta: la escuela primaria.

No obstante, es difícil evitar la tentación de comentar algunos aspectos que resultan sorprendentes, como el establecimiento de un examen de ingreso, medida de todo punto acertada, pero que no incluye ninguna demostración de las capacidades y conocimientos musicales, a pesar de que, con muy buen criterio, en los

cuestionarios aparece la necesidad de tocar un instrumento con el que ejercitar la práctica musical. Ciertamente decepcionante es el hecho de que la Música, en el Francés, Dibujo y Caligrafía, constituyan un bloque de materias sin cátedras asignadas y a impartir por Profesores Especiales. Existía, sin embargo, la cátedra de Labores y Ciencias Pedagógicas, ¡curiosa mezcla!

No menos decepcionante resulta la Orden de 19 de agosto de 1933, en la que, para acceder a las oposiciones de Magisterio, las alumnas que no hubieran aprobado las labores en la Escuela Normal debían realizar un examen previo imprescindible para continuar la prueba. ¡Cuánto más provechoso hubiera sido ocuparse de las habilidades musicales para las que nunca, ni siquiera en una reforma educativa tan profunda como la abordada por la II República, se les encuentra el sitio que su naturaleza merece!

El tratamiento que se da a la música en la enseñanza primaria, durante el largo período que discurre de los años 40 hasta la Ley del 70, es desconcertante. O bien se la considera «complementaria», al igual que el resto de las denominadas materias artísticas (que es un eufemismo para ocultar el trato vergonzante a que se las somete), Ley de 1954, o bien se establecen cuestionarios tan detallados que no dejan de producir cierta hilaridad: «canto a coro, a media voz (!), principalmente de composiciones rítmicas», para niños de 8-9 años; «canciones corales con relativa perfección de entonación, ritmo y matización», para 11-12 años; o «marcar a tres y cuatro tiempos, acentuando los que correspondan en cada caso», dirigido a los niños de 9-10 años (Ley de 1964).

Al margen de estas indicaciones, que reflejan una filosofía pedagógica particular, es interesante resaltar cómo la normativa del 64 plantea ya unas exigencias de capacitación de los maestros, sin modificar, en punto alguno, las condiciones establecidas en las Escuelas Normales para su formación. Incongruencia que, desde luego, no va a ser la última a la que ha de someternos nuestra administración educativa.

Cuando, por primera vez, la Música aparece en los planes de Enseñanza Media, Ley de 20 de septiembre de 1938, lo hace formando un bloque obligatorio, con la denominación de Educación Artística, Física y Patriótica.

El espíritu con el que se fundamenta la Música en dicho Plan queda bien patente en la exposición de principios: «al Dibujo y Modelado se les dará la importancia formativa y realizadora reconocida por la técnica docente moderna y que aconsejan, además, las aptitudes creadoras de nuestro pueblo. La Educación Física, practicada intensamente en todos los cursos y combinada

con artes de adorno, música, canto, visitas artísticas, etc., perfeccionará la educación y formación social y humana del alumno, fin primordial perseguido en el presente Plan».

Así pues, la Música ni forma parte de las «aptitudes creadoras de nuestro pueblo» ni tiene reconocimiento alguno en la «técnica docente moderna», por lo que no consigue salir de esa categoría de ornamento a la que parece estar destinada.

Paralelamente, las Escuelas Normales sufren un grave retroceso que afecta tanto a los contenidos de la enseñanza como a las condiciones de acceso a ella al prescindir, para el ingreso en las mismas, del título de bachiller universitario más la superación de una prueba y establecer, primero, la reconversión de los bachilleres en maestros, previo examen de algunas asignaturas entre las que, curiosamente, figuraba la Música, y después, en 1942, el acceso directo desde la Escuela Primaria, iniciando así una larga etapa de degradación de la formación del maestro, en la que, todo hay que decirlo, la asignatura de música siempre estuvo presente en dos de los tres cursos que duraban los estudios, aunque su enfoque había dejado de lado el espíritu propio de la sensibilización y educación musical del niño, para apoyarse en la teoría y los cantos de carácter fundamentalmente religioso y patriótico.

En la década de los cincuenta, el cuestionario de Música para la Enseñanza Media (12 de junio de 1953) propone para los cursos primero y segundo: A) Nociones de solfeo, las indispensables para leer las canciones que deban ser cantadas a coro; y B) Lección coral, estudio e interpretación en conjunto a una o dos voces de las siguientes materias: canciones populares españolas y extranjeras, canciones antiguas y viejos romances españoles, misas gregorianas... (Sin duda, se encuentra aquí el precedente en el que debió inspirarse el actual Reglamento de Conservatorios, que establece para la obtención del Título Superior de Pedagogía Musical un curso de Gregoriano!).

En los cursos posteriores se continúa con la lección coral y se abre un nuevo apartado de Introducción a la Música, con audición de obras y fragmentos de fácil comprensión, para terminar, en los cursos superiores, con la Historia de la Música: siglos XV al XX, en adelanto profético de lo que será el «renovado» Plan del 75.

Destaca en este cuestionario, tal y como aparece en las orientaciones metodológicas, la preocupación por la práctica coral «indispensable para todos los alumnos, salvo aquellos que demuestren notoria incapacidad musical» (!); la recomendación de crear coros y la advertencia sobre la «inutilidad de las nociones

teóricas e históricas si no van acompañadas del ejemplo sonoro que las convierta en música viva». Asimismo se recomienda la realización de conferencias ilustradas musicalmente y la asistencia a conciertos.

Aunque no es posible compartir gran parte de los contenidos expuestos en este Plan, es preciso reconocer que, en líneas generales, el planteamiento de una actividad coral permanente y de una educación auditiva continuada son no sólo correctos, sino deseables. Lo lamentable es que ideas presentes ya en 1931 y recogidas en Planes de Estudio posteriores, jamás hayan podido llevarse a la práctica por algo tan simple como la falta de profesorado capacitado para plasmarlas.

Situación actual

Con el fin de «evitar la fragmentación de una serie de asignaturas inconexas entre sí las más de las veces», la actividad educativa en el nivel de EGB, según el sistema propuesto por la Ley General de Educación de 1970, se ordena en *Áreas de expresión y experiencia*. De las cuatro áreas que componen el primer grupo, el *Área de expresión dinámica* puede englobar la educación del movimiento, ritmo, gimnasia, deportes, etc. Así aparece en nuestro actual Plan de Estudios la educación musical. En esta ocasión la música no tiene que compartir espacio con las labores, pero tampoco adquiere independencia y sentido propio porque su lenguaje, antes que musical, resulta ser «dinámico».

A pesar de lo incomprensible que nos resulta el constatar que la Música, dentro del ámbito escolar, carece de peso específico, es de destacar en la justificación que se hace del área de Expresión Dinámica en el nuevo Plan, la defensa de métodos que relacionen al niño con la música de forma directa y activa, la preocupación por desarrollar su capacidad creativa y la inclusión de la educación del movimiento, si bien la falta de claridad y orden en el desarrollo de los contenidos y la imprecisión de una buena parte de los objetivos específicos restan al conjunto eficacia y orientación. No ocurre así con los programas renovados aparecidos en abril de 1981, en donde la división en bloques temáticos y el desarrollo de los mismos ofrecen un material de indudable calidad y utilidad para el trabajo escolar que, una vez más, no pudo ser experimentado por la misma carencia de profesores capacitados para llevarlos a las aulas.

En lo que se refiere al BUP, la Música pasa a formar parte de las materias comunes y, por tanto, obligatorias, dentro del área de Formación Estética. Según figura en los objetivos que, para dicha área, señala el Decreto en el que se aprueba el Plan de Estudios (22 marzo 1975): «la formación estética debe ofrecer a los alumnos un conocimiento general del hecho artístico. Educará su sensibilidad para una valoración de las obras de arte y les proporcionará las destrezas constructivas y técnicas adecuadas para estimular su creatividad».

Estas intenciones educativas quedaron plasmadas de muy diferente manera en las dos disciplinas que configuran el área: Dibujo y Música. Mientras que para el Dibujo la sensibilidad y las destrezas se desarrollan a través de una actividad personal y, por supuesto, práctica, en Música dichos objetivos se plasman en un temario histórico, sin ofrecer contenido alguno para que los alumnos se pongan en relación directa con el lenguaje sonoro. De esta manera, la Música, que es el arte por excelencia de la participación, queda mutilada en sus cualidades sustantivas y, por ello, de mayor significado educativo.

No deja de ser una ironía que cuando, por primera vez, la Música aparece dentro del grupo de materias comunes, su planteamiento se aleje de toda práctica, aspecto que, al menos sobre el papel, a través del canto se había previsto en la Enseñanza Media desde 1938. Se recurre entonces a la Historia, nada menos que «desde los tiempos del románico hasta las corrientes de vanguardia», para justificar su presencia académica. Ante semejante disparate no se puede por menos que pensar que tal solución apuntaba más hacia la figura del profesor de Historia del Arte y de la Cultura que a la del titular de Conservatorio, con la excepción, quizá, de los musicólogos, quienes, dicho sea de paso, poco tienen que ver con su especialización en el ámbito de la música escolar.

De esta manera, con un temario histórico, cualquier licenciado «puede» impartir la asignatura que, una vez más, se ve sometida a los avatares de la ignorancia y la desidia de los responsables de la educación musical del país. Es un hecho de todos conocido de qué forma y por quiénes, durante años y hasta la creación del Cuerpo de Profesores de Música de Secundaria, se ha profesado la sensibilización musical de los bachilleres españoles. La Música ha sido, y todavía lo sigue siendo, el comodín al que se agarran los Jefes de Estudios de Instituto cuando tienen que cubrir horarios de profesores con pocos alumnos para su asignatura. Si aceptamos la terminología al uso sobre materias afines, tendríamos

que concluir que la Música es «la de la afinidad universal», ya que de la misma manera se imparte por un profesor de Historia que por uno de Latín o Matemáticas.

El período de siete largos años que dedica el Ministerio de Educación para resolver el espinoso contencioso de la equiparación del título superior de Conservatorio con el de licenciado, a efectos de docencia (Real Decreto de 28 de mayo de 1982), se completa con la primera convocatoria de oposiciones al recién creado estamento docente. Y en el temario de estas pruebas se ve el reflejo de la concepción historicista de la Música en la Enseñanza Secundaria: la única prueba práctica de los conocimientos musicales del aspirante se reduce a la entonación de una canción popular. ¿Es posible imaginar algo semejante en la habilitación para la enseñanza del Dibujo? ¿Es aceptable, pedagógicamente hablando, que a los alumnos de bachillerato se les trate como si estuvieran cursando una especialidad cuyo lenguaje desconocen por completo?

Las Escuelas Normales, en virtud de lo establecido en la Ley General de Educación, pasan a integrarse en la Universidad como Escuelas Universitarias. Esta nueva categoría universitaria, lejos de proporcionar a la Música nuevas posibilidades para fomentar la capacitación de los futuros profesores, supone la reducción, según el Plan de Estudios indicativo del Ministerio, a dos cuatrimestres. Pero no es sólo la asignación cicatera de tiempo lo que sorprende en la nueva modalidad universitaria; es también significativo el que entre las cinco especialidades que se crean —idiomas modernos, ciencias, ciencias humanas, preescolar y educación especial— no aparezca la de expresión dinámica, en la que infaustamente se encuentra incluida la música.

Incluso teniendo en cuenta que algunas Universidades han mantenido la obligatoriedad de la asignatura durante dos cursos completos, resulta de todo punto imposible, dadas las condiciones de analfabetismo musical con el que llegan los alumnos a dichos centros, que el futuro profesor de EGB pueda hacerse cargo de la enseñanza musical. Por ello, la realidad de la música en la Escuela hoy se concreta en unas palabras tan contundentes como dolorosas: no existe.

De engaño imperdonable se puede calificar el tratamiento dado a la Música por la todavía vigente reglamentación: la evidente imposibilidad de llevar a la práctica los objetivos y contenidos que establece el nuevo sistema educativo de 1970, y que, dicho sea de paso, despertaron una gran expectación en lo que a educación musical se refiere, ha ido generando un profundo de-

sánimo y una terrible decepción, al constatar, una vez más, que se volvían a repetir los errores del pasado. Todo el interés del profesorado y alumnos de las Escuelas Universitarias de Formación del Profesorado nada pueden contra el abandono de la formación musical en sus Planes de Estudios y la manifiesta falta de cultura musical previa de los futuros profesores.

Imaginemos, por un momento, que se decidiese implantar con carácter obligatorio y general la enseñanza de la Lengua en todas las escuelas del país. Imaginemos que nunca en la EGB ni el BUP se hubiera impartido esta materia y que los futuros profesores de esta asignatura llegaran a las Escuelas Universitarias con el bagaje elemental de saber hablar, más o menos correctamente, pero ignorando lo que es el lenguaje gráfico (escritura y lectura), que no conocieran ni las mínimas nociones sintácticas u ortográficas... Imaginemos que en dos cuatrimestres se pretendiese cualificarlos para impartir esta enseñanza a todos los escolares del país...

No es ciencia-ficción; es lo que ha venido ocurriendo entre nosotros durante decenios. Si bien es cierto que no ha sucedido con la Lengua o las Matemáticas o el Dibujo, solamente ha pasado con la Música. Aunque, es igualmente cierto que los maestros así formados han tenido más sentido de la responsabilidad y más pudor que el Ministerio y, con actitud digna y merecedora de aplauso, han optado por prescindir de una asignatura para la que no se les había capacitado, enmendando la plana, de esta forma, a los responsables de tamaño dislate.

Existe, sin embargo, un reducido número de profesores de EGB, poseedores de unos conocimientos musicales estimables, bien por haber cursado estudios profesionales en el Conservatorio, que después han continuado de manera abnegada y sin apoyo alguno por parte de instancias oficiales, bien por haberse interesado especialmente en la Música y haber seguido cursos o cursillos de especialización. Este pequeño grupo ha intentado introducir la Música en sus escuelas de forma aislada y sin contar con el mínimo de medios exigibles para la práctica de la misma: falta de aulas apropiadas, ausencia de materiales audiovisuales de apoyo y carencia de materiales didácticos y metodológicos. Experiencias todas ellas gratificantes y merecedoras de estima, pero experiencias siempre aisladas, que ponen de relieve la situación de penuria absoluta en la que nos movemos en el campo de la educación musical.

Si el comentario de la «situación oficial» no puede por menos que resultar amargo, tampoco provocan mucho entusiasmo las

experiencias que han ido desarrollándose al margen de lo reglamentado o, mejor dicho, inspiradas en ello.

En el ámbito de la escuela privada se ha intentado, siempre por supuesto, en un reducido número de colegios de los llamados de élite, dar a los alumnos una enseñanza musical real por medio de profesores con inquietudes que han hecho lo posible por ponerse al día, de la misma manera que lo han venido haciendo sus colegas de la escuela pública: a través de un proceso autodidacta o con la asistencia a múltiples cursillos de especialistas españoles o foráneos.

Es una realidad que las diversas concepciones sobre educación musical escolar arraigadas en Europa, de forma especial en los países anglosajones y del área socialista, han ido despertando gran curiosidad y deseos de conocerlas y aplicarlas en nuestro país, pero, como suele ocurrir en situaciones de extrema pobreza, el estudio de los modelos a imitar o recrear elude, desgraciadamente, el proceso, que siempre es lento y pausado, y pasa directamente a la aplicación de «recetas» que pretenden desembocar directamente en el milagro. Y con ello llegan las simplificaciones, como, por ejemplo, lo que se ha hecho, desde hace casi veinte años, con el tratamiento de la flauta de pico en el ámbito escolar.

El considerar que la «modernización» de la enseñanza musical pasa por utilizar una flauta de pésima calidad, sin respetar ninguno de los principios básicos que todo instrumento musical exige, por asequible que éste sea, está muy lejos de poder calificarse como actividad educativa. Ver en los instrumentos de percusión Orff un medio de expresión infantil más cerca del juguete que de la formación musical manifiesta una incapacidad para poner en práctica otros planteamientos educativos diferentes a lo establecido. Considerar el movimiento y la danza como expresiones ajenas a los intereses de los chicos o suponer que el canto ha quedado relegado a las edades tempranas son muestras del deterioro que la falta de formación en el profesorado pone cada día de relieve.

Formación del Profesorado

La toma de conciencia del problema de la falta de profesores cualificados para la enseñanza de la Música en el ámbito de la Educación General y Obligatoria es relativamente reciente.

Ya se ha apuntado que han sido los propios maestros, en estos últimos veinte años, los que individual o colectivamente (a

través de cursos organizados por diversas instituciones) han intentado completar aspectos de su formación musical.

La proliferación de cursos y la nutrida asistencia de profesores a los mismos podrían llevar a pensar que el problema está en cauce de solución. No es así, por desgracia, dado que este tipo de cursos sólo son útiles cuando existe una base de conocimientos sólida, lo que, como se ha explicado, no es el caso. En su gran mayoría, los cursillistas de una semana o quince días acuden a estos «tratamientos de urgencia» con la esperanza de encontrar soluciones mágicas para rellenar no lagunas, sino mares. El resultado, en el mejor de los supuestos, es que estos sumergimientos en la didáctica o la metodología de la Música terminen con diez o veinte canciones aprendidas, sí, pero no bien entonadas o rítmicamente comprendidas; con cinco o seis juegos o bailes gozosamente anotados para enseñar en sus escuelas y poco más. Pero sus carencias esenciales, sus incapacidades profesionales no se colman con unos cursillos esporádicos.

Ha habido intentos, recientemente, algo más serios por parte de la Administración, con la organización de cursos de tres o cuatro meses para maestros con unos niveles de conocimientos discutibles, pero aceptables en las actuales circunstancias. Se ha invertido tiempo y esfuerzos por parte de alumnos y profesores del curso. Pero se ha chocado también con la incongruencia de una Administración que programa cursos de especialización modestos, pero al menos dignos para, una vez realizados, no encontrar la fórmula administrativa que permita a esos profesores, que la propia Administración ha capacitado, dedicarse, en exclusiva, a la Música en la Escuela.

En la actualidad, se está celebrando en Madrid, desde el pasado mes de octubre, el primer curso de especialización musical para profesores de EGB, por convenio de cooperación entre el MEC y la Universidad Complutense, que posibilita la organización de estudios universitarios de especialización en Música.

A pesar de que tanto las condiciones de acceso como de trabajo no están a la altura de lo deseable, es, sin duda y con gran diferencia, el proyecto más completo que, hasta la fecha, se haya puesto en marcha. La importancia de este paso decisivo abre nuevas perspectivas en el sombrío panorama en el que nos movemos.

La extrema gravedad de la situación requiere un análisis serio de las posibilidades que se ofrecen ante el problema de la habilitación de profesores de Música. No existen profesores para cubrir

las necesidades de los millones de escolares que esperan su oportunidad de encuentro con la Música, pero ¿cómo se pueden formar buenos profesores en un período relativamente corto de tiempo?

A grandes rasgos, y teniendo en cuenta lo discutible que puede resultar cualquier planteamiento en este terreno, parecería conveniente el abordarlo en dos grandes grupos:

1. *Formación de profesores de primaria.*

En las Escuelas Universitarias de F.P., tal y como prevé la futura reorganización de sus planes de estudios, con especialización de tres años y, en mi opinión, conocimientos previos equivalentes a los de bachiller en cualquier otra materia.

2. *Formación de profesores de secundaria.*

En los Conservatorios Superiores de Música, con especialización en Pedagogía Musical, al igual que se hace en las Musikhochschule alemanas, por ejemplo, y con un plan de estudios en el que se tengan en cuenta las particularidades del que va a dedicarse a la docencia en la Enseñanza General y Obligatoria y no al ejercicio profesional de la Música (solistas, instrumentistas de orquesta, musicólogos, profesores de Conservatorios...).

Ninguna de estas dos propuestas es sencilla ni, en particular en el caso de las Escuelas Universitarias, aplicable de forma generalizada por la falta de cualificación previa de la inmensa mayoría de los bachilleres españoles. Sin embargo, no es difícil imaginar que muchos estudiantes de Música en Conservatorios del país podrían optar por la especialización pedagógica como salida profesional.

Existe, por otra parte, otra solución de urgencia, que sería la de capacitar pedagógicamente, con cursos especiales de no más de un año de duración, a cientos de titulados de Conservatorio, a quienes se niega la posibilidad de acceso a la enseñanza primaria pública por carecer del título de Magisterio. Por este camino se han iniciado ya experiencias piloto en el Conservatorio Superior de Madrid, en el que se está realizando un curso de formación de profesores, dividido en dos cuatrimestres, con un cómputo de 600 horas lectivas y cuyos alumnos no tendrán la oportunidad de integrarse en los colegios públicos, pero sí en la enseñanza privada. Experiencias de este tipo se vienen desarrollando igualmente en el Conservatorio Municipal de Barcelona.

Conclusión

Históricamente se constata que las dos claves del problema de la educación musical en la Enseñanza General no han sido acordadas en ningún momento. Cuando se detecta una mayor inquietud por la formación musical del maestro (II República), no se incluye la Música en los planes de estudios de Primaria y Secundaria (quizá porque no se dispuso de tiempo suficiente). Cuando, por el contrario, se establece un programa detallado (Ley de Educación del 70), se olvida o deja de lado la capacitación musical del profesor.

Así hemos llegado al momento actual, con una anunciada Reforma de los contenidos y una previsión de especialización de profesores de música en las Escuelas Universitarias de Formación de Profesorado. Parece que, por primera vez, se tocan los dos palillos y se intenta poner fin a una situación endémica. Pero no nos hagamos demasiadas ilusiones. La implantación de la Música, con carácter general, en el sistema educativo español exige tiempo e imaginación para formar buenos profesores, costosas inversiones por parte de la Administración y paciencia para no demandar logros espectaculares a corto plazo.

El hecho de que la Música jamás haya tenido un tratamiento adecuado en el marco de la Enseñanza General en nuestro país exige unas medidas especiales que no pueden equipararse a cualesquiera otras relacionadas con materias que siempre se han encontrado en el curriculum escolar. Es inútil hablar de «reforma» en unas enseñanzas que, de hecho, no han existido, hasta el momento, excepto en las páginas, digamos que bien intencionadas, del BOE.

¿Estará dispuesto el Ministerio de Hacienda a habilitar fondos para dotar plazas de profesores de Música en las Escuelas? ¿Entenderá que se trata de medidas de choque, imprescindibles cuando se intenta afrontar un problema que es irresoluble con los esquemas establecidos? ¿Tendrá Educación, fuerza y, sobre todo, como ahora se dice, voluntad política, para luchar por estas medidas excepcionales, cuando se habla de presupuestos «restrictivos»? Aquí y no en otros puntos se debate la Reforma en el terreno musical. Todo lo que no sea volcarse en la habilitación de buenos profesores de música, será, una vez más, tiempo, ilusiones y dinero perdidos. Antes que crear Planes y Escuelas, como decían aquellos bienintencionados políticos del 31, hay que crear profesores.

NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN ARTE

Con obra de casi 50 años de trabajo

RETROSPECTIVA DE ODILON REDON

• Fue presentada por Julián Gallego

Durante todo el mes de marzo continuará exhibiéndose en la sede de la Fundación Juan March la Exposición de 109 obras del pintor simbolista francés Odilon Redon. La muestra, que ha sido organizada conjuntamente por el Museo Picasso de Barcelona y la Fundación Juan March, se clausurará el próximo 1 de abril.

Las obras de la muestra pertenecen a la colección privada de **Ian Woodner**, arquitecto y artista norteamericano, y abarca óleos, pasteles, acuarelas y dibujos, realizados por Redon desde 1865 hasta 1912 —casi 50 años de producción artística—, que permiten seguir la evolución, la temática y la técnica de este artista francés, contemporáneo de Renoir, Monet y Cézanne.

Nacido en Burdeos en 1840 y fallecido en París en 1916, fue Redon un pintor de formación lenta que no daría sus primeros frutos como artista hasta la década de 1870, con sus «negros» («mis sombras», los llamaba él), carboncillos o litografías que se situaban en el polo opuesto al arte naturalista imperante en la época. Redon no buscaba una

representación directa de la realidad, sino que, recuperando las fuentes de la imaginación, la inspiración y la fantasía, trataba de crear un nuevo lenguaje descriptivo pero, sobre todo, evocador y sugerente.

Al acto inaugural de la exposición, celebrado el pasado 19 de enero, asistieron **Ian Woodner**; la directora del Museo Picasso de Barcelona, María Teresa Ocaña, y varios representantes de la Fundación de la Familia Woodner. Tras unas palabras de presentación del Presidente de la Fundación, **Juan March Delgado**, pronunció una conferencia el profesor **Julián Gallego**, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De ella se ofrece un resumen en las páginas siguientes.



Julián Gallego

«UNA VISION PERSONAL
DEL UNIVERSO»



Decir artista simbolista es redundante: todo arte es simbólico, aunque lo creamos realista. El cuadro o la escultura no son nunca meras copias de una pretendida realidad unívoca (que no existe, ya que cada cual la ve a su manera), sino condensaciones, interpretaciones, explicaciones, opiniones. Cada obra de arte que merezca este nombre es un complejo punto de intersección entre la mente del artista y la de sus contemporáneos; y, dentro de esa mente creadora, es el resultado, más o menos consciente, de una combinación de los diversos elementos que la configuran. Hasta un artista como Sorolla, que muchos consideran como un obrero de la pintura, un ojo y una mano expertos y nada más, nos da en cada lienzo una equivalencia poética de un instante precedero que él no se limitó a ver, sino que contempló para darle una duradera expresividad que tradujese sus propios sentimientos ante la Naturaleza.

Desde el arte de las cavernas, la imagen de lo real es a la vez un símbolo abstracto, cuya interpretación exige cierta comunidad de conocimientos y de sociedad entre el autor y el espectador. Todo arte tiene, pues, un contenido simbólico, sea religioso, político, filosófico, social, sensual...

A lo largo del siglo XIX, centuria en la que se da un paso definitivo hacia la libertad del arte y la independencia del artista, se oponen dos conceptos de ambos: realista y simbolista. Esto no significa que el Realismo de un Courbet careciera de mora-

leja; él mismo calificó de «alegoría social» su famoso lienzo *El Taller*. Los realistas trataban de mejorar la sociedad retratándola sin contemplaciones. En cambio, los simbolistas querían mejorarla ocultando sus defectos, facilitando la evasión hacia un reino de los espíritus, celestes o infernales.

Odilon Redon nace en 1840. El mismo año nace Claude Monet, que de impresionista puro, acabará entre simbolista y abstracto en su jardín de Giverny. De la misma generación son Renoir, Sisley, Cézanne, que dan a la pintura una dirección antisimbolista. Para los simbolistas, como Redon, los impresionistas se limitan a la epidermis de las cosas. El propio Cézanne se apartará de ellos, como se aleja Gauguin, simbolista a su manera, amigo de Redon.

El arte no quiere limitarse a los elementos visuales que el exterior ofrece. La disminución de cultivadores válidos del tema sacro hace que muchos artistas se vuelvan hacia lo simbólico, incluso en un concepto hedonista de la vida. El gran precursor, Charles Baudelaire, tan admirado por Redon, ha escrito que «la Nature est un temple, où de vivants piliers/laissent parfois sortir de confuses paroles; l'homme y passe à travers de forêts de symboles/qui l'observent avec des regards familiers...»/(soneto «Correspondances» de *Les Fleurs du Mal*), para concluir que «les parfums, les couleurs et les sons se répondent»: hay una correspondencia



«Flores silvestres en un jarrón de cuello alargado», c. 1912.

permanente en un universo de sonidos, colores y perfumes.

El padre de Redon le hacía observar las nubes para distinguir en ellas fantásticas formas cambiantes, «apariciones de seres extraños, quiméricos y maravillosos», como dice el pintor, quien nos cuenta asimismo su emoción al recibir la Primera Comunión en la iglesia de Saint-Seurin: «Los cánticos me exaltaban y fueron para mí la primera revelación verdadera del arte». Su aprendizaje comenzó a los 15 años, con un maestro acuarelista que le aconsejaba «no trazar una simple raya de lápiz sin que mi sensibilidad y mi razón estuviesen presentes». Más adelante trazaría amistad con un botánico, Armand Clavaud, que le afirmaba que «la belleza es la libre evolución de la fuerza benéfica, y la fealdad, el triunfo del obstáculo o de la fuerza maléfica», señalándole un camino de ideal hermosura.

«*Je suis né sur une onde sonore*» (nací en una onda sonora), decía el pintor. Esta correspondencia de formas y sonidos expresa claramente el aspecto musical de la pintura de Redon, violinista aficionado y amigo del gran pianista español Ricardo Viñes, a quien retrató en 1903. Admirador de Wagner, pintó en sendos pasteles los personajes de Brunilda y de Parsifal, que representan el vago misticismo cristiano que anima, en el pintor, sus cabezas de Cristo y María, y que, con Gustave Moreau, y bajo la influencia de los pre-rafaelistas británicos (E. Rod escribía en 1884 desde Londres que «Rossetti es una suerte de Redon, más humano»), heredaron los «nabis» franceses.

El pintor bordelés aparece en sitio de honor en el famoso cuadro de Maurice Denis *Home-*



«El profeta», 1868.



«El gigante», c. 1890.

naje a Cézanne, y Bonnard, el «nabi japonard», decía que le asombra en Redon «la unión de dos cualidades casi opuestas: una materia plástica muy pura y una expresión muy misteriosa». Redon influye en Bonnard, en el estilo «blando» de sus composiciones, en la golosa armonía de sus tonos, como, a fin de cuentas, influirá en *Las Ninfas* de Monet.

Pintor de la noche y del amanecer, su pintura se abre, desde sus dibujos y litografías al carbón llamados *Los Negros*, a las luces radiantes de sus pasteles, óleos y acuarelas, con mariposas, flores, fondos submarinos, que no superaría James Ensor. En la penumbra aterciopelada como en el titilar de las luces del día, nos da su visión personal del universo. Una vez más hay que recordar a Baudelaire, que advertía a quienes propugnan el realismo y la copia del natural que «encuentro inútil y aburrido copiar lo que ya existe, porque nada de lo existente me satisface. La Naturaleza es fea y prefiero los monstruos de mi fantasía a la trivialidad positiva»; y también: «Como la imaginación creó el Mundo, lo gobierna»; y «Lo extraño es condición de lo Bello». Como más tarde dirían los surrealistas, «sólo lo extraordinario es hermoso». A propósito de los monstruos, orientales y occidentales, aéreos y submarinos, de Odilon Redon, cabe recordar aquella aguda observación de Baudelaire sobre Goya y su «monstrueux vraisemblable», lo monstruoso verosímil, que reconocemos también en su sucesor bórdeles, nacido en Burdeos sólo doce años después de que allí muriera Goya, como si su alma hubiera recogido unas chispas, unas luciérnagas dejadas por el alma de Goya, cuya calavera, robada una noche por



«Granada en un plato», c. 1901.



«Flor de ciénaga», s/f.



«El pensamiento», s/f.



«El centauro», s/f.



«La barca mística», s/f.



«Apolonio», c. 1910.

un doctor frenólogo, no deja de ser un tema digno de Redon.

Seducir antes que explicar

El acuarelista Gorin, que dirigió sus primeros pasos en la pintura, le inició en la devoción a Delacroix, el gran pintor del espíritu poético del Romanticismo, pero a propósito de quien Baudelaire empleó, por vez primera, la palabra *impresión*, mucho antes de que Claude Monet la utilizara para su *Salida del Sol*: «Sus cuadros —los de Delacroix— nos seducen por la impresión que nos provocan, antes de distinguir su contenido», venía a decir el poeta. Redon consigue ese objetivo de seducir antes de explicar, tanto más cuanto que muchas veces la explicación no viene y el cuadro se justifica por su propio absurdo. Redon admiraba también al dibujante y grabador Rodolphe Bresdin, minucioso romántico de ciudades medievales y árboles frondosos, y hasta firmó uno de sus primeros aguafuertes como «Odilon Redon, alumno de Bresdin».

Entre artistas más antiguos su afición se dirigía a Leonardo da Vinci; y algo de sus caballos galopantes y sus pensativos perfiles se debe al pintor de *La Gioconda*.

Muy contados artistas, pensaba yo hace un tercio de siglo al enfrentarme con Redon, han logrado una expresión poética y mágica sin descuidar el aspecto plástico: Piero di Cosimo, Leonardo, Goya, Blake, Friedrich... y Redon. Curioso arte en *tono menor* expresado en el *tono mayor* de un colorido espléndido, cuyo deslumbramiento nos inquieta como algo inexplicable. Esto comentaba entonces y sigo pensando ahora. •

Del 6 al 26 de marzo

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO», EN VALENCIA

- La colección de la Fundación se presentó en Logroño y Vitoria

El 6 de marzo se presenta en Valencia, en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia, la Exposición «Arte Español Contemporáneo (Fondos de la Fundación Juan March)», compuesta por 24 obras de otros tantos artistas españoles. La muestra, que permanecerá abierta en Valencia hasta el 26 del mismo mes, se ha organizado con la colaboración de la citada Caja de Ahorros.

Esta colectiva de pintura y escultura que, con carácter iti-

nerante, exhibe la Fundación Juan March por diversas ciudades españolas, ha estado abierta del 1 al 28 de febrero en Vitoria, en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Alava, y anteriormente, en Logroño, en la Sala Amos Salvador, dentro de «Cultural Rioja». En esta última capital fue presentada con una conferencia del crítico de arte y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, **Miguel Fernández-Cid**, de la que seguidamente se reproduce un extracto.

Miguel Fernández-Cid

«DEBATE E INTEGRACIÓN EN EL ARTE ESPAÑOL»

Para trazar un panorama del arte español durante las dos últimas décadas, espacio en el que se sitúan las obras expuestas, repasar lo sucedido desde finales de los setenta aclara muchas situaciones. Durante esa década, la respuesta a la corriente trágica y crítica de nuestro informalismo se organiza desde posiciones encontradas. De una parte, un realismo técnico, de imágenes tranquilas, de toques misteriosos pero cotidianos. Se habla de *realismo castellano*, buscando enlazar con las propuestas de Antonio López, pero el registro se amplía con distintas salidas: casos como los de Matías Quetglas, Daniel Quin-

tero, Marta Cárdenas, Alfonso Galván, Fernando Rodrigo.

Partiendo de un análisis igualmente crítico hacia los sesenta, Luis Gordillo propone una salida distinta. Dando prioridad a la libertad, tanto en el concepto como en la ejecución, y sin dejar que se escape la imagen, por muy fragmentada que parezca; estableciendo un discurso interno rápido, tenso y personal.

Nueva figuración

Un grupo de pintores más jóvenes sintió esa actitud necesaria, renovadora. Es la llamada *nueva figuración madrileña*, un núcleo amplio y lo suficientemente diverso como para que

entrasen en él Carlos Franco, Carlos Alcolea, Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo o Manolo Quejido. Su espíritu venía a ser heredero de la *Nueva Generación* definida por Juan Antonio Aguirre en *Arte último* y desde la dirección de la Sala Amadís. Conviven en su tono reflexivo, pero sus obras difieren de inmediato. Basta con comparar las perspectivas preciosistas de Pérez Villalta, su manera de *armar* el cuadro, con los ejercicios más sueltos de Carlos Franco. O la distinta forma que tienen de interpretar los mitos clásicos y los temas del pasado. Era frecuente hablar del momento como ecléctico y multicolor, insistir en la benéfica recuperación del placer en la pintura. En Barcelona, Amat, García Sevilla y otros criticaban con mayor insistencia la idea tradicional de la pintura.

Durante aquellos años, buena parte de los pintores más inquietos buscaron en la abstracción un punto desde el que elaborar una práctica distinta de la pintura. José Manuel Broto y Xavier Grau, entonces austeros hacia todo lo que pudiese parecer un añadido en la pintura, no tardaron en mostrar una de las evoluciones más sólidas de los ochenta, con progresivas entradas del color y las referencias, manteniendo el gusto por las composiciones que depuran o complican con inusual facilidad.

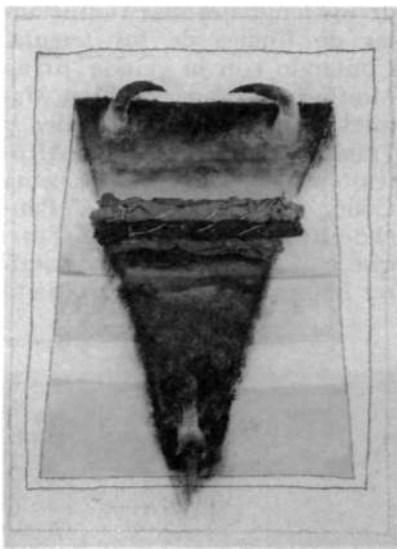
Aparte del ámbito catalán, el interés por cuestiones como el gesto y la materia tiene en Andalucía otro foco prioritario. Un lado sensual, unido a planteamientos de raíz casi minimalista, está en el arranque de obras como las de Gerardo Delgado, Juan Suárez, José Ramón Sierra o Ignacio Tovar. La trayectoria de este último apenas da pie a las concesiones, forzando cuestiones de concepto,

aunque para ello tenga que recurrir a maneras de expresión aparentemente relegadas. Más barrocos y arriesgados son los planteamientos de Sierra y Suárez, dispuestos a tentar los límites tradicionales de la pintura. Su proceder acumulativo tiene que ver con la evolución de Gerardo Delgado, para el que los ejes del debate internacional ocupan cada vez mayor espacio.

Junto a ellos, pintores como Carlos León, Jordi Teixidor o Miguel Angel Campano toman al Expresionismo Abstracto americano como referencia de partida. El equilibrio de las composiciones del primero; el toque sensual del segundo, especialmente en su manera de aplicar las sucesivas capas de color; o el progresivo acercamiento de Campano hacia una figuración ilustrada desde la que debate la historia de la propia pintura, les irá alejando al pasar los años. Otros pintores, caso de Franquesa, evolucionan hacia una figuración de rasgos expresionistas, tentación que evitan Gruber o Manuel Salinas.

Fernando Almela y Alberto

«Brau», 1975, de Frederic Amat.



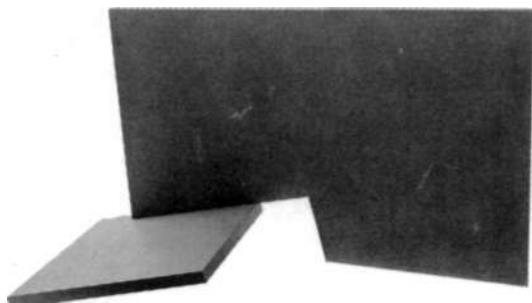
Solsona comparten ese interés por el gesto, pero lo unen a una peculiar valoración de los procedimientos del *collage*, que les lleva a eliminar elementos del cuadro, introduciendo zonas de vacío y contraste, insistiendo en las supresiones. Con ellos coinciden en ocasiones Guillermo Lledó y Mitsuo Miura, aunque en lo plástico les preocupen problemas cercanos al minimalismo en las estructuras, la ambigüedad en los significados y la valoración que realizan los *povera* de los materiales.

Desde cuestiones reductivas parte Luis Martínez Muro, con ejercicios de medida sutileza, pero de tono más especialista. Soledad Sevilla o Yturralde sirven de ejemplo de las opciones más poetizadas, del lado constructivista, especialmente los sutiles juegos de líneas, color y tramas de la pintura valenciana.

Ochentas y federales, una opción afirmativa

Entre 1979 y 1980, se consolida una propuesta de raíz claramente pictoricista, cuya amplitud sirve de resumen a algunos de los lenguajes más inquietantes de finales de los setenta. Contando con la galería Juana Mordó como espacio, Juan Manuel Bonet, Angel González y Francisco Rivas reúnen a Aleo-lea, Broto, Campano, Chema Cobo, Gerardo Delgado, Pancho Ortuño, Pérez Villalta, Enrique y Manolo Quejido y Ramírez Blanco: 1980. Con manifiesto

«Frontal 3», 1984, de Sergi Aguilar.



y polémica incluida, lo que pretendían era avanzar los nombres que debían ser reafirmados en la década. La inauguración, meses más tarde, de *Madrid D. F.* en el Museo Municipal, vino a remarcar el dinamismo y un tono combativo del que pronto se hicieron eco los estudiantes de los últimos cursos de la Facultad de Bellas Artes madrileña. Ochentas y federales suponen, en el panorama madrileño, una especial transformación. Aunque muchos se distancian con el tiempo, buena parte de los pintores jóvenes se dejan tentar por los gestos amplios, el color plano, la fuerza del acrílico o la vocación colorista.

En sus inicios, los ochenta se plantean figurativos. Desde la Fundación Caja de Pensiones se sabe ver, organizando *Otras figuraciones*, una exposición que debía marcar la salida internacional de esa figuración madrileña bien representada por Gordillo, Alcolea, Carlos Franco, Pérez Villalta o Chema Cobo. Miquel Barceló y Ferrán García Sevilla les tomaron, sin embargo, la delantera. Barceló muestra un comportamiento nuevo, otro ritmo trepidante y que a muchos descoloca: es el nacimiento del *síndrome Barceló*, la creencia en que su ejemplo es duplicable repitiendo la apariencia externa de sus cuadros. Ese equívoco va a marcar los primeros años de la década, inundando los estudios de una mitología nueva a la que se atribuye el éxito. Junto a Barceló, es Ferrán García Sevilla el pintor al que mejor cuadra el calificativo de *otro*. En su caso, la diferencia viene de la decisión y libertad con la que entra en cada obra, de la claridad con la que define sus objetivos.

Durante el primer tercio de década, el predominio de la pintura es notable en la prác-

tica y abrumador en las apariencias. Mientras las listas de pintores aumentan por momentos, la escultura joven parece cerrada en Miquel Navarro y Sergi Aguilar.

La escultura no sólo había perdido espacio, sino que estaba a punto de perder condición. Una serie de coincidencias, no obstante, terminan poniendo en tela de juicio a quienes negaron la pujanza de nuestra escultura.

1984 es, en ese sentido, una fecha clave. Tras vivir años de intensidad pictórica, con predominio de los lenguajes impositivos, expresionistas, distorsionados, muestras como *En tres dimensiones* indican que existe otro campo. Superando anteriores silencios, se empieza a hablar de escultura. Esta pasa de estar relegada a ser algo así como el eje artístico español. Un cambio tan significativo como radical, que debemos relacionar con el nuevo marco creado (la demanda y el auge que las propuestas escultóricas tienen en el exte-

rior; los repasos —algo tardíos— de esculturas como la norteamericana, la británica o la alemana reciente; la apertura de nuevos espacios, cuya amplitud es acorde a las necesidades de la escultura; las posibilidades de un remozado entorno español). También, y fundamentalmente, debido al esfuerzo reflexivo de muchos escultores, impulsores de la significativa renovación de un lenguaje entre nosotros rancio.

Este es el marco en el que se desenvuelven las obras de esta exposición. No se trata de una muestra que dé cabida a todo lo ocurrido en estos años. Por contra, una visión más relajada permite darse cuenta de que se trata de una colección de obras selectas. Y soy de los que creen que, a la larga, este tipo de colecciones es el que gana coherencia y homogeneidad, el que se refuerza frente a aquellas que, más extensas, necesitan ir soltando lastre para poder justificarse. •

«GRABADO ABSTRACTO» CONTINUA SU RECORRIDO POR ARAGON

- En marzo se exhibe en Fraga y Alcañiz

Hasta el 10 de marzo seguirá abierta en la Lonja de **Fraga** (Huesca) la Exposición «Grabado Abstracto Español», con fondos de la colección de la Fundación Juan March. Organizada por esta institución con la colaboración de Iber-Caja, esta colectiva está recorriendo varias ciudades aragonesas desde enero del presente año. Presentada primero en **Huesca**, con la Diputación Provincial, la muestra se ha exhibido en febrero en **Teruel**, en la Escuela de Artes Aplicadas, y tras ofrecerse en Fraga con la ayuda del Ayuntamiento, podrá contemplarse desde el 21 de marzo al 5 de abril en **Alcañiz** (Teruel), en la Lonja y con la colaboración del Ayuntamiento de esta localidad.

Un total de 85 obras de 12 artistas españoles integran esta colectiva de obra gráfica de carácter itinerante, que formó la Fundación Juan March hace seis años con fondos propios y del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Del 14 al 28 de marzo

«UN SIGLO DE MUSICA PARA TRIO EN ESPAÑA (1890-1990)»

- Ciclo de conciertos por el Trio Mompou

«Un siglo de música para trío en España (1890-1990)» es el título del ciclo de conciertos que se ofrecerá en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, los días 14, 21 y 28 de marzo. Este ciclo será interpretado por el Trío Mompou compuesto por Luciano G. Sarmiento (piano), Joan Lluís Jordá (violín) y Mariano Melguizo (violonchelo), y se celebrará también en Albacete, con Cultural Albacete, los días 5, 12 y 26 de marzo.

Catorce obras de otros tantos compositores españoles, que han sido compuestas de 1890 hasta este mismo año, se interpretarán en los tres conciertos en tres

apartados: en el primero, bajo el rótulo de «Nacionalismos y neoclasicismos», se incluyen obras de Tomás Bretón, Manuel Seco, Rogelio Groba, Miguel Angel Samperio y Joaquín Malats. «Impresionismos y expresionismos», tema del segundo concierto, agrupará composiciones de José Baguena Soler, Roberto Gerhard, Gabriel Fernández Alvez, Antón García Abril y Evaristo Fernández Blanco; y finalmente, en el último concierto, bajo el título de «Tradicción y vanguardia», podrán escucharse obras de José Luis Turina, Xavier Montsalvatge, Tomás Marco y Gerardo Gombau.

Programa

- 14 de marzo: *Nacionalismos y neoclasicismos*.
Cuatro piezas españolas (1890), de Tomás Bretón; Triosonata (1990), de Manuel Seco; Galicia Anterga (1989), de Rogelio Groba; Trío (1985), de Miguel Angel Samperio; y Trío (1898), de Joaquín Malats.
- 21 de marzo: *Impresionismos y expresionismos*.
Recitativo adornado, fuga simple y adagio breve (1945), de José Baguena Soler; Trío (1918), de Roberto Gerhard; Trío «Mompou» (1983), de Gabriel Fernández Alvez; Trío (Homenaje a Mompou) (1988), de Antón García Abril; y Trío (1927), de Evaristo Fernández Blanco.
- 28 de marzo: *Tradicción y vanguardia*.
Trío (1984), de José Luis Turina; Trío (1986-1988), de Xavier Montsalvatge; Trío Concertante n^o 1 (1983), de Tomás Marco; y Trío en Fa sostenido (1954), de Gerardo Gombau.

«*Conciertos del Sábado*», en marzo

«ALREDEDOR DEL CLARINETE»

«Alrededor del clarinete» girará el sexto de los ciclos de «Conciertos del Sábado» durante el mes de marzo. Los días 3, 10, 17, 24 y 31, a las doce horas, podrá escucharse, en cinco conciertos, con diversos intérpretes, un repaso al repertorio del clarinete, a dúo con el piano o con otros instrumentos, al igual que ocurrió en los «Conciertos del Sábado» de febrero pasado con el violonchelo, o en ciclos recientes dedicados a la viola o al violín.

Actuarán en este ciclo el clarinetista **Enrique Pérez Piquer** y el **Cuarteto Bellas Artes** (el día 3), con obras de Mozart; **Adolfo Garcés** (clarinete) y **Menchu Men-**

dizábal (piano), con obras de Brahms, Weber y Hindemith (el día 10); **Máximo Muñoz** (clarinete) y **Diego Cayuelas** (piano), con obras de Brahms Weber y Schubert (el día 17); de nuevo **Enrique Pérez Piquer** (clarinete) y miembros del **Cuarteto Bellas Artes**, esta vez con Tríos de Mozart, Beethoven y Brahms (el día 24); y finalmente, el día 31, tres miembros del Grupo LIM, **Jesús Villa Rojo** (clarinete), **Francisco Martín** (violín) y **Gerardo López Laguna** (piano), interpretarán obras de D. Milhaud, I. Stravinsky, Jesús Villa Rojo, C. Debussy, A. Berg y B. Bartok.

La entrada es libre. Asientos limitados.

En Logroño, los días 13, 20 y 27 de marzo

CICLO «MARCHAS, VALSES, POLCAS... Y RAGTIME»

El ciclo «Marchas, Valses, Polcas... y *Ragtime*», programado por la Fundación Juan March en sus «Conciertos del Sábado» del pasado mes de diciembre, se ofrecerá en Logroño, en «Cultural Rioja», los días 13, 20 y 27 de marzo, en la sala Gonzalo de Berceo, a las 20,30 horas.

Actuarán, por el citado orden de fechas citadas, el Conjunto Rossini, con obras de J. Strauss, E. Strauss, S. Joplin, N. Paganini y P. Sarasate; el pianista Agustín Serrano, con obras de S. Joplin, B. Evans, D. Ellington, O. Peterson, O. Washington y G. Gershwin; y cerrará el ciclo el Quinteto Grandío, con

obras de F. Tárrega, I. Albéniz, P. Sarasate, A. Barrios, J. Turina y E. Halffter.

Con este ciclo se ha querido presentar un género de música de salón que floreció en el siglo XIX con funciones muy precisas y se expandió a lo largo de la primera mitad del siglo XX, siempre girando en torno a la danza no profesional: a los bailes que danzaba la gente para divertirse, y que muy pronto los compositores cultos acogieron en sus obras de más empeño. También se ha incluido un recital de piano dedicado a la evocación de la era del *ragtime*.

En el 60 aniversario del músico

CONCIERTO CON LA INTEGRAL DE PIANO DE LUIS DE PABLO

- Presentado por el compositor, será ofrecido por Jean Pierre Dupuy

La Biblioteca de la Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March dedicará, el próximo 7 de marzo, un concierto monográfico con la integral de piano del compositor **Luis de Pablo**, que será interpretado por el pianista **Jean Pierre Dupuy**. Este concierto, a modo de homenaje al músico vasco con ocasión de su sesenta aniversario, será precedido de una presentación a cargo del propio Luis de Pablo.

Dupuy interpretará *Libro para el pianista* (1961), *Affettuoso* (1973) y *Cuaderno* (1982). El



acto dará comienzo a las 19,30 horas.

Los días 6, 13 y 20 de marzo

FINALIZA EL CICLO BRAHMS EN EL PALAU DE VALENCIA

Los días 6, 13 y 20 de marzo se celebrarán en el Palau de la Música de Valencia los tres últimos conciertos del ciclo dedicado a la Integral para piano solo de Brahms, iniciado el pasado 6 de febrero, y que en seis recitales vienen ofreciendo de forma alternada los pianistas **Josep Colom y Ramón Coll**.

Este es el primero de una serie de ciclos de cámara que se van a celebrar en el citado Palau de la Música, organizados por la Fundación Juan March. Con esta modalidad, que se une a las habituales en el Palau de grandes orquestas y conciertos aislados, se trata de programar ciclos menos frecuentes que per-

mitan disfrutar de un género, una forma musical, un autor o una época determinada.

La entrada a los conciertos es libre para propiciar la asistencia del público estudiantil. Se podrán retirar las invitaciones en el propio Palau de la Música i Congressos de Valencia (Paseo de la Alameda) desde una hora antes del inicio de cada concierto. Estos se ofrecen en la sala de cámara, con capacidad para 420 personas. Acompaña a estos conciertos un folleto que recoge, además del programa pormenorizado del ciclo de que se trate, diferentes notas y textos monográficos sobre el mismo.

ESCRITOS Y POEMAS DE GERARDO DIEGO

- Dos de los textos del programa, inéditos

Falla, Ernesto Halffter, Fauré, Debussy, Schubert, Scriabin, Beethoven y Chopin fueron algunos de los músicos preferidos por **Gerardo Diego**, el poeta de la generación del 27 que hizo de la música una segunda vocación, y con los que la Fundación Juan March organizó, a lo largo de febrero, un ciclo con cuatro pianistas en Madrid, Albacete y Logroño (en esta ciudad, el ciclo concluye el 6 de marzo, con un recital de **Mariana Gurkova**).

Gerardo Diego, muerto en 1987 y nacido en Santander en 1896, siempre tuvo una doble vocación, literaria y musical. Estudió solfeo y piano en su infancia y uno de sus primeros libros, publicado muchos años después, se tituló *Nocturnos de Chopin* y con él daba recitales públicos en su ciudad natal en 1919. Cuando, al año siguiente, se traslada a Soria como catedrático de Literatura en su Instituto, la prensa local le dio la bienvenida resaltando, precisamente, esta doble personalidad literaria y musical.

Da cursos sobre Historia de la música de piano, apoyando sus charlas con recitales interpretados por él mismo. Las conferencias-conciertos, desde entonces, serán una de las actividades habituales de quien es, además de poeta, profesor. En los años treinta, incluso, fue crítico musical en dos diarios madrileños, en *El Imparcial* y en *La Libertad*.

Tras la guerra civil es invitado, con otros nombres, a «reorganizar» la vida musical española, actividad que abandona pronto, aunque sigue escribiendo frecuentemente sobre música. Amigo de Falla, con quien había empezado a cartearse años antes de la guerra, recibe, a la muerte

de éste, el encargo de ordenar y publicar los inéditos juveniles de don Manuel, pero rechaza la invitación por no considerarse la persona adecuada para llevar a buen término aquella empresa. Con Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña colabora en una obra, *Diez años de música en España* (Madrid, 1949).

Se han preparado —se señala en una nota previa al programa de mano—, para homenajear «musicalmente a personalidad tan rica de nuestra vida cultural, cuatro recitales pianísticos con algunas de las obras que él habitualmente tocaba en los suyos. Las «notas al programa» de estos conciertos son una pequeña antología de sus poemas dedicados a la música y de sus escritos en prosa. Dos de ellos, el dedicado a Manuel de Falla y el penetrante ensayo sobre «La noche y la música», son inéditos, y agradecemos a la familia del poeta, en especial a sus hijas Isabel y Elena, el apoyo que nos han brindado con este motivo».

«Estamos seguros —concluye la nota— de que las composiciones musicales que oiremos, por muy conocidas que nos sean algunas, nos parecerán nuevas escuchadas a través de las palabras certeras y precisas de

quien —remedando las que J. S. Bach dijo del príncipe de Coethen— no sólo amaba la música, sino que la conocía».

Autología del poeta

El folleto editado como programa de mano resulta, de esta manera, una antología de algunos escritos y poemas de Gerardo Diego relacionados con los conciertos del ciclo, y que ha seleccionado y anotado **Antonio Gallego**, director de los Servicios Culturales de la Fundación Juan March y catedrático de Musicología del Real Conservatorio de Música de Madrid.

Esta selección se abre con un poema «Aria», procedente de *Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré*, en el que el poeta se pregunta:

(...)
*Problemática, oh música, es
[tu extraña existencia.
¿Eres en el espacio, en el
[seno del tiempo?
¿Eres tú porque somos, los
[hijos del capricho?
¿Te debemos la vida, oh
[madre derramada?*

Las notas al primer concierto están sustituidas por una amplia selección de una conferencia-recital sobre Falla que dio Gerardo Diego en el Teatro Robledo, de Gijón, el 9 de junio de 1938, texto éste que permanecía hasta ahora inédito.

«(...) Como esta conferencia —señalaba entonces, en 1938, el poeta-profesor del 27— no pretende ser un estudio técnico, no entro en pormenores sobre la creación del estilo personal de Falla, de su sentido estructural o ritmo interno de su música. Sólo diré que en su gestación influyeron, con Pedrell, el canto popular, especialmente el arcaico

cante jondo y el toque jondo de los guitarristas, la vieja melodía eclesiástica y la obra de dos grandes genios de la música, a quienes Falla admira entre todos: un moderno, Claudio Debussy, y un clásico, Domenico Scarlatti (...).

Gerardo Diego, en su conferencia, fue ocupándose no sólo de la actividad musical de Falla en general, sino también de cada una de las músicas elegidas en aquella ocasión. Así, respecto al «Homenaje a Paul Dukas», pieza que interpretó **Josep Colom** en su recital, escribía: «... gocemos la música breve, pero profunda, hermosísima del homenaje fúnebre a Paul Dukas, que voy a tener el honor de estrenar hoy en España, en concierto público». Gerardo Diego, al reconocer que «los imprevisos recodos de su desarrollo la hacen sumamente difícil para una primera audición», se ofrecía a «una segunda a aquellos espectadores que terminado el concierto la deseen»...

El segundo concierto del ciclo, interpretado por **Guillermo González**, estuvo dedicado a Ernesto Halffter, y para acompañarlo se reproducen en el programa de mano dos artículos aparecidos en julio de 1945 en la revista *Música*, titulados «La obra pianística de Ernesto Halffter». Empezaba así el primero: «La carrera de compositor de Ernesto Halffter se ha venido desarrollando hasta ahora en tres etapas (a las que han de seguir, Dios mediante y que todos lo veamos, otras fecundas y felices), cumplidas a un 'tempo' muy distinto para cada una (...). En todas ellas hay unas jornadas deliciosas dedicadas al piano, de tal modo que puede estudiarse muy bien la evolución del músico dentro de su literatura para teclado».

El apartado dedicado al tercer concierto, a cargo de **Almudena**

Cano y que ya no era de único autor, contiene un poema dedicado a Gabriel Fauré:

(...)

*Gabriel, alma del mundo,
corazón de la ausencia y la
[distancia:
en tí su ardor profundo
concentra y su elegancia,
en tí llora y suspira toda
[Francia.*

poema perteneciente a *Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré* y que se completa con una selección de una conferencia sobre «La calidad poética en la música de Fauré», pronunciada en el Instituto Francés de Madrid, el 3 de diciembre de 1945, y publicada el año después.

Para Debussy es este poema que comienza así:

*Sonidos y perfumes, Claudio
[Aquiles,
giran al aire de la noche
[hermosa.
Tú sabes dónde yerra un son
[de rosa,
una fragancia rara de añafles
con sordina, de crótalos sutiles
y luna de guitarras. Perezosa
tu orquesta, mariposa a mari-
[posa,
hasta noventa te abren sus
[atrilas.*

(...),

y que junto a una nota explicativa en prosa apareció en el libro *Alondra de verdad*, de donde igualmente está tomado el poema «Alejandro Scriabin», que se completa con un artículo, «Vigencia de Scriabin», publicado el 28 de enero de 1973 en el periódico madrileño *Arriba*.

El cuarto concierto, que ofreció Mariana Gurkova, lleva dos poemas del citado libro, los dedicados a Schubert y Beethoven, completados con



otra conferencia, igualmente inédita, que con el título «La noche y la música» pronunció Gerardo Diego en el Teatro Robledo, de Gijón, el 10 de junio de 1938: «(...) ¿Y, qué puede hacer, qué es capaz de hacer la música con la noche? La música, ¿puede pintar la noche exterior o nuestra propia nocturnidad lírica?», se preguntaba entonces Gerardo Diego.

El programa de mano se enriquece, finalmente, con el facsímil de los poemas correspondientes a los *Nocturnos* de Chopin, que el poeta publicó en 1963 (Ed. Bullón, Madrid), aunque sea éste uno de los libros más antiguos de Diego, y que más tarde, en 1969, aparecería de nuevo, con retoques y con distinto título: *Ofrendas a Chopin*.

Uno de estos poemas, el que se corresponde con el *Nocturno* Op. 55, nº 1, se inicia así:

*CHOPIN deja vagar sobre el
[teclado
sus manos sin materia,
sus manos finas, pálidas, agu-
[das,
blancas como azucenas.
En la penumbra que la noche
[inicia
acusa su silueta
el peso corvo de un dolor
[secreto,
de una incurable pena. (...) •*

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN MARZO

Clave, piano a cuatro manos, guitarra y piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» correspondientes al mes de marzo y que organiza la Fundación Juan March los lunes a las doce horas.

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

Lunes 5

RECITAL DE CLAVE, por **Smiljka Isakovic**, con obras de Byrd, Martin y Coll, Pachelbel, Carvallo, Rameau, Duphly y Scarlatti.

Smiljka Isakovic nació en Belgrado (Yugoslavia) y ha estudiado música y piano en Belgrado y en Moscú y clavecín en Madrid, habiendo asistido en España a varios cursos de perfeccionamiento. Además de grabaciones y conciertos, se dedica a la musicología, dando conferencias y escribiendo, entre otros temas, sobre Scarlatti y la música para teclado.

Lunes 19

RECITAL DE GUITARRA por **Juan Mario Cuéllar Martínez**, con obras de Sor, Costa y Hugas, Serra, Yocoh, Barrios y Malats.

Colombiano nacido en 1955, desde 1972 vive en España y dirige en Barcelona la escuela de música IMESA. Suele dar sus conciertos con una guitarra construida en 1868 por Pablo Hierro y otra de 1979. Su repertorio abarca desde el Renacimiento a nuestros días, incluyendo obras que le han dedicado, así como transcripciones y armonizaciones.

Lunes 12

RECITAL DE PIANO A CUATRO MANOS, por **Begoña Uriarte** y **Karl-Hermann Mrongovius**, con obras de Schubert y Brahms.

Begoña Uriarte es vasca y comenzó con cuatro años a estudiar piano en Vigo. Posteriormente en Madrid, estudió en París y Munich. K.-H. Mrongovius nació en Munich, iniciándose también en el piano a muy corta edad. Es cate-drático de piano en Musik-hochschule de su ciudad natal.

Lunes 26

RECITAL DE PIANO por **Carmen Díez-Quesada**, con obras de Schubert, Schumann, Fauré y Franck.

Carmen Díez-Quesada nace en Cáceres, en donde inicia sus estudios musicales, que finaliza en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha realizado varios cursos de perfeccionamiento de piano y clavicémbalo y ampliado estudios en Portugal y en Suiza. Realiza cursos sobre pedagogía musical.

cursos universitarios

Victoria Camps

VIRTUDES PUBLICAS

Victoria Camps, catedrática de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona, impartió en la Fundación Juan March un curso sobre «Virtudes públicas» entre los días 28 de noviembre y 5 de diciembre pasados. El día 28 habló de «La solidaridad»; el 30, de «La responsabilidad»; el 4 de diciembre, de «La tolerancia»; y el 5, de «¿La profesionalidad?».

Se ofrece a continuación un extracto de las cuatro conferencias.



La solidaridad es una virtud sospechosa. No ha sido un concepto frecuente ni central de la ética, sino una opción lateral con la que se ha contado a medias sin otorgarle excesiva importancia teórica. Sin duda por su fácil asociación con la caridad, la beneficencia, la reconciliación y el perdón. La virtud clave de la ética ha sido, desde Platón, la justicia. La justicia intenta hacer realidad la hipotética igualdad y la no menos dudosa libertad de todos los humanos en tanto derechos fundamentales del individuo. La justicia es imperfecta. Primero, porque debe atender a las necesidades e intereses generales, distribuye y retribuye en general, sin poder reparar en las diferencias situacionales. Segundo, la justicia nunca es total, nunca se realiza del todo. Necesita, pues, ser compensada con sentimientos de ayuda mutua, de apoyo, de reconocimiento del otro. A esos

VICTORIA CAMPS ha sido «Assistant Professor» en la Johns Hopkins University (Baltimore), profesora adjunta numeraria de Ética y Sociología en la Universidad Autónoma de Barcelona hasta 1986 y, desde el curso siguiente, catedrática de Filosofía del Derecho, Moral y Política. Es autora de *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*, *La imaginación ética* y *Ética, retórica, política*; y ha dirigido y prologado *Historia de la Ética*.

sentimientos, a esas buenas disposiciones que consisten en mostrarse unido a otras personas o grupos, compartiendo sus intereses y sus necesidades, es a lo que llamamos *solidaridad*. La justicia necesita el complemento de la solidaridad, sea cual sea el grado de realización que haya alcanzado. O incluso porque ha logrado un nivel apreciable de realización. Parece existir una relación proporcional entre la

mayor abundancia y riqueza de una sociedad y el menor grado de solidaridad de sus miembros.

La solidaridad, como decía, es una virtud sospechosa porque es la virtud de los pobres y de los oprimidos. El desahogo y el bienestar materiales, al parecer, producen individuos egoístas e insolidarios. En cambio, donde no hay justicia, aparece la caridad, la colaboración, la ayuda mutua. Pretendo demostrar, de todos modos, que incluso donde hay justicia, tiene que haber caridad, explicar la solidaridad como *condición*, pero, sobre todo, como *compensación* y complemento de la justicia.

La solidaridad es una práctica que está más acá, pero también va más allá de la justicia: la fidelidad al amigo, la comprensión del maltratado, el apoyo al perseguido, la apuesta por causas impopulares o pérdidas, todo eso puede no constituir propiamente un deber de justicia, pero sí un deber de solidaridad.

Un buen número de filósofos vendría a corroborar lo dicho. Aristóteles insistía en los defectos de la ley —impersonal y universal— para aplicarse a las necesidades de cada individuo y colocaba, al lado de la justicia, a la amistad. La amistad como valor ético desaparece con los últimos estoicos. El cristianismo transforma esa relación en la del amor fraterno, la caridad, que ya es otra cosa: el reconocimiento de la igualdad de todos los seres humanos ante Dios, el subsiguiente precepto de amor mutuo. La modernidad da un paso adelante en la conquista de la igualdad y proclama la igual condición de todos los individuos frente a la ley y adopta una actitud más defensiva que solidaria. Otro momen-

to en la gestación de la solidaridad lo encontramos en la mística de la fraternidad propia de los revolucionarios franceses. Serán los socialistas utópicos y, más tarde, ciertos pensadores anarquistas, como Kropotkin, quienes decididamente convierten a la solidaridad en la base de sus propuestas. El marxismo, los existencialismos y los positivismos arrasaron y barrieron los restos de una moral basada, a fin de cuentas, en la buena voluntad del individuo. Nada iba a cambiar si no cambiaban antes las condiciones materiales, y tal vez ni siquiera esa transformación conseguiría cambiar al individuo.

El discurso a favor de la solidaridad —de una justicia solidaria— no debe ser entendido como la sustitución del deber de justicia por la educación en la solidaridad. No se trata de una «solidaridad orgánica» como la que Rousseau pretende levantar en torno a la «religión civil». En ciertos ambientes, hoy parece que se espera de la ética un efecto similar al que, en otro tiempo, consiguió la religión. La solidaridad debe ser selectiva. Hay que tender los brazos de la solidaridad a los más desposeídos, a los que no ven reconocida su categoría de ciudadano o de persona. La virtud de la solidaridad debe extenderse a todos los niveles: de lo más privado a lo más público.

La responsabilidad

El sentido de la responsabilidad es inherente a la cultura. La civilización hace al hombre «necesario, uniforme, igual entre iguales, ajustado a regla y, en consecuencia, calculable». Son

palabras de Nietzsche, que quiso abolir esa responsabilidad que nace como mala conciencia o sentimiento de culpa. Si el espíritu ético y domesticado tiene la obligación de responder ante los demás, ante la sociedad que le esclaviza y le subyuga y se siente sobre todo responsable de sus actos inmorales, desviados, el espíritu libre, por el contrario, sólo debe responder ante sí mismo, no necesita mirar a nadie ni compararse con nadie, puede ser auténticamente innovador. De esta forma, Nietzsche aniquila la responsabilidad moral y burguesa entendida como la adecuación de la conducta a un código normativo y uniformador. Propone, en cambio, la responsabilidad de quien, porque es único, sólo puede responder de sí y ante sí mismo.

Otro crítico de la responsabilidad y de la moral burguesa es Sartre. También en su caso, la responsabilidad se configura en torno a una especial noción de libertad. Paradójicamente la libertad sartriana hace a cada uno responsable no de estricta individualidad, sino de la humanidad en general. La responsabilidad es una noción burguesa, y lo que hacen tanto Nietzsche como Sartre al rechazar la moral burguesa es acabar al mismo tiempo con la idea de responsabilidad.

La responsabilidad y la culpa son dos conceptos que se dan la mano: uno se siente responsable de haber hecho algo que no era adecuado, que no correspondía, algo anormal, imprevisto. Se siente impelido a buscar respuestas porque el orden de los acontecimientos no las proporciona, sino que le exige explicaciones. Dicho de otra forma, alguien le hace culpable de una conducta inesperada. Ciertamente

hay también una responsabilidad difusa, la responsabilidad de quien tiene poder para tomar decisiones y tiene que dar cuenta de ellas.

Max Weber piensa que el político ha de velar por la conservación del mundo, además de procurar que éste sea justo. El mismo Weber dista mucho de suscribir una mera ética del éxito político. Aunque afirme que el hombre de acción ha de adherirse a la ética de la responsabilidad, no por ello piensa que sea posible actuar responsablemente e inmoralmemente a un tiempo, ni que haga falta ser inmoral para ser responsable, ni tan sólo que ser responsable signifique no tener principios o no dejar que éstos muevan la conducta.

Otra interesante acepción de responsabilidad es la que se encuentra en el texto de Hanna Arendt sobre *La crisis de la educación*. Parte Arendt de la crisis de la educación en Norteamérica, motivada, a su juicio, por una serie de innovaciones pedagógicas y de ideas subyacentes a la misma que no vienen ahora al caso. Frente a esa práctica educativa deficiente, ella considera que educar debe consistir en «asumir la responsabilidad del mundo», pero no en el sentido de totalidad sartriana. Los padres —y los maestros— tienen la responsabilidad doble de asegurar la vida y desarrollo del niño y la continuidad del mundo.

Las cuatro teorías revisadas proporcionan elementos suficientes para reconstruir el significado de responsabilidad y las distintas dimensiones del concepto. La responsabilidad tiene que ver con la libertad o *autonomía* del individuo, así como con su capacidad de com-

prometarse consigo mismo y, sobre todo, con otros hasta el punto de tener que responder por sus acciones. Esa relación de *compromiso*, de expectativas o exigencias hace que la responsabilidad sea una actitud esencialmente *dialogica*. Finalmente, sólo son autónomos aquellos seres que son capaces de valerse por sí mismos a ciertos efectos, que pueden tomar decisiones, que ostentan un cierto poder y, en consecuencia, algún tipo de *autoridad*.

La tolerancia

Tal vez la tolerancia sea la virtud más indiscutible de la democracia pluralista. El respeto a los demás, la igualdad de todas las creencias y opiniones, la convicción de que nadie tiene la verdad ni la razón absolutas, son el fundamento de esa apertura y generosidad que supone el ser tolerante. Sin la virtud de la tolerancia, la democracia es un engaño, pues la intolerancia conduce al totalitarismo. Una sociedad plural des cansa en el reconocimiento de las diferencias, de la diversidad de costumbres y formas de vida. En la época de las comunicaciones es lógico que el pluralismo se acentúe, así como que la tolerancia se consolide y acreciente. Y es lógico también que la apertura sin límites, desmesurada, produzca un cierto temor. ¿Adonde vamos a llegar? ¿Dónde acaba la tolerancia y empieza la permisividad? ¿Es lo mismo la tolerancia que la total libertad de costumbres? ¿Cuál es la medida de la tolerancia?

Dos siglos después de que Locke escribiera su *Carta sobre la tolerancia*, John Stuart Mill

publica su breve tratado *Sobre la libertad*, tal vez la más entusiasta y completa defensa de la libertad individual que se haya escrito en la historia de la filosofía moral. Proteger las libertades individuales significa, para Mill, proteger al individuo de las intervenciones y opresiones de la sociedad, impedir la autodeterminación a la que cada cual tiene derecho. La primera y fundamental libertad es, sin duda, la de conciencia y expresión, el derecho a no dejarse aplastar por la mayoría social o por la opinión dominante. La individualidad es un valor, uno de los ingredientes del bienestar; hay que protegerla y conquistarla como sea.

La libertad de conciencia y la libertad de estilos de vida constituyen la consecuencia de las teorías modernas sobre la tolerancia. Parecen dos libertades distintas, pero no lo son. Tanto Locke como Stuart Mill predicaron la tolerancia, hablaron de ella sobre todo en sentido positivo, como forma de ensanchar los horizontes de la libertad. Ninguno de los dos filósofos dejó de ponerle límites a su uso, pues ambos comprendieron que no todo es tolerable.

El problema de las libertades empezó a estar menos claro cuando Marx rompió el encanto de la idea denunciando las libertades formales. No es cierto que la libertad signifique siempre progreso y emancipación. Depende de quién la defina y para qué o hacia dónde se instrumentalice. Hay libertades que no son más que un engaño, pseudolibertades al servicio de fines muy poco explícitos. Y lo que vale para la libertad vale igualmente para la tolerancia. No puede afirmarse sin más que la tolerancia es un valor en

sí. De hecho, la tolerancia favorece el orden y la cohesión social, porque diferencia los poderes institucionales. Pero ya no está claro que promueva la libertad de todos y de cada uno, pues el orden y la cohesión que favorece es el de las sociedades existentes, que distan de ser sociedades de iguales, libres de dominación y de violencia.

Las tesis de *One-Dimensional Man*, de Marcuse, abonan la crítica de la tolerancia represiva como propia de las sociedades democráticas avanzadas. Sociedades en las que proliferan las falsas necesidades impuestas por el capitalismo. Ahí el individuo es incapaz de actuar autónomamente porque actúa en constante mimesis de su sociedad. Marcuse rechaza la tolerancia que no conduce al progreso o a la verdad. Piensa, además, que la verdad existe objetivamente aunque sea desconocida. Descubirla y encontrarla es tarea de todos. Sólo es admisible, pues, la tolerancia que descansa en un régimen de igualdad real.

Quizá sea incorrecto decir sin más que la tolerancia es un fin en sí porque hace posible el procedimiento democrático. Por dos razones fundamentales. La primera reincide en las tesis de Marcuse, y consiste en la puesta en cuestión del pluralismo democrático como tal: si la democracia es imperfecta, la tolerancia será parcial. La segunda intenta establecer criterios entre lo que debe y lo que no debe ser tolerado. Dicho de otra forma, en primer lugar, para que la tolerancia sea una virtud de la democracia deben poder ejercerla todos los individuos o grupos de individuos. En segundo lugar, no todo debe ser tolerado por igual.

La tolerancia es una forma de

expresar el respeto a los demás aceptando diferencias. Pero, sobre todo, somos tolerantes cuando esas diferencias nos importan. No necesitamos tolerar lo que nos es indiferente. Sólo para prevenir el daño a otros o a uno mismo es lícita la intervención en la conducta ajena, es decir, la intolerancia con los puntos de vista distintos a los míos.

Creo que tanto las críticas al pluralismo como el intento de poner límites a una tolerancia indiscriminada nos llevan al mismo lugar. El peor defecto de nuestra sociedad es el miedo al dogmatismo, favorecido por la homogeneidad de la sociedad de consumo: no hay autonomía. Y ese miedo nos instala en el formalismo más incontaminado. Un formalismo que acaba admitiéndolo todo porque, al parecer, no hay criterios firmes para descalificar nada. La dificultad consiste en mantener a salvo el pluralismo sin caer en el nihilismo del «todo vale». En una sociedad plural, no todos comparten la misma noción de daño, y no siempre hay acuerdo sobre quién merece ser castigado.

La profesionalidad

La nuestra es una sociedad de *profesionales*. El trabajo bien hecho y, sobre todo, exitoso, con marcas externas de prosperidad, es el fin de la *praxis*, la actividad que vale por ella misma. Y ciertamente es así: lo que nuestra sociedad reconoce, elogia y aplaude unánimemente es que el individuo sea un «buen profesional». Cuando Aristóteles se pregunta por el tipo de actividad susceptible de ser virtuosa, distingue entre dos tipos de acción: la acción productiva

—*poiesis*— y la acción propiamente dicha —*praxis*—, aquella que posee un valor inmanente independientemente del producto obtenido. La *praxis* puede ser buena y mala, virtuosa o viciosa. Y es la repetición de acciones virtuosas la que hace al hombre bueno.

La ética griega es una ética muy aristocrática, una ética para los privilegiados que viven en el interior de la *polis* y participan de sus decisiones. La edad moderna proclamará de un modo más radical la igualdad «natural» de todos los hombres. Igualdad que va produciendo una uniformización cada vez mayor de los individuos hasta llegar a la actual sociedad de masas. De ahí que, junto a la defensa de la igualdad, sea preciso conquistar la privacidad, un espacio que preserva al individuo de la intromisión pública —social o estatal—. En síntesis, la innovación de la modernidad frente a la antigüedad griega se resume en los dos puntos siguientes.

1. La sociedad es una *sociedad de productores*. El trabajo es una actividad necesaria para sobrevivir. La riqueza —la propiedad— otorga el derecho de ciudadanía. La propiedad viene a ser un derecho fundamental, pues es signo de igualdad y fomenta la iniciativa privada imprescindible para la buena evolución del mercado.

2. La conversión de la sociedad en sociedad de productores *privatiza* la vida. Los asuntos públicos quedan en manos del Estado, cuya función es proteger los intereses y propiedades de los individuos. Lo que significa que el ciudadano se desentiende de la vida pública para introducirse en la vida del trabajo y de la familia y que la vida del hogar es el espacio de la transpa-

rencia y reconocimiento de la individualidad, allí donde cada uno puede actuar con libertad y ser compensado de las frustraciones de la vida volcada al exterior. Es en la vida privada donde el individuo muestra y goza de su identidad como propietario. Pero el hombre privado no existe para los demás, es anónimo, un propietario entre otros. La acción realizada privadamente carece de reconocimiento público.

Marx pensó que la alienación era, básicamente, alienación del yo. Por eso quiso emanciparlo liberándolo de la *labor*, del trabajo hecho por necesidad. Pero la alienación que padece el hombre moderno no es la del yo, sino la del mundo —ha replicado Hanna Arendt—. La única actividad considerable es el trabajo, la producción. El resultado de la modernidad ha sido una inversión entre la contemplación y la acción: aquella no guía a esta última, sino al revés. El garante del conocimiento es el experimento, lo que el hombre ha hecho. Y el criterio valorativo es la eficacia, la utilidad. La razón se convierte en razón instrumental.

La automatización de la producción está significando un cambio en el sentido y la concepción del trabajo. Ya no es lo mismo el derecho al trabajo que el derecho a un lugar de trabajo o el derecho a un sueldo. Cualquier política de trabajo ha de enfrentarse a la situación derivada del hecho de que el tiempo de trabajo, la necesidad de mano de obra se reducen más y más con la consiguiente extensión del paro. Es preciso distribuir el trabajo de otra manera o pensar una política salarial que compense el desequilibrio. •

CONFERENCIAS DEL PROFESOR DE HARVARD ROBERT FISHMAN

- Habló sobre el sindicalismo español y los procesos de democratización en el Sur de Europa

El profesor de la Universidad de Harvard **Robert M. Fishman**, que en este mes de marzo inicia un seminario de investigación en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March, del que es profesor residente, impartió los días 12 y 14 de diciembre pasado dos conferencias en la Fundación Juan March sobre «Movilización y desmovilización sindical en la España democrática» y «Procesos de democratización en el Sur de Europa».

Doctor en Sociología por la Universidad de Yale y actualmente Profesor Asociado de la Universidad de Harvard, Robert Fishman es autor de diversos trabajos sobre temas políticos y sociales españoles, entre ellos un volumen sobre *Working Class*



Organization and the Return to Democracy in Spain, que acaba de publicarse.

Seguidamente ofrecemos un extracto de sendas conferencias.

«PROCESOS DE DEMOCRATIZACIÓN EN EL SUR DE EUROPA»

La vuelta a la democracia en España, Portugal y Grecia a mediados de los años 70 eliminó el último «modelo» antidemocrático de la Europa comunista (salvo Turquía) y facilitó la expansión de la Comunidad Europea. Dos aspectos más o menos comunes a estas tres transiciones a la democracia, señalados por los estudiosos, han sido el papel ejercido en los tres casos por determinadas fuerzas en cierta forma ubicadas en la antigua estructura de poder y la deslegitimación del autoritarismo.

Sin embargo, sería muy útil distinguir analíticamente entre el papel de los regímenes y el de los Estados en las transiciones políticas: los regímenes son formas más permanentes de organización política que los gobiernos; pero más permanentes todavía son los Estados. Estos son las estructuras, normalmente permanentes, de coerción y administración. El Estado puede cambiar poco a nada cuando cambia un régimen.

La transición a la democracia en España fue iniciada y canalizada por sectores reformistas

del régimen, bajo la presión de la oposición. El Estado quedó siempre al margen del proceso y parecía incluso una posible amenaza para la nueva democracia. En Portugal, en cambio, el régimen autoritario fue totalmente incapaz de iniciar una reforma política a fondo y la transición se inició desde el Estado, concretamente desde los mandos intermedios o incluso inferiores dentro de las Fuerzas Armadas. La sublevación de los capitanes originó una pérdida de disciplina en la institución militar; y esta falta de disciplina, junto a la politización de los militares, hizo posible unas movilizaciones revolucionarias que marcaron la transición y llevaron a la expropiación de numerosas tierras y considerables empresas privadas en los centros urbanos. Esta revolución social, que en última instancia fue contenida, hubiera sido incomprendible sin el papel específico del Estado en la transición.

La transición a la democracia en Grecia es algo más difícil de encajar en este esquema, dado el carácter militar de la Dictadura, y por tanto, la confusión entre Régimen y Estado. Pero en términos muy generales se puede afirmar que *en el contexto de la transición* la cúpula militar griega actuó más bien como una institución del Estado y no como un régimen autoritario. En contraste con el caso portugués, los militares griegos conservaron la disciplina y jerarquía internas, manteniendo así el marco institucional y no revolucionario de la vida política. Únicamente en España, donde el régimen participó en el diseño de la transición y el Estado se quedó al margen como potencial amenaza al sistema democrático, no fue posible una purga del Estado.

Habría que plantear unas pre-

guntas específicas para cada tipo de transición.

Si la transición se inició desde el régimen, ¿cuál fue la relación entre régimen y Estado bajo la dictadura y hasta qué punto podrá contar la nueva democracia con la lealtad de los aparatos del Estado? Si la transición se inicia desde el Estado, cabría preguntar si durante el cambio político el Estado mantiene su unidad, disciplina y jerarquía, como en Grecia, o las pierde, como en Portugal. Y en los numerosos casos en que existe una gran interrelación entre Estado y régimen, habría que preguntarse si en la transición las instituciones y sus agentes cruciales actúan más como Estado o como régimen.

Es claro que en algunos contextos nacionales es difícil encontrar una diferencia empírica real que corresponda a la distinción analítica entre régimen y Estado. Se puede sugerir que la transición a la democracia es más difícil y presenta problemas especiales en los casos en que no se puede distinguir de forma clara entre régimen y Estado.

Los estudiosos de las transiciones han recalcado especialmente el reto de la deslegitimación del autoritarismo y la legitimación de la democracia. Muchas veces, las dictaduras se intentan justificar, legitimar, con referencia a una crisis que según ellos sólo puede resolverse mediante un gobierno autoritario (*crisis fundadora*). La deslegitimación de estos regímenes puede conseguirse bien mediante una nueva crisis que el autoritarismo no pueda solucionar, o ante una clara superación histórica de la crisis fundadora de la dictadura: es decir, por una *crisis de fracaso* o una *crisis de obsolescencia* histórica. El tipo de crisis, pues, también diferencia entre modelos de transición.

«EL SINDICALISMO EN LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA»

El tema de esta charla es básicamente el análisis del papel de los sindicatos en la transición a la democracia y la recuperación de cierto protagonismo público por parte de los sindicatos que se ha dado en los últimos dos o tres años. En mi opinión, los factores que explican el descenso de la fuerza y del protagonismo de los sindicatos en los primeros años de la democracia también contribuyen mucho a explicar la recuperación reciente de los mismos. En cierta manera, los mecanismos que subyacen en la actividad sindical siguen siendo los mismos, aunque en la vida práctica el resultado varíe mucho.

La disociación entre los logros políticos y organizativos del movimiento obrero explica, en parte, la afirmación, por parte de algunos observadores, de la hipótesis de la desmovilización desde arriba, interpretación ésta que argumenta que la debilidad sindical fue el resultado de una desactivación de los trabajadores, orquestada por los partidos políticos. Así, los líderes de los partidos políticos habrían llegado a la conclusión de que el alto nivel de movilización trabajadora en los años 76 y 77 podía poner en peligro el amplio consenso socio-político que servía de base para el modelo español de transición y, por tanto, amenazar la consolidación de la democracia. Pero esta interpretación no coincide con los datos y hechos reales. Mi estudio se ha basado en una encuesta a 324 líderes sindicales a nivel de empresa que realicé en 1981 en las provincias de Madrid y Barcelona. Los líderes sindicales de empresa, lejos de ser un reflejo subordinado de las estrategias nacionales del

sindicalismo, representan más bien un mecanismo necesario para los sucesos y pautas que se observan a nivel general en el movimiento obrero. Son esenciales para que haya actividad sindical y una presencia organizada en la fábrica. Ellos hacen posible el desarrollo organizativo de los sindicatos y las estrategias nacionales de movilización o desmovilización.

¿Cuál ha sido el papel de los líderes de empresa en la acción sindical durante los años de la transición en relación con estos temas? En términos generales se puede afirmar que han participado, en cierta medida, en la autolimitación de las reivindicaciones sindicales y que han contribuido tanto a la consolidación de la democracia como al desarrollo organizativo de los sindicatos. Las consideraciones y preferencias políticas les han influido, pero no de una forma determinante.

La encuesta referida muestra un notable consenso (un 72%) en una de las razones del descenso de la movilización: la reticencia de los trabajadores a apoyar las huelgas; reticencia que se debía en gran medida al peligro de cierre de empresas y a la crisis económica. Las preocupaciones económicas de los trabajadores de base explican esa cautela, que coincidió, en su influencia sobre las movilizaciones, con las consideraciones políticas de los líderes y militantes. Así pues, la autolimitación se basó en varios condicionantes firmes y no sólo en una decisión impuesta desde arriba.

¿Y en qué momento cronológico podemos fijar el inicio del descenso de la combatividad y fuerza sindicales? El alto nivel

de la conflictividad del año 76 sí parece haber bajado algo en el 77, año de la firma del Pacto de la Moncloa; pero el techo de la conflictividad se alcanzó en el 79, un año después del fin de la vigencia de ese acuerdo. Parece claro que el pacto no tuvo un efecto duradero de desmovilización.

Los sindicatos pierden mucha fuerza desde el 79 y una de las explicaciones de esta debilidad, bastante obvia, es la crisis económica, que iba reduciendo el número de asalariados en la industria, base fundamental, aunque no única, de los sindicatos. Además, la cultura política creada por el franquismo y por la oposición a la dictadura ha dificultado algo la construcción de sindicatos organizativamente fuertes. Esta cultura política hizo posible unas movilizaciones importantes bajo la dictadura, con una estructura organizada relativamente limitada. Esta disyunción entre fuerza organizativa y capacidad de movilización, muy útil bajo la dictadura, no lo sería bajo la democracia. La causa de la debilidad inesperada de los sindicatos no fue, pues, una desmovilización desde arriba, sino la combinación de esta cultura política y la crisis económica de la transición.

Este análisis del descenso del movimiento sindical a partir del año 79, si es acertado, debería ayudar también a explicar el resurgimiento de la fuerza y el protagonismo de los sindicatos en los últimos dos o tres años. Los mecanismos que subyacen en la actividad colectiva de los trabajadores siguen siendo en buena medida los mismos, si bien las transformaciones en el contexto histórico producen resultados diferentes. La importancia para la vida sindical de los líderes de empresa sigue siendo fundamental, igual que la rela-

tiva escasez de liderazgo a este nivel, aunque este problema es quizá menos grave que hace unos años. La autonomía de criterio de los líderes sindicales locales y su aportación tan necesaria a la vida sindical han contribuido mucho quizá a que las centrales sean capaces de resistir las presiones que pueden hacerse desde los partidos políticos.

Antes de que se consolidara de forma clara la democracia hubiera sido casi impensable una huelga general. Esa consolidación, indiscutible después del año 82, hizo posible una política sindical basada en un protagonismo político y social importante. La disyunción entre fuerza organizativa y capacidad movilizadora hizo posible que unos sindicatos con relativamente pocos afiliados pudieran sin embargo iniciar un aumento en la conflictividad durante los últimos tres años, culminando en el gran éxito de la huelga general de diciembre de 1988.

La relación entre conflictividad laboral y condiciones económicas también contribuye a explicar el aumento de la conflictividad en los últimos tres años. Si la crisis económica de finales de los años 70 introdujo una nota de cautela en el comportamiento obrero, la vuelta al crecimiento económico bastante rápido ha introducido, a su vez, las condiciones para un aumento de la presión social.

Los mismos sindicatos que contribuyeron —junto con muchos otros agentes políticos y sociales— a la consolidación de la democracia están hoy contribuyendo notablemente al debate público, un componente esencial para la vida democrática. Los sindicatos, pues, a pesar de sus debilidades, siguen siendo un importante factor a favor de una vida política democrática consolidada y nunca aburrida. •

reuniones científicas

Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología

CONTINUA EN MARZO EL CICLO SOBRE «TEORÍA ACTUAL DE LA EVOLUCIÓN»

En marzo proseguirá el ciclo sobre «Teoría actual de la evolución», iniciado el pasado 19 de febrero y que ha organizado la Fundación Juan March dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología. El 5 de marzo intervendrá el doctor **Leslie E. Orgel**, del *Salle Institute for Biological Studies*, de San Diego (Estados Unidos), con una conferencia sobre «The Origins of Life: Molecules and Replication»; y cerrará el ciclo, el 12 de marzo, el doctor **Pere Alberch**, del Museo de Ciencias Naturales de Madrid, con una conferencia titulada «Más allá del Neodarwinismo: nuevas ten-

dencias en el estudio de la macroevolución». Serán presentados por los doctores **Juan Ortín Montón**, del Centro de Biología Molecular, de Madrid, y **Emiliano Aguirre**, del Museo de Ciencias Naturales, respectivamente.

Han intervenido en este ciclo **John Maynard Smith**, de la Universidad de Sussex (Inglaterra), y el Premio Nobel de Química 1967, **Manfred Eigen**, del Max Planck Institut, de Göttingen.

Las sesiones del ciclo dan comienzo a las 19,30 horas. (Traducción simultánea, el 5 de marzo).

En el Centro de Biología Molecular de Madrid

CURSO SOBRE ELECTROFORESIS BIDIMENSIONAL DE ALTA RESOLUCIÓN

Del 5 al 9 de marzo tendrá lugar en los laboratorios del Centro de Biología Molecular, de Madrid, un Curso práctico sobre «Electroforesis bidimensional de alta resolución».

Este curso, patrocinado por la Fundación Juan March a través del Plan trienal de Reuniones Internacionales sobre Biología, está dirigido a postgraduados menores de 30 años y ha sido organizado por el doctor **Juan Fernández Santaren**, del citado Centro de Biología Molecular. Ade-

más del doctor **Fernández Santaren**, que impartirá un seminario sobre «Electroforesis bidimensional: principios teóricos y consejos prácticos», participarán en el curso los doctores **J. E. Celis**, del *Instituto de Bioquímica Médica*, University Park, Aarhus (Dinamarca); **James I. Garrete**, del Cold Spring Harbor Laboratory, New York; y **Joel J. Vandekerckhove**, del Laboratorio de Genética de la Rijkuniversiteit, de Gante (Bélgica), que impartirán diversos seminarios.

NUMERO 33 DE «SABER/Leer»

- Con artículos de Mainer, Ynduráin, Palacio Atard, Martín González, Perucho, Fernández-Carvajal y Querol

José-Carlos Mainer, Francisco Ynduráin, Vicente Palacio Atard, Juan José Martín González, Manuel Perucho, Rodrigo Fernández-Carvajal y Miguel Querol son los autores que colaboran en el número 33, correspondiente al mes de marzo, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March.

El profesor **Mainer** se ocupa de una novela inédita y de juventud de Ramón Pérez de Ayala, *Trece dioses*, publicada en un periódico de Oviedo en 1902 y que le da pie a relacionarla con otros libros aparecidos en ese año. **Francisco Ynduráin** comenta *Mi vida al aire libre*, el último libro por ahora de Miguel Delibes, una suerte de «autobiografía deportiva».

El historiador **Vicente Palacio Atard** trae de la memoria histórica a un cardenal ilustrado del XVIII, Antonio Tavira, y le da ocasión para referirse a las tensiones eclesiales a finales del XVIII. El historiador de arte **Martín González** se refiere a los distintos «tratados» que se utilizaban en arquitectura, que son valorados en su texto por el rico material informativo que contienen.

El científico **Manuel Perucho** comenta un libro de Francisco Crick, descubridor, junto a James Watson, de la estructura del ácido desoxirribonucleico, y que se encuadra en ese tipo de libros actuales, encaminados a hacer accesible la naturaleza de la



actividad investigadora. El catedrático de Derecho Político **Fernández-Carvajal** desmenuza en su trabajo dos libros de autores españoles, Juan Vallet y María del Carmen Iglesias, dedicados al pensamiento de Montesquieu. El número se cierra con un artículo de **Miguel Querol** sobre la obra polifónica de Melchor Robledo. Las ilustraciones son de **Arturo Requejo, José Antonio Alcázar, Alfonso Ruano, Alfonso S. Pardo y Francisco Solé.**

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.

estudios e investigaciones

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

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

- **Pedro M. Echenique Landiribar** (y otros).
 - *Self-consistent wake binding energies* (en colaboración con W. Brandt y R. H. Ritchie).
«Physical Review B», I, enero 1986, vol. 33, nº 1, págs. 43-48.
 - *Nonlinear stopping power of an electron gas for slow ions* (en col. con R. M. Nieminen, J. C. Ashley y R. H. Ritchie).
«Physical Review A», febrero 1986, vol. 33, nº 2, págs. 897-904.
 - *Nonlinear calculations of the energy loss of slow ions in an electron gas* (en col. con J. C. Ashley, R. H. Ritchie y R. M. Nieminen).
«Nuclear Instruments and Methods in Physics Research B15», 1986, págs. 11-13.
 - *On the effective mass of electrons at surfaces* (en col. con J. B. Pendry y C. G. Larsson).
«Surface Science», 1986, vol. 166, págs. 57-68.
(Operación Especial 1984. Física).
- **Iñaki Lasagabaster Herrarte**.
El ordenamiento jurídico comunitario, el estatal y el autonómico.
Vitoria, Instituto Vasco de Administración Pública, 1986. 124 páginas.
(Beca extranjero 1982. Autonomías Territoriales).
- **María Fernández Lobato, Antonio Ayala y Alberto Machado**.
Malic enzyme levels are increased by the activation of NADPH-consuming pathways: detoxification processes.
«FEBS (Federation of European Biochemical Societies), junio 1986, vol 202, núm. I, págs. 102-106.
(Beca España 1985. Biología Molecular y sus Aplicaciones).
- **Juan C. Gutiérrez y E. Orias**.
Developmental and genetic effects of alcian blue in conjugating «Tetrahymena thermophila»: doublet formation and macronuclear retention.
«Cell Differentiation» (1986), num. 18, págs. 243-256.
(Beca extranjero 1983. Biología Molecular y sus Aplicaciones).

JUEVES, 1

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES
Guitarra, por **Gabriel Estarellas**.

Comentarios: **Manuel Balboa**.
Obras de Bach, Giuliani, Villa-Lobos, Llobet, Tárrega y García Abril.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Cuatro lecciones sobre Quevedo» (y IV).

Pablo Jauralde: «El poeta».

VIERNES, 2

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Ana María Labad**.
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

Obras de A. Soler, D. Scarlatti, C. Seixas, F. Schubert, N. Paganini-Liszt, F. Liszt, C. Debussy y A. Ginastera.

ODILON REDON, EN MADRID

Sigue abierta en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, hasta el 1 de abril, la Exposición de 109 obras del pintor simbolista francés Odilon Redon (1840-1916), procedentes de la Colección Ian Woodner. La muestra se ha organizado con el Museo Picasso de Barcelona.

Horario: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas.

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

SÁBADO, 3

12,00 horas

CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ALREDEDOR DEL CLARINETE» (I).

Intérpretes: **Enrique Pérez Piquer** y **Cuarteto Bellas Artes**.
Tres Cuartetos, Op. 79, nº 1, 2 y 3, de Mozart.

LUNES, 5

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Recital de clave.

Interprete: **Smiljka Isakovic**.
Obras de W. Byrd, Martín y Coll, J. Pachelbel, S. Carvalho, J. Ph. Rameau, J. Duphly y D. Scarlatti.

19,30 horas

CICLO SOBRE «MODERN EVOLUTIONARY THEORY»
Dr. Leslie E. Orgel: «The Origins of Life: Molecules and Replication».

Presentador: **Dr. Juan Ortín Montón**.

(Traducción simultánea).

MARTES, 6

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES
Recital de violonchelo y piano.
Intérpretes: **Paul Friedhoff** y **Almudena Cano**.

Comentarios: **Ramón Barce**.
Obras de F. Francoeur, J. S. Bach, L. v. Beethoven, F. Mendelssohn, M. de Falla y K. Davidov.

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

19,30 horas

**CURSOS UNIVERSITARIOS
«Moral española de la democracia actual (1976-1990)» (I).**

José Luis López Aranguren:
«Ética de la transición, consenso y desencanto».

MIÉRCOLES, 7

19,30 horas

BIBLIOTECA DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA.

Concierto monográfico con obras de Luis de Pablo.

Palabras del compositor.

Intérprete: **Jean Pierre Dupuy.**

Programa: Integral para piano.

JUEVES, 8

11,30 horas

**RECITALES PARA JÓVENES
Guitarra, por Miguel Angel Girollet.**

Comentarios: **Manuel Balboa.**
Obras de J. Dowland, J. S. Bach, F. Sor, F. Mendelssohn, J. Rodrigo y L. Brouwer.

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

19,30 horas

**CURSOS UNIVERSITARIOS
«Moral española de la democracia actual (1976-1990)» (II).**

José Luis López Aranguren:
«Del desencanto a la desmoralización».

VIERNES, 9

11,30 horas

**RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por Francisco Alvarez Díaz.**

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

Obras de D. Scarlatti, W. A. Mozart, F. Schubert, F. Chopin, M. Ravel e I. Albéniz.

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

SÁBADO, 10

12,00 horas

**CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ALREDEDOR DEL CLARINETE» (II).**

Intérpretes: **Adolfo Garcés** (clarinete) y **Menchu Mendizábal** (piano).

Obras de J. Brahms, C. M. v. Weber y P. Hindemith.

LUNES, 12

12,00 horas

**CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Piano a cuatro manos.**

Intérpretes: **Begoña Uriarte** y **Karl-Hermann Mrongovius.**

Obras de F. Schubert y J. Brahms.

19,30 horas

**CICLO SOBRE «MODERN
EVOLUTIONARY THEORY».**

**«GRABADO ABSTRACTO
ESPAÑOL», EN FRAGA
Y EN ALCAÑIZ**

Hasta el 10 de marzo estará abierta en la Lonja de Fraga (Huesca) la colectiva «Grabado Abstracto Español» (de la colección de la Fundación Juan March), compuesta por 85 obras de 12 artistas españoles y presentada en esta localidad con la colaboración del Ayuntamiento de Fraga y con Iber-Caja.

Con la ayuda de esta última entidad citada, la muestra proseguirá su itinerario por Aragón, presentándose el 21 de marzo en la Lonja de Alcañiz (Teruel), con la colaboración de su Ayuntamiento.

calendario

Dr. Pere Alberch: «Más allá del Neodarwinismo: nuevas tendencias en el estudio de la macroevolución».

Presentador: **Dr. Emiliano Aguirre.**

MARTES, 13

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES
Recital de violonchelo y piano.

Intérpretes: **Angel Luis Quintana** y **Patrín García-Barredo.**

Comentarios: **Ramón Barce.**

Obras de A. Vivaldi, F. Mendelssohn, R. Schumann, G. Fauré, J. Nin, P. Hindemith y G. Cassadó.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«Moral española de la democracia actual (1976-1990)» (III).

José Luis López Aranguren:

«Ética de la imagen, el parecer, el escaparate».

CONCIERTOS EN «CULTURAL RIOJA»

El 6 de marzo finaliza en Logroño el **Ciclo** «Músicas para **Gerardo Diego**» en «Cultural Rioja», con un recital de piano de **Mariana Gurova** (obras de Schubert, Beethoven y Chopin). Se celebrará en la Sala «Gonzalo de Berceo» a las 20,30 horas.

En la misma sala, los días 13, 20 y 27 de marzo se celebrará el **Ciclo** «**Marchas, Valses, Polcas... y Ragtime**», que será ofrecido por el **Conjunto Rosini**, el pianista **Agustín Serrano** y el **Quinteto Granaio.**

MIÉRCOLES, 14

19,30 horas

CICLO «UN SIGLO DE MÚSICA PARA TRIO EN ESPAÑA (1890-1990)» (I).

Intérpretes: **Trío Mompou** (Luciano G. Sarmiento, piano; **Joan Lluís Jordá**, violín; **Mariano Melguizo**, violonchelo).

Programa: *Nacionalismos* y *Neoclasticismos*: Cuatro piezas españolas, de T. Bretón; Trio-sonata, de M. Seco; Galicia Anterga, de R. Groba; Trío, de M. A. Samperio; y Trío, de J. Malats.

VIERNES, 16

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por Ana María Labad.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 2).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«Moral española de la democracia actual (1976-1990)»

(y IV).

José Luis López Aranguren:

«Los condicionamientos económicos y políticos de una moral desmoralizada».

SÁBADO, 17

12,00 horas

CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ALREDEDOR DEL CLARINETE» (III).

Intérpretes: **Máximo Muñoz** (clarinete) y **Diego Cayuelas** (piano).

Obras de F. Mendelssohn, R. Schumann, F. Schubert y J. Brahms.

LUNES, 19

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Recital de guitarra.

Intérprete: **Juan Mario Cuéllar**.
Obras de F. Sor, J. Costa y
Hugas, A. F. Serra, Y. Yocoh,
A. Barrios y J. Malats.

MARTES, 20

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES

Recital de violonchelo y piano.

Intérpretes: **Paul Friedhoff** y
Almudena Cano.

Comentarios: **Ramón Barce**.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«**Los nacionalismos españoles**»

(I).

Carlos Seco Serrano: «Unidad
y diversidad de España: pano-
rámica histórica».

MIÉRCOLES, 21

19,30 horas

**CICLO «UN SIGLO DE MU-
SICA PARA TRIO EN ESPA-
ÑA (1890-1990)» (II).**

Intérpretes: **Trío Mompou (Lu-
ciano G. Sarmiento**, piano; **Joan Lluís Jordá**, violín; **Mario Melguizo**, violonchelo).

Programa: *Impresionismos* y
expresionismos: Recitativo adorna-
do, fuga simple y adagio
breve, de J. Baguena Soler;
Trío, de R. Gerhard; Trío
«Mompou», de G. Fernández
Alvez; Trío (Homenaje a Mom-
pou), de A. García Abril; y
Trío, de E. Fernández Blanco.

JUEVES, 22

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES

Guitarra, por **Miguel Angel
Girrollet**.

Comentarios: **Manuel Balboa**.

(Programa y condiciones de
asistencia, como el día 8).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«**Los nacionalismos españo-
les**» (II).

Carlos Seco Serrano: «La cri-
sis del fin de siglo y el des-
pertar de los nacionalismos.
El caso catalán».

VIERNES, 23

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES

**Piano, por Francisco Alvarez
Díaz**.

Comentarios: **Antonio Fernán-
dez-Cid**.

(Programa y condiciones de
asistencia, como el día 9).

SÁBADO, 24

12,00 horas

**CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ALREDEDOR DEL
CLARINETE» (IV).**

Intérpretes: Enrique Pérez Pi-
quer y miembros del Cuarteto
Bellas Artes.

Obras: Tríos de W. A. Mozart,
L. v. Beethoven y J. Brahms.

LUNES, 26

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA

**INTEGRAL PARA PIANO
SOLO DE BRAHMS,
EN VALENCIA**

Los martes 6, 13 y 20 de
marzo se celebrarán en el
Palau de la Música de Valen-
cia los tres últimos conciertos
del Ciclo de la «Integral para
piano solo de Brahms», or-
ganizado con la colaboración
del Palau valenciano. Actúan
los pianistas Josep Colom
(los días 6 y 20) y Ramón
Coll (el 13), a las 20,15 horas.

calendario

Recital de piano, por Carmen Diez-Quesada.

Obras de F. Schubert, R. Schumann, G. Fauré y C. Franck.

MARTES, 27

11,30 horas

**RECITALES PARA JÓVENES
Recital de violonchelo y piano.**

Intérpretes: **Angel Luis Quintana** y **Patrín García-Barredo.**

Comentarios: **Ramón Barce.**

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 13).

19,30 horas

**CURSOS UNIVERSITARIOS
«Los nacionalismos españoles» (III).**

Carlos Seco Serrano: «Tradicón y modernidad en el caso vasco».

MIÉRCOLES, 28

19,30 horas

CICLO «UN SIGLO DE MÚSICA PARA TRIO EN ESPAÑA (1890-1990)» (y III).

Intérpretes: **Trío Mompou (Luciano G. Sarmiento, piano; Joan Lluís Jordá, violín; Mariano Melguizo, violonchelo).**

Programa: *Tradicón y Vanguardia*: Trío, de J. L. Turina; Trío, de X. Montsalvatge; Trío Concertante n. 1, de T. Marco; y Trío en fa sostenido, de G. Gombau.

JUEVES, 29

11,30 horas

**RECITALES PARA JÓVENES
Guitarra, por Gabriel Estrellas.**

Comentarios: **Manuel Balboa.**

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 1).

19,30 horas

**CURSOS UNIVERSITARIOS
«Los nacionalismos españoles» (y IV).**

Carlos Seco Serrano: «La peculiaridad gallega y los otros horizontes nacionalistas en la España de comienzos de siglo».

VIERNES, 30

11,30 horas

**RECITALES PARA JÓVENES
Recital de piano.**

Intérprete: **Ana María Labad.**

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 2).

SÁBADO, 31

12,00 horas

**CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ALREDEDOR DEL
CARINETE» (y V).**

Intérpretes: **Jesús Villa Rojo** (clarinete), **Francisco Martín** (violín) y **Gerardo López Laguna** (piano).

Obras de D. Milhaud, I. Stravinsky, J. Villa Rojo, C. Debussy, A. Berg y B. Bartok.

**«ARTE ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO»,
EN VALENCIA**

Del 6 al 26 de marzo se exhibirá en Valencia, en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia, la exposición «Arte Español Contemporáneo» (Fondos de la Fundación Juan March), con 24 obras de otros tantos artistas.

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