

Sumario**ENSAYO - La música en España, hoy-7***Ser intérprete hoy en España*, por Alvaro Marías**NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN 15****Arte 15**

El cubismo en Praga, visto por la crítica 15

Goya en Ginebra: más de 38.500 visitantes en el Palexpo 20

— François Daulte: «Goya, grabador de la mascarada universal» 21

Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca: balance del año 1989 23

Música 24

Actividades musicales de la Fundación en diversas provincias españolas 24

— Órganos históricos en Valladolid 24

— Ciclos monográficos en «Cultural Rioja» y «Cultural Albacete»,
e Integral de piano de Brahms, en Valencia 26— Concierto extraordinario en Cáceres, en el 150 aniversario del
Instituto «El Brocense» 28

Homenaje a Antonio Arias-Gago 29

Cursos universitarios 31

Pablo Jauralde: «Cuatro aproximaciones a Quevedo» 31

José Luis L. Aranguren: «Moral española de la democracia actual
(1976-1990)» 37**Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología 43**Dos nuevos *Workshops* en septiembre, en la Fundación 43— Tratarán sobre «The reference points in evolution» y «Chromatin
structure and gene expression» 43

Últimos volúmenes de biología, en «Serie Universitaria» 43

Publicaciones 44«SABER/Leer»: artículos de Domínguez Ortiz, Martín Gaité, Llovet,
Martín González, Soler, Durán y Sánchez del Río 44**Estudios e Investigaciones 46**Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras
instituciones 46**INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES 47**Seminarios de política internacional, en el Centro de Estudios Avanzados
en Ciencias Sociales 47

— Fueron impartidos por los profesores Katzenstein y Tamawski 47

SER INTERPRETE HOY EN ESPAÑA

Por Alvaro Marías

Alvaro Marías es flautista, especializado en música barroca, director del Conjunto Barroco «Zarabanda» y miembro del «Trío Zarabanda». Ha sido profesor de flauta de pico del Conservatorio de Madrid. Ha escrito crítica musical en EL PAIS y discográfica en ABC. Ha recibido el Premio Nacional de la Crítica Discográfica.



El primer problema del intérprete musical español consiste, sin duda, en llegar a serlo. No representa España, ciertamente, el medio ideal para la proliferación de músicos sólidamente formados, capaces de competir en el muy exigente mercado musical internacional.

Las razones de ello son diversas: en primer lugar, la pobreza de nuestra tradición musical en casi cualquier aspecto. Salta a la vista que las regiones con una tradición musical más rica —el País Vasco, Cataluña y Valencia, fundamentalmente— siguen siendo cantera de intérpretes.

Aún no son excepción las actitudes familiares recelosas y hostiles con que ha de luchar el aspirante a músico, derivadas claramente de un medio social en el que esta profesión carece de prestigio.

Inmediatamente, y en relación directa con lo anterior, nos en-

* 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 Fer-

contramos con los problemas derivados de una enseñanza musical insuficiente y mal planificada en casi todos los niveles: en primer lugar la ausencia casi total de enseñanza musical dentro del marco de la EGB, insuficientemente paliada por la incipiente incorporación de una enseñanza musical en exceso teórica durante los cursos de bachillerato. Todo lo cual tiene como consecuencia algo importantísimo: los futuros intérpretes españoles comienzan a estudiar las más de las veces en una edad en exceso avanzada sin haber tenido apenas contactos previos con la música, ni a través del medio escolar ni a través del ambiente familiar, lo que supone por añadidura una notable desorientación con respecto a los estudios que va a emprender. Todo ello supone un mediocre punto de partida para un alumno que comienza a estudiar música, habitualmente en un conservatorio que en modo alguno estará libre de problemas.

El tipo de enseñanza musical que se imparte en España es, a grandes rasgos, por muchas y complejas razones, poco eficaz, con un porcentaje bajo de gestación de músicos de nivel profesional. Aunque en estas mismas páginas plumas más capacitadas analizan los problemas de la enseñanza musical, podemos aquí hacer una enumeración somera de algunas de ellas: la mediocre tradición docente que en muchos instrumentos determina que buenos instrumentistas no sean buenos maestros; el escaso arraigo de escuelas instrumentales o vocales; el bajo nivel cultural medio del intérprete musical español, que lo capacita escasamente para sistematizar la enseñanza; la absurda convivencia de diferentes grados de enseñanza en un mismo centro de estudios (hoy parece que en vías de solución); la pobreza y dudosa calidad de las ofertas de enseñanza privadas; la difícil compatibilización de los estudios musicales con los estudios generales en nuestro sistema didáctico, etc..

De todo lo cual se deduce que llegar a ser un intérprete musical es en nuestro país más costoso que en muchos otros al menos, en algunas especialidades que cuentan con escasa tradición didáctica o que apenas son contempladas por nuestra enseñanza (música contemporánea, música antigua, dirección de orquesta, se llevarían probablemente la palma en este sentido).

La necesidad de recurrir a estudios de índole particular o de rea-

D nández-Cid, crítico musical y académico de Bellas Artes; *La enseñanza profesional de la música*, por Daniel Vega Cernuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; *La música en la escuela*, por Elisa María Roche, profesora de Pedagogía Musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor; *La iniciativa privada en la música*, por Antonio Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras; y *Música y nuevos medios electroacústicos*, por Gabriel Brncic, compositor.

lizar estudios en el extranjero (no ya de perfeccionamiento, sino en muchas ocasiones básicos) es una constante en los intérpretes españoles. La proliferación de cursos de interpretación y una política de becas ascendente está comenzando a paliar —que no a resolver— los serios escollos que el intérprete español ha encontrado a su paso tradicionalmente para llegar a serlo.

El descrédito del intérprete español

Probablemente el primer enemigo del intérprete español es el propio medio en el que ha de desenvolverse. España es desde hace mucho —pero lo es cada vez más, por incomprensible que esto parezca— un país colonizado musicalmente, con una tasa de importación musical escalofriante, en donde se acoge con entusiasmo cuanto venga de fuera mientras se desdeña sistemáticamente lo propio, a no ser que venga respaldado por un sólido prestigio internacional, harto difícil —pronto veremos el porqué— de obtener. La desconfianza hacia los intérpretes españoles dentro de nuestro país es un círculo vicioso: los intérpretes españoles no siempre están a la altura de los tiempos y no siempre su categoría profesional puede competir con la de los intérpretes extranjeros de países más desarrollados musicalmente, pero hay que tener en cuenta que las condiciones de trabajo en que a menudo se encuentran están muy lejos las más de las veces de resultar idóneas. Estas condiciones son tan duras que la primera tentación del intérprete español es la de renunciar a sus aspiraciones, refugiándose en actividades que a menudo están lejos de la verdadera vocación, ya que es necesario un temple ciertamente heroico para luchar en nuestro país por llevar a cabo una carrera de solista, de músico de cámara y no digamos de músico especializado en parcelas poco comunes o de escasas posibilidades comerciales.

Naturalmente, el descrédito del intérprete español es fomentado por una situación de ignorancia del medio musical, que propicia la actitud *snoob* tan frecuente de suponer por sistema malo lo español y excelente lo foráneo.

Pocos estamentos se pueden librar de este pecado: posiblemente el menos responsable sea el público musical español, que no es en modo alguno culpable de su ignorancia y escaso sentido crítico, y que con todo no es siempre el colectivo más insensible a la interpretación musical; mucho más responsable puede ser la crítica, a grandes rasgos con muy poca capacidad de juicio y dispuesta a meter a tirios y troyanos en un poco comprometido cajón de sastre; y no digamos los responsables de la organización musical, que

tantas veces padecen una tan supina ignorancia musical que son incapaces de discernir no ya lo bueno de lo malo sino lo óptimo de lo pésimo.

El escaso sentido crítico del público, de la propia crítica y de la generalidad de los organizadores da como resultado el que el intérprete español pierda, a su vez, a menudo su sentido crítico, se descuide, no se exija lo mejor de sí mismo (ya que el medio no sólo no lo exige, sino que lo ignora), no gradúe y planifique su trabajo de una manera adecuada. Es frecuente que en un mismo ciclo de conciertos convivan intérpretes profesionales con *amateurs* sin que nadie o casi nadie parezca discernir entre unos y otros —empezando por las propias remuneraciones—, como si la calidad musical fuera algo secundario. Este estado de confusión provoca fácilmente una comprensible desmoralización en el intérprete de talla y una considerable osadía en el mediocre o el aficionado, que en otros países sería del todo inconcebible.

Las orquestas

Una de las posibilidades de perspectivas más halagüeñas para el intérprete español es la del trabajo dentro de orquestas. Sabido es que el rápido aumento de conjuntos orquestales y la profesionalización de algunos de los ya existentes en los últimos lustros ha creado una repentina e inesperada demanda de instrumentistas que difícilmente puede ser atendida sin recurrir a la importación de músicos extranjeros (especialmente por lo que se refiere a instrumentistas de cuerda, especialidad en la que nuestra cantera es insignificante). Esto hace relativamente fácil la obtención de un puesto de trabajo como músico orquestal, en unas condiciones laborales no sólo dignas sino a menudo relativamente privilegiadas, situación antitética a la de la mayor parte de los países europeos, en los que existe un notable superávit de instrumentistas de calidad, que en modo alguno puede ser asimilado por las orquestas, a pesar de ser éstas mucho más numerosas. Que este trabajo resulte más o menos estimulante o creativo; que la planificación y política de los responsables de las orquestas sea más o menos inteligente o eficaz es harina de otro costal y cuestión que no nos compete analizar. Lo cierto es que la calidad, que no siempre cumple unos requisitos mínimos, de los músicos orquestales españoles no es en modo alguno la única causa de que nuestras orquestas no puedan competir con la calidad media de la mayor parte de Europa. Hay que tener en cuenta que el músico español no es entrenado casi nunca durante su período de formación como músico de orquesta,

sino como solista, lo que hace que frecuentemente se sienta frustrado ejerciendo un trabajo para el que al mismo tiempo está inicialmente poco capacitado. La casi inexistencia de orquestas de estudiantes —la JONDE es una golondrina que no hace verano, con demasiada bambolla y demasiado proteccionismo oficial como para que su ejemplo cunda en otras partes y sin la espontaneidad y falta de pretensiones aconsejable en este tipo de conjuntos— es una de las razones de que el músico español dé pocas veces la talla de solista sin por ello llegar a ser un buen músico de orquesta.

Con todo, la política musical hoy vigente en nuestro país, que olvida por completo tantos aspectos cruciales, protege e impulsa a las orquestas y es probable que a plazo medio impulse también la creación de compañías de ópera.

Un mercado cerrado

Uno de los problemas fundamentales del intérprete español es el hallarse en un mercado extraordinariamente cerrado. Esto se debe a tres razones fundamentales:

Agentes de conciertos.—La casi total inexistencia de agentes de conciertos que promocionen dentro o fuera de nuestras fronteras a los artistas españoles es una de las causas principales de la estrechez de horizontes del intérprete español. La figura de *manager* apenas si existe por lo que se refiere a música clásica: los que hay son ante todo agentes de importación de músicos extranjeros, cosa bien diferente. El *manager* como persona que orienta, encauza y planifica la carrera de sus artistas, al tiempo que defiende sus intereses, es en nuestro ambiente un personaje de ficción. ¡No digamos por lo que se refiere a músicos jóvenes y poco conocidos, que son los más necesitados de esta figura! No es extraño, en consecuencia, que sean los propios intérpretes los que proporcionen los conciertos a sus hipotéticos agentes, en una curiosa y sorprendente inversión de roles. No podemos asombrarnos por tanto de que los músicos españoles pierdan buena parte de su tiempo en ser sus propios agentes de conciertos, con lo que esto supone de pérdida de calidad musical; de que planifiquen torpemente su trayectoria artística, de que se salgan del repertorio que les resultaría adecuado, o de que renuncien antes de tiempo a su vocación.

Sería pueril culpar de todo ello a los propios agentes de conciertos, de los que se produce en la actualidad una sorprendente floración, que incluye incluso a intérpretes que parecen haber aprendido mejor esta parte de su oficio. Que como gremio el de los

agentes de conciertos se distinga con frecuencia por su *amateurismo* no obsta para que sea comprensible la dedicación a la importación de música foránea, mucho mejor remunerada, mucho mejor admitida por el mercado —que desdeña como queda dicho el producto nacional—, antes que al difícil deporte de abrir a los músicos españoles las puertas de unas fronteras que casi siempre han estado celosamente guardadas.

Los discos.—A la falta de agentes de conciertos se suma la precariedad de nuestra industria fonográfica, que no puede ser calificada sino de tercermundista. En España, se hace un número de discos ridículo, y los que se hacen, las más de las veces, se hacen mal y no pueden competir en el mercado internacional. Esto priva a los españoles de la segunda gran vía de acceso a otros mercados. Y no olvidemos que el medio fonográfico no sólo es una imprescindible tarjeta de presentación sino que además es el gran espejo del intérprete, del que el músico de hoy tiene absoluta necesidad, no sólo como medio de promoción sino como colosal vehículo artístico. A la apatía, estrechez de miras y comodidad del sector —rayana a veces en la inmoralidad— se suma un olvido total por parte de la clase política de este tema crucial de nuestra realidad musical, que no dejará de ser mediocre y provinciana en tanto que no exista una industria fonográfica digna.

Mediocridad política.—A los males antes citados hay que sumar la miopía habitual de una política musical de miras estrechas, que trabaja tantas veces a corto plazo, demasiado preocupada por «apuntarse tantos» rápidos y fáciles, demasiado proclive a la organización de actividades de relumbrón, de tan caro costo como escasa rentabilidad cultural, que en poco o en nada pueden mejorar nuestra realidad musical. Es sorprendente que un país como España, probablemente uno de los mayores y más manirroto importadores mundiales de música, deje a sus intérpretes en tan gran indefensión y no consiga apenas contrapartida alguna, como demuestra la alarmante pobreza de sus intercambios en terreno musical. La política musical contrasta curiosamente con el tradicional proteccionismo con que se ha tratado a otros sectores afines, como pueda ser, por citar un ejemplo, el cinematográfico.

Un mercado confuso

Ya hemos señalado cómo nuestro ambiente musical es tendente a tratar por igual lo bueno y lo mediocre. Esta falta de criterios da como resultado un fenómeno que no puede escapar a ningún mediano observador: la tendencia a idolatrar a los músicos —intér-

pretes, conjuntos, orquestas— repentina y gratuitamente para, una vez elevados a una ridícula categoría de «genios», derrocarlos con auténtica saña y negarles, al cabo de años o de meses, el pan y la sal. En cada momento existe un director, un cantante, un solista o una orquesta «en alza», lo que implica automáticamente la anulación de todos los demás. Esta actitud infantil, producto de un ambiente inmaduro y escasamente formado, crea un constante confu-sionismo: con frecuencia los músicos son aclamados por aquello que no saben hacer o bien son vilipendiados precisamente en el momento en que muestran una mayor madurez y capacidad.

La confusión alcanza sus cotas máximas en el campo de las remunera-ciones, a menudo desconocido a causa de su carácter más o menos privado. La mayor parte de los organizadores musicales espa-ñoles no saben lo que están comprando; el resultado es la supo-sición totalmente falsa de que lo caro ha de ser bueno y lo barato malo, de la que se aprovechan no pocos desaprensivos. No se trata ya de los casos más o menos conocidos de los grandes directores, solistas o cantantes —foráneos y nativos— que multiplican por dos, por tres, por cuatro o por cinco sus honorarios habituales cuando se trata de actuar en España. La anarquía de los *cachets* puede llegar a extremos desaforados: todavía es frecuente la cos-tumbre de asignar un presupuesto casi fijo por concierto, de ma-nera que un miembro de un cuarteto deba percibir la cuarta parte asignada a un pianista o un guitarrista; no se sabe por qué razón una de las mejores remuneraciones que puede percibir un intér-prete en España es la de una pequeña colaboración con una or-questa estatal, infinitamente mejor pagada que un recital acaso ofrecido horas después por el mismo intérprete y para la misma institución; paradójicamente, parecen estarse generalizando cos-tumbres tan poco saludables como la de la retransmisión radiofó-nica —e incluso televisiva— gratuita.

Con todo, y aunque con los intérpretes españoles nuestro mer-cado sea menos generoso que con los extranjeros, no se puede de-cir que en España la música esté mal remunerada, sobre todo en comparación con algunos de los países europeos más desarrolla-dos, que retribuyen miserablemente a sus músicos. Sin embargo, esto crea en cierto modo una situación hartamente ficticia: los intérpre-tes españoles son dignamente remunerados pero pueden tocar en contadas ocasiones porque el medio les ofrece pocas oportuni-dades de ejercer su profesión. No somos pocos los intérpretes que preferiríamos una situación de mayor oferta de trabajo, aunque fuera a cambio de peores condiciones económicas, puesto que el intérprete no tiene peor enemigo que la falta de regularidad en el

trabajo. Un intérprete que pasa varios meses al año sin actuar en público —y son muy pocos los españoles que desconocen los periodos de «barbecho»— no puede estar en condiciones de competir con intérpretes que tienen unas oportunidades de trabajo de gran regularidad y frecuencia. En España apenas existe —y lo poco que había está en vías de extinción— el pequeño concierto, lo que los angloparlantes denominan significativamente «bread and butter». Este tipo de concierto, de menor responsabilidad artística, hace posible que el músico «tenga tablas» o «tenga sitio», como se dice en el argot taurino; permite el rodaje de repertorio nuevo; aporta una imprescindible continuidad en el trabajo y asegura una estabilidad económica que libere al intérprete de la esclavitud de tener que ejercer otras actividades. Es demasiado común para el intérprete español tener que enfrentarse con obras nuevas en circunstancias de gran responsabilidad y tras periodos de inactividad hartos peligrosos, así como la preparación de programas de gran envergadura que han de ser tocados una sola vez, con muy pocas esperanzas de repetición.

La nefasta falta de regularidad en el trabajo, unido a la escasísima antelación con que se realiza en España la programación musical, determina la casi total imposibilidad de que los músicos planifiquen con tiempo su trabajo de una manera racional y coherente.

Otro de los males inherentes al ambiente musical español es la arraigada costumbre del concierto gratuito, hartos infrecuentes allende nuestras fronteras, que produce el espejismo de que algo tan costoso como la música ha de ser regalado, en violento contraste con los altos precios solicitados por los grandes ciclos de festivales y conciertos nutridos en su mayor parte por intérpretes extranjeros, creando una especie de diferenciación entre «música cara» (y por tanto valorada por la sociedad) y «música regalada».

Como contrapartida de todos estos males, el músico español juega con la ventaja de la menor competencia interior —la exterior, ya se dijo, es inmensa— ya que el número de músicos, aun siendo grande, es inferior al de otras naciones.

Toda esta ambigüedad del medio determina en el intérprete algunos rasgos típicos de los que sin embargo no pocos escapan: falta de sentido crítico y de autoexigencia; desmoralización, apatía y falta de ilusión, a menudo enmascarada por cierto afán crematístico; escasa disposición y preparación para introducirse en un medio musicalmente más competitivo y de mayor responsabilidad; tendencia a la deficiente «puesta a punto» técnica; escasa selección y planificación del trabajo. Rasgos que desde luego no son

sino el reflejo de la situación de irrealidad que produce el ambiente en que el músico español habitualmente se desenvuelve.

Las mayores carencias

En algunas parcelas, como se decía arriba, España tiene demanda de cierto tipo de intérprete. Es fundamentalmente el caso de instrumentistas de cuerda; también de especialidades en las que la calidad media es extremadamente baja, como puede ser el caso del canto (curiosa paradoja que un país, que constituye una cantera riquísima de grandes divos aislados y figuras individuales de primera fila mundial, posea un nivel medio tan deficiente en materia vocal y una considerable ausencia de escuela interpretativa).

Las mayores carencias interpretativas se dan en los campos más minoritarios y especializados. El abandono en que se encuentra la música de cámara es tal vez el problema más acuciante referente a interpretación. Bastaría con hacer un recuento real de conjuntos estables de música de cámara de nivel profesional para sentir sonrojo (sonrojo que casi nadie parece experimentar). Piénsese, por ejemplo, en la oferta española en un tipo de formación tan básico como puede ser el cuarteto de cuerda; creo que habría que salir del continente para encontrar una situación similar.

Otro aspecto en el que nuestras carencias son extremas es en el campo de la interpretación de la música antigua. Si la representación dentro de la interpretación barroca es pobre, en el de la música renacentista y barroca es paupérrima, y a menudo está en manos no profesionales. El desfase con la mayor parte de Europa es en este terreno cada vez mayor.

En general, todo campo realmente especializado en materia interpretativa apenas existe en nuestro país, y cuando existe, incluso dentro de una gran calidad, encuentra escasa viabilidad. Pongamos un ejemplo: un cantante de calidad tiene en España un mercado relativamente amplio y una buena demanda de trabajo. Pero un cantante, aun excelente, especializado en *lied* alemán, ópera mozartiana, *mélodie* francesa o música renacentista, tendrá unas posibilidades casi nulas de desarrollar su carrera en España y una situación muy poco favorable para tener acceso al mercado internacional.

En España existe, casi milagrosamente, un público musical numeroso y vivo, capaz de consumir casi cualquier tipo de música. Pero el público español consume lo que se le ofrece y lo que se le ofrece es en general bastante monocorde, convencional y escasamente formativo. Se diría que se mantiene a nuestro público an-

quilosado en la reiterada audición de la misma música. En España existen muy pocos ciclos donde encuentre cabida la música de cámara, y no digamos especialidades más alambicadas. La oferta de música sinfónica —con alto porcentaje importado— es tal en las grandes ciudades que a menudo el público se siente saturado mientras que otras manifestaciones musicales de mucho menor coste y aparato tienen su demanda sin cubrir.

Piénsese que en nuestro país, en el que el gran repertorio sinfónico se interpreta incluso con excesiva asiduidad, es prácticamente imposible para un músico o conjunto la interpretación de un programa monográfico.

No se olvide, por otra parte, el increíble e injusto desequilibrio entre la oferta musical de las diferentes ciudades y regiones españolas. La saturación de la oferta musical de una ciudad como Madrid contrasta violentamente con la precariedad de la vida musical de numerosas ciudades que, en el mejor de los casos, consumen en una o dos semanas, de un solo e imprudente atracón, la oferta musical de todo el año, en festivales de relumbrón que a menudo coinciden con la época en que los habitantes están ausentes de su ciudad.

Algunas soluciones

Pasemos por alto las soluciones referentes al aprendizaje y periodo de formación del intérprete español, cuyos problemas son demasiado complejos.

Sin el menor propósito de exhaustividad, cabría señalar algunos aspectos que mejorarían notablemente la calidad y las posibilidades de los intérpretes españoles, con lo que esto supondría de elevación del nivel musical general en nuestro país.

- Protección del intérprete español frente a la oferta importada. Son numerosos los festivales sufragados por instituciones públicas en los que la representación de intérpretes españoles es insignificante o inexistente.
- Fomento de las ediciones fonográficas de música clásica, no limitadas a repertorio español, como sucede en la actualidad con la escasa producción editada.
- Fomento de una política de exportación musical.
- Incremento de los intercambios musicales no sólo con otras naciones sino también entre las diferentes autonomías españolas. El «federalismo musical» vigente es tan alarmante como ridículo y provinciano; para los músicos de muchas regiones

es prácticamente imposible la actuación en otras, incluso en régimen de no reciprocidad.

- Potenciación de las vías de acceso al mercado musical internacional, que permita conocer en otros países a los intérpretes españoles de reconocida solvencia (además de los citados intercambios, y de la difusión fonográfica, hay otras fórmulas posibles, como organización de festivales en el extranjero, campañas de prensa, etc.).
- Sistematización de las remuneraciones a intérpretes en virtud de su cualificación profesional, lo que implica fundamentalmente el conocimiento del medio por parte de los responsables de la contratación.
- Encauzamiento de los patrocinios privados, hoy cada vez más importantes, hacia un mayor beneficio de los intérpretes españoles, con especial hincapié en los aspectos menos desarrollados de la interpretación española. Estos patrocinios podrían encontrar una mayor rentabilidad cultural en la financiación de ediciones fonográficas, en la organización de ciclos de conciertos en el extranjero con intérpretes españoles o en el patrocinio directo de actividades o conjuntos. En la actualidad la mayor parte de estos patrocinios revierten en beneficio de la importación musical, o bien sirven para sufragar actividades de las que tradicionalmente se hacía cargo el estado (Orquesta Nacional de España, por ejemplo).
- Mejora del tratamiento fiscal del intérprete español, especialmente por lo que se refiere a conjuntos, que cree una situación económica más favorable al de la música importada, y una gestión más sencilla.
- Creación de redes de conciertos por diferentes ciudades españolas, que abarate el coste de las actividades musicales, que asegure la solvencia de las instituciones organizadoras, que propicie la continuidad en el trabajo de intérpretes y conjuntos, que haga más rentable económica y artísticamente el trabajo de nuestros músicos. (Nos referimos a la lucha contra la fórmula «un programa para un solo concierto». Un caso aislado y mínimo, como el de la colaboración Fundación March-Cultural Albacete es un ejemplo prototípico de las ventajas de este sistema.)
- Fomento de ciclos de conciertos didácticos orientados a estudiantes o a colectivos profesionales, con planificación didáctica, intérpretes de calidad y condiciones de dignidad musical (los «Conciertos para jóvenes» organizados por la institución que publica estas líneas son paradigmáticos).

- Fomento de ciclos de conciertos coherentes, articulados por temas, autores, periodos o estilos.
- Fomento de ciclos de conciertos periódicos a lo largo de todo el año o de periodos de tiempo extensos.
- Fomento de ciclos de conciertos que admitan temas monográficos y repertorios especializados.
- Fomento de ciclos de conciertos de música de cámara y solística.
- Afianzamiento del concierto de pago —aunque sea simbólico— cuyas ventajas sobre el concierto gratuito son considerables.
- Fomento de actividades que propicien la creación de nuevo público musical y de públicos estables antes que esporádicos, lo que supone públicos más avezados y de mayor sentido crítico.
- Creación de salas de conciertos adecuadas a las necesidades de cada ciudad, dotadas de buenas condiciones acústicas y de instalaciones dignas.
- Fomento de conciertos en iglesias, museos, lugares históricos, etc., que incorporarían público nuevo, que pueden crear un ambiente idóneo para la música interpretada y que pueden paliar el problema de las malísimas condiciones acústicas de la mayoría de las salas de conciertos españolas en tanto se resuelven los problemas de infraestructura.
- Fomento de conciertos matinales, que propician la incorporación de un nuevo público.
- Organización en grandes ciudades de ciclos de conciertos regulares de barrio, de presupuesto moderado y contenido asequible.
- Fomento de ciclos de conciertos dedicados a intérpretes jóvenes. Posibles colaboraciones entre conservatorios y otras instituciones. Intensificación de actividades de Juventudes Musicales, hoy escasas.
- Organización de concursos de interpretación, con énfasis en conjuntos, y premiados con ofertas de trabajo.
- Fomento de un clima de opinión que propicie que la crítica musical y la organización de conciertos estén en manos de personas de reconocida solvencia.
- Creación de instituciones que protejan y canalicen aspectos específicos de la interpretación musical (el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea es un ejemplo de la utilidad de este tipo de instituciones).
- Mayor difusión a través de prensa, radio y televisión referente a las actividades musicales.

La exposición se clausuró en julio

EL CUBISMO EN PRAGA, VISTO POR LA CRITICA

El pasado 8 de julio quedó clausurada la muestra «Cubismo en Praga (Obras de la Galería Nacional)», con la que la Fundación Juan March cerró su temporada de exposiciones correspondiente al curso 1989-90. Un total de 76 obras, entre óleos, esculturas, acuarelas, dibujos y guaches, pertenecientes a diez artistas, checos y extranjeros, entre ellos Picasso y Braque, se pudieron ver en Madrid desde el 11 de mayo. Estas obras cubistas se habían expuesto anteriormente en el Museo Picasso de Barcelona, pues la exposición estaba organizada conjuntamente por ambas instituciones culturales. Una colaboración que —señaló **Juan March Delgado**, presidente de la Fundación, en sus palabras en el acto de inauguración— «ha sido muy fructífera para ambas instituciones en los ya numerosos proyectos que han llevado a cabo juntas.

En el mismo acto intervino el director de la Galería Nacional de Praga, **Jiri Kotálik**, autor

además del texto sobre cubismo que se publicó en el catálogo de la muestra. Kotálik apoyó sus palabras con diapositivas. «El privilegio de las artes plásticas —dijo— y de la arquitectura es precisamente éste: hacerse entender directamente, sin palabras. Espero que el lenguaje de las diapositivas les descubra cuánto valoramos en Praga la cultura europea del pasado, así como la contemporánea, y cuál es por ello el peso de la cultura española en nuestro país, tanto de los grandes clásicos como de Picasso cuya obra sentimos como algo nuestro, o de los artistas actuales». Acabó expresando su deseo y su esperanza de que «los contactos entre la cultura española y la checoslovaca vayan en aumento».

Los medios de información general le dedicaron distintos espacios a la información y al comentario crítico de la misma. Se ofrece a continuación un resumen de ese eco, referente tanto a la muestra de Madrid como, anteriormente, a la de Barcelona.



▷ Un cubismo singular

«El entorno cultural de Praga, inmerso en la tradición y en el expresionismo centroeuropeo, propició la creación de una interpretación propia del cubismo, más bien intuitiva, que en algunos momentos podría considerarse como síntesis del cubismo analítico y del sintético.»

Marga Perera («El Independiente», 12-III-90).

De todo punto recomendable

«76 cuadros, esculturas y dibujos, entre ellos diecisiete del mejor Picasso, forman esta exposición extraordinaria y de todo punto recomendable, la mejor de las que se pueden ver en Madrid este fin de temporada.»

Horacio Fernández («Metrópoli» de «El Mundo», 1-VI-90).

Montajes diferentes

«Tal vez la extensión de las salas del museo barcelonés resulta menos propicia que las hoy blancas de la Fundación Juan March, o el carácter oficial de aquél recorte sus posibilidades, pero las experiencias como espectador resultan bien distintas. El montaje madrileño explica mucho mejor de qué trata la muestra.»

Miguel Fernández-Cid («Diario 16», 25-V-90).

Propias raíces culturales

«El nuevo modo de interpretar la forma, el espacio y el color suscitó un rápido y vivo interés en algunos de ellos (los artistas checos), que durante unos años se dedicaron a trabajar intensamente en esta dirección (...). Los checos interpretaron el cu-

bismo desde sus propias raíces culturales, lo que significa en muchos casos no querer o no poder dominar por completo su sensibilidad expresionista.»

Olga Spiegel («La Vanguardia», 18-11-90).

Un estil plenament contemporani

«L'entusiasme cultural, l'obertura a les innovacions de l'art europeu i l'intercanvi artístic internacional que la capital txeca mantenia durant els anys anteriors a la Primera Guerra —exemple de la qual va ser la important exposició que es va presentar el 1913 de l'obra contemporània de L'Ecole de Paris, amb Picasso i Braque al capdavant— va provocar que la nova generació veïés en el cubisme la via d'un estil plenament contemporani.»

Conxita Oliver («Avui», 14-III-90).

Arte renovador

«La receptividad que el cubismo, el expresionismo y el futurismo tienen en los grupos de artistas de vanguardia checos pone de relieve uno de los elementos característicos del arte renovador de principios de siglo: su internacionalismo. (...) [Kramar, el coleccionista checo] comprendió el profundo cambio que el abandono del naturalismo significaba para el arte, y siguió de cerca los movimientos de vanguardia y las búsquedas en torno a la abstracción.»

Estela Ocampo («El País», 3-III-90).

Interés per l'art primitiu

«La part més espectacular d'aquesta mostra correspon al conjunt de disset peces de Picasso que



«Desnudo», 1910, de Picasso.

«Pierrot», 1911, de Bohumil Kubista.



recull les diferents fases de la seva etapa cubista. (...) Aquesta pintura tradueix l'interès de Picasso per l'art primitiu i palesa els primers temptejos cap a la geometrització de les formes.»

Marie-Claire Uberquoi («Diari de Barcelona», 4-III-90).

Un movimiento próximo

«Lo excepcional no reside sólo, con ser mucho, en lo que nos descubre de un ámbito prácticamente inédito entre nosotros como es el del mundo del arte en la Praga de la primera mitad del siglo, sino en el tema del cubismo, que tan directamente nos afecta, como gestado que fue, de 1906 a 1910, entre las tierras altas ilerdenses de Gosol y las tarraconenses de Horta de Ebro, para culminar cabe los levantados y aristados perfiles pirenaicos del cabo de Creus, en Gerona.»

Rafael Santos Torroella («ABC», I-III-90).

Vanguardias lejos de París

«La Europa del Este está, más que nunca, a la orden del día. Dos exposiciones que coinciden ahora mismo (...) nos permiten entender que, muy lejos de París, se fraguaban vanguardias todavía poco conocidas hoy, pero que, a medida que vayamos sabiendo más de ellas, han de depararnos muchas e interesantes sorpresas. (...) Que en la colina del Castillo de Praga haya más Picassos cubistas que en toda España es un hecho que no habla precisamente en favor de la sensibilidad de nuestro país para con sus propios creadores.»

Juan Manuel Bonet («Elle Decoración», abril-mayo 1990).

Muestras comparables

«No sé si alguna vez se ha visto en Madrid un conjunto de obras de Picasso de tanta calidad. Pero no olvidemos, junto al estudio debido a nuestro compatriota, dedicar atención semejante a los cubistas de Praga, que en muchos casos le son comparables. Y no encuentro alabanza mayor.»

Julián Gallego («ABC», 11-V-90).

Mestizaje lingüístico

«De la contemplación de estos artistas checos se deduce un mayor mestizaje lingüístico en sus propuestas (ése al que algunos historiadores se han referido como cuboexpresionismo) en línea con lo que habría de ser la asimilación en aquel país de algunas vanguardias históricas.»

Felipe Hernández Cava («Villa de Madrid», 23-IV-90).

Un dinamismo inédito

«Estamos ante una de las infinitas ramificaciones del espíritu picassiano. Sus diecisiete cuadros guardados en la Galería Nacional de Praga, conforman el mejor aliciente para involucrar en la plástica checa y eslovaca un dinamismo inédito. Considerados hoy sus cuadros como un patrimonio muy especial del acervo de Praga, su figura y magisterio fue el principal móvil que acelera en la capital del Este las soluciones de la estética moderna.»

Ramón F. Reboiras («El Independiente», 11-V-90).

Caldo de cultivo propicio

«Distintos acontecimientos lle-

vados a cabo en la capital checa contribuyeron decisivamente para que los artistas checoslovacos encontraran un caldo de cultivo propicio para desarrollar una obra pictórica de tipo cubista.»

Rafael Sierra («El Mundo», 10-V-90).

Epígonos checos

«Es obligado citar a los epígonos checos del cubismo que redondean las dimensiones de esta exposición. Los cuadros seleccionados por Kramàr tuvieron la virtud de fomentar una especie de mentalidad cubista en un grupo de pintores checos nacidos en los últimos años del siglo XIX.»

José Pérez Gallego («Heraldo de Aragón», 31-V-90).

Una nueva manera de contemplar

«Lo que el movimiento cubista sugirió en sus comienzos y propuso a lo largo de su trayectoria no sólo fue un formidable cambio de actitud hacia el arte en sí mismo, sino también una nueva manera de contemplar el universo, un espectacular modo de plantarse ante las cosas y entenderlas de forma radicalmente distinta.»

Juan J. Luna («El Mundo», 10-V-90).

La primavera cubista

«Praga 'entró' en el cubismo muy pronto, en la primera década del siglo, de la mano de Picasso y Braque, y pronto también los pintores checos se sumaron al movimiento vanguardista; los coleccionistas adquirieron obras cubistas y la ciudad, edificios y mobiliario siguieron los *cánones* del nuevo estilo.



«Agar e Ismael», 1911, de Viricenc Benes.

Escultores, arquitectos y urbanistas protagonizaban el nuevo fenómeno que tuvo que vérselas con formas artísticas y políticas invasoras —primero alemanas, más tarde soviéticas—.»

Jesús Val Jarrín («Epoca», 2-IV-90).

Espíritu de coleccionismo

«El conjunto de obras cubistas que integran la exposición (...) es un claro exponente de

hasta qué punto el espíritu del coleccionismo que anidó a principios de siglo en algunos sectores de la burguesía europea jugó una baza esencial en la formación de las colecciones de arte del siglo XX.»

María Teresa Ocaña («El País», 10-V-90).

Admirable conjunto

«La 'Galería Nacional de Praga' nos brinda la oportunidad de poder contemplar un admirable conjunto de obras cubistas que forman parte del movimiento que configuró el panorama artístico más importante de nuestro siglo.»

M. Rufi-Gibert («Batik», mayo 1990).

Exposiciones itinerantes

«El descubrimiento del cubismo por los artistas checos y el auge cubista en Praga (...) debió mucho a una serie de exposiciones internacionales, como la de 1902 de Rodin y la de pintura francesa contemporánea en la capital checa; o la visita en 1905 de Edvard Munch para presentar personalmente su obra.»

Pilar Pérez («Ya», 12-V-90).

Apasionante empresa

«Esta exposición en la Fundación Juan March, a la vez que viene a fortalecer la figura y creación de Picasso y Braque, nos demuestra que no anduvieron solos en tan apasionante como incomprensida empresa, sino que (...) su labor en él no fue estéril, dio abundante número de seguidores o participantes de los que hallamos una digna representación entre este grupo de artistas checos.»

Francisco Vicent Galdón («Guadalajara 2000», 1-VI-90). •

Más de 38.500 visitantes en el Palexpo

GOYA, EN GINEBRA

- La muestra se ha exhibido en 100 localidades de España y de otros países



sición, hace 10 años, ha sido exhibida en 100 localidades de España y de otros países, como Japón, Bélgica, Alemania, Austria, Hungría y Portugal, con más de 1.200.000 visitantes como balance. En cuanto al contenido de la muestra, destacó que «estos grabados ofrecen un testimonio directo, espontáneo y lleno de sensibilidad de la obra de Goya; además de reflejar una meditación sobre la condición humana y, a la vez, un estudio sobre algunas raíces de la cultura española».

El comisario de la muestra y presidente de la Fundación del Hermitage, **François Daulte**, habló sobre la personalidad y la obra de Francisco de Goya. El acto concluyó con unas palabras de bienvenida del presidente del Consejo de Estado, **Dominique Föllmi**, quien resaltó los aspectos culturales de esta colaboración entre España y Suiza.

Dentro del IV Salón Internacional del Libro y de la Prensa, de Ginebra, tuvo un marco de honor la exposición de Grabados de Goya organizada por la Fundación Juan March. Del 21 de abril al 6 de mayo los 222 grabados de las cuatro grandes series del pintor español fueron contemplados por 38.600 visitantes. Los grabados, en ediciones de 1868 a 1937, pertenecen a las series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*.

En el acto inaugural, el presidente de la Fundación, **Juan March Delgado**, recordó que desde que fue preparada esta expo-

Con motivo de la muestra, tres publicaciones periódicas suizas —*Journal de Genève*, *Gazette de Lausanne* y *Nouvelle Revue de Lausanne*— editaron conjuntamente en abril un suplemento de gran formato, de 4 páginas e ilustrado, dedicado íntegramente a la exposición de Grabados de Goya de la Fundación Juan March. En él se recogían textos sobre el artista, de Baudelaire, Mérimée, Claudel, Malraux, así como un artículo del citado François Daulte, que se reproduce traducido en páginas siguientes; e información sobre la Fundación Juan March y sobre la exposición.

François Daulte:

«GOYA, GRABADOR DE LA MASCARADA UNIVERSAL»

En la larga carrera de Francisco de Goya y Lucientes, tan llena de creaciones diversas —frescos, cartones para tapices, retratos, paisajes, acuarelas y dibujos—, el grabado ocupa un lugar capital. A través de él Goya se confesó a sí mismo. Seguramente, en su juventud el artista grabaría aguafuertes correctos aunque aún poco hábiles, inspirándose en los maestros italianos y españoles, Velázquez sobre todo. Pero aquello era solamente un ejercicio pasajero y sin un gran interés.

Veinte años más tarde, en 1799, llegando al medio siglo de vida, Goya siente la necesidad de expresarse en profundidad en una primera serie de aguafuertes, *Los Caprichos*, donde se juntan las escenas de costumbres, la vanidad de los hombres y la coquetería de las mujeres, la sátira de la realeza y las visiones fantásticas. A *Los Caprichos* seguirá un segundo álbum, *Los Disparates*, a veces denominado impropriamente *Los Proverbios*, que anuncia las búsquedas obsesivas del Surrealismo. Pero será sobre todo en las litografías de *La Tauromaquia*, publicadas por vez primera en 1816, y en las célebres *Desastres de la guerra*, recuerdos de la invasión francesa de 1808 y de la rebelión del 2 de mayo, donde las dotes de Goya como grabador se afirman con mayor fuerza.

Un vistazo de conjunto de los aguafuertes, aguatinas y litografías reunidos en esta exposición de Ginebra revela que la obra grabada de Goya constituye la encrucijada de varios mundos que se confunden y se superponen: la España de Don Quijote y la de Sancho Panza; los

sueños de la Edad Media, la dulzura de la felicidad y el romancero de la guerra. Finalmente, y principalmente, esta obra nos aporta las confidencias del artista, sus obsesiones y sus fantasías, sus reflexiones sobre la vida, el amor y la muerte.

Goya nos ofrece un magnífico resumen de la historia española, con sus alegrías y sus tragedias. He aquí el país de la alegría de vivir, carnavalesco y coloreado, en donde se exaltan los recuerdos de Tiepolo y de Watteau. Vemos las meriendas a orillas del río Manzanares, los bailes en la pradera, mujeres jóvenes apoyadas en pálidas balaustradas, parejas paseando, graciosas y bullangueras, a lo largo del Paseo del Prado; toda la sociedad del siglo XVIII desfilando bajo claras sombrillas... Pero el horizonte no tarda mucho en

Grabado de la serie *Caprichos*.



▷ oscurecerse: la sombra se extiende sobre la España de Goya. La tragedia estalla, cruel y sangrienta, llena de aquelarres y de manicomios, ensombrecida por los *Desastres de la guerra*: gentes que se revientan a puñetazos unos a otros; los cadáveres de los masacrados son amontonados en las carretas; el cielo entero humeando sangre y almas. Una ardiente indignación guía aquí la mano de Goya, el horror del testigo que escribió bajo una de sus planchas: «Yo lo vi».

Grabador de la mascarada universal, Goya contempla con tristeza los vicios, los defectos, la hipocresía y las pasiones de su siglo, que es también el nuestro. Oculta sus gritos de revuelta y de indignación bajo una macabra ironía. Los encantos de la duquesa de Benavente, a dos pasos de la muerte, se convierten en mueca en el espejo; los estrategas de café ganan las batallas; las multitudes se arrodillan y prosternan ante un asno o un loro predicador. Goya está obsesionado por la Inquisición, por sus suplicios, por la guerra y su cortejo de bocas ennegrecidas de sangre y de rostros agujereados por las balas. Las realidades del mundo le afectan como si fueran visiones; se deja llevar por las deformaciones del sueño. Sus aguafuertes están po-

blados de siniestras apariciones; brujas que asan niños al fuego; un Saturno arrodillado, que engulle a una mujer desnuda, y toda suerte de monstruos imprecisos y terribles que se agitan en una luz fúnebre.

Pero Goya no es sólo el gran grabador español. Es un magnífico grabador, un creador único y un revelador de lo inédito. Su fantasía salvaje y refinada se sirve del cobre o de la piedra litográfica, para crear sutiles armonías, distribuyendo las formas en distintos bloques de sombra y de luz brillante. Coloca un lazo claro en un cabello negro y hace resbalar una tela bordada sobre un tono de carne. Esa fantasía le hace preferir lo difícil: la reja contra la ventana, la mantilla en torno al rostro, el abanico junto a la mejilla.

«Gran Goya», escribió Fernando VII en 1826 a su retratista en el exilio. ¡Naturalmente! El Gran Goya que tranquiliza y perturba, conservador y revolucionario, místico y sensual, sencillo y contradictorio como la vida misma. ¡El Gran Goya que supo ser dueño de sí mismo y entregarse! Y Gran Goya, finalmente, por cuanto sus grabados, después de más de dos siglos, siguen provocando nuestra extrañeza y suscitando siempre nuestra más viva imaginación. •

Grabado de la serie *Desastres de la guerra*.



MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL DE CUENCA: 51.943 VISITANTES

■ Alberga una colección de más de 800 obras

Un total de 51.943 personas visitaron durante el año 1989 el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca; dicha cifra supone un aumento del 5 por 100, aproximadamente, sobre la del año anterior. En los nueve años que la Fundación Juan March lleva realizando la gestión del Museo, éste ha sido visitado por 380.025 personas. En ninguna de las cifras anteriores se computan las personas que acceden al Museo con carácter gratuito, como sucede con los residentes o naturales de la ciudad y provincia de Cuenca.

El Museo prosiguió durante 1989 su labor divulgadora del arte abstracto con la publicación de un total de 1.015 ejemplares de serigrafías originales de César Manrique, J. M. Yturralde y Miguel A. Maset; 25.000 reproducciones en offset de diversos artistas y 45.000 postales con imágenes de obras del Museo.

En un volumen descriptivo de los fondos expuestos en el Museo, cuyo autor es Juan Manuel Bonet, se comentan 67 pinturas y esculturas, presentadas en estricto orden cronológico, con el fin de apreciar mejor la evolución de los artistas y estilos.

La colección que alberga el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que desde 1981 pertenece a la Fundación Juan March, por donación de su creador y anterior propietario, Fernando Zóbel, asciende a más de 800 obras —entre pinturas, esculturas, dibujos, obras gráfi-

cas y otras originales—. Abierto en 1966, el Museo está instalado en las Casas Colgadas de Cuenca, pertenecientes al Ayuntamiento. Tuvo una primera ampliación en 1978 y una posterior reforma en 1985.

Creada sobre la base de autores —españoles todos— de una generación posterior en algunos años a la terminación de la Segunda Guerra Mundial, la colección fue concebida en un principio con el fin de conseguir una representación de los principales artistas de la generación abstracta de los años 50.

Entre la larga nómina de autores representados en la colección del Museo figuran, reseñados por orden alfabético: Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Modesto Cuixart, Francisco Ferreras, Luis Feito, Luis Gordillo, José Guerrero, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuán, Antonio Lorenzo, César Manrique, Manuel Millares, Manuel H. Mompó, Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, A. Rafols Casamada, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies, Jordi Teixidor, Gustavo Torner, Manuel Viola y Fernando Zóbel.



En La Rioja, Valladolid, Valencia, Cáceres y Albacete

ACTIVIDADES MUSICALES DE LA FUNDACIÓN

En el curso 1989/1990 la Fundación Juan March prosiguió su habitual programación de actividades musicales fuera de Madrid, organizando diversos ciclos monográficos en Valladolid, Logroño, Valencia y Cáceres. Asimismo continuó su apoyo al «Cultural Albacete», que esta Fundación impulsó durante dos años, desde 1983.

LOS ÓRGANOS HISTÓRICOS DE VALLADOLID

- La Fundación Juan March y la Asociación Manuel Marín celebraron el II ciclo de conciertos

Valladolid capital y dos localidades de la provincia, Tordesillas y Peñafiel, fueron el escenario de los cuatro conciertos que el pasado mes de mayo, en sábados sucesivos, organizó la Fundación Juan March, con la colaboración de la Asociación «Manuel Marín» de Amigos del Órgano, de la citada capital, en el II Ciclo de Órganos Históricos de Valladolid.

Este ciclo, continuación del celebrado en 1989 por las mismas fechas, trataba igualmente de dar a conocer el rico patrimonio organístico de la provincia vallisoletana. En esta ocasión, los organistas que actuaron en el ciclo fueron **José M. Mas i Bonet**, **Joaquím Simoes da Hora**, **José Enrique Ayarra** y **Maite Iriarte**, y el programa incluyó obras que iban desde el siglo XVI, en pleno Renacimiento, hasta el siglo XIX: cuatro siglos de historia musical con todos

los cambios estilísticos, culturales y sociales que esas obras encierran.

En el folleto-programa editado con motivo del ciclo, el Padre **Jesús Angel de la Lama Gutiérrez**, quien en 1982 publicó la *Catalogación y estudio de los órganos de Valladolid y provincia*, describía las características de los órganos históricos, los construidos entre 1660 y 1880, y a él se deben las notas descriptivas de los cuatro órganos del ciclo, de las que seguidamente se reproducen algunos párrafos. Por su parte, **Alfonso de Vicente Delgado**, profesor asociado de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, redactó las notas al programa de los conciertos.

Entre las obras de arte que el paso de los tiempos ha remansado en el Monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid —apuntaba Jesús Angel de la



Organo de la Iglesia de San Miguel, Peñafiel.

Lama Gutiérrez— está el órgano que Juan Casado Valdivielso asentó en el coro en 1706. Es el órgano barroco más antiguo que se conserva en la ciudad de Valladolid. Un órgano renacentista, su inmediato predecesor, había servido en el culto litúrgico del oficio y de la misa, pero muy probablemente no fue éste el único instrumento de que dispuso el Monasterio en sus seis largos siglos de existencia.

Federico Acitores ha sido el encargado de restaurar el órgano con un sólido criterio histórico y con mano maestra. Ha respetado la Trompeta Real que cuadra perfectamente con la estética barroca, le ha devuelto la Corneta Real y el Tapadillo, así como las Dulzainas que Juan Casado proyectó pero que no llegó a construir. Corrigió la excesiva longitud del teclado y de un secretillo suplementario y ha introducido un Bajoncillo, común a la generalidad de nuestros órganos barrocos de la primera mitad del siglo XVIII.

Tordesillas, encrucijada de caminos castellanos, cuenta con un importante conjunto de órganos. En primer lugar, el Realejo, que es el órgano más antiguo de la provincia de Valladolid. El órgano más grande está en la Iglesia de Santa María y su caja es una de las más notables de la provincia.

El órgano de la iglesia de San Pedro, tras los aumentos de Lengüetería que se le hicieron a finales del siglo XVIII y la «composición» de 1864, ha sido restaurado con respeto histórico, musicalidad barroca y hábiles manos por Joaquín Lois Cabello. El artífice que lo construyó hacia 1720 aún permanece en el anonimato. Sin embargo, la originalidad de su caja, así como las características de su composición, los alerones con ángeles, la línea quebrada de los castillos de fachada y el conjunto de la obra sugieren que su constructor fue Antonio Pérez, clérigo organero natural de Peñaranda y establecido en Nava del Rey, con amplio historial de trabajos en la provincia de Valladolid. Joaquín Lois ha devuelto a este órgano de comienzos del siglo XVIII su composición original, modificada a finales de dicho siglo y también en 1864.

El órgano de la iglesia parroquial de San Miguel de Reoyo fue construido en 1715 por el activo organero vallisoletano Gregorio González Roldán. El templo data de finales del siglo XVI. A sus pies y sobre un arco carpanel se levantó en 1715 el coro alto, amplio y desahogado, donde se asentó el órgano.

Estamos ante un órgano barroco auténtico, de la primera época, muy modesto tanto por el número de sus registros como por las familias de éstos que en él están representadas. Es un instrumento musical austero, diseñado para el acompañamiento

▷ de la liturgia, con el mínimo de registros solistas típicamente barrocos. No puede considerarse «de concierto» aunque lo escuchemos en este ciclo. Pero todo ello no merma en absoluto la gran variedad de registración que permite, tanto en combinaciones de ambas manos como «partidas».

Tampoco empaña la pujante vida musical que le ha devuelto su restaurador, Federico Acitores.

El órgano actual de la Catedral de Valladolid es el sexto que ha tenido desde los tiempos en que comenzó siendo Colegiata. Por esta Catedral han desfilado cinco estilos diferentes de órganos desde el siglo XV hasta hoy. Este órgano, el más grande

de la diócesis, posee una estética romántica por los cuatro costados, con el radicalismo propio que imprimió a esta estética don Aquilino de Amezua.

Sonó por primera vez en la solemne ceremonia del 7 de diciembre de 1926, cuando el arzobispo don Remigio Gandásegui inauguraba las obras de restauración de la Catedral. Su sonoridad resulta solemne, majestuosa y orquestal. La casi total ausencia de registros que cantan en consonancias de quinta y en tesituras gradualmente más altas tiene como contrapartida el acoplamiento de octavas agudas. Es un vivo contraste con la estética del barroco, en que los registros del órgano estaban edificados conforme el esquema de los armónicos naturales.

CICLOS MONOGRÁFICOS EN «CULTURAL RIOJA»

- A los 21 conciertos asistieron 6.570 personas

La integral de flauta de Juan Sebastián Bach, obras para el recuerdo de la infancia, música para la viola, músicas para Gerardo Diego, un ciclo de marchas, valsos y los tríos y cuartetos con piano de Mozart fueron el contenido de los seis ciclos monográficos que organizó la Fundación Juan March con «Cultural Rioja» durante el pasado curso.

Esta colaboración musical con «Cultural Rioja» se inició en enero de 1989 y se concreta en la organización de ciclos de conciertos dedicados a un tema, género o instrumento, similares a los que organiza la Fundación en su sede, en Madrid. Los conciertos se celebran en Logroño, en la sala Gonzalo de Berceo, los martes, un día antes que en Madrid.

En tres conciertos, del 3 al 17 de octubre de 1989, el Ciclo de «Juan Sebastián Bach: integral de flauta» ofreció al público riojano la producción del músico alemán para este instrumento, con la actuación de **Claudi Arimany** (flauta) y **Jordi Reguant** (clave), en el primer concierto; **Jorge Caryevschi** (flauta) y **Jacques Ogg** (clave), en el segundo; y **Gonçal Cornelias** (violín) y **Jordi Reguant** (clave) en el tercero.

«El recuerdo de la infancia», otro ciclo de los organizados en Logroño, ofrecía entre el 12 de noviembre y el 3 de diciembre en cuatro conciertos, un programa de temas compuestos por compositores de los siglos XVIII al XX, inspirados en la infancia o en temas infantiles. La soprano **María Aragón** y los pia-

nistas **Julián López Gimeno, Fernando Turina, Guillermo González y Miguel Zanetti** interpretaron este ciclo.

Ya en el presente año, del 9 al 30 de enero, bajo el título de «Música para la viola», en cuatro conciertos se presentaron obras de distintos compositores agrupados en los apartados de «La viola clásica», «La viola romántica» y «La viola española». Los intérpretes fueron los violas **Enrique Santiago, Tomás Tichauer y Emilio Mateu**, los pianistas **Josep Colom, Diana Schneider y Miguel Zanetti, y Luis Rossi** (clarinete).

Coincidiendo con la publicación de las obras poéticas completas de Gerardo Diego, autor de tantos poemas de tema musical o dedicados a músicos, la Fundación Juan March dedicó al poeta de la generación del 27 otro de sus ciclos, celebrado en Logroño del 13 de febrero al 6 de marzo. Cuatro pianistas ofrecieron en otros tantos conciertos obras de distintos compositores especialmente apreciados por el poeta: **Josep Colom** abrió el ciclo con obras de Falla; **Guillermo González** interpretó un programa de Ernesto Halffter; **Almudena Cano** ofreció obras de Fauré, Debussy y Scriabin; y **Mariana Gurkova**, piezas de Schubert, Beethoven y Chopin.

«Marchas, vales, polcas... y *ragtime*» fue otro ciclo —de tres conciertos—, celebrado del 13 al 27 de marzo, a cargo del **Quinteto Grandi o, el Conjunto Rossini** y el pianista **Agustín Serrano**. Con él se quiso presentar un género de música de salón que floreció en el siglo XIX y se expandió a lo largo de la primera mitad del XX, siempre en torno a la danza no profesional. El ciclo incluía un programa de improvisaciones al piano sobre temas de *ragtime*.

El curso 89/90 se cerró con

los Tríos y cuartetos con piano de Mozart, que ofreció, en tres conciertos, los días 8, 15 y 21 de mayo, el **Trío Mompou**, integrado por **Luciano García Sarmiento** (piano), **Joan Lluís Jordá** (violín) y **Mariano Melguizo** (violonchelo), con **Emilio Mateu** (viola) en uno de los conciertos.

Un total de 6.750 personas asistieron a los 21 conciertos que se celebraron dentro de esos ciclos.

La Fundación continuó su apoyo técnico a las actividades musicales de «Cultural Albacete», con la organización de cinco ciclos monográficos, los lunes, dos días antes de su celebración en Madrid, en la sede de la Fundación: los dedicados a «Bach: integral de flauta» (octubre 1989), «El recuerdo de la infancia» (noviembre 89), «Música para la viola» (enero 90), «Músicas para Gerardo Diego» (febrero 90) —con los mismos intérpretes y programas que en Logroño— y el que ofreció el **Trío Mompou**, en marzo, por las mismas fechas que en Madrid, titulado «Un siglo de música para trío en España» (1890-1990)», en el que se interpretaron catorce obras de otros tantos autores españoles.

Un ciclo de seis conciertos con la Integral para piano solo de Brahms, ofrecido con la actuación alternada de los pianistas **Josep Colom y Ramón Coll**, organizó la Fundación Juan March del 6 de febrero al 13 de marzo en el Palau de la Música de Valencia.

Este ciclo se había organizado en enero y febrero de 1989 en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, así como en Zaragoza, con la colaboración de IberCaja, y en Albacete, con «Cultural Albacete».

Organizado por la Fundación, en Cáceres

CONCIERTO EXTRAORDINARIO DEL QUINTETO ROSSINI

- Con motivo del 150 aniversario del Instituto «El Brocense»

Dentro de los actos que se han celebrado en conmemoración del 150 Aniversario del Instituto de Bachillerato «El Brocense», la Fundación Juan March organizó en Cáceres, el pasado 22 de mayo, en el Auditorio San Francisco, un concierto interpretado por el Quinteto Rossini. Para el concierto, la Fundación publicó un cartel y un folleto-programa.

El programa estuvo integrado por el Cuarteto con piano en Sol menor KV. 478, de Mozart; el Cuarteto en Do Mayor nº 3, de Hoffmeister; y el Quinteto en La Mayor Op. 114 («La Trucha»), de Schubert.

El **Quinteto Rossini** es un conjunto formado por cinco instrumentistas de diversos países, pertenecientes a diversas orquestas de Madrid, que se formó de manera estable en 1986 y se presentó en la sede de la Fundación Juan March, en Madrid, en 1987. Sus miembros son Víctor Ardeleán (violín), Emilio Navidad (viola), Mariano Melguizo (violonchelo), Andrzej Karasiuk (contrabajo) y Agustín Serrano (piano).

Víctor Ardeleán nació en Arad (Rumania) en 1957. Tras estudiar en Bucarest y París, en 1983 vino a España como concertino de la Orquesta Sinfónica de Las Palmas. Es miembro fundador del Cuarteto Ibérico y pertenece a la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Emilio Navidad, leonés, estudió en Lisboa y ha obtenido

premios como el «Ruiz Morales» en Música de cámara. Ha sido miembro de la Stavanger Radio Orkesteret (Noruega), Orquesta Sinfónica de RTVE y Grupo Koan. Actualmente es viola solista de la ONE y miembro del Grupo de Cámara de Madrid.

Mariano Melguizo nació en Córdoba, donde estudió, perfeccionando sus conocimientos musicales en Madrid. Fue miembro fundador de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, en la que ha permanecido durante veinte años. Actualmente es catedrático numerario de violonchelo del Conservatorio Superior de Música de Murcia y miembro del Trío Mompou.

Andrzej Karasiuk, polaco, fue concertino de contrabajo en la Orquesta Filarmónica de Walbrzych. Ha sido solista en la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y en la Sinfónica de Madrid. En 1985 ingresó por oposición en la Orquesta Nacional de España.

Agustín Serrano, zaragozano, estudió en su ciudad natal y en Madrid. En 1958 obtuvo el Premio Nacional «Alonso» de Valencia y en 1959 el Premio Jaén. Desde 1979 es profesor de piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha actuado como solista de la Orquesta Nacional y de la Sinfónica de Madrid, y ha grabado discos como pianista, arreglista y director de orquesta. •

HOMENAJE A ANTONIO ARIAS-GAGO

- Algunas de sus piezas preferidas fueron interpretadas por Víctor Martín, Miguel Zanetti y Antonio Arias, hijo

La Biblioteca de Música Española Contemporánea, perteneciente a la Fundación Juan March, organizó el pasado 6 de junio un concierto homenaje a **Antonio Arias-Gago Marino**, quien fue durante muchos años violin y viola solista de la Orquesta Nacional de España, y maestro de un gran número de violinistas y violistas españoles, integrados hoy en orquestas.

En el concierto homenaje intervinieron uno de sus discípulos más prestigiosos, **Víctor Martín**, el pianista **Miguel Zanetti** y su propio hijo, **Antonio Arias-Gago del Molino**, flautista; los tres becados, en su día, por la Fundación Juan March.

En el acto, hablaron, en primer lugar, **Antonio Gallego**, director de Actividades Culturales de la Fundación, y el propio Víctor Martín, para pasar a continuación al concierto, que estaba compuesto por «Sonata en Mi mayor», de Haendel; «Concierto en La menor n° 7 (primer tiempo), de Rode; «Canción de amor», de Kreisler; «Romanza andaluza», de Sarasate; y «Trío Sonata de *La Ofrenda Musical*», de Bach.

«Al ofrecerle ahora este pequeño homenaje —se decía, refiriéndose a Antonio Arias-Gago Marino, en la nota previa al programa de mano—, queremos subrayar la ejemplaridad de vidas como la del profesor Arias, fecundas no sólo por su contribución personal al desarrollo de

la música en nuestro país, sino también por la estela que dejaron y que sobrevive a su muerte.»

«Se trata —señaló Antonio Gallego en sus palabras de presentación— de homenajear a un músico excelente que dio brillo durante muchos años a la vida musical madrileña. De esos músicos imprescindibles en las orquestas, en los grupos de cámara, que eligen conscientemente trabajar sobre la base de nuestras estructuras musicales en vez de buscar a toda costa el lucimiento personal.»

«Si me permiten —siguió diciendo—, les pondré un ejemplo histórico que ilustrará el por qué de este homenaje. Hubo en la España del siglo XIX dos excelentes violinistas españoles que sobresalieron en toda Europa. Los dos pudieron tener una carrera internacional. Ambos figuran en el gráfico de las escuelas violinísticas que aparece en el programa de mano. Uno de ellos, el gran Sarasate, eligió esta vía, fue uno de los virtuosos más apreciados de su tiempo y todavía hoy es uno de los modelos históricos que todos recordamos. Pero si nos fijamos en el gráfico, vemos que tras él no hay nadie. No dejó descendencia.»

«El otro —continuó— fue don Jesús de Monasterio. Prefirió venir a España, quedarse en el Conservatorio, fundar la Sociedad de Cuartetos, pulir la cuerda

▷ de la primera orquesta estable que tuvo este país —la Sociedad de Conciertos—. Del primero todos nos acordamos. Del segundo, a pesar de que gran parte de los violinistas españoles de ayer y de hoy proceden de sus enseñanzas, apenas los eruditos. Creemos que no es justo.»

«Antonio Arias fue un músico de este segundo temple. Con una vocación pedagógica más que demostrada, circunstancias adversas hicieron que nunca tuviera una cátedra en el Conservatorio de la ciudad donde tantos años ejerció su profesión. Eso no fue obstáculo, sin embargo, para que, de manera privada, siguiera cultivando su verdadera vocación.»

«Con una beca de esta casa pudo rematar lo que había sido la ilusión de toda su vida: la magna *Antología de Estudios para violín*, en nueve volúmenes, que es sin duda la obra más ambiciosa hecha en España en este género. Cada vez que publicaba alguno, o se hacía una segunda edición, o se editaba en algún país extranjero, Antonio Arias venía personalmente a esta casa para agradecerlos, con aquella extremada cortesía que le era tan característica, la confianza que había-

mos tenido con él. Yo le repetía siempre lo mismo: que el mayor activo de esta Fundación son sus becarios (entre los que se encuentran, por cierto, los tres intérpretes de este concierto), y que los agradecidos éramos nosotros por haber propiciado una obra de tal envergadura.»

«Hace dos años —acabó Antonio Gallego sus palabras de presentación y recuerdo— que Antonio Arias nos dejó, pero está bien viva su semilla.»

La *Antología de Estudios para violín*, a la que aludía Antonio Gallego, empezó a publicarse en 1975, y de 1986 es el noveno y último cuaderno de que consta la obra. Se trata de la obra más completa de su género en España y mereció el Premio Nacional de Pedagogía musical del Ministerio de Cultura. «Gracias a estos libros —se señala en el programa de mano—, elaborados a lo largo de toda su vida y resumen de su experiencia profesional, muchos alumnos seguirán aprovechándose de una vida ejemplar dedicada a la música.» Por otro lado, el programa compuesto para su homenaje constaba de obras especialmente queridas por Antonio Arias y que él utilizaba a menudo en sus clases. •



cursos universitarios

Pablo Jauralde

CUATRO APROXIMACIONES A QUEVEDO

Pablo Jauralde, catedrático de Literatura Española de la Universidad Autónoma de Madrid y presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, impartió en la Fundación Juan March, entre el 20 de febrero y el 1 de marzo, un curso de cuatro conferencias en torno a Francisco de Quevedo. El día 20 de febrero habló de «Biografía: Leyenda e historia»; el día 22, de «*El Buscón*»; el día 27, de «La risa de Quevedo»; y el día 1 de marzo, de «El poeta».



Francisco de Quevedo es sin duda alguna uno de los escritores más deformados por la leyenda. Su nombre sugiere al lector —y al no lector— actual una imagen de personaje festivo, temerario y dicharachero al que se le atribuyen anécdotas y chistes de todo tipo. En el aspecto más literario, se suele recordar su enemistad con Góngora, como defensor de una escuela poética diferente, y su autoría de una novela picaresca, *El Buscón*. A veces se va algo más allá, para referirse a *Los Sueños*, para citar algún poema festivo o para declamar versos lapidarios de dos o tres de sus composiciones más famosas: «Miré los muros de la patria mía», «Cerrar podrá mis ojos», «Un godo que una cueva en la montaña», etc.

Hace falta quizá retrazar esa biografía con cuidado y con serenidad, sobremana limpián-

PABLO JAURALDE nació en Palencia en 1944. Es catedrático de Literatura Española de la Universidad Autónoma de Madrid, presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (trienio 1987-1990), director de la revista *Edad de Oro*, director del Seminario Internacional «Edad de Oro», director del proyecto del CAYCIT para catalogar los fondos manuscritos poéticos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional de Madrid. Es autor, entre otras obras, de *Literatura Contemporánea*, y editor de *Obras Festivas*, *Antología poética* y *El Buscón*, de Quevedo.

dola del cúmulo de leyendas que la han enturbiado hasta hacerla casi incomprensible; al mismo tiempo, es verdad, cumpliremos la penosa tarea de esquematizarla y empobrecerla, para hacerla más comprensible.

Las dos grandes obsesiones de Quevedo fueron la política y la

▷ literaria. Discurriendo de guerras y paces —como él decía— y puliendo versos se le acabará la vida. Su ambición política le llevará a arrimarse constantemente a los círculos del poder, o a discutir sobre los temas de actualidad histórica, o a intervenir sobre los temas públicos. La parte del león de su obra en prosa y otra buena parcela de su producción poética tiene un indudable contenido político. Además es la cara pública de Quevedo.

En efecto, lo que más se leyó de nuestro autor en su época fueron obras como *Política de Dios* (1626), un largo y denso tratado sobre el modo de gobernar, el papel de los privados y la moral pública, escrito con los Evangelios en la mano. Hoy día la gente, cuando se encara con esta obra, la hojea un poquito, sin atreverse a entrar en la selva de su prosa; en la época lectores cualificados hubo que dormían con ella debajo de la almohada, según testimonio de sus detractores. Pero no es la única: cuando se haga el catálogo real de sus obras —no se ha podido hacer todavía— se verá qué cantidad de papel enriqueció Quevedo con obras políticas.

La vida intelectual de Quevedo está llena de proyectos ambiciosos, que casi nunca culmina, si es que alguna vez llegó realmente a esbozar: la defensa de Homero, la extensa biografía de santo Tomás de Villanueva, los comentarios a los profetas menores, etc. Desde nuestra perspectiva de lectores modernos podríamos añadir que afortunadamente. Esas arduas tareas de exégesis o erudición le hubieran esterilizado quizás otras vetas, como dice su gran amigo el humanista González de Salas,

en lo más precioso de todo: la escuela de la experiencia, que le llevó a incurrir en «juguetes», «papeles» y otros exabruptos que la posteridad ha consagrado con la admiración. De hecho, alguna vez le sorprendemos escribiendo a algún amigo que se ha quedado agotado después de anotar, traducir y parafrasear algún texto bíblico. Realmente en esta cala biográfica —Corte y Palacio, frente a estudios y educación— se nos presenta la raíz de esa turbadora contradicción de tantas caras que casi siempre se ha señalado en Quevedo: el hombre de pueblo y taberna, el hombre político y el sabio paciente.

La palabra hablada en *El Buscón*

La aparición del estilo directo y del diálogo son los dos recursos narrativos que permiten la aparición del habla viva en un relato. Ninguno de los dos se emplea con mucha frecuencia en *El Buscón*, en donde predomina, por el contrario, el relato indirecto; quizá por eso mismo es muy significativo dónde y cómo aparece ese recurso, de qué manera lo utiliza Quevedo.

Quien primero rompe a hablar en *El Buscón* es el padre de Pablo (I, 1) para aconsejar al protagonista «el arte liberal» de robar. Y lo que llama la atención de su parlamento es la sabiduría y la serenidad con que discurre. Es el lector quien descubre con deleite artístico y asombro que detrás de este casi melifluo parlamento y disuelto en esas fórmulas indirectas cargadas de intención se halla una apología de la vida criminal y una justificación del robo. En ese contexto, no es nada extraño que el padre remate diciendo:

Cuatro aproximaciones a Quevedo

«Y así, con esto y mi oficio, he sustentado a tu madre lo más honradamente que he podido». En donde lo de «lo más honradamente» puede significar 'deshonradamente' o algo así como 'lo más honradamente que esta sociedad corrompida permite', etc. Y este contexto narrativo explica —me parece— el tono narrativo del *Buscón* entero.

Otro personaje que habla bastante en *El Buscón* es el famoso licenciado Cabra. Y también todo lo que dice está en flagrante contraste con la realidad narrada o intuida, por un lado, y se encauza a modo de discurso redicho y empalagoso, carácter que se acrecienta por la distancia entre lenguaje y realidad referida. En efecto, obsérvese como cierta elegancia en el modo de expresarse, entre cortés y sentencioso, oculta la realidad —misericordia y hambre— que padece en el hospedaje: «Cierito, que no hay tal cosa como la olla, digan lo que dijeran, todo lo demás es vicio y gula».

El contraste entre expresión lingüística y realidad puede ser tan grande que sencillamente lo dicho no tenga ningún correlato real, por ejemplo cuando dice: «Coman, que mozos son y me huelgo de ver sus buenas ganas», cuando no hay nada que comer; al igual que en: «Coman como hermanos, pues Dios les da con qué. No riñan, que para todos hay».

La dislocación entre la realidad narrada y lo que se oye es total, pero lo es literariamente aún más, porque en el juego narrativo Quevedo ha procedido: 1º) hiperbolizando hasta lo irreal el relato; 2º) recogiendo en estilo directo ese lenguaje discreto y remilgado, una de cuyas más sabrosas propiedades es irse a las antípodas del refe-

rente; 3º) construyendo hábilmente la escena al entreverar oportunamente lo uno con lo otro para conseguir el efecto de contraste.

Quevedo —en alguna ocasión he insistido en ello— prefiere la reproducción del mundo tal y como es, para caricaturizarlo —escenas, tipos—, no la recreación de mundos «típicos» de donde emerja la ilusión de vida, no la creación de lienzos posibles o nuevos al margen del mundo que le tocó vivir. Como en la novela lírica o en la costumbrista, la vida no discurre a través de sus páginas, sino que se nos da, sedimentada, sin el temblor del tiempo, pero con el arrebato y el bullicio del instante.

Los recovecos y la utilidad narrativa de este habla viva no se agotan, desde luego, en lo que hemos indicado. De la literatura española al filo de 1600 parece haber ido desapareciendo también —como de la historia— la calidad «burguesa», el modo de hablar llano que hubiera podido ser el de las clases medias cultivadas, dejando su lugar a las jergas y a los discretos, al pueblo y a la aristocracia o, a veces, a su mezcla contra natura en páginas impagables. Los escritos festivos de Quevedo ofrecen quizá como ningún otro caso estas extrapolaciones lingüísticas, pero con la salvedad —que debía de ser observación de la realidad— de que la distribución de los registros lingüísticos no tenía nada que ver con la auténtica situación social, de modo que rufianes, picaros y ramerías se nos pueden aparecer en sus páginas hablando con los rodeos y remilgamientos típicos de una persona refinada y exquisita. El habla viva, muestra, una vez más, por tanto, ese

▷ desorden social que los nuevos tiempos habían traído.

La risa de Quevedo

El mundo literario de Quevedo es tan rico que cuando abordamos su aspecto festivo se hace prácticamente inabarcable. De qué hablar, pues: ¿Sobre ese conjunto de una veintena de obritas festivas, deliciosas viñetas puestas en circulación con una intencionalidad concreta e inmediata? ¿Sobre sus grandes obras satíricas, es decir, *El Buscón*, *Los Sueños* y *La hora de todos*, sobremana sobre esta última, que es la expresión más acabada del arte quevedesco? ¿Sobre sus entremeses y alguna pieza teatral de poco valor? ¿Sobre esa producción asombrosa de su poesía festiva, que ocupa algo así como el ochenta por ciento de veta poética y que a su vez se desgrana en romances y letrillas, poemas cultos, cortos (como los sonetos) y poemas largos paródicos, por no hablar de las sátiras personales? ¿Sobre su epistolario real o ficticio?

He enumerado rápidamente los lugares del catálogo de sus obras de donde nace la risa quevedesca: pero podríamos hacer otros tipos de acercamiento diverso, que también producirían resultados curiosos: el desglose cronológico, para ir viendo la risa intrascendente y verbal de las primeras obritas y terminar con las distorsiones ideológicas de su última y más lograda obra festiva, *La hora de todos*; por cierto que subrayando cómo Quevedo escribe para hacer reír en todos los lugares y momentos de su biografía, incluyendo durante el período de enferme-

dad y prisión en San Marcos, a partir de 1639. En fin, también podríamos hablar de las técnicas para conseguir la risa: la utilización de la parodia, la preferencia por la escena y el tipo, la fragmentación, los recursos verbales, la utilización retórica, por ejemplo, de las figuras métricas, etc.

Quevedo escribe *El Buscón* hacia 1603, en Valladolid, probablemente, es decir cuando sólo cuenta 23 años, prácticamente al mismo tiempo que redacta el primer *Sueño* y sin haber publicado nada. Podemos suponer, como mucho, la difusión de obritas festivas cortas y de un poemario diverso.

En el parteluz de esos dos siglos la prosa narrativa hierve de novedades: el disparadero ha sido la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599), que ha acarreado la reedición del *Lazarillo*, y la repentina demanda por parte del público de libros extensos, cosa en la que se afanan por aquellos años nada menos que Lope de Vega, Francisco de Ubeda, Cervantes, Luján de Saavedra, etc. Con todos ellos, y con algunos más va a coincidir Quevedo en dar a conocer una novela. Pero el arte de Quevedo, en lo poco que ya se conoce, no tiene la madurez ni quizá las pretensiones literarias que el de un Cervantes o un Lope. El jovencísimo escritor madrileño se ha señalado como una especie de bufón literario de agudísima inteligencia y capacidad verbal inusitada, que para crear rompe y rasga en torno suyo todo lo que la actualidad le ofrece.

Quevedo primero asimila lo que es la realidad social, histórica, literaria, novelesca, etc. Empaparse de ella, como probablemente habían hecho los lecto-

res con el grave discurso del *Guzmán de Alfarache*; luego deformarlo para provocar la risa; finalmente devolverlo como objeto de contemplación a ese mismo público. Cuanto más novedoso, de formas más nítidas y atrevidas, o mejor aceptado por el público fuera el objeto sobre el que centra su parodia, tanto más fácil era realizarla con probabilidades de éxito. *El Quijote* por ejemplo no era parodiable, le faltaba esa fácil asimilación de formas extravagantes o marcadas. El mejor regalo que en este sentido le iban a proporcionar los tiempos había de ser que su enemigo literario y personal, Góngora, escribiera más tarde *Las Soledades* y *El Polifemo*; aquella extravagancia poética era un campo de experimentación sin límites para conseguir las carcajadas.

La primera técnica para producir la risa, por tanto, será la de la parodia. Ahora bien, la parodia ejercida sobre qué y de qué manera. Quevedo parodia, en efecto, géneros literarios, géneros oficiales (memoriales, cartas, leyes, capitulaciones...), géneros poéticos, etc. Habrá que señalar como sustancial a su arte que la parodia se ejerce de manera extrema y no de manera sutil, esto es, hasta llegar a la deformación grotesca. Esto por un lado. Por otro, que la parodia prefiere tipos y escenas, no narraciones amplias o personajes de contenido psicológico complejo. De ahí esa cierta incapacidad para crear mundos novelescos y esa preferencia y deleite por el tipo y la escena.

La poesía festiva de Quevedo es un género desigualmente difundido en la época, que sin embargo el poeta cuidó y corrigió a veces en su intimidad, ya

que otras series enteras de estos poemas parecen haberse perdido para la impresión y sólo la fortuna de algunos manuscritos nos los han conservado. La imagen histórica conviene mejor con la imagen actual de Quevedo, aunque también con desajustes, quizá no tan graves como cuando consideramos al Quevedo poeta lírico un hombre angustiado.

El poeta

El famoso soneto de Quevedo, que comienza con «Un godio que una cueva en la montaña», se publicó por primera vez en la edición del Parnaso de 1648, ocupando toda la página, es decir utilizando un tipo de letra de cuerpo mayor, como ocurre con frecuencia en la princeps de esta obra, sin que todavía sepamos si es puro accidente tipográfico o no.

Ningún manuscrito ha documentado la transmisión de este soneto, lo que en el caso de Quevedo puede significar tres cosas: 1^o Redacción tardía, muy tardía, cercana a su publicación, es decir, en la primera mitad de los años cuarenta aproximadamente; 2^o Ocultamiento del poema, redactado en la intimidad sin ponerlo en comunicación, o transmitirlo tan escasamente que no se ha conservado ninguna copia.

Como esta segunda opción es impensable para la inmensa cantidad de poemas que sólo nos han llegado a través de las ediciones postumas, no se puede determinar llanamente que sea el caso del soneto, por más que el tema nos incline a pensar en la posibilidad de las dos opciones: los desastres de los años cuarenta y el ocultamiento del

▷ juicio político e histórico. La sensación de acoso patrio, que Quevedo experimentaba nítidamente, es en realidad una constante de su obra; 3º Desinterés del público hacia el poema y su contenido. Opción totalmente descartable en este caso, tanto por tratarse de Quevedo, «firma» codiciada si las hubo, como por ser su faceta política obsesivamente buscada y aún inventada por sus contemporáneos y lectores.

El soneto es estructuralmente —como tantos otros— una «glosa culta», en el sentido más literal del término: el texto glosado termina cerrando el poema. El contenido de la glosa da pie al desarrollo del poema y se inserta en él para crear nuevo significado. Como glosa culta que es, se acoge a la forma estrófica culta del «soneto».

Quevedo escribía para el lector —el de su tiempo, sobre todo— y no sólo para la eternidad, para el lector que leía sonetos como éste con las resonancias del modelo emulado, en complejo diálogo con el autor y con el sustrato estético y cultural de la época.

La cuestión no era tan baladí como podría parecer, porque la nueva «voz» se inscribía de esta manera en la tradición consagrada, como un eslabón más que se proyectaría en la historia de la cultura más prestigiada. En este caso concreto, ha sido posiblemente el carácter paradójico y lapidario del pasaje senequista lo que ha prendido en Quevedo para expresar una idea similar a la que sentía el español de comienzos del siglo XVII: el riesgo, el peligro de la decadencia, el desmoronamiento imperial, obsesivamente reflejado en Roma otras veces.

Este es un soneto clasificado casi siempre como político dentro de la obra quevediana. Pero a poco que profundicemos en su poesía descubriremos que el concepto no define un sector de su obra poética, porque es un concepto proyectado desde nuestra propia mentalidad, inextricablemente unido en su época a los de contenido moral y satírico. Ni siquiera lo define formalmente cuando acudimos a la división de su poesía en «musas»: lo actualmente «político» se dispersa entre varias de ellas.

Sin embargo, se suele hablar y pensar en términos de la poesía «política» de Quevedo. En ese sentido se traen a colación algunos poemas especialmente sonados, como el soneto «Miré los muros de la patria mía» y las dos largas silvas que son el Sermón Estoico y la Epístola Satírica y Censoria. En los cuatro casos —añadiendo el de nuestro soneto— se trata de explícitas reelaboraciones de modelos clásicos. Pero de los cuatro, el que ahora nos ocupa se engrana sobre la vertiente histórica de modo muy claro, en tanto otros prefieren la moral o —en lo que respecta a «Miré los muros...»— a la ambigüedad.

Lo normal en la poesía de Quevedo es que haya que adivinar su contenido histórico a través de las meditaciones sobre otros tiempos y espacios. Emperadores y cónsules sustituían, por ejemplo, a reyes y privados. Evidentemente en la trasmutación habrá influido la autocensura y la prudencia, pero también ese espejo histórico que reflejaba la amargura de la decadencia en otros pueblos y momentos constantemente representados por la cultura del siglo XVII. •

«MORAL ESPAÑOLA DE LA DEMOCRACIA ACTUAL»

Con el título de «Moral española de la democracia actual (1976-1990)», el profesor y ensayista **José Luis Aranguren** impartió del 6 al 13 de marzo, en la Fundación Juan March, un ciclo de conferencias, dentro de los «Cursos universitarios» de esta institución. Con estas charlas, el profesor Aranguren proseguía sus reflexiones sobre la moral social del siglo XIX, recogidas en su libro de 1966 *Moral y Sociedad*, esta vez referidas a la sociedad española del período que abarca desde la transición de la dictadura a la democracia, en 1976, hasta el momento actual, con todos los cambios y condicionamientos socio-económicos que se han ido produciendo.

Ofrecemos seguidamente un resumen del ciclo.

En estas reflexiones en torno a la moral de la democracia española en un período determinado, desde 1976 hasta el presente año, usaremos no del todo indistintamente los vocablos *moral* y *ética*. El primero procede del latín y el segundo, del griego; y aunque ambos significan «usos, costumbres», puede decirse que el concepto de ética engloba el de «un modo de ser», lo que la palabra *mentalité* significaba para los filósofos franceses de los *Annales*. A través del tiempo se han dando diferentes usos de estas palabras. Moral ha sido de uso corriente en castellano en el lenguaje común. La palabra ética sonaba más rebuscada y erudita y se usaba para referirse a la moral en tanto que siste-



JOSE LUIS L. ARANGUREN es Licenciado en Derecho y Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid. En 1955 obtuvo por oposición la cátedra de Ética y Sociología de dicha Universidad, de la que fue separado en 1965 y repuesto en 1976. Profesor Visitante de diversas universidades extranjeras, fue desde 1969 profesor en la Universidad de California en Santa Bárbara, de la que actualmente es Profesor Emérito. Premio Nacional de Literatura, en su modalidad de Ensayo, en 1989, fue introductor en España de diversas corrientes filosóficas contemporáneas, como la filosofía del lenguaje y la filosofía analítica.

filíticamente reflexionada y profesoralmente profesada, es decir, como sinónima de *filosofía moral*. Hoy, sin embargo, la palabra *ética* se ha hecho más usual en el medio político y en el mundo de los medios de comunicación, y ha adquirido un significado de moral pública. *Moral* se emplea hoy más a un nivel individual, aunque se siga

▷ manteniendo un cierto juego ambiguo con ambos vocablos.

Ética de transición, consenso y desencanto

El general Franco no fue nunca derrocado y a la hora de su muerte creyó dejarlo todo «atado y bien atado». Hubo una legitimación de lo anterior por la continuidad en el primer Gobierno postfranquista, el de Arias Navarro. En el otro extremo se alzó una ética de abierta ruptura con lo anterior, sostenida por Comisiones Obreras, el clandestino Partido Comunista, el movimiento universitario, la JOC, los curas jóvenes. Sin embargo, en la transición, prevaleció, frente a la continuidad y frente a la ruptura, el término medio del consenso. Ese período de gobierno de la UCD fue una época de provisionalidad que, como tal, buscó lograr mediante la negociación y el pacto, un consenso de las distintas fuerzas políticas y sociales que se quiso plasmar en la Constitución. Prevaleció, pues, la adaptación y la moderación y así lo reflejó el carrillismo (adaptación a España del eurocomunismo italiano) o la sustitución del Partido Socialista de Toulouse por el de Sevilla. Ese afán de moderación se dio en todos los partidos. La misma Constitución reflejaba esa voluntad de no decir demasiado ni demasiado poco, de no comprometerse, en suma. Fue una Constitución válida desde un punto de vista jurídico; no sé si lo fue tanto desde el punto de vista de la realidad. Alcanzó su plena validez y su afianzamiento a partir del intento fallido de golpe de Estado.

Hay muchos aspectos positivos en esta ética de consenso y

sería deseable que la Europa del Este y Central encuentre fórmulas parecidas y que no acaben por aceptar sin más las lacras de las fórmulas capitalistas del mundo occidental.

Pero la democracia actual tiene también su lado oscuro: la renuncia a los ideales. Nos hemos hecho mucho más realistas, y el realismo político no dista mucho del maquiavelismo. Hemos aceptado muchos condicionamientos. Nuestra democracia ha venido impuesta desde arriba, ha sido una democracia vigilada —y lo sigue siendo—. Quizá ha pasado la época de los Estados nacionales soberanos. Si el mundo se ha venido moviendo hasta ahora regido por la política de bloques, caminamos actualmente hacia una especie de «Pax Americana», semejante a la «Pax Romana» de la Antigüedad. Las Autonomías españolas han sido autonomías otorgadas —la catalana, la vasca—; están sometidas a una burocracia que es del todo ajena al pueblo. También es paradójico que exista una Autonomía de Madrid, cuando sigue subsistiendo el centralismo madrileño. Esto muestra la cara oscura de la transición.

El consenso, con su espíritu ecléctico de pacto o transacción, trajo consigo el desencanto. Pero el desencanto, el acto de desencantar, posee también dos caras. Es el efecto de devolver a alguien a la realidad, de desvanecer el «aura» que rodeaba a lo esperado, la pérdida de la proyectada ilusión, la llamada y vuelta a la realidad desde el sueño. Puede no ser del todo negativo: en la política supuso que los intelectuales que vivían en la ilusión de una realidad mejor, volvieran sus ojos a la realidad existente. Y a veces la llamada a la realidad es triste y

nos dificulta realizar el proyecto de aquella esperanza y gran irrealidad de los años 60 que a mí, por lo menos, tanto me rejuveneció. Fue una apariencia de vida utópica que hoy es ya imposible revivir. Hemos renunciado a lo que éramos. Hemos envejecido mucho en poco tiempo. No sé si el poder político corrompe, pero sí envejece.

Del desencanto a la desmoralización

Vemos cómo el desencanto en el tema que nos ocupa es la desilusión desde lo soñado a la dura e inerte realidad. El mundo no es un paraíso ni un jardín, sino una tierra de cultivo en la que hay mucho que laborar. Pero la esperanza política es indispensable y esa esperanza alumbró, por momentos, a los españoles, como ocurrió tras el fracaso del golpe militar del 23-F y durante la campaña electoral del 82 y la subsiguiente subida del PSOE al poder. La democracia establecida con la transición trajo el ejercicio, burocratizado, con pretensiones tecnológicas, del poder; la ausencia de creatividad política, en el plano internacional, de la Comunidad Europea, sin que se defendieran suficientemente los intereses económicos nacionales; un creciente presidencialismo del Ejecutivo y un creciente corporativismo de los partidos, una rígida disciplina que anula la deseable democracia interna en ellos. Ya ha pasado la época de los partidos de masas. Los nuestros, semejantes a los norteamericanos, apenas tienen militantes.

Por otra parte, la «reconversión» de la industria nacional fue más bien un desmantela-

miento de la misma que condujo a un neocolonialismo económico: tenemos pocas industrias auténticamente españolas. Todo ello hace que el ciudadano medio se sienta desencantado. Si la actitud, en el estado de ánimo de desencanto, era la de que, por prosaicas que parezcan, hay cosas que hacer, ahora lo que se piensa o se siente es que no hay alternativa; no hay, políticamente, nada que hacer. La de la Transición era una moral desilusionada, pero todavía posiblemente eficiente. Ahora estamos en algo más grave aún: en la desmoralización.

En el campo de la filosofía vivimos en una época post-ilustrada, epigonal, de zapateros remendones, en una época de «pensamiento débil». Vivimos tiempos de confusión y de perplejidad intelectual. De un lado, estamos confusos, y de otra, carecemos de fuerza moral y de coraje para hacer algo. Es lo que se ha llamado «el fin de la historia». La inercia y la falta de perspectivas conducen a no hacer nada, a la privatización y al individualismo a ultranza.

Tomemos como sujeto de reflexión a la juventud actual, que nos revela en cierto modo la situación de la sociedad. Hoy la juventud está de moda, mientras que en mi época de joven la juventud no existía como colectivo, no pesaba tanto socialmente. Hoy, en cambio, nos disfrazamos de jóvenes, cultivamos un narcisismo vestimental. Y junto a ese factor, no hay que olvidar el desempleo, la significación que hoy tiene el consumo de las drogas blandas, antes un rito de convivialidad positiva; o de la droga dura, antes un medio de expandir la mente y encontrar el éxtasis, hoy una huida de la realidad que se ha vuelto

▷ esquivas y hostil a los jóvenes. Unamos a todo ello la violencia, el terrorismo juvenil de las tribus violentas (los rebeldes sin causa). Estamos ante un claro ejemplo de desmoralización.

Vivimos en una situación de minimalismo moral. Hay una especie de repliegue desde lo público a lo privado; vida privada, sin embargo, a la vista de todos, porque importa mucho que esa privatización sea visible a los demás.

El hombre no puede vivir sin dar un sentido a la vida; y al vivir en una época de desmoralización, de carencia moral, a ese minimalismo ético corresponde también una maximización de lo estético. La estética imperante es, naturalmente, trivial y narcisista, convencional y nada creativa. Hay una trivialización formal de la existencia. Así hoy se habla mucho de diseño, en cuanto que éste se ha convertido en la presentación o envoltura gráfica, textil o decorativa. No es casualidad que nuestra época sea la época del diseño. Foucault escribió que «después de la muerte de Dios habría venido la muerte del hombre, de su identidad». Como réplica a ello, se busca la identidad en el cuerpo. El cuerpo se ha convertido en la realidad de nuestra cultura. «Yo soy mi cuerpo», decía Merleau-Ponty. Hoy esa expresión se convertiría en «No soy nada más que mi cuerpo». De ahí la obsesión por el cuidado del cuerpo, cuidado fundamentalmente estético (maquillaje, cirugía estética). El cuerpo se ha convertido en una obra de arte por excelencia y en la gran preocupación y realidad de los hombres de nuestra época. Pero si reconocemos que el cuerpo es el vestido más íntimo de nuestra alma, la apariencia, no podemos

dejar de pensar que realmente vivimos en un mundo de vestuario. Cada cual vive inmerso en esa autodecoración y cabe preguntarse si debajo ya no queda nada. En esta estetización de la vida, lo único que nos queda es el escenario, que es nuestra apariencia. Ello nos lleva a una ética del parecer, del escaparate. La apariencia es lo que importa. Nos constituimos en el escaparate de nosotros mismos. Nuestra civilización es una civilización de vestido.

Ética de la imagen, el parecer, el escaparate

Nuestra identidad no se pone en cuestión en nuestra época, sino que consiste en mera apariencia. A la situación de desmoralización en que nos encontramos se une la tendencia a la trivialización y superficialización de la existencia. Se busca compensar la desmoralización por valores trivialmente estéticos. Bajo esa estética narcisista late también una ética: la del aparecer ante los demás, la ética del qué dirán, del cómo nos ven los otros. Esta ética está impulsada por los *mass media*. Nuestra cultura es una cultura de la imagen, del espectáculo. De lo que no se habla en los periódicos, en la radio o en la televisión es como si no existiera. Ese narcisismo, esa colaboración nuestra en el espectáculo hace que la gente se convierta en el espectáculo propio ante los demás. Ahí radica el poder de encantamiento de la imagen, de la publicidad. La ropa —la marca, especialmente— transfigura a las personas.

El nuevo síndrome de la moda es una característica de nues-

tro tiempo, junto al consumismo, tan unido a ella. Se ha pasado de un capitalismo de producción a un capitalismo de consumo. Lo importante del consumismo en nuestra época es que se ha convertido en la vía de la Felicidad. El consumismo insaciable es una forma de vida en la que parece consistir la Felicidad de nuestra época.

Estamos ante una ética de la ostentación: se presume de lo que no se tiene y de lo que se representa, de lo que se busca tener. Lo que importa no es tanto ser como *representar* en el pequeño escaparate de la vida social, en la feria de las vanidades; que se hable, aunque sea bien, de nosotros. Otro factor importante que caracteriza a nuestra época es la función del dinero. El ahorro no es hoy tan importante como lo ha sido en otras épocas. El dinero es el medio de adquirir los productos de consumo. Viene y va, ni siquiera se toca, ya que, además, hoy vivimos con tarjetas de crédito. El crédito se ha convertido hoy en algo fundamental.

El consumismo vela y, a la vez, desvela ese vacío moral que es también material, ya que en realidad no se tiene nada. Hemos caído en una irrealidad, en una especie de vacío en el que todo se consume. Nuestra vida carece de sustancia, todo se nos va en ese encantamiento de la imagen y del consumismo.

¿Saldremos alguna vez de este encantamiento? Algunos sectores creen que en el futuro volveremos a una moral conservadora, pero no religiosa, a modo de un post-materialismo: recuperar la unidad familiar, renunciar a la disipación actual. Esto se está ya dando en Estados Unidos.

Es cierto que estamos asistiendo a un momento de un

posible giro radical de nuestra cultura y, por tanto, de nuestra moral. Hemos pasado de la época de encantamiento (en los 60) a otra de desencantamiento, en la Transición. Después vino la desmoralización y el esfuerzo por sustituir los valores morales por los estéticos de la imagen y el escaparate. Es ésta una ética narcisista pero dictada desde fuera por los demás, marcada por los medios de comunicación.

Los condicionamientos económicos y políticos

La nueva moral europea de la Modernidad fue, en su aspecto económico, inaugurada por el protestantismo, la del *ethos* del trabajo, el ahorro y la reinversión, como expresiones del nuevo «ascetismo ultramundano». Pero España, que sufrió un retraso de siglos en cuanto al ingreso en la modernidad, continuó siendo un país más de «trabajos» que de trabajo, más de «hazañas» y «aventuras» que de ejercicio de virtudes burguesas. Incluso la colonización de América fue realizada de modo completamente diferente por los ingleses y los españoles. Los primeros, de observancia puritana, fueron allá con sus familias en busca de libertad religiosa e impulsados por su moral calvinista, a cultivar aquellas inmensas tierras vírgenes, en tanto que nuestros compatriotas viajaron a *correr fortuna* a la búsqueda del estrecho que les permitiese llegar a Cipango y Catay, los países de las preciosas especias y, más tarde, en la propia América, a Eldorado, Potosí, para *hacer fortuna* de oro y plata.

La Revolución Industrial fue aquí insuficiente y apenas, salvo por los catalanes y, tardíamente,

▷ los vascos, sí se entró en ella. Nuestras minas fueron durante largos decenios explotadas por ingleses, franceses o belgas. Actualmente es verdad que muchas industrias se establecen en España, pero son extranjeras, multinacionales. Y las nacionales que había desaparecen, son «reconvertidas» o absorbidas por las multinacionales. El único capitalismo que se ha dado bien en todo el país ha sido el capitalismo financiero. Actualmente una parte de éste se está convirtiendo en capitalismo de *especulación*. La figura emblemática de los años sesenta era el *hippie*; la de los años ochenta ha sido y sigue siendo por ahora, el *yuppie*. Su versión española es el relativamente joven *ejecutivo*, intermediario directo o indirecto de las grandes multinacionales.

Antes hemos hablado de la ética del escaparate. Pues bien, cabe asimismo hablar del escaparate de la economía. Los personajes cuyos nombres son más popularmente conocidos, aquellos cuya imagen más aparece en la Televisión son precisamente los financieros.

La crisis ideológica del marxismo, primero, y el aburguesamiento del proletariado después; la pérdida de vigencia del socialismo en Occidente y, por último, el derrumbamiento del llamado socialismo real han determinado una sola política posible, que se llama a sí misma de izquierda, pero que gobierna como si fuese de derecha y que ocupa todo el espectro político.

Ya hemos visto cómo la publicidad ha provocado o al menos extendido una ética de la imagen. La imagen *se vende* a través de los *mass media* por las oligarquías políticas o partidos, que funcionan como empresas, cada vez más financiadas

a cargo del Presupuesto Nacional. En tiempos de Joaquín Costa se hablaba de *oligarquía* y *capitalismo*. Hoy, de *oligarquía* y *mass media*, entendiendo por la primera la del partido o los partidos *con* sus listas cerradas, su disciplina interna, su corporatismo y burocratismo.

En cuanto a los condicionamientos internacionales, es claro que el problema de España se inscribe dentro del problema de Europa, siendo el sur de ella.

Con el derrumbamiento del Muro de Berlín y la independencia de Centroeuropa y la Europa del Este de la URSS, parece haberse realizado lo que se ha llamado «el fin de la historia», es decir, la imposición del capitalismo sin fronteras en todo o casi todo el mundo. Pero también cabe la posibilidad, muy incierta, de que esos países del Este encuentren su propia «Tercera vía» política, que podría ser adoptada por otros. Sorprende el papel de primera fila que en algunos países del Este están jugando los intelectuales. Ha surgido una cierta esperanza a escala mundial. El peligro de destrucción nuclear parece haberse alejado. El fin de la historia no se podría concebir a no ser a través de la robotización del ser humano. Vivimos en un momento de depresión histórica en el que aunque no somos ya seres utópicos, tenemos «utopías negativas»: los movimientos ecologistas, pacifistas, feministas... y la consecución de una democracia verdaderamente participativa son las esperanzas que nos quedan para una nueva remodelación. Todos jugamos un papel en la historia. Invito desde aquí al optimismo moral: todos juntos podemos cambiar el rumbo de la historia. •

reuniones científicas

Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología

DOS NUEVOS WORKSHOPS EN SEPTIEMBRE

Dos nuevos *workshops* científicos se celebrarán a fines de septiembre en la sede de la Fundación Juan March, dentro del **Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología** que mantiene esta institución desde enero de 1989. Con el título de «The reference points in evolution», el primero de estos *workshops* reunirá, del 20 al 22 de dicho mes a unos cincuenta científicos de diversos países. Organizado por los doctores **Pere Alberch**, director del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, y **Gabriel Dover**, del Departamento de Genética de la Universidad de Cambridge (Inglaterra), contará con la intervención de 27 ponentes europeos y norteamericanos, quienes debatirán (en inglés, sin traducción simultánea) sobre las teorías actuales acerca del origen de la nueva biología, desde distintas perspectivas y disciplinas: paleontología, ciencia

del comportamiento, genética, biología del desarrollo y molecular, con carácter unitario.

El número máximo de invitados a participar en este *workshop* —jóvenes científicos españoles graduados o recién doctorados— será de 20. Previamente, el miércoles 19 de septiembre, se celebrará una sesión pública, abierta a cualquier interesado.

Del 24 al 26 de septiembre, también en la sede de la Fundación y con carácter cerrado, se celebrará el *Workshop* sobre «Chromatin structure and gene expression», que está organizado por **Fernando Azorín**, de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Barcelona; **Miguel Beato**, del Instituto de Biología Molecular e Investigación de Tumores de la Universidad Philipps, de Marburgo (Alemania); y **Andrew Travers**, del Medical Research Council, de Cambridge (Inglaterra).

Editados en Serie Universitaria

ULTIMOS VOLÚMENES DE BIOLOGIA

Acaban de aparecer, publicados en la colección «Serie Universitaria» de la Fundación Juan March, los volúmenes 248 y 249, que recogen, respectivamente, el contenido del Curso sobre «DNA-Protein Interaction», impartido por **Miguel Beato** en noviembre de 1989, en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Cuenca; y el *Workshop* sobre «Diagnóstico molecular del cáncer», que se celebró en la sede de la Fundación Juan March durante ese mismo mes, organizado por **Manuel Perucho** y **P. García Barreno**, ambos dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología de esta institución.

Los textos de los volúmenes aparecen en inglés.

NUMERO 37 de «SABER/Leer»

- Con artículos de Domínguez Ortiz, Martín Gaité, Llovet, Martín González, Soler, Duran y Sánchez del Río

Antonio Domínguez Ortiz, Carmen Martín Gaité, Enrique Llovet, Juan José Martín González, Josep Soler, Armando Durán y Carlos Sánchez del Río, cada uno escogiendo un tema de su especialidad, colaboran en el número 37, correspondiente a los meses de agosto y septiembre, de «SABER/Leer». Esta publicación de la Fundación Juan March acoge en sus páginas artículos sobre libros aparecidos recientemente tanto en España como en el extranjero y que son comentados por especialistas en cada campo de la cultura.

El historiador **Antonio Domínguez Ortiz**, en un trabajo que ilustra **Antonio Lancho**, se ocupa de la historia de Cataluña. Los siglos XVI y XVII fueron para Cataluña de lenta y parcial recuperación de los desastres que sufrió a fines de la Edad Media. Tanto en su configuración política como en su sistema social presentaba rasgos arcaicos; el estado de guerra casi permanente era un obstáculo para su modernización y progreso. Pero desde fines del siglo XVIII se advierten, indica Domínguez Ortiz, rasgos renovadores que se desarrollarán en la siguiente centuria.

Una novelista, **Carmen Martín Gaité**, se enfrenta, en su comentario, que ilustra **Marina Llorente**, con la obra de la escritora británica de libros po-



licíacos P. D. James, buscando en ella elementos que explicarían su éxito; un éxito que, a su juicio, va más allá de la mera adicción al género. El realismo de sus relatos aparece siempre tamizado por la mirada poética del habitual detective-protagonista de sus novelas. Esta mirada poética se acentúa aún más en su última obra, publicada en España hace unos meses, y que es de la que se habla en estas páginas.

El autor y crítico teatral **Enrique Llovet** se ocupa de la figura del dramaturgo vienes de principios de siglo Ardiur Schnitzler. La publicación y el regreso

a las carteleras de los teatros europeos de la obra de Schnitzler, escribe Llovet, ha favorecido el análisis de dicha obra que, según Heinz Schwarzinger, autor de uno de los dos libros que le dan pie a Llovet para escribir su comentario, se caracteriza por la profundización en el dibujo de los personajes teatrales. Llovet repasa ese concepto y reflexiona sobre el sentido y la función del «personaje» en el mecanismo de la gran creación dramática moderna. El artículo va acompañado de un boceto de Víctor María Cortezo correspondiente al estreno en Madrid, en 1961, de una obra del austriaco, boceto que se conserva en la Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March.

Estudios necesarios

La obra, de la que se ocupa el historiador del arte **Juan José Martín González**, plantea la necesidad de estudios interdisciplinares entre arte e historia. Una serie de manifestaciones artísticas, como el retrato ecuestre, la vista urbana, el análisis de una ciudad como Roma, revelan que el exacto conocimiento del pasado sólo puede obtenerse cuando se congregan en el mismo afán los historiadores y los historiadores del arte. El artículo está ilustrado por **Francisco Solé**.

El musicólogo catalán **Josep Soler** escribe acerca de la autobiografía de Richard Wagner. La alegría en el dolor y el dolor de la alegría parece el lema de la vida de Wagner, que es contada por él mismo en esta obra que comenta Josep Soler. El autor de *Tannhäuser* le dicta a su esposa Cósima su vida tal como el propio Wagner la ve. En definitiva, a juicio de Soler, este voluminoso texto acaba sien-

do un inapreciable documento sobre la historia de un alma y su peregrinaje a través de la necesidad humana. El artículo lo ilustra **Juan Ramón Alonso**.

Thomas F. Glick se define como historiador social y no como físico, y como tal ha escrito en varias ocasiones sobre la estancia en España, en los años veinte, del científico alemán Albert Einstein. En el libro, que ha escogido **Armando Durán**, académico y que ha sido catedrático de óptica, para su comentario, se interesa Glick no sólo por el eco que despertó aquella visita de Einstein en 1923 en medios científicos e intelectuales de la época —y el acompañamiento gráfico del artículo de Durán así lo atestiguan—, sino además por el estado en que estaba en aquellos momentos la ciencia española.

Considerada la ciencia como un tabú de nuestro tiempo, un físico de oficio se ha atrevido a cuestionar algunas de las cosas que hacen los científicos hoy en día. El libro, de Tony Rothman, en que aparecen estos reparos es el que ha escogido **Carlos Sánchez del Río** para su comentario —ilustrado por **Angeles Maldonado** y con el que se cierra el sumario del número 37 de «SABER/Leer»—, y en el que, a su vez, éste muestra sus propios reparos respecto a ciertas tesis de la obra. Para ilustrar su trabajo se ocupa de tres de los temas tratados: la cosmología, la climatología y la historia de la ciencia.

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 editados por otras instituciones. Estas publicaciones se encuentran en la Biblioteca de la Fundación a disposición del público, junto con todos los trabajos finales llevados a cabo por los becarios.

- **Antonio Ortiz Arce.**
Libertades comunitarias.
En «Integración europea y desarrollo económico de Castilla y León». Ed. por la Junta de Castilla y León, Consejería de Economía y Hacienda, Instituto de Desarrollo y Planificación Económica y Banco Exterior de España, págs. 751-821.
(Beca España 1981. Estudios Europeos).
- **Antonio García de Herrerros** (y otros).
Purification of a bovine liver S6 kinase.
«Biochemical and Biophysical Research Communications», vol. 144, nº 2, 1987, abril 29, págs. 891-899.
(Beca extranjero 1985. Biología Molecular y sus Aplicaciones).
- **Carmen Martín Garte.**
Usos amorosos de la postguerra española.
Barcelona, Anagrama, 1987, 221 páginas.
(Operación Especial 1984. Literatura).
- **José Juan Tobaría.**
«¡Pleitos tengas!...» Introducción a la cultura legal española.
Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XXI de España, 1987, XIV, 1923 páginas.
(Operación Especial 1983).
- **L. del Castillo y F. K. Zimmermann.**
Novel Genetic Components Controlling Invertase Production in «Saccharomyces cerevisiae».
«Journal of General Microbiology» (1987), num. 133, págs. 1583-1588.
(Beca España 1982. Biología Molecular y sus Aplicaciones).
- **Oscar de Juan Asenjo.**
Fuerzas centrífugas en el desarrollo del capitalismo: la irrupción de movimientos nacionalistas y regionalistas.
Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1987. Separata de la «Revista de Estudios Políticos» (Nueva Epoca), núm. 56, págs. 205-226
(Beca extranjero 1982. Autonomías Territoriales).

SEMINARIOS DE POLITICA INTERNACIONAL

Peter J. Katzenstein, Profesor de Estudios Internacionales de la Cornell University, y Edward Tarnawski, Secretario del Comité Asesor en Ciencias Sociales del Ministerio polaco de Educación Superior, vinieron la pasada primavera a Madrid, invitados por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, e impartieron sendos seminarios con

alumnos y profesores del Centro.

El 2 de abril el profesor **Peter J. Katzenstein** habló sobre «After America: Japan, West Germany and the Exercise of Power»; y el 19 del mismo mes **Edward Tarnawski** disertó sobre «La nueva Polonia y sus relaciones con la Alemania reunificada: una oscura encrucijada en la política europea».

ALEMANIA Y JAPON, ¿FUTUROS CENTROS DE PODER?

El desplazamiento del poder de América hacia Alemania y Japón fue el tema de la conferencia del profesor Katzenstein. Desde una perspectiva de estudio que analiza los Estados en cuanto actores, Japón y Alemania Occidental —apuntó Katzenstein— «tienen en común el ser soft-shell states», es decir, Estados con un alto grado de consenso, poco dados al cambio rápido, y altamente dependientes del entorno internacional y, por tanto, Estados incompletos. En ambos casos el origen de esa dependencia se encuentra en su posición durante la Segunda Guerra Mundial. El deseo de los demás países de evitar que volvieran a suponer una amenaza indujo a Estados Unidos y a Europa Occidental a limitar su potencia militar, y, en el caso de Japón, a hacer su economía dependiente».

¿Cómo definen estos Estados su interés, entendido éste como un conjunto de normas que habilitan para actuar, en cuanto

mentalidad colectiva? «Japón mantiene *a big power way of thinking about the world*, canalizado hacia el dominio de los mercados de tecnología a largo plazo, con la idea de llegar a ser la primera superpotencia para el siglo XXI, mediante un cambio de parámetros en la noción que los demás países tienen de superpotencia. Alemania Occidental, en cambio, se percibe como un pequeño país, tratando de dominar no los mercados de masas, sino los de algunos productos de alta calidad. Las diferencias entre ambos países se centran en que Japón mantiene, además de una más alta definición de sí mismo, una *relative game mentality*. La forma de llegar a ser superpotencias es diferente en ambos países: la respuesta tecnológica en Japón y el internacionalismo en Alemania Occidental».



Peter J.
Katzenstein

LA NUEVA POLONIA FRENTE A LA ALEMANIA REUNIFICADA

La conferencia del profesor Tarnawski versó sobre las relaciones entre Polonia y Alemania en el amplio contexto de los recientes cambios producidos en la política europea y mundial. Para Tarnawski, el conflicto fronterizo entre ambos países no es el principal problema, y no por su poca importancia, sino porque dado su carácter vital, no existe «ninguna otra solución que aceptar más que el *statu quo*». «Lo que realmente está en juego en las relaciones germano-polacas es el nuevo modelo de equilibrio en el continente. La frontera polaco-alemana era hasta 1989 un producto de las relaciones Este-Oeste. Con la reunificación alemana, el tema adquiere una perspectiva distinta».

«Tras la primera guerra mundial, Polonia actuó como 'Estado amortiguador', como obstáculo para la unidad de Alemania y Rusia, aliados económicos naturales. La reunificación alemana, fruto de la Ostpolitik de la RFA en los años 70, hace necesario redefinir el marco europeo.» Tarnawski subrayó la actitud ambivalente de la sociedad polaca, tanto hacia Alemania como hacia la Unión Soviética: «por un lado, Polonia se encuentra cada vez más aislada, al ser el único país de la zona que no tiene interés en colaborar con Alemania. Por otro, teme que Alemania no sea lo suficientemente fuerte como para servir de motor económico del Este. Un enfrentamiento de Polonia con Alemania supondría, para los socialdemócratas, perder su papel político, y para los conservadores, enfrentarse con la primera potencia capitalista de Europa».



Edward
Tarnawski

Respecto a las perspectivas de reestructuración del marco europeo, el profesor Tarnawski se refirió a los intentos, hasta ahora fallidos, de crear una confederación polaca-checa-húngara para entrar en Europa Occidental y al sueño de crear una *Mitteleuropa* desde el Báltico al Egeo. «El problema fundamental de la política polaca en la actualidad es el debilitamiento de su primer aliado, la Unión Soviética. Los últimos acontecimientos han puesto de manifiesto que la Unión Soviética no tiene bajo su control la cuestión alemana, con lo que su papel como garante de la integridad territorial de Polonia queda puesto en cuestión». En su opinión, la guerra fría habría beneficiado a Polonia, al englobar los problemas regionales en un contexto general de equilibrio. Con la desaparición de aquella, estos conflictos regionales recobran su papel y podrían volver a constituir un factor de riesgo. Con la reunificación alemana y la entrada de Alemania Oriental en la OTAN, la frontera Este-Oeste se situaría en Polonia, y en palabras de Tarnawski «los polacos tampoco pueden aceptar llevar las tropas soviéticas a sus fronteras». Aunque reconoció las dificultades de que Polonia entrase en la OTAN, defendió el proyecto como realista. Apuntó la reestructuración del ejército polaco y los contactos a alto nivel tanto militares como políticos entre Polonia y Estados Unidos, signo de que la alternativa es viable. •