

Sumario

ENSAYO	3
<i>Festivales, claridad y penumbra</i> , por José Monleón	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	15
Arte	15
Exposición «Arte Español Contemporáneo (Selección de fondos propios de la Fundación)»	15
— Desde el 8 de mayo, 41 pinturas y esculturas de otros tantos autores	15
Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca	17
— 49.266 personas lo visitaron en 1988	17
— Editado un volumen sobre los fondos del Museo, con textos de Juan Manuel Bonet	17
La exposición Magritte y la crítica	19
Música	22
El viento en la música francesa	22
— Ciclo de cinco conciertos, desde el 3 de mayo	22
Finalizó el ciclo de Canciones y romanzas de salón	23
— Xoan M. Carreira: «La canción en los romanticismos latinos»	24
«Conciertos de Mediodía», en mayo	27
Ciclo «Organos históricos de Valladolid», desde el día 20	27
— Actuarán cuatro organistas españoles	27
Cursos universitarios	28
Salvador Giner: «La constitución moral de la sociedad contemporánea»	28
Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología	34
Curso sobre «Bases moleculares del sistema inmune», en Sigüenza	34
Ciclo «Membranas y compartimentos celulares»	35
— Intervenciones de los doctores George E. Palade, H. G. Khorana, Gottfried Schatz, Fernando Díaz de Espada, Severo Ochoa y Margarita Salas	36
Publicaciones	42
«SABER/Leer»: trabajos de Marichal, Vaquero Turcios, Querol, García Calvo, Vilà Valentí, López Piñero y Sixto Ríos	42
Estudios e investigaciones	44
Trabajos realizados con ayuda de la Fundación, publicados por otras instituciones	44
Calendario de actividades culturales en mayo	45

FESTIVALES, CLARIDAD Y PENUMBRA

Por José Monleón

José Monleón fue redactor y crítico teatral de la revista «Triunfo». Fundador y director de la revista «Primer Acto». Catedrático de Sociología del Teatro de la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Director del Festival de Mérida desde 1984. Autor de libros sobre historia y estética del teatro. Crítico teatral de «Diario 16», de Madrid.



¿Por qué los Festivales? ¿Cuál es su significación en el teatro moderno? ¿Qué función cumplen?

Y de inmediato, puestos a contestar a estas preguntas, la evidencia de que nos hallamos ante un término ambiguo, de contenidos variables, sobre el que resultaría equívoca cualquier generalización. Los festivales han sido —y son— manifestaciones muy distintas, según sus fines y circunstancias, de forma que no cabe dar un solo paso sin hacer un poco de historia, sin señalar algunos de sus modelos fundamentales.

Nos limitaremos al período que se inicia con el fin de la segunda guerra mundial. Si miráramos hacia atrás sin tope alguno, escalonaríamos, a lo largo de los siglos, una serie de manifestaciones, laicas o religiosas, cortesanas o populares, carac-

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

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, por Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología

terizadas por el intento de unir la representación teatral y la fiesta, incluyendo en este último término la idea de excepcionalidad, de conmemoración, de acontecimiento —periódico o irrepetible— situado al margen de la cotidianeidad. Desde las Pasiones de Cristo hasta las mismísimas olimpiadas teatrales griegas, pasando por las numerosas ocasiones en las que, en varias cortes europeas, se organizaron brillantes representaciones para celebrar algún hecho considerado extraordinario, son muchos los antecedentes históricos de lo que hoy llamamos festivales, en el sentido de que, como sucede en la actualidad, los espectáculos teatrales unían a su objetivo estético el de cierta exaltación civil, ya fuera por el hecho que los motivaba, ya fuera por la participación, directa o indirecta, del poder político en su organización. Los festivales se han caracterizado, pues, desde siempre, por encuadrar el teatro dentro de un discurso social más amplio, donde el concepto de espectador era sustituido por el de ciudadano, feligrés o cortesano, según los casos, integrado a una celebración colectiva.

Valdría, quizá, la pena recordar este punto por dos razones: una, para entender que la presencia moderna de los poderes públicos como patrocinadores de los festivales no se debe necesariamente a su carácter deficitario ni a ningún flamante dirigismo; otra, para fundamentar la idea de que una simple acumulación de espectáculos, en un plazo breve, no merece, si no asume esa razón social o discurso cívico al que nos referíamos, el nombre de festival. Al margen, claro, de que ese discurso cívico —como ha sucedido en determinadas épocas históricas— pueda parecernos hoy de escaso interés o, incluso, recusable.

Dicho esto, vayamos ya con los grandes modelos de festival de nuestro tiempo e intentemos sacar las oportunas conclusiones.

▷ Hispánica de la Universidad de Valencia; *Adaptaciones teatrales*, por Enrique Llovet, autor y crítico teatral; *Música para el teatro declamado. Música incidental*, por Carmelo Bernaola, compositor y director de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria-Gasteiz; *Teatro infantil, en la eterna encrucijada*, por Miguel Ángel Almodóvar, sociólogo y autor teatral; *Mapa teatral, cartelera y público*, por Alberto Fernández Torres, crítico teatral y vocal del Consejo Nacional de Teatro; *La arquitectura teatral. El teatro «alla italiana» en la cultura española moderna*, por Ignasi de Solà-Morales, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona; *Los clásicos, hoy*, por Rafael Pérez Sierra, catedrático de Escena lírica en la Escuela Superior de Canto de Madrid; *La enseñanza teatral en España*, por Ricardo Domenech, catedrático y director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid; *El abrupto desarrollo de la escenografía en nuestro teatro*, por Francisco Nieva, académico de la Real Academia Española y profesor de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid; *En torno a cincuenta años de teatro histórico*, por María Teresa Cattaneo, catedrática de Lengua y Literatura Española y directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Neolatinas en la Universidad degli Studi de Milán; y *Tiempo de zarzuela*, por Carlos Gómez Amat, crítico musical y asesor de la Cadena SER.

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

UN RIESGO PERMANENTE: A LA MAYOR GLORIA DEL PODER

Si los festivales necesitan del apoyo del poder y éste es el que establece sus fines «cívicos», el riesgo inmediato es obvio: la organización de festivales con el único ánimo de hacer patente el interés de los gobernantes por la cultura y la diversión y educación de los ciudadanos. El nombre de las instituciones patrocinadoras y la propaganda de sus intenciones se vuelve en un fin esencial, contrarrestado, inevitablemente, por quienes traducen su oposición política al rechazo de los espectáculos, de la programación, de la organización y de los presupuestos. Mentira sobre mentira y ambigüedad sobre ambigüedad. La relación deseable entre el poder político y la sociedad, a través de una manifestación teatral, entendida como un servicio público, encomendado a un equipo de especialistas, se vuelve en una operación turbia, donde las censuras ocultan, a menudo, su verdadera intención.

Aceptemos, en cualquier caso, que todo poder político se define por sus acciones y, por tanto, también a través de su acción cultural. Y celebremos que determinados partidos o equipos de gobierno elijan el teatro como un instrumento destinado a beneficiar su propia imagen. Este es un reproche que no debe hacerse nunca, y menos aún dentro de los sistemas democráticos, donde es necesario que el electorado sepa lo que hay detrás de cada sigla o cada nombre. Lo malo surge cuando se rompe el equilibrio y el poder se irroga un papel de benefactor o creador que no es exactamente el que le corresponde: el de administrador del dinero y, más aún, de la esperanza públicos. Alguien encargado de llevar adelante, contando con la colaboración de los sectores más preparados, un proyecto cultural y político cuyo sujeto último es siempre la colectividad y nunca las instituciones.

LOS FESTIVALES DE ESPAÑA

En este sentido el régimen franquista elaboró y sostuvo en nuestro país un concepto de festivales profundamente viciado y no siempre roto con la llegada de la democracia. Sus características —aparte de los aciertos singulares de algunos montajes— podrían resumirse en los siguientes apartados:

- 1) Programación de «grandes espectáculos», con «grandes figuras» en los repartos, ajustándose a opciones coyunturales.
- 2) Sustitución de los criterios intelectuales o estéticos sobre

la significación de cada festival —sobre su finalidad específica y distinta a la de la mera representación— por la búsqueda exclusiva de la imagen del éxito.

3) Capitalización inmediata de ese éxito y de la presencia de «grandes nombres» por el Estado.

4) Identificación del número de espectadores, atraídos por lo extraordinario del acontecimiento, con la imagen de la «educación popular».

5) Coartada para cubrir la ausencia de una política teatral cotidiana e incluso para desvalorizar los empeños, obviamente más modestos y cuantitativamente menos resonantes, de quienes luchaban por sostener cierta continuidad escénica en la ciudad.

6) Gratificación superficial del público popular, en la medida en que éste se sentía parte de un «acontecimiento» inusual, caracterizado por su magnitud espectacular.

7) Ausencia de cualquier actividad complementaria que pudiera contribuir al análisis crítico de los espectáculos o a la reflexión sobre sus contenidos y características.

8) Vinculación de buena parte de los festivales a espacios definidos —auditorios como el de Castrelos, fachadas de catedrales como la de Toledo, antiguos teatros romanos como el de Mérida—, antes que por sus condiciones estéticas, por su «grandiosidad», de la que el público se sentía partícipe en la misma medida en que pudiera hacerlo frente a un gran desfile militar.

9) Elección sistemática de obras que pudieran, a través de montajes suntuosos, con escasa atención a sus conflictos dramáticos e interpretados con ligereza, satisfacer los objetivos señalados.

Frente a este modelo de festival, justo es señalar que, en aquella época, se celebraron una serie de semanas teatrales o aun de festivales —recordemos, por ejemplo, el de Sitges— que respondían a fines distintos y totalmente encomiables. Y gracias a los cuales surgieron hechos creativos, textos y montajes importantes, además de espacios de encuentro y de diálogo en una época en la que se veían limitados por las circunstancias políticas.

LOS MODELOS EJEMPLARES

Tendríamos, pues, ciñéndonos a la época moderna, dos grandes tipos de festivales: 1) Los nacidos de un objetivo básicamente burocrático, creados a la mayor gloria del poder y alimentados por la idea coyuntural del éxito y la simple consideración cuantitativa del número de espectáculos y de espectadores. 2) Los que asumieron la dimensión de acontecimiento «extraordinario», de fiesta

cívica, sin caer en los fastos de la retórica oficial. Festivales que han sido instrumentos fundamentales de la comunicación y del discurso teatral de Occidente y en los que la presencia de las instituciones públicas no sólo ha estado justificada, sino que ha resultado totalmente imprescindible, por cuanto sin su apoyo económico e infraestructural tales festivales no habrían sido posibles. Señalemos algunos modelos fundamentales de este apartado:

A) Festivales especializados. Los festivales de teatro clásico

La primera iniciativa corresponde a los festivales sicilianos y se remonta al año 14, cuando se pensó que el hermoso teatro griego de Siracusa podía amparar el reencuentro escénico con los viejos textos helénicos. A lo largo de su existencia — al festival del 21 asistió el extremeño Arturo Gazul y pensó que en el recién excavado teatro de Mérida podría intentarse algún día una aventura semejante—, la experiencia de Siracusa, confiada al Instituto del Damma Antico, ha realizado una extraordinaria labor de investigación, conectando con los especialistas de todo el mundo, sujetándose a un rigor filológico que, en más de un caso, ha suscitado la reserva o la reticencia de los hombres de teatro. Rigor que llega al punto de presentar a los autores latinos en otros espacios: el Teatro Griego de Segesta o el Anfiteatro Romano de Siracusa. En todo caso, es un planteamiento que asume la investigación académica y que intenta, al margen de la coyuntura política o de la preocupación por el éxito, recordarnos tanto el papel de Sicilia en el mundo griego como la importancia de la antigua Roma en el desarrollo de la tradición teatral mediterránea.

De otros festivales italianos, celebrados en antiguos teatros griegos o romanos, en los que se han montado, muchas veces, versiones veraniegas y escasamente rigurosas de los clásicos, sería difícil decir otro tanto. Se han quedado, a menudo, en imitaciones de Siracusa, en degradaciones que, a la corta o a la larga, han terminado por liquidar al mismo festival o someterlo a una despersonalizada búsqueda de espectáculos, más o menos «grandiosos», que pudieran atraer al público.

B) Muestra del mejor teatro del mundo. El Festival del Teatro de las Naciones

Otra referencia, mucho más decisiva en la definición de buena parte de los modernos festivales, sería la del Teatro de las Nacio-

nes, de París. Se inició en el 56 y respondía también a un propósito preciso. Después de muchos años de aislamiento teatral, existía la evidencia de una contradicción entre el nuevo discurso internacional y el hecho de que muchos fenómenos teatrales de primer orden no lograran franquear las fronteras de sus países. Fue París, en su vieja conciencia de capital cultural de Occidente, la que intentó plantearse la existencia de una temporada que permitiera conocer, anualmente, las mejores compañías del mundo, desde la Opera de Pekín al Teatro Experimental de Cali, desde el Berliner Ensemble a los montajes shakespearianos del aún joven Peter Brook. Aquello era todo menos un mercadillo o una feria de muestras, porque el gran talento de Claude Planson y de Julien, responsables del Teatro de las Naciones, estaba en presentar las compañías más significativas de cada país, sin plantearse nunca el problema de la pluralidad de lenguas o de la mayor o menor asequibilidad de los espectáculos para el público parisiense. Quizá una experiencia de este tipo sólo era posible entonces en París, tanto por la cantidad y heterogeneidad de su inmigración como por responder a un ideario político cuya última concreción teatral —tras el paso político de la creación de la Comunidad Europea— es hoy el Teatro de Europa, abierto, cómo no, en la capital de Francia.

C) Espacio de encuentro y experimentación.

El Festival de Nancy

Quedaría aún una tercera referencia importante: la del Festival de Nancy, que ha servido también de modelo a muchas iniciativas. Nancy era el punto de encuentro del teatro experimental y marginal de una época, aquella en la que el teatro independiente expresó —en sus formas estéticas, en su organización grupal y hasta en su nombre— una corriente rebelde que quizá tuvo su culminación histórica en el mayo francés del 68. Pasado ese período, cuando, por razones que no vienen al caso analizar ahora, esa dinámica se quebró, sea por conformismo, sea por considerar suficientes los nuevos logros sociales, no sólo el espíritu del teatro independiente desapareció, sino que Nancy, con buena lógica, perdió parte de su sentido.

LOS FESTIVALES, HOY

Es innegable que, en la actualidad, el número de festivales internacionales tiende a crecer en todo el mundo. El debate con-

sistiría en saber cuáles tienen un sentido y cuáles otros se limitan a combinar la acumulación de varios espectáculos de éxito —asegurado o más que presumible— con la propaganda de las instituciones patrocinadoras.

Seguramente no existe ninguna línea divisoria precisa entre ambos bloques. Hay festivales que tienen perfectamente definidos sus criterios estéticos, su camino, y, a partir de ahí, aspiran al éxito y honran públicamente a sus patrocinadores sin el menor quebranto, y los hay que, por el contrario, se conforman con llenar los recintos y apoyar con el dato la política teatral de las instituciones que los hacen posibles.

En medio de esos dos bien definidos bloques existen numerosos festivales de características ambiguas, sobre los que no es fácil pronunciarse. Entre otras cosas porque —como sucedió, a menudo, con los antiguos Festivales de España—, pese a la ausencia de planteamientos serios, no dejan de ofrecer a muchas personas la posibilidad de ver buenos espectáculos que, en otro caso, serían inaccesibles.

En un intento de ordenar y clasificar la maraña de festivales de nuestro tiempo, y ciñéndonos solamente a España, formularemos lo siguiente:

A) En cuanto al incremento de su número:

Las Autonomías. El desarrollo de nuestra actual Constitución determinó, en su momento, una serie de transferencias del Gobierno central a los distintos gobiernos autonómicos. Entre ellas estaba la política cultural, que es, además, con toda lógica, un instrumento de primer orden para afianzar o explorar la personalidad de cada una de las Comunidades. La organización de festivales adquiere así una nueva razón de ser, por cuanto se convierten en una caja de resonancia de la gestión del gobierno de cada Comunidad ante todo el país y, más aún, ante los ciudadanos de esa región autonómica.

La Comunidad Europea. Si el punto anterior alude al nacimiento de una nueva relación política entre la Administración y los administrados, a través de esa cercanía e inmediatez que suponen las instituciones autonómicas, ahora habría que hablar de una dimensión sólo aparentemente opuesta: la necesidad de una relación cultural entre los países que ya son parte de la Comunidad Europea. Es evidente que, en términos culturales, Europa existe desde hace mucho tiempo y conforma un marco de referencias de todo orden para sus habitantes. Dentro de esta genera-

lización, podríamos decir que la literatura —incluida la dramática— ha cruzado regularmente las fronteras. El caso del teatro, sin embargo, es distinto, puesto que, de un lado, presupone el desplazamiento de las compañías y, del otro, la representación de las obras en lengua extranjera. Obstáculos, sin duda, graves, que explican con creces el hecho de que el conocimiento recíproco de la literatura dramática haya sido siempre muy superior al de la expresión teatral, es decir, al de los modos de interpretar y dirigir los textos, o la evolución de las técnicas y los estilos, a cuanto define el curso de la poética escénica.

Desde esta perspectiva, la formalización administrativa de la Comunidad Europea sí tiene una gran importancia. En el orden ideológico modifica la tradicional confrontación entre los nacionalismos oficiales —conservadores— y el europeísmo progresista, entre el temor a lo foráneo y la voluntad de conocerlo, entre el enclaustramiento y la idea de que existe un discurso europeo en el que se interrelacionan —a través de afinidades, oposiciones y mestizajes— las distintas tradiciones nacionales. En un orden práctico, la oficialización del «europeísmo» supone la necesidad de fomentar el intercambio, de destinar una parte de los presupuestos del Estado a ese fin, de crear espacios de encuentro, de darle a la cultura el importante papel que le corresponde en la creación de una conciencia europea. Necesidad que incide directamente sobre los festivales internacionales, gracias a los cuales las mejores compañías de Europa, las que marcan nuevas opciones estéticas, las que, en definitiva, hacen avanzar el discurso escénico —ajustándolo a las exigencias de nuestra época—, son conocidas por los públicos de Occidente. La integración del teatro —es decir, de la representación teatral— en las relaciones propias de lo que se define como Comunidad Europea promete alterar sustancialmente el concepto de «cultura teatral», que, hasta ahora, solía vivir en la contradicción de combinar el conocimiento de la literatura dramática de otros países y la reducción de la experiencia propiamente teatral a los escenarios nacionales.

B) En cuanto a su contenido:

Simples muestras teatrales. Son muchos los festivales que siguen ajustándose a las líneas básicas de los que se celebraban durante el régimen franquista. Ha variado, claro está, el modo de explicarlos. Pero a uno le sorprende escuchar de muchas personas e instituciones nominalmente progresistas argumentos cargados de nostalgia. Acaso la nueva realidad introduce un lenguaje competi-

tivo, una guerra de imágenes, frente al tono oficial y patriotero de pasadas épocas. También el internacionalismo, generalmente aceptado, supone un cambio importante respecto de aquellas programaciones cerradas en torno a espectáculos nacionales y algún que otro *ballet* extranjero. Aunque siga habiendo quien centre su europeísmo en el *ballet*, sin comprender que, aparte de la innegable universalidad de su lenguaje, la razón de su presencia en los llamados Festivales de España se debió a su inocencia ideológica. En todo caso, la programación de estos festivales-muestra es más rica que la de los de la época anterior y resuelve, a menudo, siquiera parcialmente, el grave problema creado por varias décadas de incomunicación con el resto de Europa.

Los festivales-muestra, sujetos, en cada caso, por su respectivo presupuesto, se caracterizan, básicamente, como si de una empresa privada se tratara, por la búsqueda sistemática del éxito y, en consecuencia, el afán por eliminar todo riesgo. Sus directores conocen —asesorados por los agentes— los mitos del momento, las grandes etiquetas del mercado, y se aferran a media docena de nombres, sabiendo que garantizarán la presencia del público y la subsiguiente satisfacción de las instituciones patrocinadoras. Lo cual, como antes señalábamos, sería más aceptable si no se introdujera como fin único o primordial de lo que, en definitiva, acaba por convertirse en la tarea de un programador de éxitos respaldado por el dinero público.

Festivales de teatro clásico. Planteada la necesidad de una vertebración entre el espacio, la programación, los actos paralelos —cursos, exposiciones, debates, ediciones, etc.— y cuanto debe definir la personalidad de un festival, surgen dos tipos fundamentales: los Festivales de Teatro Clásico y los Festivales de Teatro Experimental.

Refiriéndonos ahora a los primeros, señalemos la existencia en España de dos ejemplos fundamentales: el Festival de Mérida, que celebró ya su XXXIV edición, y el Festival de Almagro. En ambos casos existe un espacio «dominante»: el Teatro Romano y el Corral de Comedias, respectivamente. La simple referencia a estos dos espacios abre ya un debate importante: ¿cómo han de ser utilizados? ¿Se trata de dos residuos históricos, de sendos «marcos incomparables» en los que encajar los modos actuales de hacer teatro, ya sea centrándonos en nuestro Siglo de Oro, en el caso de Almagro, ya sea en las tragedias y comedias griegas y latinas en el caso de Mérida? ¿Acaso la finalidad de esos festivales es la de «rescatar» los monumentos antes que la de integrarlos a la expresión teatral?

Son muchas las cuestiones que se plantean. Y conviene señalar que ni en Mérida ni en Almagro se celebran —al menos desde hace algún tiempo— todas las representaciones en el Teatro Romano o en el Corral de Comedias; lo cual equivale, primero, a admitir que determinados montajes necesitan otros escenarios, y segundo, que el protagonismo corresponde al teatro y no al monumento.

Otra cosa —y ésta es una de las razones de ser de ambos festivales— es que tanto el Teatro Romano como el Corral de Comedias sean espacios singularísimos, cuyas características permiten rescatar o potenciar antiguas y hermosas formas de teatralidad. Sin embargo, en ambos casos se han creado espacios complementarios, pero no desvinculados de la atmósfera arquitectónica del festival —anfiteatro romano o plazas y claustros de Almagro—, a fin de armonizar la referencia histórica con la demanda poética y las necesidades técnicas de cada montaje.

El hecho de que el Festival de Mérida esté indagando sobre la significación de un teatro del Mediterráneo, entendido como desarrollo del núcleo grecolatino, o el sentido amplio con que, a su vez, está definiendo Almagro su dedicación originaria a los clásicos españoles —dando, por ejemplo, entrada a Shakespeare, a Molière, a Marivaux o a Zorrilla— no supone ninguna desvirtuación de la coherencia de ambos festivales. Simplemente, como decía Giancarlo Menotti, el director del Festival de Spoleto, la supervivencia de un festival implica su continuo reajuste dialéctico. Un festival sometido a criterios inamovibles es un festival muerto. La teoría que tanto Mérida como Almagro han formulado sobre su evolución —que pasa, en el caso de Almagro, por la participación organizativa y presencia fundamental de la Compañía Nacional de Teatro Clásico— muestra claramente hasta dónde la fidelidad a un criterio implica su constante conexión con los nuevos factores históricos, que, en este caso, incluirían la atención a ese nuevo discurso europeo —y la mediterraneidad y el clasicismo serían dos de sus componentes naturales— al que ya hemos hecho referencia.

Importa, por lo demás, destacar que este tipo de festivales no se limita a programar espectáculos ya existentes o planteados con vistas a una circulación general. Si Mérida o Almagro se limitaran a reunir determinados espectáculos, según su propio criterio monográfico, acompañándolos de una serie de debates y actividades complementarias, su función sería relativamente pequeña. Lo importante, lo que da un sentido último a tales festivales, es su capacidad para estimular —interviniendo, casi siempre, en la

producción— el nacimiento de espectáculos ambiciosos, el reencuentro con textos fundamentales y no representados por el teatro comercial ni aun por el teatro público, más atento a los grandes autores modernos —exceptuando el caso, singularísimo, de la Compañía Nacional de Teatro Clásico—, para introducir, en fin, en la vida teatral española experiencias y puntos de referencia absolutamente fundamentales. Basta examinar la programación de nuestros innumerables festivales-muestra de verano para advertir el papel que juegan las producciones surgidas del estímulo de Mérida o Almagro.

Festivales de teatro experimental. El antecedente es, sin duda, Nancy. El festival se plantea como una confrontación de nuevas tendencias, de nuevas formas. Su virtud, por contraposición a tantos festivales obsesionados por el éxito —en muchos de los cuales se ha eliminado prácticamente el teatro para centrarse en el *ballet* y el recital de algún cantante famoso—, es la del riesgo, la de asumir su responsabilidad cultural, la de contribuir, por tanto, a enriquecer el discurso teatral español.

Los festivales de Granada y Valladolid son, en este campo, los más notables. Y los que reciben, sistemáticamente, el vapuleo de aquellos sectores locales que quisieran un festival más tradicional. En otros casos, como el Festival de Otoño, se intenta, entre sus objetivos, cubrir este apartado. Podríamos citar otros ejemplos. Son festivales de más entidad que las simples muestras de espectáculos ya sacralizados. Al menos aquí se intenta cumplir con Dios y con el Diablo, con el éxito y el riesgo, con la gran imagen del consumo y con la siempre insegura experimentación.

El Festival Iberoamericano de Cádiz. Un lugar especial corresponde al Festival Iberoamericano de Cádiz. Este año se ha celebrado su tercera edición, y debemos vincular su nacimiento a la concurrencia de una serie de positivas razones de orden político.

Si América Latina lleva años intentando crear una especie de conciencia supranacional, de superar la balcanización a la que —por razones obvias— se ha visto sometida, cabría decir que ahora se han dado los primeros pasos en otro empeño todavía más difícil: la noción de Comunidad Iberoamericana, incluyendo en ella América Latina, Portugal y España.

Por nuestra actitud melancólica de antigua metrópoli, por el paternalismo imperialista con que, desde la independencia de los países americanos hasta hoy, hemos solido contemplar las antiguas colonias, y aun por cuanto hubo en la afirmación de la identidad americana de lógico rechazo de España, lo cierto es que, al margen de conmemoraciones, discursos retóricos, monumentos coyun-

turales y periódicos encuentros verbales, la historia moderna de América Latina se ha hecho totalmente de espaldas a nuestro país. Quizá desde la independencia americana hasta hoy sólo dos grandes acontecimientos históricos españoles han incidido, de manera apasionada y real, en la vida contemporánea de aquellos países: uno fue nuestra guerra civil del 36; el otro, la consolidación pacífica de nuestra actual democracia. Dos hechos que definen una nueva relación con América; el uno, frustrado por la derrota republicana; el otro, reafirmado a través de los discursos y decisiones de los nuevos responsables de la política española. Se trata de saber si somos capaces de participar, desde nuestra singularidad, en dos proyectos trascendentales: el de la Comunidad Europea y el de la Comunidad Iberoamericana.

Si América Latina, entre sus muchas actividades encaminadas hacia ese mismo objetivo, ha hecho de una serie de festivales de teatro —Manizales, Caracas, Puerto Rico, Montevideo...— puntos de vertebración de los distintos teatros nacionales, el fenómeno nuevo, congruente con nuestra realidad política, es tanto la creciente participación española en esos festivales latinoamericanos como la organización de otro, establecido sobre bases afines, en Cádiz. Y digo afines porque la grandeza y honradez del Festival de Cádiz está en integrar el teatro español —y el portugués— al discurso sin modificar su orientación ni su atmósfera. O, en todo caso, de modificarlo a partir del valor teatral y político de nuestras aportaciones, y nunca como el resultado de un propósito dirigista determinado.

Son ya tres años en los que Cádiz consigue reunir a medio centenar de profesionales del teatro de la Comunidad Iberoamericana. Tres años durante los cuales, a lo largo de diez días, ese medio millar de personas ha podido debatir sus ideas, mostrarse sus espectáculos, construir una conciencia común.

FINAL

Los festivales tendrán siempre en su contra la sospecha del escaparatismo, del gran gesto con el que se oculta la mediocridad cotidiana. Hacer de esta sospecha un juicio categórico sería, sin embargo, un error. Hay que analizar caso por caso. Aparte de que siempre tendrán a su favor dos resultados: poner el teatro en la actualidad de la vida ciudadana y favorecer el encuentro con espectáculos que la cotidianeidad no aceptaría. A partir de ahí y de la existencia de una política teatral coherente, se trata de ir encontrando las respuestas vivas que correspondan a las circunstancias de cada época.

Desde el 8 de mayo

TRES DECADAS DE ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO

■ Exposición con fondos de la Fundación

Una selección de los fondos de arte español contemporáneo de la Fundación Juan March podrá contemplarse en la sede de esta institución desde el 8 de mayo hasta el 8 de julio próximos. Con el título de «Arte Español Contemporáneo (Selección de fondos propios)» se exhibirán un total de 41 obras de otros tantos artistas españoles, de las cuales 8 son esculturas. Dieciséis de ellas se muestran habitualmente en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, cuya colección pertenece a la Fundación por donación, desde 1980, de Fernando Zóbel, creador y propietario de la misma.

La exposición de estos fondos de la Colección de la Fundación abarca una gran variedad de estilos, técnicas y materiales. En ella están representados gran parte de los artistas de la llamada Generación de los 50 y muchos otros de generaciones posteriores. La obra más antigua de las que integran la muestra es de 1958 y la más reciente es una obra de José María Yturralde —*Elegía*—, acrílico sobre lienzo realizado en 1986. Quince obras corresponden a la década de los 80 y 13 a los 70.

La relación alfabética de autores, representados cada uno con una obra, es la siguiente: Aguilar, Alfaro, Amat, Canogar, Chillida, Chirino, Cuixart, Campano, Delgado, Equipo Crónica, Ferreras, Feito, Genovés, Gómez Peralas, Gordillo, Guerrero, Guinovart, Hernández Pijuán, Lafón, Lootz, López García, López Hernández, Millares, Lucio Muñoz, Mompó, Oteiza, Palazuelo, Pérez Villalta, Rivera, Rueda, Sánchez Fernández, Saura, Semper, Sevilla, Sicilia, Solano, Tàpies, Teixidor, Torner, Yturralde y Zóbel.

«La estancia» (1983), de G. Pérez Villalta.



El horario de visita de la exposición es el siguiente: de lunes a viernes, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21 horas. Sábados, de 10 a 14 horas. Domingos y festivos, cerrado.

La Colección de Arte de la Fundación Juan March

Más de mil obras, de las cuales 470 son pinturas y esculturas, componen actualmente la Colección de Arte Español Contemporáneo de la Fundación Juan March, que esta institución empezó a formar a principios de los años setenta y que ha ido incrementando anualmente con nuevas adquisiciones.

Formada en un principio por pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos, todos ellos consagrados y, en su mayor parte, pertenecientes a la generación de los años Cincuenta (Millares, Tàpies, Sempere, Torner, Zóbel, Saura, entre medio centenar de nombres), además de otros artistas como Joan Miró o Julio González, esta colección ha ido incorporando a lo largo de los últimos quince años otras obras que incluyen figuras de las jóvenes corrientes de los ochenta. La colección recibió un decisivo impulso cuan-

do en 1980 Fernando Zóbel, creador del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, donó a la Fundación Juan March las obras que integraban aquél —un total de 800 entre pinturas, esculturas, dibujos, obra gráfica y otras originales—, que constituían una valiosa muestra de la abstracción plástica española.

En 1987 la Fundación Juan March compraba la colección de arte español contemporáneo que Amos Cahan, médico norteamericano fallecido en diciembre del año anterior, poseía en Nueva York. Con esta compra la Fundación recuperaba definitivamente para España casi un centenar de obras, en su mayoría de la Generación de los Cincuenta, aunque también incluye tendencias posteriores (Brinkmann, Burguillos, Balagueró, Equipo Crónica). En los tres últimos años se han incorporado a la colección de la Fundación Juan March obras pertenecientes a jóvenes pintores (19 han sido realizadas en los años 80), con lo que la nómina de artistas representados cubre hasta nuestros días. En 1983 la Fundación editó un libro, *Arte Abstracto Español*, con texto de Julián Gállego, en el que se analizaba una parte representativa de los fondos de arte abstracto de dicha institución; recientemente la Fundación ha editado el volumen *Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca*, en el que el crítico de arte Juan Manuel Bonet comenta gran parte de sus fondos. De este último libro se informa en este mismo *Boletín Informativo*.

Desde que empezó a formar su colección, la Fundación ha difundido estos fondos a través de exposiciones itinerantes en diversas ciudades españolas. Fuera de Madrid, 45 localidades han acogido la colección desde 1975.

«Las Meninas» (1970), del Equipo Crónica



MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL DE CUENCA: 49.266 VISITANTES

■ Editado un volumen, de Juan Manuel Bonet, sobre sus fondos

El Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca tuvo, durante el año 1988, un total de 49.266 visitantes, cifra prácticamente igual a la del año anterior. El número de personas que han visitado el Museo durante los ocho años de gestión de la Fundación Juan March asciende a 328.082. En ninguna de las cifras anteriores se computan las personas que acceden al Museo con carácter gratuito, como sucede con los conguenes o los residentes en Cuenca.

En cuanto a la labor divulgadora, durante 1988 la editorial del Museo publicó 7.000 ejemplares de un nuevo libro descriptivo de los fondos expuestos en el mismo, cuyo autor es **Juan Manuel Bonet**; 750 ejemplares de serigrafías de José Guerrero y Miguel A. Mose; 22.000 reproducciones en offset de obras de diversos artistas, y 45.000 postales con imágenes de obras del Museo.

Respecto al capítulo de nuevas incorporaciones, en 1988 se han adquirido ocho obras destinadas a incrementar las colecciones disponibles para el Museo. Son sus autores Luis Feito, José Luis Gómez Perales, Eduardo Gruber, Julio López Hernández, José Luis Sánchez, Antonio Suárez y José María Yturralde.

A más de 800 obras —entre pinturas, esculturas, dibujos, obras gráficas y otras originales—



asciende actualmente la colección que alberga el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y que desde 1980 pertenece a la Fundación Juan March, por donación de su creador y anterior propietario, Fernando Zóbel. El Museo está instalado en las Casas Colgadas de Cuenca, pertenecientes al Ayuntamiento. Tuvo una primera ampliación en 1978 y otra posterior en 1985, con ayuda de la Caja de Ahorros de Cuenca.

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. Actualmente se ha ampliado, incluyendo muestras de las jóve-



▷ nes corrientes abstractas y de artistas extranjeros ligados al panorama artístico español.

El Museo cuenta con una Biblioteca de 3.500 volúmenes y un archivo sobre arte moderno —tanto nacional como extranjero—; edita y vende catálogos, libros de arte y obra gráfica de autores (serigrafías originales, reproducciones y postales) y presta, en ocasiones, obras para la organización de exposiciones.

En el volumen *Museo de Arte Abstracto Español*, editado recientemente, el crítico de arte Juan Manuel Bonet comenta sesenta y siete pinturas y esculturas elegidas entre las que habitualmente se exponen en el Museo. Las obras se presentan en estricto orden cronológico, para permitir que se aprecie la evolución de los artistas y estilos a lo largo de treinta años de creación.

Los comentarios incluyen multitud de datos sobre los grupos o movimientos artísticos, las personas que los integraron y su proyección histórica; y aportan también análisis de intenciones creativas, que pueden ser de interés para cualquier lector, aunque no esté familiarizado con el arte abstracto.

En la introducción del volumen, Bonet traza una breve historia del Museo, desde que, fundado por Fernando Zóbel, Gustavo Torner y Gerardo Rueda, abriese sus puertas en 1966.

El 28 de noviembre de 1978 se inauguró la ampliación del Museo, tras la ayuda de la Caja Provincial de Ahorros de Cuenca, Diputación y Ayuntamiento. «El espacio primitivo se había quedado pequeño para albergar unos fondos que seguían aumentando. Además de completar sus colecciones de los artistas representados desde los primeros tiempos, el Museo había ido adquiriendo obra de gente más joven, que escribía nuevos capítulos de la abstracción española.»

«Desde que el Museo ha pasado a depender de la Fundación, ésta ha puesto en marcha una serie de iniciativas tendentes a completar la obra realizada por Zóbel. Se han incorporado a la colección algunas obras que ya anteriormente eran propiedad de la Fundación y habían sido exhibidas, tanto en su sede madrileña como en las famosas itinerantes, que han llevado la pintura moderna española a todos los rincones de nuestro país y a varias capitales europeas.» ■

EXPOSICION MAGRITTE, EXITO DE PUBLICO Y CRITICA

Con gran éxito de público, que ha hecho que sea ésta la exposición más visitada de las organizadas por la Fundación Juan March, el pasado 23 de abril fue clausurada, tres meses después de su inauguración, la muestra de 65 obras del pintor surrealista belga René Magritte.

Esta exposición, que ha reunido fondos provenientes de museos y colecciones privadas de Europa y Estados Unidos y que ha permitido, además, por vez primera ver en España tan gran número de obras de Magritte, suscitó un amplio eco en los medios de comunicación, tanto informaciones y comentarios como críticas especializadas.

Con el resumen de críticas y comentarios que se recogen en este número del *Boletín*, se completa el conjunto que ya se incluyó en el *Boletín Informativo* del mes de abril.

Genial mensaje

«La apariencia física de Magritte fue la de un hombre normal y atildado, la de un profesional que, como tantas veces sucede entre los más grandes, en su exterior aparentemente no mostraba cómo era el realizador de un tan genial mensaje. Por otra parte, su externa apariencia era coherente con las sorprendentes escenas de sus cuadros, los que, fiel retrato interior, con frecuencia nos brindan una casi literal interpretación de su propia figura.»

A. Fernández Molina
(«CYAN», febrero 1989)

Poderes supremos

«La obra de Magritte, aparen-

temente fácil en la sucesión de imágenes reconocibles, destila una prolija densidad que abre a generaciones posteriores una nueva vía de exploración del hombre y su entorno real. La muestra nos acerca definitivamente a esta figura, a quien el arte de pintar le parecía vagamente mágico, y el pintor, alguien dotado de poderes supremos.»

(«Lápiz», febrero 1989)

«Magia negra», 1943.



▷ Surrealista fiel

«Magritte, en gran medida olvidado y, por supuesto, no situado en el lugar que le corresponde en las vanguardias, es el más clásico y el más fiel de los pintores del surrealismo, en donde posiblemente pueda representar lo que fue Juan Gris para el cubismo.»

Antonio García-Tizón
(«Crónica 3»,
enero-febrero 1989)

Profundo silencio

«Telones de teatro, rostros ocultos tocados con bombines, balas de cañón o esferas hendidas, enormes 'souvenirs' petrificados y leves ataúdes ortopédicos, erotismo y pasiones humanas discurren en un tiempo singular, constituyendo la escenografía de su poética. En la obra de Magritte hay un misterioso y profundo silencio que nos muestra la exacta musicalidad del pensamiento.»

Mariano Gómez de Vallejo
(«Alerta», 28-I-89)

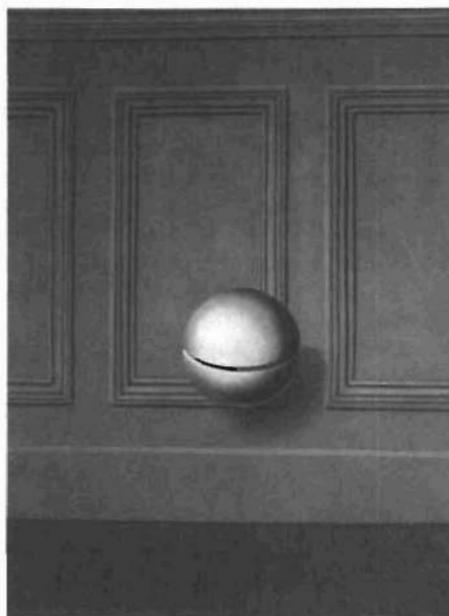
Telele mágico

«Magritte, visto democráticamente, sin heraldos, era más bien retaco, vulgar ciudadano, un señor burócrata con bombín, paraguas y el periódico en el bolsillo. Al llegar a casa le surgía el telele mágico, tomaba el pincel y dale que dale, sudando la camiseta, se ponía cogitando a las combinaciones absurdas.»

Carlos García Bayón
(«La Voz de Galicia»,
5-II-89)

Lo incongruente y lo onírico

«Resulta fácil identificarse con



«El autómata», 1928.

los cuadros de Magritte, aunque sean de difícil explicación. Quizá la muerte de Dalí haya influido en este deseo de 'empaparse' de la incongruencia y de lo onírico de sus cuadros.»

Celia Benito
(«Heraldo de Aragón»,
2-II-89)

¿Humor negro?

«¿Humor negro? ¿Predominio en el temperamento natural de Magritte de la atrabilis, consecuencia de ese tipo de humor? El surrealismo, del que Magritte es uno de los más claros exponentes, queda muy próximo al presentar lo absurdo como la ley misma del universo.»

J. M. Álvarez Enjunto
(«Arteguía», nº 45,
enero-febrero 1989)

Reinventar la naturaleza

«La pintura de Magritte, llena de poesía y de nuevas ideas, procura reinventar la naturaleza

y ofrece una nueva lectura de las cosas. El artista visualizó los misterios del mundo y del inconsciente, utilizando para ello una técnica propia, con la que crea objetos nuevos, transforma los existentes y logra atrapar, en palabras del artista, el 'misterio de lo visible y de lo invisible'»

Miguel Angel Trenas
(«El Médico», 10-II-89)

Telas freudianas

«Huyó de los divismos, desmitificó al pintor (...) y sus cuadros, que para él no encerraban ninguna simbología, solía decir que eran trampas que ponía a los críticos e intelectuales, los cuales veían en los elementos que una y otra vez repetía en sus telas reminiscencias freudianas.»

M.B.
(«Navarra Hoy», 3-II-89)

La ilusión de la realidad

«La primera impresión que uno se lleva ante la obra de este genial artista que tanto sorprendiera a Dalí (...) es la de que su pintura no se parece a la que estamos acostumbrados a

considerar como tal. El campo de Magritte es la surrealidad y no aspira a crear la ilusión de la realidad.»

J. A. Rubio Abella
(«Diario de Teruel»,
19-II-89)

No deja frío a nadie

«Magritte es un pintor de lo real y lo imaginativo, de la vida y de la muerte, del sueño y de la cruel realidad, pero en resumidas cuentas es uno de los grandes genios de la pintura, realizador de un arte magistral que no deja frío a nadie.»

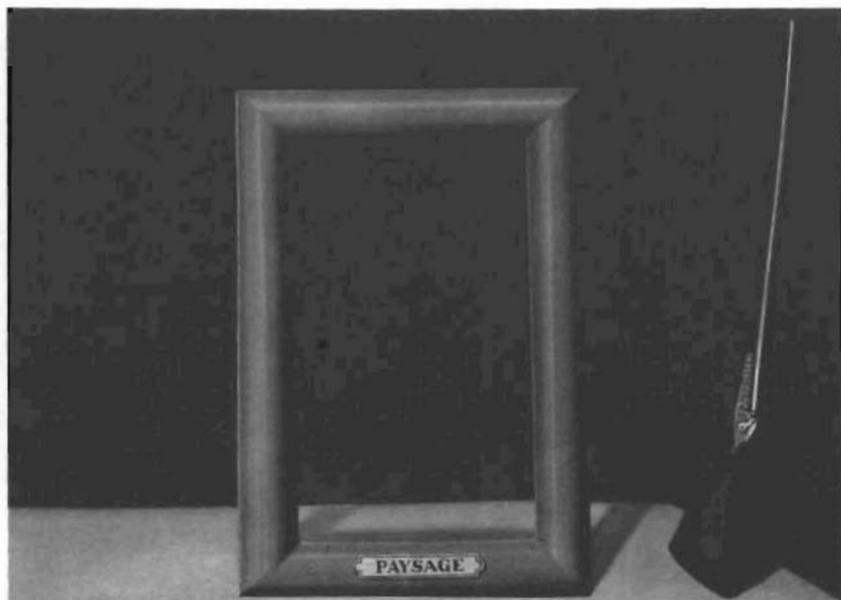
Pedro Francisco García
(«Crítica de Arte»,
nº 45, febrero 1989)

Un pintor original

«Magritte cuenta, en relación con otras figuras excelsas de la historia del arte, con la ventaja de que fue un pintor original desde que empezó a crear. Desde que, como dijo él mismo, «encontré» mi primer cuadro, a los veinticinco años, toda su obra está impregnada de novedad y de surrealidad.»

Javier Parra
(«El Norte de Castilla»,
24-II-89)

«Los encantos del paisaje», 1929.



Los miércoles, en cinco conciertos**EL VIENTO EN LA MUSICA
FRANCESA**

Durante los cinco miércoles de este mes de mayo se desarrollará el ciclo «El viento en la música francesa», que ha programado la Fundación Juan March en su sede de Madrid. Este mismo ciclo podrá escucharse cada martes en Logroño dentro del Programa Cultural Rioja. Estos conciertos se darán a las 20,30 horas en la Sala Gonzalo de Berceo, de Logroño, y a las 19,30 horas en la sede de la Fundación en Madrid.

El programa es el siguiente:

— *Miércoles 3 de mayo:* **Miguel Quirós** (oboe) y **Gerardo López Laguna** (piano) interpretarán «Sonata para oboe y piano, Op. 166», de Saint-Saëns; «Sonata para oboe y piano (a la memoria de S. Prokofieff)», de Poulenc; «Pièce en Si b. Op. 22», de Büsser; «Serénade para oboe y piano», de Pierné; «Pâtres et Rythmes Champêtres», de Foret; «Fantaisie pastorale, Op. 37», de Bozza; y «Pièce», de Fauré.

— *Miércoles 10 de mayo:* **Juana Guillem** (flauta) y **Elisa Ibáñez** (piano) interpretarán «Joueurs de Flûte», de Roussel; «Fantasía», de Hüe; «Sonata», de Poulenc; «Le Merle Noir», de Messiaen; «Pieza para flauta sola», de Ibert; y «Sonatina», de Dutilleux.

— *Miércoles 17 de mayo:* **Enrique Pérez Piquer** (clarinete) y **Aníbal Bañados** (piano) interpretarán «Sonata», de Saint-Saëns; «Primera rapsodia», de Debussy; «Sonatina», de Honegger; «Sonatina», de Milhaud; y «Sonata», de Poulenc.

— *Miércoles 24 de mayo:* El

Grupo Montmartre, compuesto por **Montserrat Gascón** (flauta), **Ferrán Torrén** (oboe), **Ricard Peraire** (clarinete) y **Lluís Avenadío** (piano), interpretará «Sonatine en Trio Op. 25», de Schmitt; «Fantasía», de Gaubert; «Aria para flauta, piano, oboe y clarinete», de Ibert; «Rapsodie», de Honegger; «Syrinx, para flauta sola», de Debussy; «Sonata para flauta, clarinete y piano», de Emmanuel; «Preludio e impromptu Op. 25», para piano, de Fauré; «Le calme de la mer Op. 3, para flauta, clarinete y piano», de Aubin; y «Capricho Op. 79 sobre temas rusos y daneses», de Saint-Saëns.

— *Miércoles 31 de mayo:* El **Quinteto de viento de la Orquesta Sinfónica de RTVE**, compuesto por **José Moreno** (flauta), **Jesús Meliá** (oboe), **Máximo Muñoz** (clarinete), **Luis Morató** (trompa), **Vicente Merenciano** (fagot) y, como invitado, **Gerardo López Laguna** (piano), interpretará «Tres piezas breves», de Ibert; «La cheminée du roi René», de Milhaud; «Divertimento Op. 6», de Roussel; «Dos piezas», de Ropartz; «Cuarteto», de Françaix; y «Sexteto», de Poulenc.

FINALIZO EL CICLO «CANCIONES Y ROMANZAS DE SALÓN»

A las «Canciones y romanzas de salón» dedicó la Fundación Juan March un ciclo de tres conciertos, celebrados los días 5, 12 y 19 de abril, con la actuación de seis cantantes y pianistas españoles: los barítonos **Manuel Pérez Bermúdez** y **Luis Alvarez** y el tenor **Manuel Cid**, acompañados al piano por **Javier Parés**, **Sebastián Mariné** y **Fernando Turina**, respectivamente. El mismo ciclo se celebró en Albacete, dentro de «Cultural Albacete», y en Logroño, en el «Cultural Rioja».

Cada uno de los tres conciertos se dedicó al género de las canciones y romanzas de salón en un país: la *canción francesa* (con obras de Berlioz, Gounod,

Franck, Massenet, Bizet, Chausson, Hahn, Saint-Saëns, Duparc y Fauré), en el primero, que ofrecieron Manuel Pérez Bermúdez y Javier Parés; la *canción italiana* (con obras de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi y Tosti), en el segundo, interpretado por Manuel Cid y Fernando Turina; y la *canción española* (obras de Marcial del Adalid, Fermín María Álvarez e Isaac Albéniz), en el tercero, que corrió a cargo de Luis Alvarez y Sebastián Mariné.

El musicólogo **Xoan M. Carreira** escribió una introducción y notas al programa del ciclo, que recogía el folleto editado para el mismo. De la primera ofrecemos un amplio extracto en páginas siguientes.

Los intérpretes

Manuel Pérez Bermúdez estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en la Escuela Superior de Canto, con Lola Rodríguez Aragón. Ha participado en diversos Festivales de Opera españoles y colaborado con las Orquestas y Coros Nacional de España y de RTVE, entre otros. Es profesor de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Manuel Cid, sevillano, estudió en su ciudad natal y en el Mozarteum de Salzburgo, donde se graduó en 1973. Ha actuado con importantes orquestas españolas y extranjeras e

intervenido en los principales Festivales de España y de otros países. Ha grabado en disco obras de Bach, Mozart y Falla.

Luis Alvarez se tituló por la Escuela Superior de Canto de Madrid. Formó parte del Seminario de Estudios de la Música Antigua y colabora con los grupos Pro Música Antigua de Madrid, Hespérion XX y La Stravaganza. Es miembro fundador de la Opera Cómica de Madrid.

Javier Parés estudió en la Academia Marshall de Barcelona y posteriormente en Ginebra,

en cuyo Conservatorio obtuvo el Certificado de Estudios Superiores. Actualmente es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Fernando Turina, madrileño, estudió en los Conservatorios de Barcelona y Madrid. Desde 1978 es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid y actualmente es vicedecano de dicho centro.

Sebastián Mariné, granadino, estudió con Rafael Solís en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, del que es profesor desde 1979.

«LA CANCIÓN EN LOS ROMANTICISMOS LATINOS»

No creo excesivo afirmar que es el XIX el siglo cuya historia ha sido más transgredida, mediante la superchería de prescindir de los gustos de la época y suplantarlos por nuestros propios gustos. Y los gustos de la época se orientan, antes que nada y por encima de todo, hacia la ópera, y la ópera que gustaba en los años románticos es la de Rossini, la de Weber, la de Bellini, la de Donizetti y la de los absurdamente olvidados, que pueden simbolizarse de «La Dame Blanche» de Boieldieu, puesto que recoge en libreto y partitura todos los «iconos» de la cultura romántica.

La música instrumental va a estar al servicio de los virtuosos (los monstruos sagrados de la sociedad musical romántica), especialmente guitarristas, pianistas y violinistas. Y el repertorio más extendido (a menudo creación de los propios virtuosos) es aquel formado por las fantasías y las variaciones sobre arias de las óperas más famosas; repertorio en el cual el virtuoso del instrumento remeda las agilidades vertiginosas de los divos locales. El mismo tipo de virtuosismo que pugna por lograr la bailarina (protagonista del «ballet» romántico) en emulación, asimismo, de la sofisticada ornamentación vocal.

Seríamos, sin embargo, injustos si creyéramos que el «bel canto» (y sus consecuentes instrumentales y coreográficos) distraía lo sensitivo en beneficio de lo efectista; para la mentalidad romántica no se trataba de una especie de fuegos de artifi-

cio, sino que era la expresión última de la *verdad artística*; el intérprete desempeñaba el papel de «medium» vehiculizando la emoción del público en un tipo de relación que ha llegado a nosotros a través de dos lenguajes ciertamente privilegiados, cuales el «jazz» (recordemos la energía del «scat singing» de Ella Fitzgerald en *Flying Home*, por ejemplo) y el flamenco.

Si bien es cierto que la segunda mitad del siglo romántico caminará por la senda de la renuncia a la ornamentación improvisatoria del intérprete en beneficio de la versión fijada y controlada por el compositor (lo cual no es otra cosa que el triunfo de éste sobre aquél en el aprecio del público), no lo es menos que los virtuosos sobrevivieron con singular fortuna hasta fecha muy reciente.

La voz, la protagonista

Como ya dije, la voz es la protagonista del romanticismo musical y ese protagonismo alcanza desde las máximas alturas de la ópera hasta la mínima intimidad de la canción. En relación con ésta no podremos olvidar el interés que a las canciones tradicionales conceden los viajeros ya desde finales del XVIII. La canción tradicional va a ser muy pronto motivo literario que deja de ser referencia en la narración para adquirir un propio protagonismo, y ello va de la mano de las primeras labores de recogida de música tradicional y la invención del «folk-

lore». La canción tradicional entrará a formar parte de los «iconos» románticos y será vista como algo puro, prístino, incontaminado... una vez más desde las cotidianas contradicciones entre teoría y práctica, pues nada impedía publicarlas con acompañamiento pianístico y convenientemente maquilladas o inventar libremente melodías de supuesto estilo tradicional. Lo que no impide que por este procedimiento hayan nacido páginas maravillosas, como la *Marcha de los Peregrinos*, el segundo movimiento de *Harold en Italia*.

Importancia del «lied»

Va a ser, desde luego, Alemania el país en el que la historia de la canción parezca más gloriosa. El «lied» va a significar una reforma importantísima del concepto de canción, reforma que va más allá de la importancia concedida al acompañamiento pianístico, el cual va adquiriendo protagonismo incluso merced a las exigencias virtuosas que le piden Schumann o Liszt. Así como los códigos estróficos y rítmicos de la melodía caen, también lo hacen los rigores estróficos del «cuplet» dieciochesco; lo que permitirá que el «lied» se convierta en un drama musical miniaturizado mediante un texto que desarrolla una historia. Ello va a ser reforzado por el piano (que desempeña el papel expresivo que Viridot concedía a la orquestación), un piano que, gracias a los progresos en la construcción, avanza rápidamente en la oferta de posibilidades tímbricas. Lo sorprendente es que todo esto está presente con absoluta claridad en el primer «lied» de Schubert, *Gretchen am Spinrade*, sobre texto de Goethe en 1814. El valor expresivo

del «lied» es un instrumento poderosísimo del sentimiento romántico y en la música alemana su historia se puede prolongar hasta el mismísimo Alban Berg.

La influencia del «lied» se dejó sentir por toda Europa a través de las ediciones, pero sobre todo a través de la interpretación causada por las interpretaciones de los grandes cantantes. Tal es el caso de Adolphe Nourrit y Francia. El «lied» va a causar la correspondiente reacción y vehiculizar la creación de los estilos nacionales de canción, muy a menudo alejados del modelo alemán, del cual toman el concepto de minidrama, el desarrollo de la historia y la afectividad comentada por el acompañamiento pianístico. Asistiremos por doquier a la convivencia del género local de



▷ canción con los nuevos géneros ideados por estímulo del «lied». En el desarrollo de estos nuevos géneros, desde luego, van a influir elementos extramusicales, como la oferta poética y la conciencia de las peculiaridades de cada idioma, que condicionarán en tal alto grado cumbres como *L'invitation au voyage*, de Henri Duparc, o los *Songs of Travel*, de Ralph Vaughan Williams.

Los motivos por los cuales el público español parece haber preferido el repertorio de «lieder» al grado de preterir el de «mélodies» e incluso el de nuestras canciones y hacer ignorar las ricas colecciones italianas o inglesas tienen mucho que ver con el mercado fonográfico, pero también con el papel jugado por Lola Rodríguez Aragón en los años de la autarquía al ofrecer en exclusiva los «lieder» y el repertorio español populista de nuestro siglo. Habría que considerar, asimismo, que la obra de referencia en castellano sobre la cuestión ha sido *El «lied» romántico*, de Federico Sopena Ibáñez (Madrid, 1973), cuya continuación dedicada a la canción fuera de Alemania no ha tenido la misma difusión.

Prestigio de la música alemana

De todos modos, por encima de la labor de difusión que realizaron Lola Rodríguez Aragón y el P. Sopena, ha existido y sigue existiendo un factor bien conocido por quienes estudian los complejos fenómenos del consumo. Me refiero al *prestigio*. La música alemana posee prestigio, mucho más prestigio que la italiana y muchísimo más aún que la francesa, y no digamos que la española. Y es cierto que, contra todo pronóstico, el consumidor español dice

preferir el «lied» a la «mélodie», a la «arietta», al «song» o a la canción. Y el prestigio prevalece a menudo por encima de la simple sensibilidad o de la natural apetencia por lo cercano, por lo conocido.

La gran contradicción musical de nuestra época es el concierto, el rito del concierto copiado de la reunión decimonónica en el teatro, en el ombligo urbanístico de la nueva ciudad. Incluso los nuevos medios, cual la electroacústica, se han adaptado al ritual del concierto público, aun a sabiendas del escaso gusto de los oyentes por aplaudir a un altavoz. En el consumo de conciertos hemos incluido instrumentos que nunca soñaron con subir al escenario, ya sea el clavicordio, ya sea el altavoz antes citado, pues la música para ellos pensada fue escrita para propio deleite del intérprete o para su reproducción por otros medios de difusión que entrarían en casa del oyente y no le pedirían que fuese a la sala de conciertos.

El repertorio de voz y piano es también una posible víctima de la fagocitación que la sala de conciertos hace de toda producción musical, incluso violentando la intimidad que una música parece reclamar. Muchas de las canciones de este ciclo fueron pensadas para producir el placer de la interpretación, en primer lugar, y de compartir esa emoción en la intimidad del salón, en segundo lugar. Otras, de gran dificultad interpretativa, nunca pudieron ser imaginadas más que para su ejecución por profesionales. Todas ellas son joyas de gran valor de la cultura de los romanticismos de sus países, de la cultura latina, cuya sensibilidad es, desde luego, diversa de la que hizo nacer el «lied», y si no cerramos los ojos, es nuestra cultura. ■

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN MAYO

Piano, guitarra, y trompa y piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» que tendrán lugar en el mes de mayo y que organiza la Fundación Juan March los lunes a las doce horas. La entrada a los mismos es libre y se permite el acceso o salida de la sala entre una pieza y otra.

El programa es el siguiente:

Lunes 8 de mayo: Recital de piano por **José Luis Gómez Bernaldo de Quirós**, con obras de Soler, Beethoven, Chopin y Granados. Es madrileño, en su ciudad natal realizó sus estudios musicales y de cuyo Conservatorio es profesor de piano.

Lunes 22 de mayo: Recital de guitarra por **Lucio Dosso**, con obras de Barrios, Mozart, Brouwer, Albéniz y Llobet. Dosso es italiano e inició sus estudios en el Centro Romano della Chitarra y ha obtenido premios internacionales en Roma, Santiago de Compostela y Tokio.

Lunes 29 de mayo: Recital de trompa y piano por **Javier Bonet** (trompa) y **Aníbal Bañados** (piano), con obras de Beethoven, Strauss, Blanquer y Wilder. Javier Bonet es miembro de la Orquesta Nacional de España y ha sido admitido en la Orquesta de Jóvenes de la CEE y en la Orquesta Mundial de Juventudes Musicales. Bañados es profesor de piano de la Joven Orquesta Nacional de España.

CICLO «ORGANOS HISTORICOS DE VALLADOLID»

El 20 de mayo se iniciará un Ciclo de «Organos Históricos de Valladolid», que ha organizado la Fundación Juan March con la colaboración de la Asociación «Manuel Marín» de Amigos del Organo, de esa capital. El ciclo, que será ofrecido por cuatro organistas españoles —**Montserrat Torrent**, **Lucía Riaño**, **José Luis González Uriol** y **José Manuel Azcue**—, se celebrará en cuatro sábados sucesivos, hasta el 10 de junio, a las 20 horas, en Valladolid capital —dos de los conciertos— y los otros dos en Tordesillas y Medina de Rioseco, este último en colaboración con la Caja de Ahorros de Valladolid.

Abrirá el ciclo **Montserrat Torrent**, el 20 de mayo, en el Convento de las Huelgas Reales, de Valladolid, con un concierto que inaugurará el órgano de esa iglesia, restaurado por **Federico Acitores**.

El 27 de mayo actuará **Lucía Riaño** en la Iglesia de San Pedro, en Tordesillas, inaugurando también el órgano, restaurado por **Joaquín Lois**; y en junio proseguirá el ciclo con las actuaciones de **José Luis González Uriol**, el 3 de junio, en la Iglesia de Santa María, de Medina de Rioseco; y **José Manuel Azcue**, el 10 de junio, en la Catedral de Valladolid.

Salvador Giner

LA CONSTITUCION MORAL DE LA SOCIEDAD CONTEMPORANEA

«La sociología es la ética de la modernidad. O, por lo menos, la sociología debería ser una de las principales dimensiones de la ética contemporánea. La tragedia es que a menudo se proponga hoy a la sociología como lo contrario de la ética o como algo que carece de toda relación con la filosofía moral.» Son palabras de **Salvador Giner**, catedrático de Sociología de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Barcelona, quien impartió en la Fundación Juan March, entre el 7 y el 16 de febrero, un curso universitario con el título de «La constitución moral de la sociedad contemporánea».

El profesor Giner, en sus cuatro intervenciones, habló de «La producción social de la moral», de «El interés común», de «La religión civil» y de «Sociología y filosofía moral». Se ofrece a continuación un extracto de dichas intervenciones.

Suele concebirse la sociología como aquella ciencia social que ha logrado hacer superflua a la ética. Para muchos aparece como disciplina amoral y, para aquellos que se sienten todavía amenazados por las incursiones considerables de la sociología en la cultura moderna, es también una disciplina particularmente inmoral. Hasta se dice que la sociología propone una visión cínica de los asuntos humanos y de la naturaleza humana. Así, se la señala como ejercicio intelectual esen-



SALVADOR GINER (Barcelona, 1934) es catedrático de Sociología en la Universidad de Barcelona; director del Departamento de Sociología y Metodología de las Ciencias Sociales; director del Instituto de Estudios Avanzados (CSIC); y presidente de la Federación de Asociaciones Españolas de Sociología, además de miembro del Comité Ejecutivo de la Asociación Internacional de Sociología y delegado en su Secretariado. Es autor, entre otros títulos, de *Historia del Pensamiento Social*, *Sociología*, *La Sociología Corporativa*, *Ensayos civiles*, *El destino de la Libertad* y *El corporatismo en España*.

cialmente perverso, que reduce la moralidad a mero subproducto de las fuerzas sociales o de los valores culturales y la sujeta a las poderosas servidumbres de situación, momento y lugar.

¿Cómo ha podido llegar a suceder esto? Intentaré proporcionar una respuesta adecuada reflexionando sobre el interés

moral original de la sociología y sobre la posterior y paradójica inversión de tal interés por causa de las exigencias generadas por los postulados mismos de la disciplina.

El foco central de mi indagación es la relación que existe entre sociología y filosofía moral. Mi sesgo es sociológico, esto es, indago el problema desde la orilla sociológica y como sociólogo. Por tanto, sólo rozaré tangencialmente el análisis sociológico de la moralidad y los valores morales o me ocuparé muy poco de las preocupaciones de los sociólogos y en torno a sus responsabilidades morales en el ejercicio de sus ocupaciones.

Durante su largo y formativo período precomteano, la sociología surgió como parte esencial de una revolución ocurrida en el seno de la historia de la ética. Esta revolución consistió en el descubrimiento de la historicidad y de la dependencia social de los principios y reglas morales. Fue coetánea con otra revolución paralela en el campo de la filosofía moral que apuntaba en dirección opuesta: la reorientación kantiana de la ética. Tuvo lugar, por consiguiente, una doble revolución. Apareció, por una parte, una interpretación estrictamente racionalista de la moralidad y, por otra, una teoría puramente sociológica del mismo fenómeno.

A la sociología primeriza le faltaba introspección. A pesar de su vigor en el mantenimiento de la dimensión ética, en conjunto estaba demasiado henchida de sus propias promesas de éxito científico y de su descubrimiento de una historia natural de la moral para ser capaz de analizar los conflictos latentes que existían entre las

concepciones rivales, 'sociológica' y 'filosófica', de la moralidad.

Los esfuerzos por eliminar la especulación ética no sociológica fueron de diversa índole. En un extremo encontramos argumentos positivistas más bien vulgares. Así, el por otra parte sutil e ingenioso Pareto disfrutaba ingenuamente señalando el carácter completamente fingido de todos los principios morales. La biología, los instintos, las condiciones sociales y una pantalla de palabras y retórica era todo lo que había que saber de la realidad moral, reducida por él a un liviano velo de hipocresía. En el otro extremo, Simmel, Weber y Durkheim intentaron poner fundamentos a la 'sociologización' de la ética en términos filosóficamente más rigurosos y refinados. Sin embargo, es dudoso que consiguieran desarrollar del todo una ciencia social 'éticamente independiente'. Sus propios y profundos intereses morales y su talla como filósofos sociales —y no sólo como sociólogos— les impidieron alcanzar esa dudosa meta. Sólo algunos de sus seguidores posteriores, indiferentes a las implicaciones filosóficas de su profesión, serían capaces de 'liberar' a la sociología de la filosofía moral. Esto costaría un precio, aunque los causantes fueran inconscientes de él o estuvieran dispuestos a pagarlo.

La irracionalidad ética

La fuerza del proyecto de Weber de reconstruir el puente roto entre ciencia social y filosofía moral descansa en su aceptación de aquellas mismas nociones que podrían hacer su tarea más ardua. Así, Weber

comenzó asumiendo lo que llamaba la «irracionalidad ética del mundo». Vio, como Simmel, que el pluralismo moral conducía a antagonismos ideológicos y de creencias que, en última instancia, no podían ser resueltos. Como consecuencia, exigía una neutralidad ética estricta en el estudio científico de los asuntos humanos.

La irracionalidad del mundo es la fuerza generadora de la moralidad humana, según Weber. Esta es su intuición básica. Es su percepción de una paradoja moral, que le lleva a una aseveración en apariencia contradictoria e insostenible. Al final de *Política como vocación*, Weber plantea su visión de que es la experiencia de la irracionalidad esencial del mundo lo que ha inspirado todas las religiones de la humanidad. Y las religiones son, en gran medida —y muy especialmente para Weber—, sistemas éticos. Las religiones son el manantial mayor del significado. A su vez, el significado es el único elemento que, injertado en la mera conducta, la transforma en acción y, en última instancia, hace posible la sociedad.

Quienes practican la sociología han confundido a veces el ideal de neutralidad ética con la indiferencia moral o aun con el desinterés cínico. Podría esperarse que esta desfiguración perniciosa del significado real del ideal cabal metodológico de la ciencia social hiciera sus mayores estragos al ir a cuestras del conductismo o al abrazar las pretensiones del cientismo ideológico. Sorprende, sin embargo, constatar que uno de los mayores triunfos de la sociología 'cínica' ha ocurrido en otro lugar. Ha sucedido en el ámbito de la escuela filosófica fenome-

nológica y, más precisamente, en el de su vástago sociológico: la etnometodología.

En el trabajo de Erving Goffman podían ya detectarse indicios de este inesperado desarrollo. Su enfoque, aunque diferente y después abiertamente hostil a la escuela etnometodológica, compartía a pesar de todo una base con ella. Las metáforas teatrales de Goffman para explicar los encuentros sociales, la interacción y la producción de la vida social han conducido a la interpretación errónea de su sociología como si fuera esencialmente cínica. Sin embargo, su referencia sistemática a la estructura social, a las pautas de dominación y a la distribución del poder en cualquier situación social no avalan tal opinión.

Cuando en 1967 Garfinkel acuñó la peregrina palabra 'etnometodología', la usó para referirse al «estudio del razonamiento práctico cotidiano como constitutivo de todas las actividades humanas». Este comienzo prometedor, sin embargo, condujo a un resultado (uno no osa decir la palabra 'interpretación' cuando habla de esta escuela) puramente situacional y ultraempirista del significado y los valores.

Los etnometodólogos deben reconocer que las reglas y principios abstractos son invocados constantemente por las personas en su interacción cotidiana y también que son consideradas por ellas como ataduras. Empero, se niegan a emitir cualquier generalización sobre unas y otros o a sacar conclusiones, como no sea informar que existen como parte de las expresiones del lenguaje.

Según ello, hacer una generalización es imponer nuestras pro-

pías 'leyes' sobre el mundo, es 'legislar'. Husserl, la inspiración filosófica de los etnometodólogos, afirmó que el «verdadero método sigue a la naturaleza de las cosas y no nuestros prejuicios y preconcepciones», una opinión asaz juiciosa. Los etnometodólogos extienden sus implicaciones a cualquier expresión que posea algún aspecto de generalidad que la sociología pueda atreverse a hacer sobre una situación observada. De acuerdo con esto, asumen que todas las inferencias sociológicas deben contener prejuicios e interpretaciones erróneas y que, por tanto, deben descartarse. Esto contrasta con la opinión, ampliamente sostenida por los científicos sociales, de que los prejuicios y las interpretaciones erróneas se esconden a menudo tras nuestras afirmaciones acerca del mundo y que de hecho sesgan nuestra visión de las cosas, pero que nuestra propia pugna consciente contra ellas nos redime en alguna medida de los pecados que cometemos en su nombre. No negamos nuestros demonios, los combatimos con desigual fortuna. No todo son derrotas.

Religión civil

¿Es necesaria la religión? Esta pregunta, que carece de sentido para las gentes religiosas (si la viven, es evidente que la necesitan), lo tiene, en cambio, para el conjunto de la sociedad. En otros tiempos, claro está, ni siquiera se formulaba. Un mundo sin religión era inconcebible. Hoy es, por lo contrario, aparentemente posible. La pregunta sobre las fuentes de la legitimación religiosa de las sociedades complejas suele surgir cuan-

do dejan de manar. O cuando parecen hacerlo. Vivimos en un mundo al que se suelen atribuir rasgos de avanzada secularización.

La esfera mítica y litúrgica que vertebra las sociedades secularizadas no tiene por qué plasmarse en religiones de naturaleza tradicional, aunque éstas, por otra parte, no tengan por qué desaparecer. Podría suponerse, en cambio, con ellas o junto a ellas, la presencia crucial de una religión civil.

La religión civil consistiría en un proceso colectivo de sacralización de ciertos rasgos específicos de la vida comunitaria, que se plasmaría en un conjunto de rituales públicos, liturgias cívicas y políticas y piedades populares encaminadas a reforzar la identidad y cohesión de una comunidad nacional, así como a atribuirle trascendencia, dotando de carga luminosa a sus símbolos mundanos o religiosos, así como de carga épica a su historia.

El estudio de los procesos de secularización que han constituido la espina dorsal de esa gran mudanza histórica a la que con desaliño llamamos modernización ha sido fértil, pero ha traído una cierta perplejidad. Las correcciones que los sociólogos de la religión han conseguido imponer a las teorías hoy descartadas de la secularización progresiva, universal e inevitable de la humanidad han dado sus frutos. Han impuesto una cierta sobriedad en el ambiente siempre difícil de la sociología del conocimiento y de las creencias.

Deben ser muy escasos quienes sostengan que la religión no haya sufrido notorios retrocesos y que por lo menos haya abandonado en sociedades mo-

dernas el lugar central y decisivo que ocupaba en el mundo preindustrial, no sólo en la medida en que atañía a vivencias, hábitos y conciencia de las gentes, sino más específicamente en lo que se refería a la legitimación misma del orden político y aun del resto del imperante en la sociedad.

El pluralismo religioso empieza a consolidarse en el XVII en unos pocos países europeos. No se trata de la coexistencia de varias fes que hacen de una sociedad compleja un mosaico de religiones, sino de la presencia de la opción libre de escoger o hasta de crear una de ellas, u optar o no optar por ninguna. Es entonces cuando Hobbes —probablemente ateo— aboga por una religión estatal trascendental y política a la vez. Hobbes se plantea el problema al modo de Maquiavelo, para quien cuenta la utilidad pública de la religión y los defectos de ciertas religiones sobre la política. Pero se acerca aún más que él a la cuestión clave del apoyo político e identificación del soberano con una religión que dé coherencia, que posibilite el orden, la paz y la relativa prosperidad tanto de la cosa pública como de la privada.

A Rousseau parece ser que debemos la noción de religión civil. El *Contrato Social* culmina con un capítulo dedicado a ella. Esto ocurre en un ensayo dedicado a teorizar sobre la voluntad política de los hombres, sus libertades y la noción de soberanía. Según Rousseau, los hombres tenían a los dioses por reyes, pues éstos encabezaban cada sociedad política. La guerra entre pueblos era guerra entre dioses y entre cultos; la guerra política era también guerra teológica. La intolerancia civil era intole-

rancia teológica; de hecho, ambas, dice, son siempre lo mismo. Para no poner al hombre en contradicción consigo mismo es menester la religión civil. Se trata de una religión que haga de la patria objeto de adoración ciudadana, en la que servir al estado sea servir al dios tutelar.

La marcada tendencia que puede notarse hoy a confinar a Rousseau al papel de mero inventor del término parece justificada. Suele mentarse el ensayo de Robert Bellah, *La religión civil en América*, de 1967, como el punto de partida del creciente interés contemporáneo por la cuestión primera planteada por Rousseau. Bellah dio a luz este ensayo, en el que constata ya la existencia, en la vida norteamericana, del fenómeno al que Rousseau diera el nombre de religión civil, subrayando la presencia reiterada en documentos públicos y pronunciamientos solemnes sobre el Supremo Hacedor, la vida futura sobrenatural, el castigo del vicio y la virtud recompensada, la exclusión de la intolerancia religiosa y otros temas semejantes.

Tal vez conviniera elaborar una definición de religión civil que satisficiera algunas de las críticas que se le han hecho. Así, la religión civil sería un proceso constituido por un conjunto de rituales públicos, liturgias colectivas y piedades sociales encaminadas a reforzar la identidad y cohesión de una comunidad nacional y a atribuirle trascendencia, sacralizando ciertos rasgos específicos de la vida común, así como sus símbolos mundanos o religiosos, y dotando de carga épica a ciertos acontecimientos de la historia.

Suele decirse que las sociedades contemporáneas carecen de

moral, o por lo menos de una moral predominante, identificable y precisa. Hay buenas razones para sostener esa opinión. Según ella viviríamos en una época 'posterior a la virtud', 'posmoral', en un mundo en el que la moral ha sido 'raptada' sin que se sepa a ciencia cierta cómo ha tenido lugar la operación. A lo sumo viviríamos en un mosaico inestable de moralidades diversas y contradictorias, pero no en el seno de una civilización que posea una bóveda central de valores éticos que la cubran.

La socialización de la moral

Los hombres han supuesto que la constitución moral de la sociedad provenía de causas exógenas. Lo bueno y lo justo era lo que determinaban los dioses, mandaba la Ley sacra, ordenaba Dios o indicaba una inviolable tradición. La invención del derecho natural y la de la moral racional no alteró del todo esta perspectiva. Teorías tan influyentes y diversas como las de Aristóteles, Spinoza y Kant, al atribuir a ciertas capacidades de raciocinio moral, universales a todo el género humano, su capacidad de hallar los principios morales de conducta, seguían hurtando a la sociedad la capacidad de engendrarlos. Con Montesquieu se inicia el camino que va hacia la misma sociedad para encontrar en ella las fuentes de la moralidad. Ese camino ha sido largo y no exento de aberraciones, pues ha dado pie a un grave divorcio entre la sociología y la filosofía moral, conducente a un empobrecimiento mutuo y a una esterilidad alarmante.

Decir, por otro lado, que la constitución moral de la sociedad es endógena no es afirmar que pueda confundirse con los procesos demográficos, económicos, políticos y culturales de la vida social. Es, más bien, decir que surge de su agregación e interacción en esa realidad emergente cuyo resultado es, y que recibe el nombre final de 'sociedad'. Más específicamente es afirmar que en condiciones de hipermodernidad lo social es moralmente soberano.

En los últimos tiempos, la sociedad ha absorbido e incorporado esferas (la divinidad, el mal, el bien) que antes poseían frente a ella (y no digamos frente a ciertas instituciones suyas, como las estatales) una relativa autonomía: quedaban fuera de su alcance aunque ocurrieran o se manifestaran en ella. Hoy, en cambio, si las sociedades constituyen órdenes relativamente viables frente al caos, si funcionan en alguna medida, a pesar de su supuestamente asoladora crisis de legitimidad, si son capaces de habérselas con la masiva corriente de innovación técnica y cultural y la fluidez intensísima de su vida social, lo hacen en virtud de su constitución moral.

Dícese que son los valores morales los que en última instancia confieren una mínima coherencia a una sociedad compleja. No se ve cómo la hipermodernidad pueda zafarse de ese venerable requisito. Otra cosa es que la producción de tales valores tenga su origen en pugnas y enfrentamientos de clase, gremio o institución que no permitan la más mínima veleidad idealista en la teorización de la moral. ■

Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología

CURSO SOBRE «BASES MOLECULARES DEL SISTEMA INMUNE»

■ Está dirigido a postgraduados menores de 30 años

Un curso sobre «Bases moleculares del Sistema Inmune» se desarrollará los días 22, 23 y 24 de mayo en el Parador Nacional de Sigüenza (Guadalajara), organizado por la Fundación Juan March dentro de su nuevo Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología. El director de estas jornadas de estudio es el Premio Nobel de Medicina **César Milstein**. Este curso está dirigido a postgraduados menores de 30 años que están trabajando en temas directamente relacionados con el contenido del mismo y previamente seleccionados; y será impartido por ocho científicos —tres de ellos extranjeros—, quienes expondrán los avances más recientes en el estudio de determinados aspectos del Sistema Inmune, con especial referencia a la comprensión molecular de los mismos.

Los principales temas que se tratarán incluirán la síntesis y variabilidad de las inmunoglobulinas y de las células que las producen, así como otros fenómenos de reconocimiento y activación celular, con especial atención a los fenómenos de restricción asociativa y mecanismos de selección intratímica.

Los ponentes y temas que expondrán son los siguientes:

● **César Milstein**
Laboratorio de Biología Molecular del Medical Research

Council, Cambridge (Inglaterra):

Introducción y perspectiva histórica.

Carácter dinámico del repertorio de anticuerpos.

● **Celia Milstein**
Genética de las inmunoglobulinas.

● **Michael Neuberger**
Medical Research Council, Cambridge.

The regulation of antibody expression (en inglés).

● **Jordi Vives**
Hospital Clínico y Provincial de Barcelona.

Interacciones celulares y linfoquinas en la activación linfocitaria.

● **Fernando Díaz de Espada**
Servicio de Inmunología de la Clínica Puerta de Hierro, Madrid.

Diferenciación y adquisición del repertorio en el timo.

● **Carlos Martínez**
Centro de Biología Molecular-Universidad Autónoma de Madrid.

Significado biológico de los linfocitos B CD5+.

● **Francisco Sánchez**
Servicio de Inmunología del Hospital de La Princesa, Madrid.

Moléculas asociadas a la función linfocitaria.

● **Federico Garrido**
Hospital Virgen de las Nieves, Granada.

MHC y respuesta inmune.

FINALIZO EL CICLO SOBRE «MEMBRANAS Y COMPARTIMENTOS CELULARES»

■ Intervinieron los Premios Nobel Palade y Khorana y los doctores Unwin y Schatz

Sobre la organización y función del retículo endoplásmico, la transducción por luz en bacteriorrodopsina y las proteínas y la formación de las membranas biológicas hablaron en la Fundación Juan March cuatro destacados científicos extranjeros, dos de ellos Premios Nobel de Medicina, dentro del Ciclo «Membranas y compartimentos celulares» que organizó esta institución del 13 de febrero al 13 de marzo, dentro del nuevo Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología. Los doctores **Nigel Unwin**, **George E. Palade**, **H. Gobind Khorana** y **Gottfried Schatz** expusieron sus trabajos sobre esos temas, y fueron presentados, respectivamente, por los doctores españoles **José López Carrascosa**, **Fernando Díaz de Espada**, **Severo Ochoa** (Premio Nobel de Medicina 1959) y **Margarita Salas Falgueras**.

En el número anterior de este *Boletín Informativo* se informó sobre la conferencia de Nigel Unwin. En páginas siguientes se resumen las intervenciones de Palade, Khorana y Schatz.

Nigel Unwin (Shrewsbury, Inglaterra, 1942) es desde 1987 Científico Asociado en el Laboratorio de Biología Molecular del Medical Research Council de Cambridge (Inglaterra) y miembro del Departamento de la misma especialidad en la Scripps Clinic Research Foundation, en La Jolla (California). Pertenece a la EMBO (Organización Europea de Biología Molecular) y a la Royal Society of London.

George E. Palade (Jassy, Ru-

mania, 1912) está nacionalizado estadounidense. Es Investigador Científico del Departamento de Biología Celular de la Escuela de Medicina de la Universidad de Yale en New Haven. En 1974 obtuvo el Premio Nobel de Medicina, conjuntamente con A. Claude y C. de Duve. National Medal of Science (1986). Miembro electo de la American Academy of Arts and Sciences (1957), National Academy of Sciences (1961) y Royal Society (Miembro extranjero, 1984).

H. Gobind Khorana (Raipur, India, 1922) fue profesor y codirector del Instituto de Investigaciones Enzimológicas de la Universidad de Wisconsin en Madison y profesor del Departamento de Bioquímica de la misma Universidad, y en 1970 es nombrado profesor de Biología y Química en el Massachusetts Institute of Technology, de Cambridge (Estados Unidos). En 1968 obtuvo el Premio Nobel de Medicina, con Nirenberg, por sus contribuciones al desciframiento del código genético.

Gottfried Schatz (Strem, Austria, 1936) es desde 1974 profesor de Bioquímica en el Departamento de esta especialidad del Biozentrum, de la Universidad de Basilea (Suiza) y, desde 1984, Secretario General de la EMBO. Entre otras distinciones, cuenta con las Medallas de Oro de la Carlsberg Foundation (1983) y de la German Biochemical Society (1988); y es Miembro Honorario Extranjero de la American Academy of Arts and Sciences (1987).

George E. Palade:

«ORGANIZACION Y FUNCION
DEL RETICULO ENDOPLASMICO»



A mitad de la década de los cuarenta, Claude y Porter descubrieron que alrededor del núcleo celular existía un sistema de vesículas al que denominaron retículo endoplásmico (REP). Este descubrimiento fue una de las primeras aplicaciones del microscopio electrónico a la biología moderna. En los últimos cuarenta años, los avances en este campo han sido verdaderamente fantásticos.

El REP está constituido por un sistema de membranas interconectadas, denominadas cisternas, que delimitan un espacio interno o cisternal. Dentro de este sistema es posible distinguir dominios estructurales diferenciados, tales como la membrana nuclear, el retículo endoplásmico liso y rugoso o los elementos transicionales del retículo endoplásmico. El REP rugoso se denominó de esta manera debido a que se encontraban en él numerosas partículas de pequeño tamaño asociadas a la membrana. Estas partículas, constituidas por moléculas de ARN y proteínas, y denominadas ribosomas, son los orgánulos celulares responsables de la traducción del ARN mensajero en proteína.

Aunque los primeros estudios estructurales se realizaron con cultivos celulares, pronto fue evidente que el REP se encuentra en prácticamente todas las células, animales o vegetales. Sin embargo, no todas las células tienen el mismo REP; por ejemplo, en células secretoras del bazo el REP presenta un

desarrollo mucho mayor que en la mayoría de los otros tipos celulares.

Durante la década de los cincuenta se desarrolló la técnica de fraccionamiento subcelular. Esta técnica permite separar los diferentes orgánulos subcelulares mediante homogeneización y centrifugación diferencial. La importancia de esta técnica radica en el hecho de que permite abordar desde el punto de vista bioquímico cuestiones que hasta ese momento eran objeto de un estudio puramente morfológico, lo que ha permitido aclarar el funcionamiento de numerosas estructuras previamente descritas. Pronto se descubrió que en el REP existían diversas actividades enzimáticas residentes. Muchas de éstas están relacionadas con el metabolismo de lípidos, tales como la síntesis de colesterol, de fosfolípidos o acil-glicéridos. En definitiva, este orgánulo es responsable de la mayor parte de los lípidos necesarios para el funcionamiento de todas las membranas celulares.

En el REP tiene lugar la síntesis de proteínas de membrana, de proteínas solubles que se van a excretar y de enzimas residentes del REP. Los ribosomas son responsables no sólo de la síntesis, sino también de la translocación de estas proteínas. En este proceso, conocido como transporte vectorial, están implicadas partículas de ARN llamadas SRP y receptores de SRP que se

encuentran asociados a la membrana del retículo.

En numerosas proteínas residentes en el REP (por ejemplo, proteínas de choque térmico o reguladas por glucosa) se ha encontrado en la región C-terminal un dominio conservado de cuatro aminoácidos: lisina-aspártico-glutámico-leucina. La función de este dominio puede ser retener en el REP, posiblemente para una ulterior degradación, proteínas defectuosas o que presentan un plegamiento incorrecto.

El REP realiza un conjunto de funciones esenciales para el metabolismo celular. Las funciones principales del REP son: 1) la síntesis de lípidos polares

y no polares; y 2) el direccionamiento de proteínas a lugares específicos de la célula. Este sistema de direccionamiento permite enviar proteínas solubles a los lisosomas u otros orgánulos membranosos y permite, a su vez, enviar proteínas de membrana al REP, al aparato de Golgi o a la membrana plasmática. Entre las funciones secundarias del REP están: 1) las modificaciones postraduccionales: escisión del péptido señal y glicosilación de residuos específicos; 2) el metabolismo de lípidos y compuestos aromáticos; y 3) en determinados casos el REP puede actuar también como reservorio de cationes divalentes (calciosomas).

Díaz de Espada:

«ELEMENTO FUNDAMENTAL DE LA CELULA»

La gran eclosión en el conocimiento del retículo endoplásmico tuvo lugar a partir de la mitad de los años cincuenta y estará siempre indisolublemente ligada al nombre de George Palade. El retículo endoplásmico es un elemento fundamental en todas las células de organismos superiores y está formado por un sistema irregular de cavidades que ocupa gran parte del interior de la célula. Numerosas estructuras celulares (aparato de Golgi, sistema endocítico-vacuolar, membrana nuclear) confluyen o se originan en el retículo endoplásmico, que puede considerarse como el principal sistema de tránsito molecular en el interior de la célula. Este carácter fundamental del retículo endoplásmico ha hecho ramificarse profusamente el contenido de



su estudio por otras ramas de la fisiología celular, y en casi todas ellas encontramos la labor investigadora del Dr. Palade, que mereció en 1974 el Premio Nobel de Medicina. El estudio del retículo endoplásmico es actualmente una pieza básica en la comprensión de la vida de la célula.

Hoy sabemos que regiones especializadas del retículo endoplásmico ejercen diferentes funciones en la vida de la célula, que abarcan desde la síntesis y translocación de ciertas proteínas a la génesis de unidades de membrana de la célula o a las reacciones de detoxificación de agentes xenobiontes (drogas, pesticidas, agentes cancerígenos) absorbidos por los organismos vivos de su entorno.

H. Gobind Khorana:

«TRANSDUCCION POR LUZ EN
BACTERIORRODOPSINA Y
RODOPSINA DE MAMIFERO»



Las proteínas de membrana se encuentran embebidas en la capa lipídica y están implicadas en diversas funciones, entre las que destaca la transmisión de información entre el exterior y el interior de la célula.

La bacteriorrodopsina es una proteína de membrana que se encuentra en la bacteria *Halo-bacterium halobium*, una bacteria halofita extrema, capaz de vivir en soluciones salinas concentradas (hasta 4 M). La bacteriorrodopsina está implicada en la conversión de energía luminosa en energía química en forma de ATP. El primer paso de este proceso, la captación de luz, lo realiza una molécula pequeña (cromóforo) asociada a la proteína. La luz provoca la isomerización de la molécula (11 *cis*>*trans*); esto crea un cambio en la conformación de la rodopsina que determina la salida de protones al exterior de la célula y este gradiente de pH es utilizado por ATPasas de membrana para fosforilar ATP.

Se ha determinado la secuencia de aminoácidos de la bacteriorrodopsina. Esta proteína se sintetiza como un precursor de mayor tamaño del cual se escinden 14 aminoácidos del extremo aminoterminal y un aminoácido del carboxi-terminal. Dentro de la proteína madura se distinguen 7 dominios hidrofóbicos. Estos dominios, que adoptan una estructura secundaria de tipo hélice α , se encuentran atravesando la membrana y dispuestos paralelamente. Entre al-

gunos de los dominios transmembranales existen segmentos de aminoácidos que asoman al interior o al exterior de la célula.

Las técnicas de mutagénesis «*in vitro*» han sido fundamentales para el estudio de este sistema. Mediante ellas es posible modificar a voluntad aminoácidos específicos dentro de la secuencia y analizar las consecuencias de estas modificaciones para la funcionalidad de la molécula. De esta forma se ha podido comprobar que existen cuatro residuos del aminoácido aspártico cuya sustitución afecta severamente a la capacidad de la bacteriorrodopsina para bombear protones.

La rodopsina es una proteína que se encuentra en cierto tipo de células de la retina de mamíferos, denominadas «bastones». Se trata de células altamente especializadas en la captación de la luz, lo que constituye el primer paso del proceso de visión. Estas células tienen forma alargada con un eje cilíndrico que se proyecta al exterior y otro eje sináptico al interior. En el citoplasma aparece una serie de orgánulos membranosos de forma discoidal dentro de los cuales se encuentra la rodopsina.

Una molécula de pequeño tamaño (retinol) asociada a la rodopsina es capaz de captar fotones, provocándose una isomerización de la molécula (*trans*>>13 *cis*) de forma similar a la que tiene lugar en el cromóforo

de bacteriorrodopsina. Esto provoca, a su vez, cambios estructurales en la rodopsina que abren una cascada de reacciones bioquímicas cuya consecuencia última es la polarización de la membrana celular, con lo que comienzan los procesos electrofisiológicos en la retina.

Ha sido posible construir un gen sintético que codifica para la rodopsina, utilizando pequeños segmentos de ADN de secuencia conocida y uniéndolos adecuadamente. Este gen se ha expresado en células de mamífero utilizando el vector pMT3. Todo ello ha permitido realizar mutagénesis dirigida de buena

parte de los residuos de la molécula y analizar la funcionalidad de las nuevas proteínas así creadas. Sustituciones en ocho de las diez cisteínas no afectaron significativamente a la función, mientras que sustituciones en las cisteínas 110 ó 187 hacían moléculas no funcionales.

En otras proteínas de membrana, tales como receptores de hormonas o del factor de crecimiento epitelial u otras proteínas transmembranales, se han encontrado siete dominios con capacidad de formar hélices α de forma similar a los de rodopsina y bacteriorrodopsina.

Severo Ochoa:

«ESTUDIOS DE EXCEPCIONAL IMPORTANCIA»



Khorana es una autoridad mundial en la síntesis química de polinucleótidos, que desarrolló de un modo insospechado con su introducción de la carbodiimida como agente condensante. Su labor científica alcanzaría una de sus cumbres con su fundamental contribución al conocimiento del código genético. Khorana utilizó como mensajeros, en sistemas acelulares de síntesis proteica, polirribonucleótidos de secuencia alternante obtenidos por síntesis química. Estos polinucleótidos promovían la formación de polipéptidos de secuencia de aminoácidos alternante y dependiente del orden de las bases en los mismos. Simultáneamente, Marshall Nirenberg llegó a los mismos resultados por el método de fijación de derivados aminoacilados de tRNA en ribosomas bacterianos. Por este trabajo, ambos recibieron con-

juntamente el Premio Nobel de Medicina en 1968.

En la actualidad, Khorana se ocupa del estudio de la rodopsina bacteriana o bacteriorrodopsina y con su equipo trata de comprender el mecanismo de la translocación de protones utilizando métodos de DNA recombinante para expresar la rodopsina en *E. coli*. Sus investigaciones han obtenido tres clases de mutantes en los que la rodopsina se halla modificada. Parece que por lo menos tres, y posiblemente cuatro residuos de ácido aspártico son indispensables para la translocación de protones. Los estudios de Khorana son de excepcional importancia, ya que la transducción energética es uno de los fenómenos más característicos, básicos, de la vida y su mecanismo permanece aún oscuro.

Gottfried Schatz:

**«LA FORMACION DE
MEMBRANAS BIOLÓGICAS»**



Las membranas están compuestas por lípidos y proteínas; en ambos casos estas moléculas tienen una naturaleza anfipática, esto es, parte de la molécula es hidrofílica y otra parte es hidrofóbica. La disposición de estas moléculas en la membrana garantiza que las zonas hidrofóbicas se sitúen en el interior y no tengan contacto con las moléculas de agua. Esta configuración es estable y los componentes de la membrana pueden adquirirla sin gasto de energía química.

Todas las membranas biológicas muestran una fuerte asimetría. La disposición de las proteínas en una u otra orientación está determinada por mecanismos celulares. De hecho, existe un proceso finamente regulado que sintetiza y dirige las proteínas de membrana a los lugares que tienen que ocupar. Para ello son necesarios ciertos requerimientos. En primer lugar, las proteínas de membrana poseen una señal que permite a la maquinaria celular identificarlas como tales. Se trata de un péptido en la zona N-terminal de la cadena polipeptídica y que se denomina péptido señal o secuencia líder. Otros requerimientos son: aporte de energía química, que la proteína no se encuentre plegada en su conformación nativa y la existencia de una maquinaria específica capaz de decodificar la información contenida en el péptido señal.

El sistema de translocación en la mitocondria es diferente del

que tiene lugar en otros sistemas membranosos. Estudiando una proteína mitocondrial, la subunidad IV de la citocromo oxidasa, se ha visto que obtiene un péptido señal de 25 aminoácidos, necesario para la translocación de la proteína a través de las dos membranas de la mitocondria, que tiene lugar de forma postraduccional. Ha sido posible crear genes sintéticos que poseen el péptido señal de la citocromo oxidasa en la región N-terminal de otra proteína, provocando que esta última sea dirigida al interior de la mitocondria. Con objeto de estudiar con más detalle los requerimientos de ese péptido se construyó un gen sintético, que poseía un codón de iniciación seguido por una secuencia al azar de 27 nucleótidos y de una proteína fácilmente identificable en la mitocondria. Mediante traducción «in vitro» se obtuvo una población de 10^{11} polipéptidos distintos cuyos «péptidos señal» tenían secuencia aleatoria. Un resultado sorprendente fue que el 25% de estas proteínas eran dirigidas eficazmente a la mitocondria. El análisis de estos clones demostró que todos los péptidos funcionales podían formar hélices anfipáticas.

La posibilidad de unir el péptido señal de la citocromo oxidasa a una proteína pasajera ofrece un sistema adecuado para estudiar los requerimientos del proceso de translocación. Para saber qué moléculas podían ser

o no translocadas se añadieron diferentes moléculas orgánicas o ADN de doble cadena al extremo carboxilo de la proteína pasajera, comprobándose que la translocación era posible. En cambio, cuando se añadía un inhibidor de tripsina bovina no se producía la translocación. Esto pone de manifiesto que las proteínas deben encontrarse en un estado más o menos desnaturalizado para atravesar la membrana mitocondrial. En apoyo a esta hipótesis, se ha visto que la presencia de urea acelera la translocación.

Esta última construcción no

translocable que contiene el inhibidor de tripsina bovina permite la utilización de «linkers» bifuncionales unidos a un reactivo fotosensible. La proteína resultante contiene el péptido señal, una proteína pasajera y el compuesto fotosensible en el linker que une al inhibidor. El conjunto no es translocable y, en presencia de luz el compuesto fotosensible se rompe y es capaz de unirse a otra molécula con la que esté interaccionando. Así ha sido posible purificar y clonar el gen correspondiente a uno de los receptores de la membrana mitocondrial.

Margarita Salas:

«ESPECIALISTA EN LA INSERCIÓN DE PROTEÍNAS»

Las membranas, componentes esenciales de todas las células, son soluciones de proteínas en una bicapa de fosfolípidos, que funcionan como máquinas implicadas en la transformación de energía y en la recepción, amplificación y transmisión de señales biológicas.

El grupo del profesor Schatz se ha especializado en el estudio del mecanismo de inserción de proteínas en las membranas de las mitocondrias. Se sabe que la señal presente en la proteína para su inserción en la membrana es una secuencia corta de aminoácidos presente en el extremo amino de la proteína. El proceso de inserción requiere energía en forma de ATP, así como un potencial electroquímico a través de la membrana interna de la mitocondria. Se desconoce la naturaleza de la conformación requerida para la inserción de las proteínas en las membranas, excepto que es distinta de la proteína nativa ple-



gada. La maquinaria de translocación incluye proteínas del citoplasma, cuya síntesis se induce por choque térmico y que evitan el plegamiento prematuro de las proteínas que se van a insertar en las membranas, y otras proteínas aun sin identificar de la membrana mitocondrial interna y externa.

Mediante estudios genéticos y bioquímicos se está progresando rápidamente en la identificación de componentes adicionales que intervienen en la inserción de las proteínas en las membranas biológicas, siendo el profesor Schatz uno de los especialistas más destacados en este campo.

Gottfried Schatz es actualmente profesor de Bioquímica en el prestigioso Biozentrum de la Universidad de Basilea y desde 1984 a 1989, Secretario General de la Organización Europea de Biología Molecular (EMBO). ■

Revista crítica de libros de la Fundación

APARECE EL NUMERO 25 DE «SABER/Leer»

- Con artículos de Marichal, Vaquero Turcios, Miguel Querol, Agustín García Calvo, Vilà Valentí, López Piñero y Sixto Ríos

Historia, Arte, Música, Filología, Geografía, Ciencia y Matemáticas son las disciplinas sobre las que escriben, al comentar libros publicados en esas áreas, los colaboradores del número 25, correspondiente al mes de mayo, de «SABER/Leer», revista crítica de libros que edita la Fundación Juan March.

Los autores de los comentarios son, en esta ocasión, **Juan Marichal**, **Joaquín Vaquero Turcios**, **Miguel Querol**, **Agustín García Calvo**, **Joan Vilà Valentí**, **José María López Piñero** y **Sixto Ríos**.

Como es habitual, la publicación va ilustrada con trabajos que se encargan de forma expresa y que en el número 25 corresponden a **Alfonso Ruano**, **Stella Wittenberg**, **Antonio Lanchó**, **Pablo Núñez**, **Fuencisla del Amo** y **Francisco Solé**.

La historia eclesiástica

«La obstinación de la Iglesia española» es el título escogido por el profesor **Juan Marichal** para comentar un libro, *Iglesia, poder y sociedad en España*, del hispanista norteamericano **William J. Callahan**, en el que se estudia, con sensibilidad y acierto, la historia eclesiástica de España. Para Marichal esta obra,



además de por sus valores intrínsecos, destaca por su rigor investigador y la excelencia de la prosa empleada.

El pintor **Joaquín Vaquero Turcios**, con el sugerente título de «Un caballete en el cerebro», comenta de forma personal el texto de un psiquiatra británico sobre el tema de las alucinaciones y su impacto en la pintura, y que es un estudio acerca de las alteraciones psíquicas o fisiológicas que tienen por efecto producir alucinaciones. Vaquero Turcios, por su especialidad, lleva éstas al terreno pictórico.

Para un artista plástico, señala, la apretujada convivencia de nuestro yo con toda clase de imágenes resulta una experiencia fascinante y muy sugerente.

El musicólogo **Miguel Querol** escribe un artículo sobre las teorías musicales en el Renacimiento, a partir del trabajo del profesor Claudio Palisca, que puede considerarse, a su juicio, como una gigantesca y nueva aportación al conocimiento de dichas teorías.

Querol ha buscado, en su artículo, la vía de resumir con detalle el contenido del libro, añadiéndole ciertas anotaciones personales relacionadas con el Renacimiento musical en España.

Cuestiones de lenguaje

El escritor y lingüista **Agustín García Calvo**, quien siempre se ha preocupado por cuestiones relacionadas con el lenguaje, reflexiona en esta ocasión acerca de la escritura, tomando como motivo dos libros, uno aparecido en Gran Bretaña y el otro en Italia, en donde se trata, entre otras cuestiones, de teorías sobre los orígenes de la escritura, haciendo referencia a las principales lucubraciones que se han hecho en torno a los signos, las letras y el surgimiento de la misma escritura, además de las relaciones entre escritura y ordenamiento urbano, alfabetización y progreso o el poder de la propia escritura.

Las características y la misma aparición de una obra como *Geografía humana*, de Puyol, Estébanez y Méndez, no pueden explicarse, a juicio del profesor **Joan Vilà Valentí**, catedrático de Geografía Regional de la Universidad de Barcelona, sin ponerlo en relación con la actual generación de geógrafos españoles. El objetivo funda-

mental de la obra es mostrar los mecanismos de análisis y las varias conclusiones logradas, desde el punto de vista geográfico, acerca de los distintos «espacios» que el hombre contemporáneo ha conformado: espacios poblacionales, rurales, urbanos e industriales.

Imagen tópica

José María López Piñero, catedrático de Historia de la Medicina de la Universidad de Valencia, al comentar un libro de memorias de Pío del Río Horteiga, aprovecha la ocasión para recordar en primer término que la imagen tópica de Cajal resultante de su mitificación supone un grave obstáculo para un adecuado conocimiento de la Escuela Histológica Española.

En este contexto destaca en su artículo la importancia que tienen estas memorias de Río Horteiga, no solamente para precisar su relación con Cajal, sino para conocer su propia trayectoria científica y la estructura de la Escuela.

Para el matemático **Sixto Ríos**, la aplicación de los métodos matemáticos a las más diversas actividades humanas ha hecho del matemático un rector importante de los procesos de modelización matemática. Esta idea le viene sugerida por un libro colectivo, que es una brillante contribución soviética a dicha modelización, en opinión de Sixto Ríos.

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.

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

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

- **Ramón Eritja** (y otros)
Synthesis and properties of defined DNA oligomers containing base mispairs involving 2-aminopurine.
«Nucleic Acids Research», 1986, vol. 14, núm. 14, págs. 5869-5884.
Base pairing and mutagenesis: Observation of a protonated base pair between 2-aminopurine and cytosine in an oligonucleotide by proton NMR.
«Proc. Natl. Acad. Sci. USA», agosto 1986, vol. 83, págs. 5434-5438.
(Beca extranjero 1983. Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones).
- **José Sánchez-Serrano** (y otros)
Primary structure of a proteinase inhibitor II gene from potato («Solanum tuberosum»).
«Nucleic Acids Research», 1986, vol. 14, núm. 14, págs. 5641-5650.
(Beca extranjero 1984. Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones).
- **Andrés Aguilera**
Deletion of the phosphoglucose isomerase structural gene makes growth and sporulation glucose dependent in «Saccharomyces cerevisiae».
«Mol.Gen.Genet.», 1986, núm. 204, págs. 310-316.
(Beca extranjero 1984. Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones).
- **Albert Bastardas i Boada**
Llengua i immigració. La segona generació immigrant a la Catalunya no-metropolitana.
Barcelona, Edicions de La Magrana, 1986. 224 páginas.
(Beca extranjero 1983. Plan de Autonomías Territoriales).
- **Atilano Domínguez**
Spinoza: Tratado teológico-político. Traducción, introducción, notas e índices, por Atilano Domínguez.
Madrid, Alianza Editorial, 1986. 439 páginas.
(Operación especial 1984).
- **Jesús María Boccio y José María Delgado**
Manual práctico de la Comunidad Europea. Volumen I: Libre Comercio.
Madrid, Tecnos, 1986, 355 páginas.
(Beca extranjero 1981. Estudios Europeos).

MIÉRCOLES, 3

19,30 horas

CICLO «EL VIENTO EN LA MÚSICA FRANCESA» (I).

Intérpretes: **Miguel Quirós** (oboe) y **Gerardo López Laguna** (piano).

Programa: Sonata para Oboe y Piano, Op. 166, de C. Saint-Saëns; Sonata para Oboe y Piano (a la memoria de S. Prokofiev), de F. Poulenc; Pièce en Si b, Op. 22, de H. Büsser; Sérénade para Oboe y Piano, de G. Pierné; Pâtres et Rythmes Champêtres, de F. Foret; Fantaisie Pastorale, Op. 37, de E. Bozza; y Pièce, de G. Fauré.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS «Cuatro divagaciones sobre poesía y poetas» (II).

José Hierro: «Poesía en prosa: Juan Ramón Jiménez».

JUEVES, 4

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES Piano, por M.ª Rosa Torres.

Comentarios: **Javier Maderuelo.** Obras de Soler, Mozart, Schubert, Chopin y Prokofiev.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS «Cuatro divagaciones sobre poesía y poetas» (I).

José Hierro: «Rubén Darío, maestro mágico».

VIERNES, 5

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES Música para dos pianos, por Consolación de Castro y Margarita Degeneffe.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

Obras de J.C. Bach, F. Chopin, G. Gershwin y D. Milhaud.

LUNES, 8

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA Piano, por José Luis Gómez Bernaldo de Quirós.

Obras de Soler, Beethoven, Chopin y Granados.

MARTES, 9

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES Música de cámara barroca, por el Grupo «La Folía» (Pedro Bonet, flauta dulce; Juan Carlos de Mulder, tiorba,

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

(Selección de fondos propios de la Fundación)

El 8 de mayo se abrirá al público la Exposición «Arte Español Contemporáneo (Selección de fondos propios)» en la sede de la Fundación Juan March, compuesta por 41 obras de otros tantos autores, de la colección de la Fundación.

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

e Itziar Atutxa, violonchelo barroco).

Comentarios: **Jorge Fernández Guerra**.

Obras de G. Frescobaldi, D. Castello, A. Corelli, S.L. Weiss, A. Parcham, G.Ph. Telemann y G.F. Haendel.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Cuatro divagaciones sobre poesía y poetas» (III).

José Hierro: «Norte y sur: Gerardo Diego, Rafael Alberti».

GRABADOS DE GOYA, EN VIENA

Desde el 8 de mayo, la Exposición de Grabados de Goya (de la colección de la Fundación Juan March) se exhibirá en Viena (Austria), en el Künstlerhaus de esa capital. A los 218 grabados que integran la exposición acompañarán 8 planchas de cobre originales que se exhiben por primera vez fuera de España.

● En Cáceres

Por otra parte, 222 grabados de la colección se exhiben hasta el 2 de mayo en la Iglesia de San Martín, de Plasencia; y desde el 11 hasta el 28 de mayo se podrán contemplar en Hervás, en el Museo Pérez Comendador-Leroux. En ambas localidades la muestra se ha organizado con la Institución Cultural «El Brocense».

MIÉRCOLES, 10

19,30 horas

CICLO «EL VIENTO EN LA MUSICA FRANCESA» (II)

Intérpretes: **Juana Guillem** (flauta) y **Elisa Ibáñez** (piano).

Programa: *Joueurs de Flûte*, de A. Roussel; *Fantasia*, de G. Hüe; *Sonata*, de F. Poulenc; *Le Merle Noir*, de O. Messiaen; *Pieza para Flauta Sola*, de J. Ibert; y *Sonatina*, de H. Dutilleux.

JUEVES, 11

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES

Piano, por **M.ª Rosa Torres**.

Comentarios: **Javier Maderuelo**. (Programa y condiciones de asistencia, como el día 4.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Cuatro divagaciones sobre poesía y poetas» (y IV).

José Hierro: «Un poeta para un tiempo: Gabriel Celaya».

VIERNES, 12

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Música para dos pianos, por Consolación de Castro y Margarita Degeneffe.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 5.)

MARTES, 16

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Música de cámara barroca, por el Grupo «La Folía» (**Pedro Bonet**, flauta dulce, **Juan Carlos de Mulder**, tiorba, e **Itziar Atutxa**, violonchelo barroco).

Comentarios: **Jorge Fernández Guerra**.

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

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 5.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«La Fraternité ou la Mort: From Utopia to Terror during the French Revolution» (I).
Patrice Higonnet: «Violence and the French Revolution» (traducción simultánea).

LUNES, 22

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Guitarra, por Lucio Dosso.
Obras de A. Barrios, W.A. Mozart, L. Brouwer, I. Albéniz y M. Llobet.

MIÉRCOLES, 17

19,30 horas

CICLO «EL VIENTO EN LA MÚSICA FRANCESA» (III)
Intérpretes: **Enrique Pérez Piquer** (clarinete) y **Aníbal Bañados** (piano).

Programa: Sonata, de C. Saint-Saëns; Primera Rapsodia, de C. Debussy; Sonatina, de A. Honegger; Sonatina, de D. Milhaud; y Sonata, de F. Poulenc.

MARTES, 23

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«La Fraternité ou la Mort: From Utopia to Terror during the French Revolution» (III).

JUEVES, 18

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Piano, por M.ª Rosa Torres.
Comentarios: **Javier Maderuelo.**
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 4.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«La Fraternité ou la Mort: From Utopia to Terror during the French Revolution» (II).
Patrice Higonnet: «Jacobinism in Modern History» (traducción simultánea).

CONCIERTOS EN «CULTURAL RIOJA»

En colaboración con «Cultural Rioja», la Fundación Juan March ha organizado en la Sala Gonzalo de Berceo, de Logroño, los siguientes conciertos:

- **Ciclo «El viento en la música francesa»**, los días 2, 9, 16, 23 y 30, a las 20,30 horas. Actuarán, respectivamente, **Miguel Quirós** (oboe) y **Gerardo López Laguna** (piano); **Juana Guillem** (flauta) y **Elisa Ibáñez** (piano); **Enrique Pérez Piquer** (clarinete) y **Aníbal Bañados** (piano); el **Grupo Montmartre**; y el **Quinteto de RTVE**. (Mismo programa que en Madrid).
- **Recitales para jóvenes:** dúo de clarinete y piano. Los miércoles 3 y 10, a las 12 horas. Actúan **Juanjo Mena Ostéiz** (clarinete) y **Angela Vilagrán** (piano). Comentarios: **J. M. Ubis González**.

VIERNES, 19

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Música para dos pianos, por Consolación de Castro y Margarita Degeneffe.
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

Patrice Higonet: «Revolutionary Suicide» (traducción simultánea).

MIÉRCOLES, 24

19,30 horas

CICLO «EL VIENTO EN LA MUSICA FRANCESA» (IV)

Intérpretes: **Grupo Montmartre.** Programa: Sonatina en Trio Op. 25, de F. Schmitt; Fantasía, de P.H. Gaubert; Aria para piano, oboe y clarinete, de J. Ibert; Rapsodie, de A. Honegger; Syrinx, para flauta sola, de C. Debussy; Sonata, de M. Emmanuel; Preludio e impromptu Op. 25, para piano

CICLO DE ORGANOS HISTORICOS DE VALLADOLID

En mayo se inicia el Ciclo «Organos históricos de Valladolid», organizado en colaboración con la Asociación «Manuel Marín» de Amigos del Organo, de Valladolid. Consta de cuatro conciertos, los sábados, a las 20 horas. El día 20 de mayo, en el Convento de las Huelgas Reales, de Valladolid, actuará **Montserrat Torrent;** y el 27 de mayo, en la Iglesia de San Pedro, en Tordesillas, **Lucía Riaño.** El ciclo proseguirá en junio.

En ambos conciertos de mayo se inaugurarán los órganos de las citadas iglesias, restaurados, respectivamente, por **Federico Acitores** y **Joaquín Lois.**

solo, de G. Fauré; La calma de la mar, para flauta, clarinete y piano, de T. Aubin; y Capricho sobre temas rusos y daneses, de C. Saint-Saëns.

VIERNES, 26

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«La Fraternité ou la Mort: From Utopia to Terror during the French Revolution» (y IV). **Patrice Higonet:** «Nature and Effects of the French Revolution» (traducción simultánea).

LUNES, 29

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA Trompa y piano, por **Javier Bonet Manrique** y **Aníbal Bañados.**

Obras de Beethoven, F. Strauss, A. Blanquer y A. Wilder.

MIÉRCOLES, 31

19,30 horas

CICLO «EL VIENTO EN LA MUSICA FRANCESA» (y V).

Intérpretes: **Quinteto de RTVE.** Programa: Tres piezas breves (para quinteto de viento), de J. Ibert; La cheminée du roi René (suite para quinteto de viento), de D. Milhaud; Divertimento Op. 6, Sexteto (para quinteto de viento y piano), de A. Roussel; Dos piezas (para quinteto de viento), de J.G. Ropartz; Cuarteto (para instrumentos de madera), de J. Françaix; y Sexteto (para quinteto de viento y piano), de F. Poulenc.

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