

Sumario

ENSAYO - La música en España, hoy - 6	3
<i>Música y nuevos medios electroacústicos</i> , por Gabriel Bmcic	3
NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN	19
Balance de la Fundación Juan March: 556.798 asistentes	19
— Editados los <i>Anales</i> de 1989	19
Arte	21
«Cubismo en Praga», abierta hasta el 8 de julio	21
— El director de la Galería Nacional de Praga, Jirí Kotalik, inauguró la exposición	22
Música	27
Concierto en homenaje a Antonio Arias, en junio	27
Finaliza en junio el ciclo de Sonatas de Beethoven	27
César Franck, en el centenario de su muerte	28
«Conciertos de Mediodía» en junio	30
Recital de violín en la presentación del <i>Catálogo de Obras 1990</i>	31
Presentada la ópera <i>Fantochines</i> , en concierto y edición facsímil	32
Cursos universitarios	34
Diego Gracia: «Ética y Medicina»	34
Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología	40
<i>Workshops</i> sobre «Development and function of γ & T-cells», en Segovia, y sobre «Genetic Analysis of Biological Processes», en Cuenca	40
Cursos sobre «Biochemistry and genetics of yeast» y sobre «Gene transfer, oncogenes and molecular genetics of cancer»	41
INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES	42
Stanley Hoffmann, en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales: «Las transformaciones del sistema internacional y sus efectos en la Comunidad Europea»	42
Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo	44
Donado el manuscrito de <i>La venganza de don Mendo</i> a la Fundación	44
Publicaciones	46
«SABER/Leer»: trabajos de Artola, Prieto, López Pina, Fernández-Alba, Siguán, Haro Tecglen y Ayala	46
Calendario de actividades culturales en junio y julio	47

MUSICA Y NUEVOS MEDIOS ELECTROACUSTICOS

Por Gabriel Brncic

Director de los cursos de composición y de los ciclos de conciertos del Estudio de Música Electroacústica de la Fundación Phonos de Barcelona, fue fundador y es vicepresidente de la Asociación de Música Electroacústica de España. Ha compuesto obras mediante ordenador e instrumentación electroacústica.



Es indudable que todas las corrientes musicales en la actualidad se ven relacionadas con los avances de la tecnología electroacústica. La música del repertorio histórico, la música antigua y la música contemporánea, y en general toda la difusión musical, se canaliza mediante registros o transmisiones de notable calidad técnica. (Los músicos se ven proyectados más allá del instante en que actúan y crean, en un mundo de multiplicación distante «cargado de futuro». El público como interlocutor adquiere individualidad porque puede «releer» todas las músicas.)

La ubicuidad de la comunicación y la memoria diferida de un

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

El tema desarrollado actualmente es «La Música en España, hoy». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La música española y la prensa*, por Antonio Fernández-Cid, crítico musical y académico de Bellas Artes; *La enseñanza profesional de la música*, por Daniel Vega Cernuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; *La música en ja escuela*, por Elisa María Roche, profesora de Pedagogía Musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor; y *La iniciativa privada en la música*, por Antonio Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras. La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

variado panorama sonoro, que son signos distintivos y unificadores de la información y educación musical a partir de este siglo, trazan unas posibilidades de creación que se vienen a sumar a la ancestral tradición oral y a la edición de partituras. Visto de otro modo, se trata, en lo que hace a la música como arte y experiencia cultural, de una revisión profunda de nuestros métodos de escritura y lectura. En consecuencia de la ampliación de nuestras maneras de escuchar, hablar o producir música.

La actual intercambiabilidad del registro sonoro y la edición de texto, o la producción de música mediante sintetizadores y su archivo gráfico correlativo, son estructuras de trabajo dadas por la ciencia informática, que reafirman las particularidades de una nueva época.

Productos ilustres de las primeras conjeturas acerca del presente son la Música Concreta y la Música Electrónica, hoy en día vinculadas en campos poco a poco indiferenciados: Música Electroacústica y Música Informática, títulos provisionales de aspectos técnicos de la instrumentación y de la composición de finales del siglo XX.

Actualmente, las actividades científicas que relacionan la Teoría Musical con la Tecnología del Sonido y la difusión a través de todo el mundo de obras musicales realizadas con medios electroacústicos/informáticos han tomado cauce en la Confederación Internacional de Música Electroacústica (CIME) y en la Asociación de Música por Ordenador (CMA), instituciones con las cuales España, por intermedio de sus compositores y técnicos, comienza a tener relaciones de intercambio y programación de gran futuro.

La Asociación de Música Electroacústica de España, creada en 1987, y que cuenta con un centenar de músicos interesados en las realizaciones más recientes de la teoría musical por medio de ordenadores y de la instrumentación electroacústica, aparece en un momento importante de evaluación de las concepciones musicales, y con el privilegio de la visión desinteresada y generosa de destacados compositores españoles y extranjeros.

Muchos factores han determinado la implantación y extensión de los medios electroacústicos e informáticos, tanto en la producción artística como en la conservación del patrimonio cultural.

En el caso de la música, la accesibilidad a un resultado sonoro directo de la composición y la estandarización de los

soportes de difusión son adquisiciones que han tenido un efecto inmediato en la realidad arquetípica de las instituciones musicales. La Orquesta y el Concierto, por tipificar algunas. Cualquier género musical ha estado referido a la unidad organizativa y económica que forman compositores, intérpretes y público, distribuidos en un espacio-tiempo característico. Estas instituciones, a las que podemos sumar las dedicadas a la enseñanza de la música, la luthería o industria de creación y recreación de instrumentos, las empresas culturales o publicitarias y la administración general de la productividad del arte, han debido perfeccionarse al estar en contacto con sus inacostumbrados espejos: las nuevas maneras de la presencia musical y también las nuevas maneras de la escritura y lectura de los sonidos y de la composición.

Masificación de los medios, hipercomunicación aparente, democratización de la música histórica, tendencia sincrética en el más puro folklore, etc.. Consumo. Pero más aún, producción nunca oída de toda clase de estímulos musicales.

Este es el primer análisis. Según la costumbre de un dictamen sociológico superficial, ajeno a una deliberación personal o a unas bases existenciales más amplias.

Si reconocemos que parte de estas observaciones se traen de una ambientación compleja, en la cual las reducciones son poco probables, se puede imaginar un punto de partida que nos lleve por derroteros más esenciales y con finalidades constructivas apasionantes.

De primera importancia es señalar el papel de la industria electrónica e informática, de los centros universitarios de investigación científica o artística y de los estudios de producción musical en el desarrollo último de una gama polivalente de instrumentos, ordenadores, procesadores y metodologías, que han convertido unas técnicas experimentales en implementos de utilidad pública. La década de los ochenta ha sido el período de popularización de los sistemas digitales para hacer música, fruto de pacientes investigaciones en las que científicos, músicos y fabricantes de instrumentos participaron con una perspectiva inquebrantable. No sólo se trataba de unir ordenadores y sintetizadores, sino de crear desde la más simplista y pragmática opción los programas que *explicarían* la música tradicional en función de nuevos sonidos electrónicos. Desde luego, en la cima del conocimiento informático/musical, la mecánica del solfeo tradicional

aplicada a los secuenciadores y las variedades de Timbre-Articulación que definen a los instrumentos del pasado estaban sobrentendidas, y la estrecha relación con los sistemas y programas con gran potencia de operación quedó siempre hasta hoy en día en manos de los compositores de música contemporánea, quienes no sólo eran los más necesitados de una orquesta y de unos conciertos absolutamente adecuados a sus ideas, sino también porque entre los músicos de pensamientos musicales más avanzados se daba la capacidad de formular sofisticados requerimientos y verdaderos programas de estructura para las obras musicales, cuyas partes o totalidades se han definido como algoritmos de composición. Algunos de estos algoritmos de composición pueden dar paso en el futuro a programas generales que envuelvan toda la música de una época en unas características sistemáticas similares a lo que fueron el sistema modal hasta el Renacimiento y el sistema tonal hasta el siglo XX, con todas las variedades estilísticas del caso y todas sus posibilidades de síntesis.

La Voz, el Organo, la Orquesta, el Piano, la Percusión y sus respectivos lugares, funciones, ocasiones y escenarios se difunden con una cualidad concentrada. Cualidad que empuja a la perfección de ritmo, fraseo, afinación, dinámica y espacialidad en las versiones actuales de toda la música. Musicología y descubrimiento del pasado, posibilidad argumental de la música antigua, elaboración teórica de la interpretación sólo han sido posibles en la medida que la música contemporánea ha mostrado los enormes espacios técnicos a recorrer. El proceso en su conjunto ha estado consolidado por el cambio tecnológico y la demostración positiva del enriquecimiento de la habilidad humana en contacto con un mundo perceptivo más amplio y a la vez más preciso.

La idea inicial de un Laboratorio de Sonido, un instrumento múltiple y difícil que podía sumarse a la orquesta y a las voces, mediante grabaciones, cede paso a la de Estudio o *estación de trabajo*, con la cual el compositor puede, en su propia casa, disponer de una unidad funcional completa (Ordenador, Sintetizadores, Procesadores, *Samplers* o muestreadores, micrófonos, Grabadores e impresoras de partitura y equipos de sonorización), para la realización de un producto terminado, y en condiciones profesionales, como si se tratara de su propia versión instrumental o de su partitura manuscrita.

(Una estación de trabajo también es un *Instrumento/Orquesta* para conciertos en vivo o *performances* electroacústicas).

Un Laboratorio de Sonido que albergue la historia de la música electroacústica, unido a una serie de estaciones de trabajo, y con sus respectivos departamentos de Investigación, Tecnología, Archivo e infraestructura general, configura un modelo institucional ya desarrollado y apto para los grandes proyectos culturales a nivel público, destinados a la creación, investigación y pedagogía. Este modelo tiene inserción en las escuelas de música y, en general, en los organismos de difusión musical desde hace más de veinte años, con las modernizaciones subsecuentes.

El corolario de esta situación, en que las ideas irrealizables de otros tiempos, la investigación teórica y la industria han sostenido condiciones nuevas de producción, ha sido el preguntarse: ¿Qué relación hay entre una técnica que aparece y los sentidos que se imprimen en la música? Y ¿qué necesitarán conocer y aprender los músicos de mañana?

Aparte de una música con cualidades técnicas señaladas, que posee una marca sensorial y formal propia, relacionada no sólo con el legado musical, sino con el sonido móvil y arbitrario que propone la sociedad en manera evidente y *tonante* por medio de un paisaje sonoro saturado, y relacionada, asimismo, con el cine, la televisión, la radio, los conciertos privados o multitudinarios, y con la dependencia directa del compositor buscada en empresas comerciales de difusión o en políticas culturales de cada país, los resultados efectivos de la expresión tecnológico-musical han motivado interesantes contradicciones.

Primeramente, la inquietud/fascinación del público por las músicas modernas o actuales, dependiendo del ámbito sociológico, y la aparente predilección de éste por todo aquello que no pudieron escuchar masivamente las generaciones pasadas, dependiendo de la cultura musical de cada país.

Digamos un aumento considerable de la presencia social de la música histórica, y por negación, de la música considerada difícil por su falta de referencias. Esto es, la oposición subyacente entre el gusto histórico y el gusto a-histórico.

Seguidamente, y de una trascendencia aún mayor, el hecho de que los músicos, tanto los profesionales como los aficionados, ante la extensión de una nueva práctica musical, elaboren sus propias respuestas a aquellas mismas preguntas: ¿Cuáles son los

sentidos u orientaciones que unos nuevos medios técnicos imprimen en la música?; y ¿qué deberán aprender los músicos en un futuro próximo?

(La conjunción entre las intuiciones de los compositores, la práctica de las producciones musicales para diversos fines y las soluciones tecnológicas es un equilibrio ideal que no está programado de antemano. Tecnología excesiva, práctica insuficiente y falta de proyectos podrían configurar un estado posible. Sabemos, eso sí, que proyectos definidos y práctica adecuada a ellos siempre conllevan resultados satisfactorios que aseguran una credibilidad social. Se trata tal vez, en nuestro caso, de proyectos que proponen un incremento notable de los medios y exigen una nueva práctica.)

La formalización de esta nueva práctica se ha conseguido mediante la adaptación de planes de educación musical que establezcan un nexo adecuado, en términos académicos, con la estructura histórica de la enseñanza de la música.

Tanto para la enseñanza musical básica como para los estudios de musicología y composición (recordemos con qué metodología científica y medios tecnológicos emprendió Béla Bartók sus investigaciones sobre música popular), y previendo la aparición de nuevos campos profesionales, en muchos países se han instituido las cátedras correspondientes de Composición, Análisis y Técnica de la Música Electroacústica/Informática, en Facultades Universitarias de Música, Conservatorios y Escuelas de Formación Musical Elemental. Las titulaciones ofrecidas van desde Composición de Música Electroacústica, Dirección de Producciones Musicales, Pedagogía y Tecnología Musical, hasta el doctorado en Informática Musical (1). Consecuentemente, y para no olvidarnos de uno de los puntos más importantes de esta cadena de acontecimientos, la demanda, es decir, el consumo o necesidad de unas técnicas musicales avanzadas, ha llegado a ejercer en todos los campos de nuestra actividad musical un nivel de exigencias para el cual la joven generación de músicos y técnicos no cuenta con una preparación profesional debidamente incluida en los programas oficiales de conservatorios o universidades. La formación de nuestros más representativos compositores y especialistas en música electroacústica/informática se ha realizado mediante estudios privados y en instituciones oficiales de otros países (2).

Esta situación, que ha recorrido la problemática de las institu-

ciones profesionales de música de todo el mundo, exige en este momento un estudio y una definición en nuestro país para lograr, en conjunto con las iniciativas ya emprendidas, una nueva síntesis de las tendencias musicales más propias y una correspondencia absoluta con los niveles internacionales más altos.

(Siempre sigue siendo lo más interesante, para músicos y público, encontrarse en un estado de tensión entre lo simbólico y lo desconocido: situación que *fitre* el sonido de fondo de una tradición que se traiciona y degrada ante los dictados de la *cultura musical* imperante.)

Llevará un gran trabajo musicológico reseñar con rigor el volumen de actividades y la dimensión estética que han desarrollado tantos compositores e instituciones en casi treinta años de comunicación entre la música contemporánea y las técnicas actuales de la instrumentación electroacústica y de la composición informática en España. Pero fundamentalmente habría que destacar *la persistencia de la imagen*, que ha creado RNE/Radio 2 y más recientemente Catalunya Ràdio en un círculo de auditores no sujetos a ninguna presión publicitaria, que han concebido una integridad fluyente, en el azaroso confrontamiento de músicas de todo el mundo; más en particular de sus compositores cercanos y visibles. Esta expansión sutil del conocimiento, unida a los actos públicos que durante años se realizan y que, por su carácter de *conciertos privados*, han merecido siempre el juicio compasivo/reactivo de managers y políticos culturales indecisos, es en realidad aquella traza necesaria de inaccesibilidad, que hace ver lo cotidiano como algo no definitivo y con posibilidades de perfeccionamiento. Al hablar de técnica o de nuevos medios electroacústicos para la música se está hablando, y con plena conciencia, de una parte importante de los problemas y también de los recursos que afectan a una totalidad de las expresiones artísticas pasadas y presentes y tal como las juzga la percepción actual.

Las actividades de difusión pública de las obras musicales son una coproducción inevitable entre los recursos de una orientación estética de la sociedad y la producción, en tanto que creación técnica y sensible por parte de compositores e intérpretes. En el caso de la música electroacústica, una nueva intermediación se hace presente. Compositores e intérpretes proyectan o difunden sus intenciones a través de un medio que no es inerte o estático.

La cadena electroacústica que conduce sonidos de distinto origen hasta un altavoz necesita de un control auditivo técnico-musical. Los sonidos, no siempre electrónicos, se mezclan en el espacio acústico de la sala de conciertos, y mediante variadas vías de llegada a los auditores. Altavoces y sonido directo de voces e instrumentos, sonido amplificado y procesado en el momento mismo de la interpretación a partir de ordenadores o por los mismos músicos en sus roles de técnicos electroacústicos/informáticos son variantes de forma y fondo, que definen una puesta en escena de los conciertos actuales. Evidentemente, unos nuevos profesionales son necesarios. El técnico de sonido, habitualmente relegado a la infraestructura de cables y máquinas, o el ingeniero de sonido, el compositor del ensamblaje tecnológico, no bastan para una coordinación adecuada de un suceso artístico. Tanto el uno como el otro deben tener preparación musical y no sólo en lo que a la tradición se refiere, sino justamente en aquello que define una producción de música actual. Precisión de planos de los distintos focos de sonido, análisis y compensación del espacio de difusión, y, entrando en materia musical, comprensión y lectura del transcurso dinámico de la obra y de la fluctuación necesaria en cada versión. En otro apartado de su labor, y simultáneamente, la verificación absoluta de que el registro, el testimonio grabado del concierto, se acerque a la calidad con que se ha realizado la difusión pública. Son arduos trabajos que los músicos hemos debido afrontar y criticar continuamente, hasta llegar a la conclusión de que hay un largo camino por recorrer en todos estos aspectos, y que sólo las grabaciones o producciones públicas con medios electroacústicos que persiguen una trascendencia bien fundada reúnen los equipos y el personal adecuado para cumplir con todo lo expuesto. Esta temática es bastante definitiva a la hora de crear opinión en los asistentes a un concierto. El nuevo público, de alguna manera, juzga composición y realización, como lo haría cualquier melómano. El espacio que media entre la pseudo-cultura técnica y la pseudo-cultura musical no está de ninguna manera atendido como forma de preparación profesional. ¿Es el compositor el responsable de que el instrumental sea de alta calidad? ¿Se ha de negar un director a dirigir una orquesta en la cual faltan instrumentistas y en la cual los instrumentistas que quedan no pueden tocar sus partes? ¿Es posible dar un concierto en cualquier espacio acústico? ¿Es responsable el instrumentista de

que su maravillosa actuación sea minimizada por los medios técnicos de difusión?

En alguna medida, los músicos de esta época, ya sean intérpretes o compositores, están mediatizados en su contacto con los auditores por un factor tecnológico del cual no debieran desentenderse. Factor cuyo dominio necesita de unos mínimos conocimientos. Mediatización. Aunque se diga orgullosamente que la música y el arte dependen de otra cosa, y que siempre, por nefasto que sea el canal de comunicación, la calidad de la obra y de la interpretación serán valores emergentes. Tecnología excesiva, obras e interpretaciones mediocres, puede ser un estado posible. Traemos todos estos lugares comunes a nuestro sujeto de reflexión para decir finalmente que, justamente en música electroacústica, la composición misma abarca el canal de difusión y la propiedad con que los sonidos estructurados en una partitura se difunden al oyente. Este no sólo ha de recordar melodías, ritmos y en el mejor de los casos armonías e instrumentos, sino que ha de añadir al conjunto de sus sensaciones de forma y materia sonora nuevas cualidades de Timbre-Articulación, de Espacio y Movimiento de los focos sonoros, de Silencio absoluto y de Superficie de los sonidos. Gracias a ello, otras capacidades de evocación o de comprensión sintáctica, añadidas o dirigidas al transcurso del tiempo, darán sentido a la música.

Dos impresiones importantes se confunden en cuanto a los nuevos medios electroacústicos y la música actual: primeramente, una *meditación sobre la técnica*, que ha puesto en claro el papel enajenante que en un primer momento asumen las máquinas musicales y los nuevos instrumentos. Es necesario diferenciar el valor instrumental de los nuevos medios, pero más aún notar la diferencia que hay entre un instrumento tradicional, en que la prolongación instantánea del gesto humano se ha decantado durante siglos, y un sistema de instrumentos en que, a semejanza de las máquinas, las acciones directas del individuo no cuentan de la misma manera.

En segundo lugar, el significado más profundo de la adopción de estos nuevos instrumentos con sus particularidades, en el contexto de la composición musical, en la cual su validez estará siempre ligada a una dirección estética y, por defecto, a una representación emblemática. Aquí, según se piense, la cuestión del ser de la música estará nuevamente confundida. Separación entre

tecnología y estructura de la música es imposible. Pero es posible un producto sonoro que ofrezca solamente el ser de la técnica. La demostración del instrumental. Y aún más, la demostración de una estética de lo instrumental. Esto efectivamente ocurre con la nueva instrumentación electroacústica, y lo podemos percibir a diario.

Si seguimos por el camino de la expresión de una estética musical, con todas las implicaciones básicas que la tradición reconoce, los nuevos medios electroacústicos quedarán integrados en el campo de la Instrumentación/Orquestación y valorados únicamente en términos de efectividad y descubrimiento. Sin embargo, no ocurrirá lo mismo con el uso del ordenador separado o no de una cadena instrumental. Allí la regulación de una estética aparece como forma de continuidad en el proceso de composición.

El ordenador ofrece al compositor una capacidad de interacción y desarrollo de sus ideas totalmente afín con el trabajo de las artes. Clasificación, Ordenes o Categorías, Azar, Polarización, *Dirección-hacia* son conceptos de estructura que han sido reflejados en los sistemas de normas que han configurado períodos y estilos.

El presente continuo a que se nos ve sometidos tiene una vía de diálogo veloz y refinado en pos de resultados casi inmediatos. Este reencuentro con la frescura de lo intuitivo en grados de complejidad ya resueltos produce un cambio en la significación musical y dimensiones estéticas por descubrir.

En consecuencia, cuando hablamos de nuevos medios tecnológicos para la música, es útil por el momento separar dos áreas jerarquizadas: Composición informática e Instrumentación electroacústica controlada por ordenador, en los términos usuales de estas dos disciplinas.

De la instrumentación podemos decir que nos encontramos en el momento de la *ingeniería instrumental*. Aparte de la acumulación de sonidos conocidos o de generación no electrónica, por el procedimiento de muestreo, la síntesis digital de esos mismos sonidos u otros absolutamente desconocidos nos propone la combinatoria entre las categorías instrumentales culturales.

Esta suerte de instrumentos imposibles, que reúnan cualidades de cuerdas y tubos o de voces y percusión, por ejemplo, pone de manifiesto y en condiciones totalmente accesibles una de las antiguas premisas de la música electroacústica: el compositor no sólo

crea la obra, sino que debe crear su propia orquesta, a partir de generadores electrónicos o de grabaciones de sonidos generados mecánicamente. En este punto podemos concebir también la posibilidad de instrumentos que cambian continuamente sus características y no están tan sujetos a los límites de un objeto de características físicas estables, como lo son casi todos los instrumentos mecánicos.

Este tipo de arquitectura o ingeniería instrumental es posible ahora, y desarrollará, más allá de nuestras categorías acústicas históricas, los reales instrumentos electrónicos del futuro, relacionados en forma objetiva con todo el bagaje musical que se manifiesta a partir de la segunda mitad de este siglo.

En otro orden de funciones, ordenador y sintetizador o *sampler* determinan una unidad del tipo instrumento de teclado, en que las maneras de transformar los sonidos se hacen más versátiles. Debemos decir que los modernos sintetizadores digitales llegarán muy pronto a incluir directamente en su diseño sistemas de computación sumamente rápidos y potentes, con lo cual sólo será necesario el instrumento propiamente y la pantalla o monitor de TV para realizar esquemas y verificaciones. Una *máquina* semejante, unida a una impresora de gran definición, será el instrumento de trabajo generalizado, tal como lo fue el piano en otra época (3).

La composición informática, cuyos ancestros están en toda racionalización de los elementos del lenguaje, pero que podemos situar también en una parte importante de la música de este siglo, es la creación de estructuras musicales y sus particularidades formales, es decir, una retórica oportuna de acuerdo a la expresión requerida por el compositor, mediante un sistema de algoritmos. Dicho sistema de algoritmos puede ser creado por el compositor dentro de un campo de programas preexistentes o dentro de un programa concebido por él mismo. Léase creación de una obra en particular o de una *clase* de obras.

El programa puede dar cuenta, en varios niveles, del pensamiento global de la obra, sin que medie la acostumbrada *escritura*. Es preciso saber que una partitura de director y las partes de los instrumentistas componen un programa que se ha de *temporizar* o realizar en tiempo real con las intervenciones fluctuantes o absolutamente fijas tanto del director como de los instrumentistas. Así, la partitura implícita en un programa de composición

por ordenador puede ponerse a prueba por medio de sintetizadores o imprimiéndose como el texto musical polifónico correspondiente o en partes separadas del mismo. Los diversos datos del acontecer sonoro que el ordenador entregue terminarán siendo adaptados a códigos del tipo MIDI, y con ello una compleja orquesta de sonidos muestreados o sintéticos ejecutará la música.

No ha mediado escritura musical alguna, aunque todo pueda ser documentado en un disco de ordenador o en impresión sobre papel en forma de programa o partitura convencional.

La escritura ha tenido lugar en el lenguaje informático, y el ordenador ha diseñado en breves momentos la totalidad de un desarrollo en el tiempo, en forma polifónica, si se trata de una obra para orquesta, y en forma de instrumento cambiante si se trata de sintetizadores. Todo esto, con variables dinámicas y de cualidad acústica y espacial.

Este producto, que puede ser retocado y cambiado en cualquier aspecto, puede grabarse sin interferencia alguna en un disco compacto, con lo cual la calidad sonora ideada por el compositor sólo dependerá de factores de respuesta de los amplificadores, de los altavoces y del espacio de difusión. También puede pensarse en equipos similares al equipo original de composición para la reproducción del programa en forma directa, de modo parecido a aquellos célebres pianos controlados digitalmente, que pueden *tocar*, sin ejecutante visible, las versiones de grandes pianistas, tanto a distancia como en distintas ocasiones, si se transmite o se graba en memoria lo que los sensores detectan en toda la operación mecánica del artista.

Si se trata de una composición destinada a la interpretación pública con instrumentistas, el compositor habrá incluido en su programa las variables específicas de cada instrumento y deberá medir con toda la ciencia de la orquestación conocida los detalles finales de la partitura.

El entrañable acto de componer *escribiendo música* adquiere así un rango de conocimiento elevado. Clásico. Constituye la garantía de un saber musical basado en la herencia histórica de la música modal de los inicios de la cultura europea.

Si bien hemos adaptado esa herencia modal a una escala de doce sonidos y a una división rítmica más compleja que la usual división geométrica del tiempo, es a partir del trabajo con orde-

nadores cuando nos encontramos, debidamente alfabetizados o no, con otra concepción del espacio musical. Los sueños de tantos músicos en cuanto a tratamiento y distribución de ese espacio se vuelven cada vez más reales.

La digitalización del sonido en tanto que número-frecuencia, número-amplitud y número-duración, en el principio, y finalmente extensiva al resto de los parámetros compuestos y al tratamiento del espacio, comprende en su definición de campo a todos los sistemas musicales que hemos frecuentado, pero también propone nuevos modelos de articulación sintáctica y semántica. Los fragmentos musicales y los sonidos como unidades aisladas pueden componerse de la misma manera en que se trabaja con un procesador de texto y en escalas cuyos intervalos de división podemos determinar en los límites de nuestra percepción.

Esta situación en la cual el compositor debe habituarse a incursionar en terrenos para los cuales no se había preparado ha desatado en este fin de siglo una expectativa diferente.

¿Cómo relacionar adecuadamente una nueva técnica, con todas sus consecuencias teóricas, con el corpus histórico del saber musical? Es verdad que seguirá viva la imagen del compositor/artista por definición, que practique una síntesis directa con los medios que él intuya favorables, y en la cual las operaciones lógicas de la composición impliquen trabajo artesanal dictado por las fórmulas de una tradición cultural. Dicho esquema de trabajo, que ha dejado huellas profundas en la enseñanza de la composición, sin embargo, tiende a *saltar de órbita*. Intuición y toma de decisiones estéticas se corresponden ahora cada vez más con campos de elaboración instrumental y áreas formales absolutamente propias para la música del presente. Si la historia de algunas estructuras musicales toca a su fin como necesidad del pensamiento, la aparición de nuevas estructuras es parte del proceso reseñado. Sería conveniente, y en atención a las demandas que todos nos planteamos, convenir en que una nueva manifestación o estructura no es un mero acto de sustitución y que, en general, nada de lo que fue creado será olvidado.

Objetos transitorios, experimentales en cierto sentido, las músicas tan diversas en la historia y en el presente se complementan en el flujo de la vida social.

La situación en España en cuanto a la Música y los Nuevos

Medios Electroacústicos diríamos que representa la idea de un gran preludio.

El transvase tecnológico a niveles de música de consumo masivo se ha realizado, en parte, dada la dinámica impuesta por las demandas de competencia internacional. Seguirá su desarrollo, dependiendo de factores de producción y consumo y de la mayor preparación que adquieran tanto músicos como técnicos y productores, pero fundamentalmente de la consciencia de seguir descubriendo una expresión directa que supere la enajenación técnica. En el caso de la música electroacústica como especialidad que se disgrega ya en la música del siglo XXI, su acertado origen y en época apropiada lo constituyen el Laboratorio Alea, de Madrid, fundado por Luis de Pablo, y el Laboratorio Phonos, de Barcelona, fundado por Josep María Mestres-Quadreny y Andrés Lewin-Richter, sumados a otros estudios privados que llegaron a manifestar la existencia de una corriente de Música Concreta/ Electrónica ya en los años 70. Otros compositores españoles, como Eduardo Polonio, Juan Hidalgo, Cristóbal Halffter y el mismo Lewin-Richter, trabajaron en laboratorios de otros países. Evidentemente sólo una investigación exhaustiva, como la que ha emprendido la Asociación de Música Electroacústica para la publicación de un catálogo e historia de este fondo musical ya valioso (4), hará justicia con tantos compositores y técnicos que se preocuparon del tema en sus inicios y con los más representativos compositores que han confirmado con sus obras y con sus responsabilidades institucionales la importancia de esta perspectiva de la música. Perspectiva que, a juicio de Olivier Messiaen, representa uno de los atractivos más sobresalientes para la imaginación musical de nuestra época.

Nuestra confianza en que la música electroacústica en España producirá un desarrollo original y de consecuencias esenciales en la formación musical proviene de que hemos accedido a un dominio de trabajo en el cual la parte más ingrata de la investigación y el descubrimiento de la tecnología aplicada se ha realizado en países que disponían de los medios para hacerlo y nuestra relación con todo ese proceso ha sido receptiva y consecuente. Así como PHONOS y ALEA estimularon las inquietudes creativas y los estudios teóricos; así como Lluís Callejo, compositor y científico, produjo sonido digital aplicando sus conocimientos en

microprocesadores incipientes y ejerció su magisterio entre la ya renombrada internacionalmente *Escuela de Barcelona*, que reúne a los compositores de música electroacústica que trabajan en Phonos; así como las obras de Mestres-Quadreny fueron realizadas con toda la inventiva del pensamiento informático actual, en años ya muy lejanos; así como Javier Sánchez potenció en Madrid, dentro de la esfera científica, en la Universidad, los trabajos musicales con ordenador; así como en el Conservatorio de Cuenca se creó el Gabinete de Música Electroacústica, que ha producido importantes obras bajo la dirección técnica de Leopoldo Amigo; así como Carmelo Bernaola creó en la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria, un estudio electroacústico destinado a la pedagogía en composición; así como Enrique Macías y la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles organizaron en Cuenca las Jornadas de Música Electroacústica (1984), en las cuales se dieron a conocer obras y perspectivas futuras; así como Josep Lluís Berenguer (1974), Juan Bermúdez, Francisco Estévez y Lewin-Richter, entre otros, han escrito los primeros libros o tratados sobre problemas de acústica musical y sonido electrónico publicados en habla hispana, y el *Tratado de los Objetos Musicales*, de Pierre Schaeffer, ha sido traducido y publicado; así como ingenieros y técnicos de sonido y empresas de distribución de instrumentos musicales electrónicos se han ocupado de difundir la temática relacionada con la tecnología y la música mediante publicaciones especializadas; así como en el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, bajo la dirección de Tomás Marco, se ha inaugurado recientemente, en el Centro Reina Sofía, el laboratorio de informática musical mejor equipado en la actualidad; así como en el Real Conservatorio de Madrid, en el Conservatorio de Málaga, en el Conservatorio Municipal de Barcelona, en el Conservatorio de San Sebastián y en diversas instituciones de otras ciudades se han fundado, dentro del ámbito y dimensión que les compete, estructuras que facilitan el conocimiento, la información y las posibilidades de creación mediante los medios electroacústicos/informáticos, ajustadas a programas docentes; así como existen las ediciones de discos de música electroacústica española patrocinadas por el Círculo de Bellas Artes, y el Grupo Círculo ha programado obras mixtas electroacústicas/instrumentales; así como el LIM ha estrenado obras con medios electrónicos/audiovisuales;

así como la Associació Catalana de Compositors ofrece al público estrenos de música con los nuevos medios tecnológicos y la Setmana de Música Contemporànea a Barcelona, dirigida por Joan Guinjoan, ha instituido un encargo anual de música electroacústica/informática; así como los Conciertos Phonos realizan permanentemente una muestra internacional de obras de este género; así como el grupo Multimúsica se ha especializado en producciones de música electroacústica/informática unida a los procedimientos de elaboración instrumental en tiempo real; así. Una visión comprometida y optimista, como la de quien escribe esta larga historia, nos decide a repensar la obra de los precursores y de todos los jóvenes compositores que nos representan: como una forma incisiva de renovación y continuidad del paisaje musical.

NOTAS

(1) Dichos programas docentes se han impartido en forma privada y durante quince años en el Estudio de Música Electroacústica de la Fundación PHONOS, de Barcelona, mediante un currículum de estudios de cuatro años, en las materias de Composición, Análisis, Técnicas de Grabación, Sonido Electrónico, Difusión en Salas de Concierto e Informática Musical, bajo la dirección del autor de este artículo. Dichos cursos han contado con la participación de compositores y especialistas y recientemente disponen de los auspicios de la Generalitat de Catalunya y la colaboración de la Fundación Joan Miró. Por otra parte, PHONOS realiza una labor pedagógica que se extiende a través de sus Cursos de Verano, Cursos Extraordinarios, Conciertos y Cursos ofrecidos en diversos conservatorios o instituciones que cuentan con medios adecuados en toda España. Esta experiencia pedagógica ha servido a varias generaciones de compositores y ha promovido la creación de una gran cantidad de obras musicales difundidas internacionalmente. Entendiendo que esta labor debe extenderse y consolidarse, la Asociación de Música Electroacústica de España tiene también como objetivo la oficialización de los estudios de Música Electroacústica/informática en los conservatorios españoles.

(2) Compositores y expertos en informática musical como José Manuel Berenguer, Adolfo Núñez, Xavier Serra y Juan José Ordinas; compositores como Ricardo Arias, Anna Bofill, Lluís Boyra, Mercè Capdevila, José Luis Caries, Zuiema de la Cruz, Emiliano del Cerro, Rafael Díaz, Consuelo Diez, Roberto García, Oriol Graus, Josep M.ª Guix, José Iges, Fernando Izuzquiza, Santiago Lanchares, José Manuel López, Francisco Luque, Enrique Matías, Rafael Mira, Alejandro Martínez-Figuerola, Aurelio Martínez, Juan Antonio Moreno, Jep Nuix, Juan Pagan, Arturo Palaudarias, Eduardo Pérez-Maseda, Daniel Ríos, Jesús Rueda, Jordi Russinyol, Julio Sanz, Ignasi Sáez, Mario Verandi, Claudio Zuilian y una larga lista de personalidades musicales que en los últimos diez años han representado a nuestra música electroacústica en conciertos, radio y festivales tanto en España como en otros países.

(3) Instrumentos de este tipo existen y se distribuyen en forma reducida dados sus elevados costos. Se trata de diseños electrónicos/informáticos exclusivos, digamos casi artesanales, como «Sinclavier», «Fairlight», DMX-1000, etc., cuya operatoria polifacética (crear sonidos, muestrear, secuenciar, hibridar, grabar y otras propiedades relativas a la estructura misma de la composición) propone al compositor un aprendizaje gradual y minucioso.

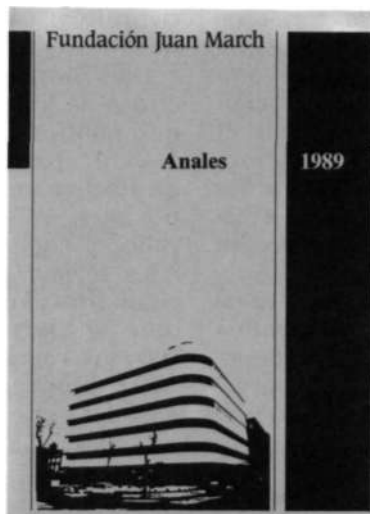
(4) Excede los límites de este artículo el hacer un análisis de las obras más representativas, de las tendencias estéticas surgidas dentro de la música electroacústica y de la valoración general que dichas obras merecen. Recordemos que premios y estrenos en lugares y festivales importantes, como el IRCAM, la International Computer Music Conference, el Festival Synthese de Bourges, etc., han distinguido a nuestra producción musical más reciente.

BALANCE DE LA FUNDACIÓN: 556.798 ASISTENTES

En un año: 19 exposiciones, 193 conciertos, 80 conferencias y reuniones científicas, 24 investigaciones terminadas y otras promociones

Un total de 292 actos culturales en su sede, en Madrid, y en otras 14 localidades españolas, así como en Austria, Alemania, Hungría y Portugal (a los que han asistido 556.798 personas); el inicio del nuevo Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología, en la línea de promoción de esta disciplina científica que viene manteniendo esta institución desde hace veinte años; el comienzo de la colaboración con el Programa «Cultural Rioja» en la celebración de diversas actividades musicales; la publicación de diez nuevos números de la revista crítica de libros «SABER/Leer», además de diversas promociones (publicaciones, biblioteca, etc.), constituyen el balance de realizaciones de la Fundación Juan March en el pasado año, según se desprende de los *Anales* de esta institución, correspondientes a 1989, que acaban de publicarse.

Asimismo, el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, con sede en la Fundación, en su tercer año de actividad, realizó una nueva convoca-



toria de becas en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, dependiente del citado Instituto. Este Centro desarrolló diversos cursos de carácter cerrado en los que participaron los 15 alumnos becados, más cinco de los dos años anteriores y que obtuvieron el diploma de «Maestro de Artes en Cien-

cias Sociales», del Instituto Juan March.

Esta Memoria, además de una información detallada de las distintas líneas de acción de la Fundación Juan March durante ese año, refleja los datos económicos correspondientes a los costos totales de sus actividades.

Comentarios de críticos o especialistas en distintas materias y extractos de conferencias y cursos acompañan la información sobre los 292 actos culturales organizados en 1989 y desglosados en 19 exposiciones artísticas; 109 conciertos para el público en general y otros 84 recitales para jóvenes; 75 conferencias sobre distintos temas científicos y humanísticos, 52 de las cuales correspondieron a los 13

▷ «Cursos universitarios» de carácter monográfico; 5 seminarios científicos, dentro del citado Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología; y otras actividades culturales diversas.

En su programación musical, la Fundación Juan March inició en octubre de 1989 la serie de «Conciertos del Sábado», matinales, con lo que esta institución organiza un concierto diario en su sede de lunes a sábado; y realizó diversos conciertos y ediciones a través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea. Por otra parte, inició una colaboración en el ámbito musical con el Programa «Cultural Rioja», prosiguió su apoyo técnico a los conciertos de «Cultural Albacete» y organizó otros ciclos en otras provincias españolas.

A comienzos de 1989 entró en vigor el nuevo *Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología*, una vez concluido el anterior Plan de Biología Molecular

y sus Aplicaciones. Previsto para el trienio 1989-1991, este nuevo Plan organizó durante 1989 cursos teóricos y experimentales, *workshops* de carácter cerrado y un ciclo de conferencias.

El *Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca*, tuvo durante 1989 51.943 visitantes.

Asimismo, a lo largo del año se aprobaron 24 trabajos realizados con ayudas y becas de la Fundación de años anteriores, y se concertaron trece operaciones científicas, culturales y sociales de diverso carácter.

Diez números de la revista crítica de libros «SABER/Leer», que publica la Fundación Juan March, aparecieron a lo largo de 1989, a razón de un número por mes, a excepción de junio-julio y agosto-septiembre. En ellos se han publicado 70 artículos firmados por 61 colaboradores de la revista en los más diversos campos de la cultura, sobre libros editados tanto en España como en el extranjero.

Año 1989

Balance de actos culturales y asistentes

	Actos	Asistentes
Exposiciones	19	440.727
Museo de Cuenca		51 943
Conciertos	193	57.220
Conferencias y otros actos	80	6.908
Total	292	556.798

Asistentes a los 292 actos culturales organizados por la Fundación Juan March

En España

Cáceres	5.500
Cuenca	51.965
Hervás (Cáceres)	1.000
Jarandina (Cáceres)	3.150
Logroño	16.725
Madrid	371.898
Medina de Rioseco (Valladolid)	400
Plasencia (Cáceres)	10.200
Sigüenza (Guadalajara)	27
Tordesillas (Valladolid)	580
Trujillo (Cáceres)	3.929
Valencia	50
Valdepeñas (Ciudad Real)	3.617
Valladolid	950
Zaragoza	2.220
	<u>472.211</u>

Total 556.798

En el extranjero

Alemania Federal	
Flensburg	8.151
Heidelberg	4.348
Kiel	5.191
Austria	
Linz	6.000
Viena	16.648
Hungría	
Budapest	22.749
Portugal	
Lisboa	10.200
Oporto	<u>11.300</u>
	84.587

Con 76 obras de 10 artistas, 17 de ellas de Picasso

«CUBISMO EN PRAGA», ABIERTA HASTA EL 8 DE JULIO

- El director de la Galería Nacional checa presentó la muestra

Hasta el 8 de julio permanecerá abierta en la sede de la Fundación Juan March la exposición «Cubismo en Praga (Obras de la Galería Nacional)», que desde el pasado 11 de mayo se exhibe en esta institución. Con ella finaliza la temporada de exposiciones para el presente curso.

Un total de 76 obras (óleos, esculturas, acuarelas, dibujos y guaches) de diez artistas, todas ellas pertenecientes a la Galería Nacional de Praga, constituyen esta muestra, que se ha organizado con la colaboración del Museo Picasso, de Barcelona.

Diecisiete obras de Picasso, otras de los franceses Derain y Braque y el resto de siete artistas checos, representativos del movimiento cubista en los quince primeros años del siglo, se muestran por primera vez fuera de

Praga. Las obras pertenecieron al historiador del arte checo **Vincenc Kramár** (1877-1960), que donó su colección a la Galería Nacional, de la que fue director entre 1919 y 1938.

En la inauguración de la exposición, el pasado 11 de mayo, pronunció una conferencia el director de la citada Galería Nacional de Praga, **Jiri Kotálik**, quien es autor del artículo sobre el cubismo en Praga que recoge el catálogo de la exposición.

En páginas siguientes se ofrece un amplio extracto de dicho estudio.

El 5 y el 7 de junio, el historiador del arte checo **Pavel Štepanek** impartirá en la Fundación dos conferencias sobre «La Praga modernista» y «La Praga cubista».

«Pianista y chelista» (1912-1913), de Olto Gutfreund.



Jiri Kotálik

«LA IMPORTANCIA DEL CUBISMO»

La tradición checa ha sobrepasado el marco territorial centroeuropeo: más allá de las vecinas Alemania y Austria, en primer lugar, los pintores, desde la época del gótico y del barroco, han mantenido relaciones con Francia, Italia y, un poco más tarde, con España. También a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la cultura checa, entonces diluida dentro del Imperio austro-húngaro, se adhiere a las tendencias más avanzadas del arte que empezaban a desarrollarse en el propicio ambiente cosmopolita de la Escuela de París.

La llamada *Generación del Noventa*, formada por pintores de finales del siglo XIX y principios del XX, merece nuestro reconocimiento. La *Asociación Manes*, fundada en 1887, se convirtió en fuente de inspiración de los impulsores creadores de aquellos artistas. A partir de 1896-1897, dicha Asociación, tan-



to a través de su revista «Tendencias Libres» como con su actividad incesante en la organización de exposiciones, abre un nuevo capítulo en la evolución del arte moderno checo. El ciclo de exposiciones internacionales, a través del cual Praga tuvo acceso a los principales artistas y a las tendencias más modernas (empezando por la de 1902, cuando la exposición de Auguste Rodin y la de pintura contemporánea francesa hacían presagiar la relación preferente con el arte francés), tuvo en ello un papel esencial. Es en ese contexto donde alcanzan su máxima expresión los experimentos checos en impresionismo, simbolismo y modernismo (obras arquitectónicas de Jan Kotera, esculturas de Josef Maratka, Frantisek Bílek y Jan Stursa; cuadros de Antonín Slavicek y Jan Preisler, así como las obras de

«Susana en el baño», 1910-11.
de Bent's

«Mujer», 1914,
de Fila

«Figuras abrazándose»,
1913-14, de Guifreund



Alfons Mucha y Frantisek Kupka, todos ellos estrechamente vinculados con París en aquella época).

Después de la exposición del pintor noruego Edvard Munch, en 1905, aparece de pronto una nueva y joven generación bien visible, en especial a partir de las dos exposiciones del grupo de los *Ocho* en los años 1907 y 1908. Los estímulos originales del expresionismo, que al principio dominaban en el campo artístico, se vieron pronto sustituidos por el cubismo, que en los años comprendidos entre 1911 y 1914 se convierte en el polo de atracción de una generación reunida en torno a la *Asociación de Artistas Plásticos* y su *Revista Mensual de Arte*. A esta misma línea se ajustan también las exposiciones de arte internacional que tienen lugar en Praga, empezando por una selección del *Salon des Indépendants* de 1910 y acabando con las exposiciones de la Escuela de París, en 1913-1914, en las que se presentaron por primera vez en esa capital obras de Picasso y de Braque.

En el punto de encuentro de esas dos generaciones, cuya acti-

vidad caracteriza el arte y el pensamiento de la época anterior a la Primera Guerra Mundial, echa raíces también la obra de Vincenc Kramár, un historiador del arte que pronto se convirtió en teórico y crítico, a la vez, de las fuerzas contemporáneas. Kramár inicia entonces su colección particular, centrada mayoritariamente en el cubismo español, francés y checo. A él corresponde el mérito de que Praga muy pronto, antes de la Primera Guerra Mundial, conociera la personalidad y la obra de Pablo Picasso (a cuya interpretación él mismo colaboró con sus lúcidas reflexiones teóricas), y de que el ejemplo de las pinturas del artista malagueño y de Georges Braque hicieran aparecer cuadros notables de artistas checos adeptos al cubismo.

Entre 1919 y 1938, Vincenc Kramár, en calidad de director de la Pinacoteca de la *Asociación Patriótica de Amigos del Arte* (que se convertirá en 1936 en Colección Estatal de Arte Antiguo), establecerá, con su trabajo sistemático de ampliación, clasificación y buena pre-

«Pierrot», 1911, de Kubista



«Hombre con acordeón», 1913, de Capek



▷ sentación de las colecciones antiguas, los principios modernos—incluyendo los medios técnicos— para el mantenimiento de los museos y galerías de arte. Su actividad al frente de la Galería Nacional de Praga, hoy tan diversificada, se recuerda con respeto y agradecimiento.

El cubismo en el arte checo

Hemos mencionado que en 1905 se presentó en Praga una exposición antológica del pintor noruego Edvard Munch con la asistencia personal del artista. Dicha obra causó una gran fascinación y ejerció una profunda influencia, especialmente en la generación joven del momento. En 1907 tuvo lugar una revisión del impresionismo francés y su eco en la obra de Cézanne, Gauguin y Van Gogh. En 1909, la obra escultórica de E. A. Bourdelle hizo patentes algunos de los principios del composicionalismo, estilísticamente entendido. En febrero de 1910, una amplia exposición, que incluía algunas obras de los participantes parisienses en el *Salón des Indépendants*, dio a conocer el problema de la búsqueda de la composición autónoma del cuadro, haciendo hincapié en la solución plana en un lenguaje colorístico expresivo, en la expresión de la imaginación personal con un ritmo claro y geométrico de las formas (más notable en las obras de Matisse, Derain y Vlaminck). Y, finalmente, en 1913, una magnífica exposición de la obra de la Escuela de París llamaba la atención sobre los problemas entonces originados por el cubismo (en la obra de Picasso y Braque), el futurismo, el orfismo, etc., con amplitud y variedad de opiniones y tendencias.

Todos estos acontecimientos eran síntomas elocuentes del entusiasmo y la buena información que existía en el mundo artístico de Praga, que durante los años anteriores a la Primera Guerra Mundial había abandonado su antiguo carácter provinciano y hermético y se había abierto sin prejuicios a los impulsos del arte europeo, aceptándolo de manera creativa y desarrollándolo con características propias. En este ambiente propicio, a pesar de la incompreensión del gran público, los artistas jóvenes, especialmente los alumnos de la Academia Superior de Artes Plásticas, se preparaban para lanzarse a la actividad creadora. Por primera vez se dieron a conocer ante el público con dos exposiciones del grupo de los *Ocho* en 1907-1908 (el nombre hace referencia al número de sus componentes). Su punto de partida, que había sido el impresionismo, el simbolismo y el modernismo, se transformó, bajo los efectos de la enorme impresión causada por la antológica de Munch, en un intento de encontrar una expresión inmediata de los sentimientos internos y una solución sintética del cuadro.

La nueva generación, a la que pronto se adhirieron nuevos nombres, logró trazar en poco tiempo un programa basado en objetivos claros. Desde el impresionismo y el fauvismo, pasando por las soluciones comparativas de Cézanne, aquellos pintores alcanzaron el umbral del cubismo. A él llegaron siguiendo los pasos de la *Escuela de París*, sobre todo de Picasso y de Braque, pero con una interpretación propia. En los años 1911-1913 el cubismo ya se había convertido en la tendencia principal de los miembros de la *Asociación de Artistas Plásticos*.



«Salomé», 1911-12, de Filla

«Busto de mujer», 1907, de Picasso



«Tres hilanderas», 1913, de Spala



En su formulación y realización intervinieron los historiadores Antonín Matejcek, que fue el introductor de los Independientes de París, y Vincenc Kramár, que entonces estaba empezando su colección particular de pinturas de Picasso, Braque y Derain, a la vez que escribía sus ensayos; y también V. V. Stech, quien, al igual que muchos de sus compañeros generacionales, veía en el cubismo la clave de un estilo auténticamente contemporáneo.

Varios arquitectos quisieron seguir el camino que habían emprendido pintores y escultores. Entre ellos debemos destacar a Josef Gocár, Pavel Janák, Josef Chochol y Vlatislav Hofman. Así, los principios y formas del cubismo se integraban en muchos proyectos arquitectónicos e incluso sobrepasaban este campo para influir en las artes aplicadas: muebles, cerámica, cristal, metal, etc. Igualmente el cubismo deja su impronta en la escenografía checa moderna. El hecho fundamental, pues, es que existió el propósito de hacer del cubismo un estilo propio de toda una época presente no solamente en pintura y escultura, sino también en el campo de la arquitectura e incluso del urbanismo, sin excluir las diversas artes aplicadas y el incipiente diseño industrial.

Los ideales artísticos de la época quedan reflejados de manera muy sintomática en la obra de varios pintores del grupo de los *Ocho*, quienes, partiendo del expresionismo y el fauvismo, llegan al cubismo. Entre ellos está Emil Filla, quien en 1914 pinta unos bodegones en los que su interés por lo analítico, entendido al estilo de Picasso y Braque, se pone claramente de manifiesto. Al mismo tiempo, y por lo que se refiere al color y

▷ a las soluciones constructivas, establece una nueva relación con la realidad, reflejada especialmente en los ambientes de interiores de carácter lírico. En cambio, Bohumil Kubista, aunque parte de unas bases similares, llega a conclusiones diferentes. El punto culminante de sus esfuerzos lo representan pinturas densas, en el color y en la forma, incluso ascéticas, en las que los objetivos constructivos se mezclan con una rica expresividad en el significado, a menudo de acentuada carga psicológica.

Algo semejante ocurrió con Antonín Procházka, quien partió de una pintura espontánea de colores vivos para llegar a una disciplina constructiva de corte cubista. Vincenc Benes fue durante un tiempo uno de los defensores más consecuentes de la aplicación del cubismo a temas inusuales de composiciones figurativas o escenas de la vida cotidiana.

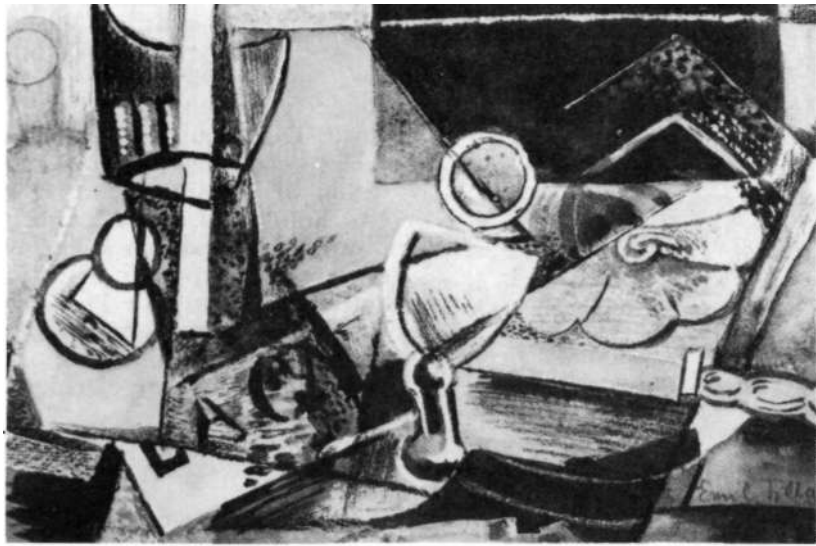
La armonización de los conceptos estructurales y expresivos era el credo compartido por toda la generación. Lo confirma la obra de algunos artistas, para quienes el cubismo fue solamente un elemento orientativo del que sólo adoptaron la forma

y sólo por un tiempo determinado. Así, los miembros del *Grupo de los Obstinados*, cuyo principal representante es Václav Spala. En la sólida y lacónica composición de sus cuadros, y sobre todo en sus risueños acordes de color, se encuentran elementos formales del arte popular checo. También ofrece características similares la obra de Josef Capek.

El escultor Otto Gutfreund desempeñó un destacado papel entre los de su generación. Desde 1913 pretende dramatizar la escultura, tanto a través de la geometrización y la ondulación en relieve como mediante un análisis profundo que dinamiza la materia. En sus esculturas de 1912-13 se hacen claramente patentes las posibilidades del cubismo en la escultura.

La guerra de 1914 interrumpió dramáticamente el esperanzador desarrollo de esta producción que intentaba establecer contactos internacionales. Las trayectorias individuales se separan por un tiempo. Por ello, los objetivos programáticos del cubismo no pudieron ser alcanzados. La obra de Pablo Picasso permaneció como un modelo de constante actualidad para los artistas checos y eslovacos. •

«Bodegón con garrafa y copa», 1914, de Filla



CONCIERTO-HOMENAJE A ANTONIO ARIAS

El miércoles día 6 de junio, la Fundación Juan March ha programado un concierto homenaje al violinista **Antonio Arias**, que contará con la intervención del hijo del propio instrumentista, flautista de la ONE. Con él **Victor Martín** (violín) y **Miguel Zanetti** (piano). El trío interpretará obras de G. F. Haendel, P. Rode, F. Kreisler, P. Sarasate y J. S. Bach.

Antonio Arias-Gago Marino nació en Zamora el 17 de enero de 1909 y murió en Madrid el 23 de marzo de 1988. Fue durante muchos años violín de la Orquesta Nacional de España y viola solista de la misma, y como profesor, maestro de muchos excelentes violinistas españoles, entre ellos Víctor Martín.

Con una beca de la Fundación Juan March en 1962 abordó una magna *Antología de Estudios para violín*, en nueve volúmenes, que mereció el Premio Nacional de Pedagogía Musical en 1986 y ser texto del programa oficial de varios Conservatorios Superiores europeos.

Antonio Arias-Gago hijo es madrileño y profesor de Flauta en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Víctor Martín es concertino de la ONE y catedrático de violín en el Conservatorio de Música de Madrid.

Miguel Zanetti es profesor de Repertorio Vocal Estilístico en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

«*Conciertos del Sábado*» en junio

FINALIZA EL CICLO DE SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN

Con dos conciertos, el 2 y el 9 de junio, finaliza en la Fundación Juan March el Ciclo de la Integral de las Sonatas para piano de Beethoven, que desde el pasado 21 de abril, en ocho

conciertos, viene ofreciendo el pianista **Mario Monreal**, dentro de los «Conciertos del Sábado».

El programa de los dos últimos conciertos del ciclo, en junio, será el siguiente: el día 2, Sonata nº 27, Op. 90, en Mi menor; Sonata nº 28, Op. 101, en La mayor; y Sonata nº 29, Op. 106, «Hammerklavier», en Si bemol mayor. El día 9, Mario Monreal interpretará las tres últimas sonatas del compositor: la nº 30, Op. 109, en Mi mayor; la nº 31, Op. 110, en La bemol mayor; y la nº 32, Op. 111, en Do menor.



EL PADRE DE LA ESCUELA NACIONALISTA FRANCESA

De César Franck, considerado el padre de la escuela nacionalista francesa, eran las obras que componían el ciclo que programó la Fundación Juan March en los miércoles del pasado mes de mayo y en el que intervinieron **José Manuel Azcue Aguinagalde**, quien dio dos recitales de órgano; el dúo formado por el violinista **Juan Llinares** y el pianista **Josep Colom**, y el **Cuarteto Ibérico**, compuesto por **Manuel Villuendas y Víctor Ardeleán** (violines), **Sergio Vacas** (viola) y **Claude Druelle** (chelo),

acompañado al piano por **Agustín Serrano**.

El motivo del ciclo fue la conmemoración del centenario de la muerte de un músico que ocupa un lugar destacado entre la música francesa por su renovación y fuerza expresiva, tal como señalaba en la introducción a las notas del programa el musicólogo **Víctor Pliego de Andrés**, secretario general de la Sociedad Española de Musicología, de cuyo texto se da a continuación un amplio extracto.

Víctor Pliego de Andrés

«UN HOMBRE GRIS Y UNA VIDA TRUCULENTA»

César Augusto Franck tiene fama de ser uno de los hombres más grises de la historia de la música. Su personalidad y su vida, aparentemente modesta, sencilla y monótona, le han otorgado estos calificativos. Sin embargo, su obra ocupa un lugar destacado entre la música francesa por su renovación y fuerza expresiva. Tanto es así que se le considera padre de la escuela nacionalista.

Nuestro músico pasa por ser un romántico tardío con todos los tópicos que ello arrastra. Durante el último tercio del siglo XIX se produce una fuerte reacción en contra de los excesos de aquel loco romanticismo que tantos y tan grandes estragos produjo entre los espíritus artísticos, conduciéndolos a un callejón sin salida. Aquellas ardorosas pasiones de los prime-

ros genios románticos dieron lugar a unas dramáticas biografías. Los propios artistas fomentaron la mitomanía y la leyenda con sus actitudes rebeldes y teatrales, conscientes siempre de la presencia de un público expectante.

leyendo su biografía descubrimos que la vida de Franck no fue menos conflictiva que la de otros músicos de aquel entonces. Es el carácter de su personalidad y de su música lo que oculta las tragedias en las que otros artistas se regodeaban.

Nació el 10 de diciembre de 1822 en Lieja. Su padre, Nicolás Franck, era un modesto empleado de banca de origen flamenco, y su madre, María Cristina Barbe, era alemana. A los ocho años, César estaba matriculado en el Conservatorio de Lieja y su progenitor lo exhibía por doquier, con tanto

ardor que consiguió presentarle ante el mismísimo rey de los belgas, emulando a Leopoldo Mozart.

La familia Franck se trasladó en 1835 a París para promocionar la carrera del hijo, que se vio obligado a estudiar agotadoramente y a dar conciertos sin descanso. Tardó dos años en obtener la nacionalidad francesa, que era requisito para poder matricularse en el Conservatorio de París, en el que estuvo hasta que en 1842, por capricho paterno, interrumpió sus estudios sin terminarlos. Volvieron a Bélgica y en 1844 regresaron a París para que César siguiera dando conciertos, componiendo e impartiendo clases para sostener a la familia.

En 1849 tiene lugar un hecho trascendental: consigue el puesto de organista en la iglesia de Notre Dame de Lorette. Nueve años después, tras haber pasado por otras dos iglesias, Franck se incorpora como organista a la nueva basílica de Sainte Clotilde, en la que dispondrá de uno de los mejores instrumentos. Este hecho inspira a nuestro oscuro organista y despierta en él un nuevo afán creativo.

La guerra franco-prusiana, que le acarreó la pérdida de sus alumnos, entre otros males, le llevó a llamar a las puertas del Conservatorio de París y, pese a su formación académica incompleta, consiguió acceder en 1872 a la cátedra de órgano. La docencia le sacó de su callado aislamiento y le dejó más tiempo libre para dedicarse a la composición.

La guerra, además, fue la chispa que acabó de encender los recalentados ánimos nacionalistas y que condujo, en 1871, a la fundación de la Société Nationale de Musique, que, bajo el lema «Ars gallica», tenía por

objeto el fomento y promoción de la música francesa. La Société se convirtió en un foro de debate y renovación, y en ella pudieron desarrollar nuevas alternativas los compositores franceses.

Madurez tardía

La madurez artística y el apogeo de César Franck son tardíos, debido a circunstancias externas, y confluyen hacia su muerte, ocurrida en 1890, hace ahora cien años, en un proceso ascendente. La década de los ochenta es la década más esplendorosa de César Franck. En 1885 ingresa en la Legión de Honor. En 1887 es objeto de un concierto monográfico y resulta elegido presidente de la Société Nationale de Musique. En abril de 1890 consigue el primer éxito de su carrera como compositor, gracias a su cuarteto. Ya tenía sesenta y ocho años y en octubre murió.

César Franck no llegó a crear una escuela característica, ya que su estilo era excesivamente peculiar, puesto que se basaba antes que nada en una ética y en unas creencias. Sin embargo, tuvo entre sus alumnos fieles seguidores que apreciaron su modestia y su profesionalidad. Este talante de Franck es lo que le convierte en jefe involuntario de la escuela francesa, debido a la influencia, espiritual más que técnica, que ejerció sobre sus alumnos. El nacionalismo francés no aspiraba a recuperar sus raíces folklóricas, sino que simplemente quería dignificar la música francesa para hacerla tan seria y trascendente como la alemana. La reacción contra la música teatral, frívola y ligera, que tanto daño había hecho imponiendo modas de mal gusto, estaba plenamente justificada. •

«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN JUNIO

Dúo de violonchelo y piano, trío de trompeta y órgano, y piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» correspondientes al mes de junio y que organiza la Fundación Juan March los lunes a las doce horas. La entrada es libre y se permite el acceso o salida de la sala entre una pieza y otra.

Lunes 4

RECITAL DE VIOLONCHELO Y PIANO por **Claude Druelle** (violonchelo) y **Claudia Bonamico** (piano), con obras de Beethoven, Schumann, Messiaen y Debussy.

C. Druelle es francesa y estudió en el Conservatorio de París; ha sido violonchelo solista en la Joven Orquesta de Francia y concertino de la Sinfónica de Madrid. C. Bonamico es italiana y ha actuado como solista con las orquestas Sinfónicas de Mar de Plata y de Entre Ríos (ambas argentinas).

Lunes 11

TRIO DE MUSICA BARROCA por **Angel Tomás Sambartolomé** y **José Miguel Sambartolomé** (trompetas) y **José García Corcuera** (órgano), con obras de Purcel, Stanley, Bach, Albinoni, Correa de Arauxo y Rameau.

Angel Sambartolomé es trompeta solista de la Orquesta Sinfónica «Ciudad de Valladolid»; J. M. Sambartolomé es profesor del Conservatorio de Ciudad Real; J. García Corcuera es profesor de órgano y está al frente del Departamento de Música de un colegio de Valladolid.

Lunes 18

RECITAL DE PIANO por **Chiun-Fan Chang**, con obras de Haydn, Mendelssohn, Rachmaninov y Falla.

Chiun-Fan Chang nació en Taiwan (China) en 1967 y allí comenzó con el piano; vino a España en 1983 y estudió en el Conservatorio de Madrid piano, música de cámara y armonía. Ha participado en varios cursos y encuentros y ha conseguido distintos premios. Actualmente está perfeccionando estudios en la Manhattan School of Music de Nueva York.

Lunes 25

RECITAL DE PIANO por **Ernesto Rocío Blanco**, con obras de Scarlatti, Mozart, Turina y Chopin.

Ernesto Rocío Blanco nace en Caracas (Venezuela) en 1960, ha estudiado en los Conservatorios de Santa Cruz de Tenerife y Sevilla; y en Madrid con Guillermo González; ha sido profesor en cursos de interpretación pianística, es Premio en el IV Concurso Nacional de Piano «Nueva Acrópolis» y es profesor de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Se presentó en la Fundación

CATALOGO DE OBRAS 1990 DE LA BIBLIOTECA DE MUSICA

- Incluye 803 compositores, 5.627 partituras y 2.456 grabaciones

Ochocientos tres compositores, 5.627 partituras y 2.456 grabaciones se incluyen en el *Catálogo de Obras 1990*, que la Biblioteca de Música Española Contemporánea, de la Fundación Juan March, ha editado y que se presentó el pasado 4 de abril en un acto en el que, además, **Angel Jesús García Martín** dio un recital de violín con obras de autores españoles contemporáneos.

Este Catálogo es el quinto que se publica, aunque es el primero que aparece con el rótulo de Biblioteca de Música Española Contemporánea, pues ésta, hasta el año pasado, se denominaba Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. En este quinto volumen se da noticia de las partituras y grabaciones catalogadas hasta el 31 de diciembre de 1989. Además de los compositores, partituras y grabaciones cuantificadas en el catálogo, la Biblioteca de Música cuenta con material bibliográfico y documental que, por lo prolijo, no se refleja en un catálogo de estas características.

El cambio de nombre ha querido significar una ampliación de sus contenidos. En un principio, el Centro de Documentación se creó para recoger la música española actual, y trabajó sobre todo en los compositores activos entre 1939 y el año de su creación (1983). Poco después, e inevitablemente, el Centro acogió toda la obra del siglo XX. Ahora, la Biblioteca de

Música Española Contemporánea, en paralelo a la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo, de la Fundación Juan March, ha empezado también a recoger la música española del siglo XIX.

El Catálogo de Obras 1990 está ordenado por autores. La abreviatura *Doc*, a continuación del nombre, indica que la Biblioteca posee alguna documentación sobre el autor; *Pub.*, que se dispone de algunas publicaciones de o sobre el compositor; y *Ref.*, que la Biblioteca dispone de referencias críticas sobre el autor o sus obras. Si anteceden al título de la obra las letras *P* y/o *G*, se quiere indicar que de esa obra se dispone de partitura y/o grabación. Al final del Catálogo se incluye un índice de autores, tanto de partituras como de grabaciones, y un cuadro general de las abreviaturas empleadas. Todo esto y otras indicaciones facilitan al interesado la utilización de los fondos de esta Biblioteca, que está abierta a todos los profesionales de la música, universitarios y estudiantes de grado superior del Conservatorio.

Angel Jesús García.



Fue interpretada en concierto

«FANTOCHINES», OPERA DE CÁMARA DE CONRADO DEL CAMPO

• La Fundación la editó en facsímil

El pasado 25 de abril se presentó en la Fundación Juan March la edición facsímil de la ópera *Fantochines*, con música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**, en un acto organizado por esta Fundación a través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea. Con tal motivo se celebró un concierto con dicha obra, que ofrecieron la soprano **María José Sánchez**, los barítonos **Luis Alvarez** y **Gregorio Poblador** y el pianista **Sebastián Mariné**.

Con esta edición, la Fundación Juan March prosigue su labor de promoción y difusión de la música española contemporánea a través de diversas modalidades. En 1988 se editó en facsímil la ópera *Chariot*, con música de Salvador Bacarisse y texto de Ramón Gómez de la Serna, que también fue presentada en un concierto en el que se interpretaron fragmentos de la misma.

Fantochines, ópera de cámara en un acto, fue estrenada en el Teatro de la Comedia, de Madrid, el 21 de noviembre de 1923, cerrando la temporada lírica de la compañía «Ottein-Crabbé, ópera de cámara». En la misma sesión, Angeles Ottein, Armand



Crabbé y Carlos (Rodríguez) del Pozo, para quienes Del Campo y Borrás escribieron «expresamente» la obra, representaron también *La serva padrona*, de Pergolesi.

Relacionados estrechamente el compositor y los intérpretes con el Teatro Real, la obra subió a la escena del teatro oficial el 1 de enero de 1924, acompañada de *El maestro de capilla*, de Fernando Paer, y *El secreto de Susana*, de Wolf-Ferrari. Según Subirá, en su *Historia y anecdotario del Teatro Real*, sólo tuvo tres representaciones, las normales, por otra parte, en las óperas españolas que subieron a aquel escenario: 34 solamente en 75 años de vida (1850-1925).

«Todos los críticos, unos por unas razones y otros por otra —se dice en el programa de mano—, resaltaron el triunfo de Conrado del Campo y, más concretamente, el de algún «número» de la obra, aquel en el que, por cierto, se presentaba como más tradicional: la «canción de las tres rosas», con el dúo entre Doneta y Lindísimo, que fue inmediatamente publicado por la Editorial Música Española en transcripción de canto y piano (reproducida en

facsimil al final de este volumen), y que la Ottein interpretó frecuentemente en sus recitales, fue repetido entre aplausos en todas las representaciones.

La compañía Ottein-Crabbé paseó durante 1925 la obra por algunas capitales españolas: así, en febrero, la presentaron en el Teatro Principal de Zaragoza, y tenemos alguna noticia de representaciones en Barcelona. No mucho después, y ya cerrado el Teatro Real de Madrid, hicieron el viaje a América, donde la representaron en Buenos Aires y tal vez en otros sitios.

Armand Crabbé la tradujo al francés y volvió a representarla, en 1935, en Bruselas (Salas de conciertos del Conservatorio, 26 de enero), Tournai (Teatro Comunal, el 14 de abril), Malinas (Teatro Comunal, 24 de abril) y tal vez en otros sitios, siempre con críticas muy amables.

La partitura de *Fantochines* se perdió en Inglaterra en los años de la Segunda Guerra Mundial. Afortunadamente, Conrado del Campo conservaba entre sus papeles una partitura manuscrita «de trabajo», con algunas tachaduras, pasajes duplicados y sustituidos por otros y, en general, en bastante mal estado, que nos ha servido ahora para presentarla en facsimil, tras un laborioso trabajo de limpieza, y evitar así su deterioro progresivo.

Estos papeles, con todos los que conservaba la familia del compositor, fueron donados en 1986 a la Fundación Juan March tras la publicación del *Catálogo de Obras de Conrado del Campo*, escrito por Miguel Alonso. Con esta edición y este acto la Fundación Juan March vuelve a manifestar a los familiares del compositor su gratitud por habernos confiado tan preciosos documentos».

Los intérpretes

María José Sánchez ha formado parte del SEMA y ha colaborado con «Pro Música Antigua de Madrid» y «La Stravaganza»; y actualmente es miembro de la «Opera Cómica de Madrid».

Luis Alvarez es miembro cofundador de la «Opera Cómica» y, aparte de sus actividades como solista, centra su trabajo en el estudio y difusión de la música escénica española del siglo XVIII.

Gregorio Poblador ha actuado como solista con diversas orquestas españolas y en varios festivales de ópera en nuestro país.

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



cursos universitarios

Diego Gracia:

«ETICA Y MEDICINA»

Ofrecer una breve panorámica del estado actual de la ética médica fue el objetivo del ciclo de conferencias que impartió en la Fundación Juan March, del 6 al 15 del pasado febrero, el catedrático de Historia de la Medicina de la Universidad Complutense **Diego Gracia**. Los temas que trató el profesor Gracia en sus intervenciones fueron: «Ética de la relación médico-paciente», «Problemas éticos del origen de la vida», «Problemas éticos del final de la vida» y «La justicia sanitaria».

Ofrecemos un resumen del ciclo.

Todos los problemas éticos de la medicina se pueden situar en una doble coordenada: *vertical*, según las edades de la vida, del nacimiento a la muerte; y *horizontal*, atendiendo a los problemas supraindividuales o colectivos, como son la justicia social y la distribución de recursos limitados. La relación médico-enfermo ha ido variando a lo largo de la historia. Durante muchos siglos ha sido una relación vertical, paternalista y monárquica (el poder estaba en manos del médico). Más moderna es la terminología de relación sanitario-paciente, también vertical y paternalista, pero oligárquica (el poder estaba compartido por un colectivo de personas); y la más usual hoy es la relación usuario-sanitario, que es horizontal (el usuario es el agente, el que solicita por su propia iniciativa el servicio del sanitario).



DIEGO GRACIA es catedrático de Historia de la Medicina de la Universidad Complutense y director del Master de Bioética de la misma Facultad de Medicina. Fue secretario del Instituto Arnau de Vilanova y director del Seminario de Filosofía Xavier Zubiri y vicedecano de la citada Facultad de Medicina. Desde su creación, en 1989, es director de la Fundación Xavier Zubiri. Premio de Humanidades Médicas Tomás M. Rojas, de la Fundación José María Mainetti (1974), es miembro fundador de la Sociedad Española de Historia de la Ciencia. Autor de un *Tratado de Bioética Médica*.

Por el hecho de vivir en sociedad, toda persona ha de aceptar unos *a priori* lingüísticos, lógicos y éticos. El ético es que todos los hombres somos básicamente iguales; somos fines para nosotros mismos y no podemos ser utilizados sólo como medios; y merecemos igual consideración y respeto. De este principio general derivan cuatro

principios éticos llamados de justicia, no-maleficencia, autonomía y beneficencia. Estos se agrupan de dos en dos, construyendo dos niveles éticos: primero, el nivel de factores «previos» a la REM (no-maleficencia y justicia); y segundo, el nivel de factores «constitutivos» de la REM (autonomía para el enfermo y beneficencia para el médico). Procedimentalmente, el orden es inverso al señalado, de modo que en la REM se actúa: primero, de acuerdo con los principios de autonomía y beneficencia; segundo, con los de no-maleficencia y justicia. Porque hay que poner límites, está el primer nivel: la justicia es el límite de la autonomía; y la no-maleficencia es el límite de la beneficencia.

Problemas éticos del origen de la vida

Veamos ahora cómo a partir de estos principios generales de ética médica se pueden enfocar los problemas relacionados con el origen de la vida. Analicemos la ética sexual, por un lado, y la ética de la reproducción, por otro. La sexualidad no es sólo un fenómeno «biológico», sino también «cultural» y humano. La cultura griega nos enseñó a pensar todo en términos de *physis*, naturaleza, y a valorar lo natural como «ordenado» y «bueno», y lo antinatural como «desordenado» y «malo». El *pathos* es lo contrario a lo «natural», el *ethos*. El primero es desproporción y el segundo es proporción y medida. Por tanto, el uso moderado de la sexualidad es ético, en tanto que los extremos son viciosos. Ello ha dado lugar, a su vez, a toda una ascética y mística del

cuerpo y de la sexualidad —la tesis neoplatónica—, que aceptará también la teología cristiana.

La ética sexual moderna es la liberal rousseauiana. La sexualidad natural es buena y hay que dejar que se desenvuelva naturalmente. La sexualidad es una función natural, como la nutrición. Esta es la actitud hoy más usual de nuestra cultura, a pesar de que el punto de vista ético resulte muy poco consistente.

La ética sexual tiene un primer nivel que viene dado por el binomio autonomía-beneficencia: cada sujeto es el que pondera autónomamente el valor de su vida sexual y actúa conforme a esa ponderación. Pero ya sabemos que ese nivel de autonomía-beneficencia tiene límites que le vienen impuestos por los principios de justicia no-maleficencia.

En la ética de la reproducción las actitudes clásicas de nuestra cultura han sido tres: la actitud clásica, paternalista o *pro-life*; la actitud moderna, autonomista o *pro-choice*; y la actitud de ética racional. El principio ético básico de la postura *pro-life* es que la vida es un valor absoluto, sagrado, que nadie puede violar. Este modelo naturalista niega el nivel II, de autonomía-beneficencia, y absolutiza el nivel I, de no-maleficencia-justicia.

La actitud moderna, autonomista o *pro-choice*, está basada en el concepto de calidad de vida, que es el punto de confluencia de los principios éticos propios del nivel II: autonomía-beneficencia. La ética de cada persona es distinta y cada uno puede decidir sobre su propio cuerpo. Es el argumento de los grupos feministas. Si en la épo-

ca de la dictadura se impuso en España la actitud paternalista y naturalista, hoy, con la democracia, se valora la actitud autonomista, cuya moralidad absolutiza el nivel II de autonomía-beneficencia y niega el nivel I de no-maleficencia-justicia.

Ambas posturas son parciales. La ética parece que debe combinar ambas, y como resultado da una actitud *pro-life*, pero no naturalista, sino racional. El control de la natalidad es hoy una exigencia ética, que debe realizarse en el contexto general de respeto por la vida. Los métodos que impiden la fecundación son de dos tipos: unos «naturales», otros químicos o mecánicos. A estos segundos se oponen hoy la Iglesia Católica y muchos grupos ecologistas y naturistas.

El caso del aborto es una «excepción» mayor al principio de inviolabilidad de la vida humana que la contracepción. Nuestra gran tragedia es la poquísima consistencia ética de las posiciones que mantienen los grupos más beligerantes en el tema. Veamos la postura racional: la defensa de la vida como principio, siguiendo los de justicia y no-maleficencia. ¿Hay excepciones a ese principio? Siempre ha habido algunas; por ejemplo en el caso de desproporción cefalopélvica con feto encajado o de embarazo ectópico. Pero esas excepciones nunca serán un bien, sino sólo un mal menor. Las excepciones deben ser siempre, como tales excepciones, las mínimas posibles. De ahí que el aborto no se pueda legalizar, sino sólo «despenalizar», y que además deba haber siempre un control judicial sobre su práctica.

Así pues, cabe concluir que el

aborto es una excepción éticamente posible y a veces éticamente necesaria, pero no puede justificarse éticamente más que de acuerdo con la doctrina del mal menor. Las indicaciones médicas de peligro de la vida de la madre o los casos de violación, o las eugenésicas, plantean problemas sobre qué hacer. Creo que los principios de no-maleficencia y justicia no pueden llevar a prohibir el aborto, sino a promover desde el Estado, desde la sociedad, etc., instituciones de ayuda a las personas que vivan este problema. La falta de «ofertas» de justicia social, educación, apoyo psicológico y humano, etcétera, constituyen la gran hipocresía de nuestra sociedad ante el aborto.

Problemas éticos del final de la vida

Una de las razones fundamentales, si no la principal, de la actual preocupación por la ética médica la constituye la creciente medicalización de la muerte y de la fase terminal de la vida de las personas. Este es un fenómeno nuevo. Tradicionalmente el médico pasaba a un discreto segundo lugar cuando veía la muerte próxima y dejaba la delantera al notario y al sacerdote. En nuestros días la medicina se ha hecho con el monopolio de la muerte. El problema de actual debate público está en saber lo que el médico «debe» y «no debe» hacer en tales situaciones. ¿Ha de prolongar la vida a toda costa? Y si no es así, ¿cuándo?, ¿cómo?

A partir del siglo XIX y sobre todo del XX, comienza la

marginación sistemática del anciano: laboral, con la jubilación; familiar, con el abandono de la familia; social (la «tercera edad»); y biológica (la enfermedad).

La muerte biológica se ve como el término de muertes sucesivas. La «calidad de vida» del anciano ha disminuido sensiblemente. Es sabido que la esperanza media de vida de nuestras sociedades se ha duplicado desde que comenzó nuestro siglo. En 1900 la mitad de la población moría antes de los 40 años, y en 1990 se muere a los 80. Hoy hay muchos más ancianos que en ninguna otra época de la historia. De ser marginal, el anciano está en trance de convertirse en la especie más común de ciudadano.

El debate de la eutanasia

Pero nuestro siglo no sólo ha prolongado la vida, sino también la muerte. Este es un fenómeno reciente, de los últimos 25 años, resultado de la introducción de las nuevas tecnologías: la reanimación, la respiración asistida, la diálisis renal, las técnicas de soporte vital, las UCIs, los trasplantes de órganos, etc. Todo ello ha hecho que se disparen los problemas éticos de la asistencia a los enfermos que están en la fase final de su vida; y así se ha disparado, por otro lado, el debate de la eutanasia.

Hay que hacer una selección en la asistencia médica siempre que la demanda de servicios sanitarios sea mayor que la oferta, como sucede continuamente en los servicios de urgencia, en las UCIs y en los equipos de trasplante de órganos. Se establecen criterios de ordena-

ción o catalogación de pacientes graves.

Las nuevas tecnologías, decíamos, han permitido prolongar la muerte haciendo a ésta más cara e inhumana para el enfermo. El problema moral que plantean documentos como los testamentos vitales, las directrices previas, poderes que se dan al juez con relación a la renuncia y oposición a tratamiento médico en casos terminales, es el de si la voluntad de esos pacientes puede ser respetada cuando éstos rechazan terapéuticas que la medicina considera indispensables para el mantenimiento de la vida. A mi modo de ver, la respuesta no puede ser más que afirmativa, pero siempre que se cumplan dos condiciones: adecuada capacidad o competencia, y no-discriminación o justicia. Si hay discriminaciones, deben hacerse conformes al criterio MAXIMIN, que maximiza el beneficio de los menos favorecidos.

Por eutanasia en sentido estricto debe entenderse el hecho de que una persona A ponga fin activa y voluntariamente a la vida de otra, B, buscando el beneficio de ésta y no el suyo propio. Este carácter *activo* la hace especialmente desazonante desde el punto de vista moral.

El problema ético de la eutanasia es sobre todo el que se plantea cuando el enfermo no pide que se le deje morir, sino que se le mate; lo que pide es un «suicidio asistido». ¿Se le puede hacer caso? El problema de la eutanasia es saber si la ayuda al suicidio es siempre un acto de «maleficencia» o, por el hecho de contar con la voluntad del paciente, pasa a ser un acto de «beneficencia»; la cuestión es compleja. Por principio, parece que el Estado tiene que

proteger la vida y que la legalización de la ayuda al suicidio abre una vía peligrosísima de presión psicológica sobre la voluntad de muchas personas que, por su propia situación vital comprometida, son enormemente influenciables y hasta coaccionables. Esto explica, pienso yo, que ningún país se haya atrevido a legalizar la ayuda al suicidio ni, por tanto, la eutanasia.

Pero también es verdad que nuestra sociedad, que trata muy injustamente a los ancianos, los coloca a veces en situaciones que algunos vivencian como peores que la muerte. La solución no creo que esté tanto en *prohibir* la eutanasia activa cuanto en promover la ayuda al anciano. Esta promoción es la única que puede hacer que la eutanasia acabe siendo superflua. Mientras nos tendremos que conformar con soluciones de compromiso, no basadas en la idea de «bien», sino en la de «mal menor». En ellas, como es obvio, no hay lugar para la «buena conciencia».

La justicia sanitaria

Los dos problemas supraindividuales o estructurales más importantes de la ética médica son la justicia sanitaria y la distribución de recursos escasos. Este eje espacial es relativamente nuevo en la reflexión ético-médica. Únicamente en los últimos dos siglos, y sobre todo en los últimos cincuenta años, la salud ha dejado de ser una cuestión privada para convertirse en problema público, político, social, estructural. Por eso, los términos salud y política, en principio ajenos entre sí, han llegado

a unirse indisolublemente en la expresión «política sanitaria».

La justicia sanitaria es uno de los capítulos más vivos y polémicos de la bioética actual. ¿Cuándo debe considerarse justo o injusto un servicio de salud? ¿Cómo proceder cuando los recursos disponibles son menores que los teóricamente necesarios? He aquí algunas de las preguntas que se hacen a diario los políticos, los administradores sanitarios y el público en general. A mi modo de ver, toda respuesta que tenga en cuenta la enorme complejidad del tema habrá de desarrollarse por fuerza en dos niveles distintos que llamaré, respectivamente, deontológico o de los principios y teleológico o de las consecuencias. Una teoría coherente de la justicia es imposible sin cualquiera de ellos.

En la concepción clásica y antigua de la justicia es el médico quien encarnaba el bien común, en tanto que el enfermo buscaba un bien particular, la salud. Pero el enfermo no podía lograr ésta más que en el orden representado por el médico. Por eso, la única virtud que debía exigirse al enfermo era la obediencia. Entre el enfermo y el médico, como entre el feligrés y el sacerdote o entre el súbdito y el soberano, no cabía la justicia conmutativa. A lo largo de la Antigüedad y de la Edad Media funcionó en medicina la teoría de la justicia como ajustamiento al orden proporcional de la naturaleza. La politología moderna convierte al hombre en la única fuente exclusiva de derecho.

Para el liberalismo, el mercado sanitario ha de regirse, como los demás mercados, por las leyes del libre comercio, sin intervención de terceros ni la mediación del Estado. Para el

pensamiento socialista, por el contrario, la justicia se identifica con la promoción por el Estado del bienestar colectivo. El socialismo democrático es un sistema mixto, mezcla de democracia liberal y Estado social. Si el liberalismo descubrió el derecho a la salud, el socialismo hizo posible el derecho a la asistencia sanitaria. El primero es un derecho negativo, ya que es previo al contrato social y el Estado lo único que puede hacer es protegerlo. Por el contrario, el segundo es positivo y el Estado tiene que llenarlo de contenido. Así se concibe la asistencia sanitaria como un derecho exigible en justicia. La salud ya no puede seguir siendo un mero problema privado, sino que pasa a ser cuestión pública, política.

Desde el nivel teleológico, el tema de la asignación de recursos escasos es un aspecto ético de la justicia de suma importancia. Surgen inmediatamente ciertas preguntas: ¿Puede permitirse que otros servicios sociales y públicos queden infradotados por atender a las demandas sanitarias? Todo gasto en salud, ¿está éticamente justificado y es exigible en justicia? ¿Cuáles son los límites de exigencia en la asistencia sanitaria?

Explosión de los costos sanitarios

Si la naturaleza, según Darwin, selecciona a los más aptos y condena a muerte a los débiles e inadaptados, la medicina actúa exactamente en sentido contrario. Esto hace que el número de enfermos crónicos irrecuperables sea cada vez mayor, lo que ha contribuido sustancialmente a la explosión de los costos. ¿Hay obligación de atender con todos los recursos a

todos esos enfermos? ¿Hasta dónde deben ser tratados?

Para los economistas y administradores sanitarios, la explosión de costos sólo puede pararse mediante la contención de los mismos y ésta ha de hacerse de acuerdo con los criterios de la racionalidad económica; lo cual significa que la justicia distributiva debe regirse siempre por la relación costo-beneficio. Lo justo se identifica con lo económicamente óptimo. Así, por ejemplo, la educación o la política de vivienda pueden presentar una relación costo-beneficio superior, en cuyo caso lo justo es invertir en estos campos. Además, dentro del ámbito sanitario, los limitados recursos con que se cuenta deben destinarse a las actividades que con un menor costo produzcan un mayor beneficio en salud. Así se explica la importancia que hoy tienen los estudios bioéticos sobre lo que ha dado en llamarse contención de costos y distribución de recursos escasos. Ahora bien, la política sanitaria, ¿debe regirse única y exclusivamente por criterios de utilidad económica? ¿Debe basarse únicamente en las consecuencias o éstas deben complementar a los principios?

La conclusión última sería que en la dialéctica obligada entre principios y consecuencias, éstas son poco atendidas en la teoría y aquéllos continúan siendo subestimados en la práctica. Dicho de otra manera: en los temas relacionados con la justicia distributiva sanitaria, la ética parece haber desatendido a la economía y la política, y éstas, por su parte, han decidido prescindir de aquélla, cuando no suplantarla. Lo cual ya es, en mi opinión, una grave forma de injusticia. •

reuniones científicas

Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología

WORKSHOP SOBRE «DEVELOPMENT AND FUNCTION OF γ , δ » T-CELLS»

- Se celebrará del 11 al 13 de junio, en Segovia

Del 11 al 13 de junio tendrá lugar en Segovia un *workshop* sobre «Development and function of γ , δ T-cells», promovido por la Fundación Juan March dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología. Organizado por el doctor **Susumu Tonegawa**, del Massachusetts Institute of Technology, de Cambridge (Estados Unidos), y Premio Nobel de Medicina 1987, y por el doctor **Carlos Martínez Alonso**, del Centro de Biología Molecular de Madrid, es el quinto *workshop* que organiza la citada Fundación desde el inicio del Plan, además de otros cursos teóricos y experimentales y ciclos de conferen-

cias, estos últimos abiertos al público.

Un total de 20 científicos de diversos países de Europa y de Estados Unidos presentarán sus ponencias en esta reunión científica, que finalizará el 13 de junio con una sesión pública en la Fundación Juan March.

A lo largo de estas tres jornadas se tratarán diversos aspectos, tales como la estructura, organización y diversidad de los genes γ y δ y de la ontogenia, ligando(s) y función de las células γ , δ T. Los modelos presentados a discusión incluirán el ratón, el pollo y los seres humanos.

En Cuenca, el 18 y 19 de junio

REUNION CIENTÍFICA SOBRE «ANÁLISIS GENÉTICOS DE PROCESOS BIOLÓGICOS»

- El día 20, sesión abierta en la Fundación

Sobre «Análisis genéticos de procesos biológicos» se celebrará en Cuenca, los días 18 y 19 de junio, una reunión científica sobre «Análisis genéticos de procesos biológicos», organizada por los doctores **Franklin Stahl**, del Institute of Molecular Biology de la University of Oregon (Es-

tados Unidos), y **Antonio García Bellido**, del Centro de Biología Molecular de Madrid, y promovida por la Fundación Juan March dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología. El día 20 tendrá lugar en Madrid, en la Fundación, una sesión abierta al público.

Del 2 al 18 de julio

CURSO SOBRE «BIOCHEMISTRY AND GENETICS OF YEAST»

Más de treinta especialistas en el tema de la bioquímica y genética de la levadura participarán en un curso que se celebrará del 2 al 18 de julio próximo en el Instituto de Investigaciones Biomédicas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y en la Facultad de Medicina de la Universidad Autónoma de Madrid.

Promovido por la Fundación Juan March, a través del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología, el curso ha sido organizado por **C. Gancedo** y **Juana M. Gancedo**, del Instituto de Investigaciones Biomédicas, del C.S.I.C., Madrid; y por **M. A. Delgado**, de Cruz-Campo, S. A., de Sevilla, e **Isa-**

bel López-Calderón, del Departamento de Genética de la Universidad de Sevilla.

Los conferenciantes invitados a este curso son, por orden alfabético, los siguientes: M. A. Delgado (Sevilla), H. Feldman (Alemania), L. Franco (Valencia), C. Gancedo (Madrid), J. M. Gancedo (Madrid), J. R. Hammond (Inglaterra), A. Hinnen (Suiza), C. Hollenberg (Alemania), I. López-Calderón (Sevilla), P. Niederberger (Suiza), G. Siemchem (Israel), P. Słonimski (Francia), K. Struhl (Estados Unidos) y F. Vezinhet (Francia).

El curso se desarrollará en inglés, con carácter cerrado y sin traducción simultánea.

CURSO SOBRE TRANSFERENCIA GENICA, ONCOGENES Y GENETICA MOLECULAR DEL CANCER

«Transferencia genica, oncogenes y genética molecular del cáncer» es el título de un curso que se celebrará del 4 al 6 de julio en el Parador Nacional de Sigüenza (Guadalajara), organizado por **Manuel Perucho**, del California Institute of Biological Research (Estados Unidos), dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología de la Fundación Juan March.

Dirigido a investigadores y científicos interesados en los temas relacionados con su título, este curso pretende mantener una discusión activa acerca de los mecanismos del fenómeno de la transferencia genica, tanto en células animales en cultivo como en animales intactos (ratones transgénicos), así como sus aplicaciones al estudio de temas diversos en genética molecular de organismos eucarióticos superiores, con énfasis en el análisis de la genética molecular del cáncer.

Intervendrán en el curso, además del doctor Perucho, **Juan Ortín**, Centro de Biología Molecular de Madrid; **Angel Pellicer**, New York University; **Michael Wigler**, Cold Spring Harbor Laboratory, New York; **James Feramisco**, University of California, San Diego; y **Frank McCormick**, CETUS Corporation, San Francisco.

STANLEY HOFFMANN, EN EL CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN CIENCIAS SOCIALES

- Habló sobre Europa y la política exterior norteamericana

El politólogo y presidente del Center for European Studies de Harvard, **Stanley Hoffmann**, vino a Madrid el pasado 26 de marzo, invitado por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, para impartir un seminario en el citado centro sobre «The transformations of the international system and their effects on the European Community». Ofrecemos seguidamente un resumen de la intervención de Hoffmann.



A dos de los años ochenta, con la adopción del Acta, la CEE experimentò un impulso hacia la integración que parecía que iba a sustraerla de la situación de bloqueo e integración *manquée* que hasta entonces había sufrido. Ahora bien, los tres países «pilares» de la Comunidad —Francia, la RFA y Gran Bretaña— poseían visiones divergentes acerca de los objetivos a que la integración europea debía servir, y estas divergencias se manifestaron incluso antes de que los acontecimientos de la Europa del Este acabaran por añadir nuevas incertidumbres al proceso. Mientras que Margaret Thatcher veía en la integración europea una oportunidad para extender al continente el experimento liberal que estaba llevando a cabo en su país, Mitterrand

STANLEY HOFFMANN nació en Viena (Austria) en 1928. Nacionalizado francés de 1929 a 1955 y desde 1955 estadounidense, es presidente del Center for European Studies y C. Douglas Dillon Professor de Cultura francesa en el Government Department de Harvard (Estados Unidos). Sus investigaciones se centran en temas de relaciones internacionales, política exterior de Estados Unidos, historia intelectual y política francesa y las ideologías modernas.

encontraba en Europa una nueva causa a la que asirse tras el fracaso de su experimento de «socialismo en un solo país»; finalmente, la RFA, el polo de mayor dinamismo económico del continente, aparecía como el mayor beneficiario de la integración. El dilema era si dicha

integración debía detenerse en la creación de un área de libre mercado o si debía proceder más allá de dicho estadio, con la construcción de un sistema de instituciones políticas fuertes de corte federal a costa de las soberanías nacionales. En esta situación, a los pocos años de la firma del Acta Unica, se habían hecho ya bien patentes las posturas encontradas de M. Thatcher y F. Mitterrand sobre el destino del proceso de integración europea. La primera mostraba una oposición decidida a cualquier tentativa de llevar el proceso de integración más allá de la fase económica—creación de un mercado único—, mientras que el segundo apoyaba un proyecto de integración no sólo económica, sino también política. La RFA se situaba en una posición equidistante, alineándose formalmente con la tesis francesa, pero haciendo poco en la práctica para que aquélla saliera adelante.

El derrumbamiento de los regímenes comunistas del Este ha multiplicado las incertidumbres respecto a la integración europea y ha arrojado nueva leña al viejo fuego de las tensiones internas de la CEE. La unificación de las dos Alemanias es ya un hecho consumado con el que hay que contar, y este hecho no parece auspiciar para Europa una solución federal con instituciones políticas fuertes, al estilo de la propugnada por Francia, pues una solución de este tipo conllevaría la imposición de nuevas constricciones políticas sobre una Alemania unificada y dejaría, además, fuera de juego a los países del Este. En resumen, el juego de la integración europea sigue abierto, pero su solución pasa cada vez más por Alemania, es decir, por el modo en que este país defina su identidad, sus intere-

ses y sus estrategias. Un repliegue de Alemania sobre sí misma y sobre los países del Este, que conllevaría la detención del proceso de integración europea en el estadio económico, parece la solución más probable.

En lo que concierne a la política exterior norteamericana, los Estados Unidos se encuentran en una situación paradójica. Si, de una parte, los acontecimientos de los países del Este han venido a sellar la derrota pacífica del comunismo como modelo alternativo al capitalismo, de otra esta derrota ha llegado en un momento en que la economía americana registra graves desequilibrios y muestra ya claros síntomas de declive. Aunque los Estados Unidos siguen siendo todavía una potencia económica mundial, su poder económico es hoy menor que el de Japón y la RFA y sus dificultades económicas merman su capacidad de influencia en el mundo. En este contexto, la política exterior de la administración Bush es una política de prudencia que se podría caracterizar como de «navegación costera» y a corto plazo.

Hoy vivimos en un mundo multipolar que contrasta con el bipolarismo USA/URSS de la posguerra. Se trata, sin embargo, de un multipolarismo inestable, porque las potencias emergentes se asientan sobre bases de poder heterogéneas, y no va a ser fácil que alcancen un equilibrio sobre la base de un sistema de intercambios favorable para todas. La RFA y Japón son sólo potencias económicas que carecen de poder militar; la URSS es una potencia sólo militar, acosada por graves problemas económicos; los Estados Unidos son una potencia mitad militar-mitad económica; por último, China es una potencia en términos demográficos. •

DONADO EL MANUSCRITO DE «LA VENGANZA DE DON MENDO»

- Se incorpora a los fondos de la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo

El manuscrito de *La venganza de Don Mendo*, la popular obra de Pedro Muñoz Seca, ha sido donado a la Fundación Juan March, para que forme parte de su Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo, por doña **Rosario Muñoz Seca**, hija y heredera del escritor andaluz. El acto de entrega del manuscrito tendrá lugar el miércoles 13 de junio en la sede de la Fundación, y con este motivo se exhibirá una muestra de las ediciones y otros trabajos de Muñoz Seca ya existentes en la Biblioteca citada; además, Andrés Amorós, catedrático de Literatura y crítico teatral, pronunciará una conferencia.

La venganza de don Mendo se estrenó el 20 de diciembre de 1918 en el Teatro de la Comedia por un grupo de actores, algunos muy conocidos en el momento y otros noveles entonces, pero que después serían primeras figuras; así, Adela Carboné, Aurora Redondo, Juan Bonafé, Juan Espantaleón y Mariano Asquerino. La obra tuvo un gran éxito de público y crítica.

Desde entonces esta pieza farsesca y cómica no sólo es la obra más popular del comediógrafo Muñoz Seca, sino que es considerada como la más representativa del teatro cómico paródico y, en particular, del género llamado «astracán», con el que fundamentalmente se pretendía hacer reír.

Sostenida por chistes y juegos de palabras, *La venganza...* es

una parodia total del drama histórico. Unos personajes antiguos, desde don Nuño Manso de Jarama a don Mendo, pasando por Magdalena y el duque de Toro, don Pero, se muestran en escena, ante el público de Muñoz Seca, motivados por conductas y comportamientos contemporáneos, los de la época del estreno.

Para el profesor Salvador García Castañeda, autor de una edición anotada de esta obra, «Muñoz Seca conocía bien a su público y el momento teatral, y no se propuso hacer reír a costa de dramas apenas recordados del Siglo de Oro, o siquiera de los más recientes románticos, sino a costa de un movimiento contemporáneo como lo era el modernista y de un género de drama como el poético, que englobaba a los anteriores, y que a pesar de estar presente en las carteleras, era ya vulnerable por sus valores antañones y por su lenguaje sonoro y hueco».

Se ha dicho que su lenguaje, esa lengua paródica, proviene de Arniches, en quien se inspiró Muñoz Seca, con sus dislocaciones de lenguaje, con su uso indiscriminado de arcaísmos, con la tradicional utilización con fines cómicos de los acentos regionales, etc. Muñoz Seca tenía, además, una gran facilidad para el verso, dejándose llevar por el ritmo de los mismos tal como le surgían, importándole poco el batiburri- llo métrico que conseguía.

Pedro Muñoz Seca nació en



el Puerto de Santa María (Cádiz) el 20 de febrero de 1879. Se trasladada pronto a Madrid y se inicia inmediatamente en el mundo teatral, consiguiendo en seguida el favor del público, en unos momentos, primeras décadas del siglo, en los que la escena española está dominada por unos autores y un tipo de hacer teatro, el de Benavente, Linares Rivas, Arniches, los Quintero y otros, que cuentan con un claro respaldo popular, respaldo popular que no le va a faltar a Muñoz Seca.

Solo o en colaboración escribió entre 1915 y 1936 más de trescientas obras cómicas. El año del estreno de *La venganza...*, 1918, llegó a firmar trece obras. Esta es la que más fama y popularidad le ha dado.

Aficionado como era a las piezas del Siglo de Oro, Muñoz Seca ideó una parodia histórica, aderezada con los elementos propios del astracán.

No importa que algún crítico, en su momento, mostrara su desacuerdo por esta falta de respeto hacia los clásicos. La popularidad de esta obra no ha descendido desde hace más de setenta años, habiéndose representado en cientos de ocasiones,

tanto en España como en América. Y si bien es cierto que el astracán, como género, ha perdido interés, no hay duda de que esta obra —con generaciones de españoles capaces de recitar tiras y tiras de versos del *Don Mendo*— es una obra «clásica popular».

El manuscrito, en la Biblioteca

El manuscrito de la obra, que ha donado la hija del escritor a la Fundación Juan March, es autógrafo y está escrito en cuartillas rayadas de 24 X 16 cm., foliadas de esta manera: 44 páginas corresponden a la Jornada Primera, 46 a la Segunda, 58 a la Tercera y 46 a la Cuarta. La primera edición de esta obra es de 1919 (Madrid, Pueyo, Imprenta Helénica).

La Biblioteca de Teatro de la Fundación Juan March, adonde se incorpora el manuscrito, tiene un fondo de 40.000 documentos, de ellos más de la mitad obras de teatro español y el resto diverso material, como fotografías, bocetos, maquetas, discos y obras de teatro extranjero.

Entre las donaciones recibidas figuran distintos legados de los herederos de Fernández Shaw, Antonio Vico o Antonia Mercé, «la Argentina»; o de Jaime Saloni, Juan Germán Schroeder, Salvador Salazar, Carlos Sánchez del Río, Milagros González Bueno, Sigfrido Burman o la biblioteca de ilusionismo de José Puchol.

Un catálogo de esta Biblioteca se editó con las obras del siglo XX en 1985, y otro con las del siglo XIX en 1986. La Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March, inaugurada en 1977, está abierta a estudiosos e investigadores de todo el mundo. •

NUMERO 36 DE «SABER/Leer»

- Con artículos de Artola, Prieto, López Pina, Fernández-Alba, Siguán, Haro Tecglen y Ayala

Miguel Artola, Claudio Prieto, Antonio Lopez Pina, Antonio Fernández-Alba, Miguel Siguán, Eduardo Haro Tecglen y Francisco Ayala son los autores de los artículos que aparecen en el número 36, correspondiente a los meses de junio y julio, de la revista SABER/Leer, publicación de libros de la Fundación Juan March.

El historiador Miguel Artola comenta un libro de Richard Herr que estudia el período de la historia de España que va desde el siglo XVI al XVIII y que se conoce en la historiografía como «Antiguo Régimen».

El compositor Claudio Prieto se ocupa de una obra miscelánea del pianista Glenn Gould, en la que éste deja registradas sus opiniones singulares y a veces polémicas sobre el mundo de la música. El profesor López Pina da noticia de una ambiciosa enciclopedia alemana sobre temas constitucionales y en la que han colaborado un centenar de expertos. El arquitecto Fernández-Alba repasa las últimas tendencias de la arquitectura, haciendo algunas consideraciones sobre la falsa mediación simbólica de las últimas arquitecturas.

Las relaciones entre las modalidades lingüísticas y la jerarquía social, entre lenguas y poder, es el tema de una obra de R.D. Grillo que ha leído Miguel Siguán. El crítico teatral y escritor Eduardo Haro



Tecglen se ocupa de una novela del alemán Botho Strauss, en la que se traza una metáfora del teatro. El académico y escritor Francisco Ayala escribe sobre la relación entre la pintura y la poesía a partir de un libro de Maria Zambrano. Este número va ilustrado con trabajos que firman **J. A. Alcázar, Jorge Werfelli, Juan Ramón Alonso, Stella Wittenberg, Fuencisla del Amo y Alfonso Ruano.**

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.

SÁBADO, 2

12,00 horas

**CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «INTEGRAL DE LAS
SONATAS PARA PIANO DE
BEETHOVEN» (VII).**

Intérprete: **Mario Monreal.**

Programa: Sonata n° 27, Op. 90, en Mi menor; Sonata n° 28, Op. 101, en La mayor; y Sonata n° 29, Op. 106, «Hammerklavier», en Si bemol mayor.

LUNES, 4

12,00 horas

**CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Recital de violonchelo y piano.**
Intérpretes: **Claude Druelle y
Claudia Bonamico.**

Obras de L. v. Beethoven, R. Schumann, O. Messiaen y C. Debussy.

MARTES, 5

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
Conferencia del Prof. **Pavel
Stepánek** con motivo de la
Exposición «Cubismo en Praga»:
«La Praga modernista».

MIÉRCOLES, 6

19,30 horas

**CONCIERTO HOMENAJE A
ANTONIO ARIAS.**

Intérpretes: **Victor Martín** (violín), **Miguel Zanetti** (piano) y **Antonio Arias** (flauta).

Programa: Sonata en Mi mayor, de G. F. Haendel; Primer Tiempo del Concierto en La menor n° 7, de P. Rode; Canción de amor, de F. Kreisler; Romanza andaluza, de P. Sarasate; y Trío Sonata de la ofrenda musical, de J. S. Bach.

JUEVES, 7

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

Conferencia del Prof. **Pavel
Stepánek** con motivo de la
Exposición «Cubismo en Praga»:
«La Praga cubista».

SÁBADO, 9

12,00 horas

**CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «INTEGRAL DE LAS
SONATAS PARA PIANO DE
BEETHOVEN» (y VIII).**

Intérprete: **Mario Monreal.**

Programa: Sonata n° 30, Op. 109, en Mi mayor; Sonata n° 31, Op. 110, en La bemol mayor; y Sonata n° 32, Op. 111, en Do menor.

LUNES, 11

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Intérpretes: **Trío de Música
Barroca.**

Obras de H. Purcel, J. Stanley, J. S. Bach, T. Albinoni, F. Correa de Arauxo y J. P. Rameau.

«GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL», EN ZARAGOZA

Hasta el 24 de junio seguirá abierta en el Museo Camón Aznar, de Zaragoza, la colectiva «Grabado Abstracto Español» (colección de la Fundación Juan March), integrada por 85 obras de 12 artistas. La muestra se ha organizado con la colaboración de Iber-Caja.

calendario

MIÉRCOLES, 13

16,30 horas

PLAN DE REUNIONES INTERNACIONALES SOBRE BIOLOGIA.

Sesión abierta del *workshop* sobre «Development and function of γ , δ T-cells», organizado por **Susumu Tonegawa** y **Carlos Martínez-A.**

19,30 horas

BIBLIOTECA DE TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO.

«Don Mendo y el teatro popular», conferencia a cargo de

«CUBISMO EN PRAGA», EN LA FUNDACIÓN

Durante todo el mes de junio y hasta el 8 de julio estará abierta en la Fundación Juan March la Exposición «Cubismo en Praga (Obras de la Galería Nacional)», integrada por 76 obras propiedad de la Galería Nacional de Praga.

La muestra, organizada en colaboración con el Museo Picasso de Barcelona, ofrece óleos, esculturas, acuarelas, dibujos y guaches de diez artistas, 17 de ellas de Picasso, y el resto de Braque, Derain, Benes, Capek, Filia, Procházka, Kubista, Spala y Gutfreund.

El horario de visita de la muestra es de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas; y domingos y festivos, de 10 a H horas.

Andrés Amorós, con motivo de la cesión del manuscrito de «La venganza de Don Mendo», de Pedro Muñoz Seca, a la Fundación Juan March. Exposición Documental.

LUNES, 18

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA Recital de piano.

Intérprete: **Chiun-Fan Chang.**
Obras de J. Haydn, F. Mendelssohn, S. Rachmaninov y M. de Falla.

MIÉRCOLES, 20

16,00 horas

PLAN DE REUNIONES INTERNACIONALES SOBRE BIOLOGIA.

Sesión abierta de la reunión sobre «Genetic Analysis of biological processes», organizada por **Antonio García Bellido** y **Franklin W. Stahl.**

LUNES, 25

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA Recital de piano.

Intérprete: **Ernesto M. Rocío Blanco.**

Obras de D. Scarlatti, W. A. Mozart, J. Turina y F. Chopin.

El presente Calendario está sujeto a posibles variaciones. Salvo las excepciones expresas, la entrada a los actos es libre. Asientos limitados.

Información: Fundación Juan March, Castelló, 77
Teléfono: 435 42 40 - Fax: 576 34 20 - 28006-Madrid