

## Sumario

<b>ENSAYO-La música en España, hoy-IX</b>	<b>3</b>
<i>El folklore musical</i> , por Miguel Manzano Alonso	3
<b>NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN</b>	<b>19</b>
<b>Arte</b>	<b>19</b>
El mundo ludico de Andy Warhol	19
— La serie «Coches», expuesta en la Fundación	19
— Werner Spies: «Crítica de la falta de emoción»	20
<b>Música</b>	<b>25</b>
Ciclo Mendelssohn, en tres conciertos	25
— Actuarán el Trío de Madrid, el Cuarteto Ibérico y Solistas de la Camerata Bariloche	25
Estreno de una obra del compositor Ramón Barce	26
El piano de Claude Debussy: último concierto del ciclo, el día 7	27
«Conciertos del Sábado»: Música para vihuelas, laúdes y guitarras	31
Nuevos intérpretes en «Recitales para Jóvenes»	32
«Conciertos de Mediodía», en noviembre	34
<b>Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología</b>	<b>35</b>
<i>Workshop</i> sobre «The role of cell interactions in pattern formation during embryogenesis», en noviembre	35
<b>Publicaciones</b>	<b>36</b>
Revista «SABER/Leer»: trabajos de García Delgado, Alvar, Martínez Cachero, Verdú, Sampedro, Olavide y Valverde	36
<b>Estudios e investigaciones</b>	<b>37</b>
<i>Estudio preliminar sobre la identificación del alumno superdotado</i>	37
— Primera investigación española sobre el tema, realizada con ayuda de la Fundación Juan March	37
<b>INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES</b>	<b>39</b>
Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	39
— Hans-Jürgen Puhle: «Transiciones Este y Oeste: los casos de España y de la RDA»	39
— S. Rosenstone y M. A. Calvo: «La reputación de los líderes políticos»	41
— Eduardo López-Aranguren: «El País Vasco visto desde Estados Unidos»	42
S. M. Lipset: El método comparativo en el estudio de las Ciencias Sociales	43
<b>Calendario de actividades en noviembre</b>	<b>44</b>

LA MUSICA EN ESPAÑA, HOY (IX)

# El folklore musical

**E**l espacio que se me ha asignado para esta colaboración me obliga a ser conciso y a no extenderme demasiado en cada uno de los apartados en que he dividido este breve ensayo. En cada uno de ellos encontrará el lector unas cuantas anotaciones de tipo histórico —la historia del folklore musical es larga, pero la de los estudios sobre el mismo apenas sobrepasa una centuria en nuestro país— con las que trato de que el hoy de cada aspecto aquí considerado se vea desde la perspectiva del ayer que lo ha configurado en su estado actual.

Voy, pues, sin más preámbulos, al tema objeto de estas reflexiones y que les sirve de título.



## Miguel Manzano Alonso

Compositor y etnomusicólogo, ha publicado el *Cancionero de folklore musical zamorano* y el *Cancionero leonés*. Es Profesor Especial de Folklore Musical, por oposición, en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

\* 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 la escuela*, por Elisa María Roche, profesora de Pedagogía Musical en el Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor; *La iniciativa privada en la música*, por Antonio Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras; *Música y nuevos medios electroacústicos*, por Gabriel Brncic, compositor; *Ser intérprete hoy en España*, por Alvaro Marías, flautista, director del conjunto «Zarabanda»; y *El pasado en la música actual*, por Miguel Ángel Coria, compositor.

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

## **1. *La música española de tradición oral en el momento presente***

Podemos afirmar sin ambages que la tradición oral musical está hoy en España en el final de su última etapa de pervivencia. El deterioro progresivo de las músicas que hasta hace unas décadas animaban la vida y daban fondo sonoro a todos los momentos del día y a todas las épocas del año, ya constatado por los recopiladores de principios de este siglo, se ha convertido hoy en simple agonía y extinción. Aquellos folkloristas daban el toque de alarma ante la invasión de las nuevas modas musicales que llegaban *de fuera* (=de Francia, ¡siempre de Francia!) y causaban el olvido de las tradiciones seculares. Pero hoy estamos asistiendo a la agonía del folklore musical, como consecuencia, en gran parte, aunque no únicamente, de cambios sociales impuestos por razones económicas y políticas. La sociedad rural, último reducto donde ha pervivido la tradición musical oral, ha quedado casi despoblada en tres o cuatro décadas. Y la canción popular tradicional está muriendo simplemente por falta de actores, de protagonistas y de público.

Pero además, este rápido proceso agónico, que constatamos sin entrar a juzgarlo ni a lamentarlo, ha tenido lugar en el contexto de un doble abandono. Por una parte, el del poder político-económico, que, a la vez que ha considerado necesario planificar la reordenación de los núcleos de población de acuerdo con las nuevas necesidades de la sociedad, se ha inhibido completamente de pensar en las consecuencias que podría tener la desaparición casi drástica de unas formas de cultura (y de música, claro está) seculares. Pero también, justo es decirlo, el abandono y la desidia de la sociedad entera, que ha permanecido pasiva contemplando cómo se venían abajo formas de vida, de cultura y de música, costumbres e instituciones que se podrían haber salvado, al menos en parte y como muestras del pasado, y que habrían servido como punto de partida y motivo de inspiración para la creación de un neofolklore que en otros países es un hecho, pero que en el nuestro parece que ha perdido para siempre su oportunidad.

La pervivencia de algunos restos de cultura musical tradicional no contradice en absoluto las afirmaciones que acabo de hacer. La pujanza del cante flamenco en ciertos sectores de la afición musical, las muestras de canción y danza tradicional, más o menos esporádicas, que consiguen celebrar algunos abnegados entusiastas de lo tradicional, el festival anual de la jota aragonesa, la perviven-

cia de algunos grupos de Coros y Danzas, el ejemplo, ya tópico, del baile de la sardana en el mismo centro urbano de la metrópoli catalana, o el no menos tópico del público de un teatro cantando el conocidísimo himno asturiano durante el acto de entrega de los premios «Príncipe de Asturias», y hasta la fuerza arrolladora de *la ola de sevillanas que nos invade*, no son sino muestras aisladas y puntuales, y desde luego no las de mayor calidad ni las más representativas, de lo que la música tradicional fue en el pasado.

Dicho simplemente: hasta hace unas décadas la gente, sobre todo en los ambientes rurales, cantaba, bailaba, tocaba y danzaba, y era capaz de crearse su propia diversión musical. Rara era la persona de oído normal que no sabía de memoria cierto repertorio de tonadas y músicas y que lo cantaba, a solas o en grupo, en infinidad de ocasiones, épocas y momentos. Hoy ya no ocurre eso. Hoy la gente, en música, la de pueblo y la de ciudad, se limita casi siempre a oír, ver, y, consecuentemente, callar. Y ello aún en el caso de que en la memoria y en el recuerdo de muchas personas mayores queden todavía algunas decenas de tonadas que no han vuelto a sonar desde hace décadas.

## ***2. La recopilación del folklore musical***

Los primeros trabajos de recopilación de música tradicional se llevaron a cabo en nuestro país hace más de un siglo. En aquella primera etapa la recogida de cantos populares obedecía todavía a un deseo de renovar el repertorio de la música de salón, imprimiéndole el toque de lo original, de lo pintoresco, de lo exótico. A principios del presente siglo comienzan las recopilaciones sistemáticas pioneras, debidas a los trabajos del burgalés Federico Olmeda (1902) y del salmantino Dámaso Ledesma (1907), y casi simultáneamente la reflexión musicológica sobre los fondos documentales recogidos, de la que Felipe Pedrell fue el precursor más renombrado, aunque no el único.

Durante las cuatro primeras décadas del presente siglo se llevó a cabo en buena parte de las tierras de España la recopilación más importante y amplia de cuantas se han hecho hasta los años ochenta. Enumerar todos los músicos folkloristas que se dedicaron a recoger y publicar cancioneros de música popular sería muy largo. Merece la pena reseñar, sin embargo, que, salvo excepciones rarísimas de patrocinio o ayuda, casi todos ellos emprendieron

esta tarea por iniciativa propia, por amor a las cosas, por tratar de conservar, siquiera en libros, una cultura musical que veían en peligro de mixtificación o desaparición.

Precisamente para responder de una forma institucional a esta necesidad de conservación del patrimonio de la música tradicional, a la que casi sólo la iniciativa privada venía dando respuesta, y como trabajo previo a los estudios de mayor envergadura que ya estaba pidiendo la música española de tradición oral, surge la sección de *Folklore Español* dentro del recién creado Instituto Español de Musicología (año 1934). En la tarea recopiladora encomendada por el I.E.M. toman parte los más prestigiosos músicos del momento, bajo la dirección del etnomusicólogo alemán Marius Schneider. A los puntos menos conocidos del mapa folklórico son enviados en misión recopiladora José Antonio de Donostia, Arcadio de Larrea, Gil Lasheras, R. Olmos, Bonifacio Gil, Manuel García Matos, Juan Tomás y Pedro Echevarría, que vuelven al Instituto con sus colecciones recopiladas ya transcritas.

A la vista de todo este trabajo, parecería que la recogida de materiales de folklore musical y la publicación de cancioneros populares debería hoy estar ya completada en España. Pero esto no es así. El estudioso que hoy tiene interés por conocer la música española de tradición oral se encuentra con el siguiente panorama: las recopilaciones históricas de las últimas décadas del siglo XIX son inaccesibles e inencontrables, ni siquiera en bibliotecas; las obras fundamentales, clásicas, de las cuatro primeras décadas, están agotadas, salvo raros casos de reedición; los trabajos de los misioneros del I.E.M., todavía en manuscrito, siguen esperando su edición para el día de San Jamás, y son, mientras tanto, muy difíciles de consultar, o al menos lo han sido durante muchos años. Y por si esto fuera poco, las últimas recopilaciones sistemáticas, llevadas a cabo en la presente década, vienen a demostrar que lo hecho anteriormente era, en general, bastante fragmentario e incompleto, ya que con un trabajo sistemático de búsqueda, con los medios de que hoy disponemos, todavía se pueden reunir en muy poco tiempo, acudiendo a la memoria de las personas de la tercera edad, colecciones amplísimas en cualquier provincia, a pesar de que la tradición oral está ya en su última etapa de pervivencia. Ahí están para demostrarlo los cancioneros de Galicia, Zamora, Cuenca, León, Huesca, Valencia y Alicante, verdaderas colecciones monumentales que rondan el millar de documentos o lo superan.

El mapa folklórico español, por consiguiente, sigue hoy sin completar, con lagunas cada vez más difíciles de colmar, si no se emprende urgentemente una tarea de recopilación sistemática. Mientras ésta no se realice y mientras los trabajos anteriores no sean normalmente accesibles al estudioso, mal se puede emprender un trabajo de reflexión sobre bases documentales completamente fiables.

En cuanto a las grabaciones de tipo documental, testimonio sonoro insustituible de un pasado y complemento imprescindible de las transcripciones musicales, o base de las mismas, el panorama es todavía más sombrío. La *Magna Antología del Folklore Musical de España* recopilada por García Matos, ejemplar en su género, es eso, una antología que, a pesar de los 330 documentos que contiene, no puede ofrecer, dada la amplitud geográfica que abarca, más que una corta selección de muestras sonoras de una cultura riquísima y abundantísima. El esfuerzo y tesón de que hoy están dando muestra algunas firmas como TECNOSAGA y SONI-FOLK, que se dedican por iniciativa propia a la grabación de documentos sonoros de música tradicional, no pueden cubrir sino una parte mínima de la tarea que está por hacer.

A excepción de España, raro es el país europeo que no tiene ya archivada en documentos sonoros toda la tradición musical del pasado. Aquí seguimos esperando y cubriendo con la iniciativa privada y con precariedad de medios lo que sólo podría hacerse bien y con rapidez si lo emprendiera de una vez por todas quien está obligado a hacerlo.

### ***3. La reflexión musicológica sobre el folklore***

El trabajo de recopilación y publicación documental está por concluir, como acabamos de ver, a pesar de ser previo a todos los demás, pero el análisis científico de la música española de tradición oral está todavía en mantillas. Siguen valiendo hoy casi al cien por cien las palabras que a este respecto aparecen en el prólogo que el I.E.M. redacta, en 1951, como introducción al tomo I del *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid*, recopilado por el profesor García Matos: «España pudo ofrecer —se afirma allí— a las modernas investigaciones sobre etnología musical comparada un vastísimo terreno de experimentación, cuyo estudio —abandonando, como es natural, tanto las hipótesis fáciles de te-

*jer como las fantasías fáciles de construir— está por hacer casi completamente».*

Lo que la reflexión acerca de la música española de tradición oral puede ofrecer a quien se interese por el tema se reduce a bien poco: dos tratados que intentan, más que consiguen, una sistematización de los conocimientos o un esbozo de metodología de análisis del folklore musical; unos cuantos estudios monográficos, ya caducados en gran parte, que han ido encontrando acogida en las páginas del Anuario Musical del I.E.M. o de alguna otra publicación; otros pocos, más actuales, publicados por la Revista de Musicología de la S.E.M., y los escasos trabajos de verdadera reflexión musicológica que ofrecen algunos cancioneros populares, ya que la mayoría de los recopiladores se van por las ramas de los comentarios descriptivos y costumbristas, o se limitan a repetir generalidades, tópicos y vaguedades en las introducciones y comentarios que ilustran el contenido musical de sus obras.

Este panorama semidesértico ya lo describía hace unos años Josep Crivillé en una ponencia al I Congreso de la Sociedad Española de Musicología, que titulaba «*La etnomusicología, sus criterios e investigaciones. Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral*». El ponente comenzaba el apartado segundo de su intervención, dedicado a la bibliografía sobre los trabajos básicos de etnomusicología dedicados a la música popular española con estas palabras: «*A simple vista podemos afirmar que la investigación de la música folklórica en España está en relación indirectamente proporcional a su riqueza*» .

No obstante, la objetividad de esta apreciación, referida a 1981, es indudable que en el último decenio están apareciendo algunas obras que parecen indicar que la etnomusicología va entrando, por fin, en nuestro país, en una nueva etapa. Podríamos citar como ejemplos de este proceso de renovación, sin tratar de ser exhaustivos, "unas cuantas obras que apuntan en esa nueva dirección. En primer lugar habría que citar algunas realizaciones que el mismo J. Crivillé ha llevado o está llevando a cabo, como la *Música Tradicional Catalana*, obra en la que recoge, sistematiza y reordena todo lo hasta ahora publicado en Cataluña acerca de la música de tradición oral, completándolo con aportaciones propias, y los cancioneros de Cáceres (materiales de M. García Matos), La Rioja (materiales de Bonifacio Gil) y Huesca (materiales de Juan José de Mur), en cuya preparación y ordenación ha tomado parte

este etnomusicólogo. También es reseñable la publicación, aún no concluida, del *Cancioneiro Galego*, recopilado, transcrito y publicado por Dorothé Schubarth, obra que puede ser en muchos aspectos un modelo a imitar. En cuanto a las tres recopilaciones monumentales llevadas a cabo en las tierras valencianas por Salvador Seguí, el propio trabajo de recogida, clasificación, ordenación y comentario ya es de por sí una obra excepcional. Aunque algo más modesta en proporciones, también puede citarse como ejemplar la recopilación efectuada por José Torralba en la provincia de Cuenca, el *Cancionero Popular de la Provincia de Cuenca*. Me permito incluir también en esta relación, y permóneseme la autocita, el voluminoso *Cancionero de Folklore Musical Zamorano*, que recopilé en la década de los 70 y publiqué en 1982, y sobre todo el *Cancionero Leonés*, que estoy realizando en la actualidad, dado que el método de análisis de los elementos musicales que propongo en el trabajo introductorio a esta obra, así como el estudio de variantes de los tipos melódicos en toda la tradición oral del NO. peninsular, parecen estar siendo bien aceptados por la crítica, pues el volumen de la recopilación (más de 2.000 documentos) permite asentar la metodología propuesta sobre bases bastante sólidas.

Además de estos trabajos, enfocados primordialmente hacia la recopilación de folklore musical, es obligado indicar que hay otra serie de obras preparadas y publicadas sobre la base de la colaboración entre músicos y filólogos o etnólogos, que presentan un enfoque más integral del fenómeno de la cultura popular con base en la oralidad, y que sin duda servirán de pauta para otros trabajos similares (\*).

Finalmente, es también digna de notarse, por la singularidad de su metodología de análisis, una monografía de Miguel Ángel Palacios acerca del folklore musical de Castilla y de León, ya que se trata de un trabajo novedoso por su contenido y ejemplar en su género.

El interés de todas estas y de algunas otras obras de menor en-

(\*) Reseñamos sólo algunos de los trabajos más amplios y relevantes: Joaquín DIAZ, José DELFÍN VAL y Luis DÍAZ VIANA: *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, tomos I-V, Valladolid, 1978-1982; Joaquín DIAZ y José Luis ALONSO PONGA: *Autos de Navidad en León y Castilla*, León, 1983; Amador GONZALEZ AYERBE, J. L. ALONSO PONGA y J. DIAZ: *El Bierzo (Etnología y folklore de las comarcas leonesas)*, León, 1984; Maximiano TRAPERO y Lothar SIEMENS: *La Pastorada Leonesa*, Madrid, S.E.M., 1982; varios autores, coordinación de Luis DIAZ VIANA: *Etnología y folklore en Castilla y León*, Valladolid, 1986; varios autores, coordinación de Manuel LUNA: *Grupos para el ritual festivo*, Murcia, 1989.

vergadura, cuya cita omitimos por razones de brevedad, es indudable, pero se queda todavía muy corto en relación con la profundidad y la amplitud que exige el estudio de la música española de tradición oral. No dudamos en afirmar que aún no se han sentado las bases metodológicas sobre las que ha de apoyarse tal estudio. Sigue faltando una obra sistemática que aborde extensamente la iniciación a la etnomusicología de nuestro país; aún no se han redactado las monografías que estudien ampliamente cada una de las diferentes formas y géneros de la canción popular, sobre la base de la musicología comparada, único medio de que las conclusiones con un mínimo de garantía científica sustituyan de una vez a los tópicos y divagaciones. Temas tan fundamentales como la transmisión de la música oral y sus leyes, los estilos de interpretación, la creatividad de los cantores, la transformación de los tipos melódicos y la catalogación de variantes, los sistemas melódicos, la organización rítmica, las estructuras melódicas, la interválica y el ámbito, la relación entre texto y música, la interdependencia entre el repertorio vocal e instrumental, el mapa de las relaciones e influencias entre las diversas culturas musicales que se detectan en la tradición oral española, la pervivencia del folklore musical, la relación del canto gregoriano con algunos géneros de la música popular, por no citar sino unos cuantos de los más importantes, siguen todavía intactos o apenas esbozados.

¿Pues qué decir si entramos en el terreno de la relación de la música de tradición oral española con la de otras culturas y tradiciones orales? Ese sigue siendo el campo de las elucubraciones, las fantasías y las hipótesis. Seguimos viviendo del tópico de la influencia árabe, que todo el mundo sigue dando como segura y decisiva, ignorando que hace ya casi cuarenta años que ha sido puesta en sus justos (y escasos) límites por Marius Schneider en uno de los trabajos más seriamente elaborados que se han escrito. Seguimos citando, sin comprobarla mínimamente con hechos musicales, la hipótesis de la influencia bizantina, lanzada por F. Pedrell. Y seguimos acudiendo a nuestras raíces celtas o romanas, griegas o fenicias, para buscar una escapada a cualquier fenómeno musical que nos resulte extraño o incomprensible. Sin embargo, seguimos sin tener en cuenta en nuestras reflexiones y análisis todo un cúmulo de datos musicales que nos pueden proporcionar colecciones enteras de documentos sonoros pertenecientes a culturas musicales arcaicas, hoy bien investigadas y accesibles, con cuyo conocimiento podríamos, quizá, comenzar a desvelar algunos

de los puntos todavía más oscuros acerca de los orígenes y remotos parentescos de nuestra cultura musical tradicional.

Esto es, a nuestro juicio, el panorama que ofrece la etnomusicología en España: un campo inmenso en el que apenas se han comenzado a abrir pistas de trabajo, y que está esperando desde hace mucho tiempo músicos voluntariosos y bien preparados.

#### ***4. Otras actividades en torno al folklore musical***

En paralelo con los trabajos de recopilación de la música de tradición oral han ido apareciendo ya desde el principio una serie de actividades relacionadas con ella. A menudo esas actividades son consecuencia del resultado de tales trabajos, porque una colección de cantos populares siempre es enormemente sugerente para cualquier espíritu inquieto. Pero sucede también con mucha frecuencia que la recogida de materiales folklóricos, y particularmente el uso que se hace de ellos, adquiere un valor de medio o instrumento para determinados fines o intenciones, musicales o extramusicales.

Una de las más frecuentes ha sido, sin duda, *la utilización de la música popular como material temático por los compositores*, bien tomado puntualmente, bien como punto de partida para obras de cierta envergadura. La encontramos ya desde las primeras obras de recopilación del siglo pasado, debidas a J. Inzenga, I. Hernández, R. Calleja y algunos otros, que destinaron sus colecciones, arregladas para canto y piano, al repertorio de música de salón. Desde entonces hasta hoy mismo, raro es el compositor que en alguna de sus obras no ha hecho alguna experiencia de acercamiento a la música de tradición oral, tomándola como base temática o como referencia más o menos explícita y puntual. Se suele citar siempre, en forma ya casi tópica, la obra de Manuel de Falla, y sobre todo sus *Siete canciones populares españolas*, como una realización ejemplar de la conjunción de lo popular y lo culto. Pero un examen detenido de la obra de los compositores españoles más renombrados de este siglo y de muchos otros menos conocidos, que en ocasiones han alcanzado cotas muy altas, revelaría, sin duda, que la deuda de la música de autor para con la música de tradición oral española es amplísima.

Bien es verdad que hoy se da escaso valor a este *nacionalismo musical*, al que se califica como tardío, reiterativo y tópico; es

más, como causante, en buena parte, de que la música española haya permanecido durante décadas enteras de espaldas a los movimientos renovadores del lenguaje musical y metida en un *impasse* del que sólo hoy está saliendo. Creemos que este juicio es injusto, y que la búsqueda de las raíces de una cultura musical tradicional no sólo no esteriliza la capacidad creativa, sino que puede conducir a un músico hasta los más avanzados lenguajes. La profundidad, la fuerza y la originalidad de la obra de Béla Bartók, debida en gran medida a esa búsqueda, puede ser un caso paradigmático, y no el único.

Una cosa es cierta: el músico español, en general, es un ignorante del folklore musical. Lo mira con cierto desprecio, lo considera como una música menor, desconoce la tradición oral en sus fuentes directas e indirectas, y cuando por alguna razón se acerca a ellas, carece de la visión de conjunto y de la capacidad de análisis necesarias para escoger lo mejor. Quizá en este punto, más que en otros, haya que buscar la causa de la mediocridad de buena parte de las obras relacionadas más o menos estrechamente con la música popular española.

Otra de las actividades en torno a la música de tradición oral que merece la pena recordar es su *conocimiento y divulgación*. Desde muy pronto esta actividad fue impulsada por personas, instituciones y grupos que reconocieron en la música popular una gran importancia en la formación, a todos los niveles. Es obligado citar y poner de relieve, por la influencia que tuvo durante las primeras décadas de este siglo, la labor emprendida por la Institución Libre de Enseñanza, que desde el principio incluyó entre las materias de enseñanza el arte popular en todas sus manifestaciones. Músicos folkloristas tan renombrados como Eduardo Martínez Torner y Rafael Benedito colaboraron en la I.L.E. para la recopilación de un repertorio básico de canciones que todo español culto debería conocer y cantar, y también para su divulgación en las Misiones Pedagógicas, en las Colonias de Vacaciones, en la Residencia de Estudiantes y en otra serie de actividades formativas que la Institución llevó a cabo. El fruto de este trabajo fue muy abundante y los efectos de aquellas tareas divulgativas llegan hasta hoy, más o menos veladamente. El cancionero español básico, en la forma en que todavía hoy muchos lo conocen, integrado por un centenar de canciones de todas las regiones y provincias de España, es un fruto de aquella labor formativa. La selección, hecha con gran instinto musical y conocimiento de la tradición oral, si-

que siendo válida hoy en gran parte, aunque sea preciso completarla y ampliarla de acuerdo con los nuevos fondos hoy recopilados.

Otro eficaz medio de divulgación del folklore musical ha sido *la actividad coral*. Muy pujante en las primeras décadas de este siglo, debilitada en los años 40-60, está hoy en vías de restauración. Lo que la memoria colectiva de cada región, comarca o provincia debe a la labor recopiladora y a la divulgación coral que ejercieron por todas partes un buen número con mayor o menor preparación, y a menudo con no poca abnegación, está muy lejos todavía de ser conocido y apreciado en su justo valor. Decenas, centenares de canciones populares han pasado a ser el símbolo musical representativo de un determinado grupo o colectividad como consecuencia del conocimiento que de ellas han tenido por medio de las interpretaciones corales. Es cierto que el repertorio coral compuesto sobre la base de la música popular está hoy pidiendo una renovación urgente, ya que sigue siendo un tanto reiterativo y no va acorde con el avance de los trabajos de recopilación. Pero esa renovación y revitalización, tan pujante en otros países, sólo puede ser entre nosotros consecuencia de esa formación integral del músico, que todos estamos pidiendo.

En las dos últimas décadas ha tomado auge un nuevo estilo de divulgación de la música tradicional: la denominada *música folk*, interpretada por los *grupos folk* o *cantantes folk*. Este tipo de música es un fenómeno cultural todavía no estudiado y que, sin embargo, ha protagonizado una forma y estilo hasta ahora inéditos de presentar el repertorio folklórico. Surgida hacia finales de la década de los 60, en gran medida como efecto de un mimetismo hacia la *canCIÓN folk* de raíz angloamericana, y patrocinada e impulsada en algunos de sus intérpretes más notorios por ciertos sellos discográficos que vieron en aquel estilo algunas posibilidades de ampliación del catálogo, la música folk ha conocido un auge enorme en torno al año 1980, que marcó quizá el momento de mayor vigencia de este estilo.

Los grupos y cantantes folk son mirados en general con muy poco interés por los músicos profesionales. Estos, influidos por una presentación en la que a menudo se evidencia una falta de oficio, de la que resultan unas realizaciones repetitivas, tópicas y a veces incorrectas, no suelen ver en el repertorio folk más que una música de aficionados. Esta postura un tanto cerrada impide, creemos, apreciar una serie de aspectos positivos que este tipo de mú-

sica comporta. La música folk ha logrado ampliar en gran medida el repertorio de melodías tradicionales popularizadas, influyendo así positivamente en la memoria colectiva, y ha conseguido interesar a un público amplísimo, sobre todo joven, que de otra forma no habría conocido en absoluto la música tradicional. Por otra parte, no se puede considerar este estilo de música como un fenómeno simplemente comercial, situándolo en el mismo plano de la música de puro consumo. Creemos que la colaboración entre buenos músicos y los grupos y cantantes folk podría dar como resultado, al igual que lo ha dado en otros países (piénsese, por ejemplo, en algunos de Latinoamérica) el nacimiento de una especie de *neofolklore*, de una música de calidad, con amplia difusión, con raíces en nuestro pasado, pero a la vez con un lenguaje renovado en el aspecto musical y en el contenido de los textos.

## 5. *Folklore musical y política*

La actitud de los responsables del poder político para con la música popular se viene reflejando desde hace tiempo en un comportamiento de doble cara: por una parte se han desentendido de cualquier problema relacionado con ella; por la otra la han puesto a su servicio cuando la han necesitado para sus fines. Aunque esta dicotomía se da en el contexto más amplio de la actitud de los políticos hacia la música y sus problemas, la singular configuración de la música tradicional, como *popular* que es, adquiere connotaciones especiales que merece la pena detenerse a considerar brevemente.

De la indiferencia casi general de los personajes políticos hacia el folklore musical no hay ninguna duda. Ya hemos afirmado de pasada que la agonía en que hoy se encuentra la música tradicional, lo mismo que el resto de las manifestaciones de la cultura popular, se debe ante todo a causas económicas y sociales, en las que las decisiones políticas tienen una influencia decisiva.

En cuanto a la utilización de cualquier manifestación de la cultura tradicional, y en particular de la música, por parte de los políticos, a todos los niveles, no hay más que abrir los ojos para verla y recordar la historia para constatarla. Consideremos a modo de ejemplo un caso sintomático, del que existe abundante material escrito: los *cancioneros populares*. Basta con leer los prólogos e introducciones de las obras de recopilación musical para constatar

cómo, a excepción de contados casos de ayudas económicas a un trabajo de investigación, la preparación de estas obras se debe al desvelo y al sacrificio de músicos que han emprendido por iniciativa propia una labor de recuperación de la cultura musical tradicional. «Resulta bochornoso —así lo hemos dejado escrito en el prólogo a nuestro Cancionero Zamorano— leer las palabras de agradecimiento con que los pacientes y sacrificados buscadores de la cultura musical tradicional se han humillado ante las Diputaciones Provinciales, que se gastaron una suma insignificante en la edición de unos libros cuya preparación había costado horas y horas de trabajo, jornadas de desplazamiento, estancias, kilómetros de carreteras y caminos, que quedaron por cuenta de quien las había hecho. Y precisamente quienes no daban un paso sin cobrarlo a cuenta del erario público, quienes no hacían un desplazamiento que no acabara en banquete oficial, eran los que recogían las alabanzas que a otros se debían, por haber concedido una limosna humillante para que viera la luz un libro cuya preparación deberían haber estimulado y financiado con dinero público desde el primer momento».

Palabras un tanto retóricas estas que dejábamos escritas hace unos años, pero por desgracia verdaderas casi al cien por cien. Un caso extremo de la actitud que reflejan es el de *Cancionero Segoviano* de Agapito Marazuela. Otra recopilada por su autor en las primeras décadas de siglo, distinguida en 1932 con el Premio Nacional de Música, tuvo que esperar hasta el año 1964 para ser editada, y nada menos que por la Jefatura Nacional del Movimiento de Segovia, y con un prólogo en el que el entonces Gobernador Civil no olvida celebrar que un hombre cuya independencia le llevó a una situación de marginación recibiese *alborozadamente* el patrocinio de la edición.

La situación de precariedad que se refleja en estos hechos ha cambiado muy poco. Rara es la institución pública que se adelanta hoy a lanzar una convocatoria previa para trabajos de recopilación de folklore musical con una dotación digna, que anime a buenos profesionales a realizar el trabajo. La mayoría de las ayudas son postumas a la realización de la investigación, y cubren únicamente la edición de los cancioneros. Mientras la recogida de materiales de folklore musical siga dependiendo básicamente de la iniciativa privada, el Cancionero Popular Español no llegará a ser una realidad.

Al tratar el tema de la relación entre folklore y política es obli-

gado hacer referencia a la obra de la Sección Femenina de F.E.T. y de las JONS y recordar algunos aspectos de su labor que no siempre se tienen en cuenta al valorarla. En primer lugar, que como motor principal de toda la actividad de aquella institución paraestatal hubo una intencionalidad política que marcó profundamente el estilo y el alcance de la misma: se trataba de demostrar que en la nueva situación política la gente vivía contenta y las instituciones populares habían recuperado su prístina esencia. En segundo término, que las actuaciones de los Coros y Danzas no eran siempre protagonizadas por el mismo pueblo, por los cantores y bailarines «autóctonos», sino por otros que aprendían su repertorio y les sustituían, lo cual plantea muy serias dudas acerca de la eficacia de la conservación y restauración de que la Sección Femenina se proclamaba artífice. Y finalmente, que la labor de la S.F., brillante en el aspecto coreográfico, fue muy exigua en lo musical, ya que se centró en la música que servía de soporte a la danza y el baile, olvidando el resto de los géneros del repertorio tradicional. Bajo esta perspectiva hay que considerar la labor de esta institución, que llenó casi cuatro décadas de actividad folklórica, cuando se haga su historia.

Con la llegada del régimen democrático, la relación del folklore con la política ha cambiado mucho. El montaje levantado por la Sección Femenina se vino abajo en cuanto dejó de ser necesario para dar al poder político una imagen de populismo, y desde el momento en que los *mandos* que sostenían el tinglado pasaron a ser funcionarios(as) del Ministerio de Cultura. Los grupos de Coros y Danzas perdieron su principal razón de ser, y sólo han sobrevivido los pocos que han conseguido acogerse a un nuevo patrocinio.

Las actividades relacionadas con el folklore musical han pasado a depender de la iniciativa privada de personas o grupos sensibles a la cultura popular tradicional. Unos pocos nos seguimos dedicando a estudiarlo en sus aspectos musicales y a enseñarlo como cultura musical de un pasado, cuyo conocimiento no puede traer más que beneficios al profesional de la música. Otros, movidos por una especie de *ecologismo cultural*, tratan de que sobreviva y, con mejor o peor suerte, han tratado de encontrar la manera de interesar por su ocupación a instituciones, sobre todo públicas, y de conseguir una financiación, a poder ser estable, para tareas relacionadas con el folklore musical y con todo su entorno etnográfico.

Así las cosas, la pervivencia de la música tradicional es in-

cierta y desigual. Donde alguien ha logrado convencer a los políticos de turno de que la música popular es un bien social y cultural, y por lo tanto, da buena imagen el favorecerla, cierta continuidad de la misma, aunque sea mínima y un tanto artificiosa, está asegurada. Pero donde la *autoridad competente* piensa que ya está bien de actos folklóricos, y que hay que dedicar los presupuestos de cultura, siempre exigüos, a otros menesteres más urgentes, la música tradicional sigue su proceso de extinción normal.

En todo caso, la *refolklorización* es una tarea delicada que exige tener las ideas muy claras acerca de lo que en música es un valor perenne y un testimonio cultural del pasado, válido para el presente. De lo contrario, se puede convertir en mero montaje administrativo para organizar una serie de actividades que acaban sirviendo, más que a la música tradicional, a otros planes e intereses que muy poco tienen que ver con ella. La Sección Femenina ya pasó a la historia, pero no siempre sus métodos y estilo.

## ***6. La enseñanza del folklore musical***

La necesidad de concisión me obliga también en este último punto a ser casi esquemático en la exposición de un aspecto que por sí solo podría llenar muchas páginas.

Como punto de partida, viene bien recordar algo que es evidente: si ya la música es en nuestro país una actividad artística superflua, de la que en el cuadro general de saberes, culturas y aficiones necesarias a la persona se puede prescindir, el folklore musical lo es todavía mucho más. El propio gremio de los profesionales de la música, ya lo hemos indicado de pasada, lo considera, al menos en la práctica, como un tipo de saber musical menor, cuyo desconocimiento no supone una carencia grave para el oficio de músico, a cualquiera de los niveles y especialidades en que se ejerza.

Hay algunos hechos sintomáticos que revelan este estado de cosas. A pesar de que en los planes de enseñanza de los Conservatorios, vigentes desde 1966, es obligatorio un *curso descriptivo de Folklore* en el Grado Medio, muy raro es el Centro donde este curso se imparte. En cuanto a los  *cursos analíticos de Folklore Musical*, que forman parte de las enseñanzas del Grado Superior, en la especialidad de Musicología, tan sólo se han podido estudiar hasta ahora en un Centro estatal: el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Pero hay más: de las plazas de Folklore Mu-

sical convocadas para el concurso-oposición de 1989, tan sólo se ha cubierto una, la que ganó quien suscribe estas líneas, quedando vacantes otras dos, lo cual demuestra la escasez de especialistas en la materia.

¿Pero a quién puede extrañar esta falta de especialistas? ¿Qué estímulo o motivación puede tener un estudiante de música o un profesional para dedicarse a fondo a una especialidad de la que ignora casi todo? ¿Cómo alguien puede animarse a preparar un temario que sólo cuando lo lee por vez primera le revela que el Folklore Musical es una verdadera especialidad que exige una dedicación larga, y no sólo un entretenimiento para aficionados que no valen en música para otra cosa?

Y, sin embargo, no hay otro camino que la enseñanza especializada para que la etnomusicología tenga, por fin, el lugar que le corresponde en la formación del profesional de la música. De todo profesional, pero sobre todo del compositor y del pedagogo. Este impulso *desde arriba*, del que se están sentando las bases con la ampliación de las posibilidades de estudio del Folklore en los Conservatorios Superiores, junto con el otro impulso *desde abajo*, desde «*las primeras letras*», que todos estamos esperando, es lo único que puede acabar con la situación del Folklore Musical, que por el momento nos parece bastante precaria.

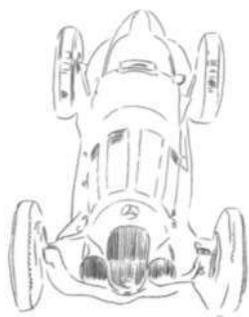
## ***Final***

El panorama que hemos descrito en estas páginas es más bien oscuro, pero nos parece real. Creemos que el reconocimiento práctico del valor del Folklore Musical dentro del campo de la música española va para largo. No compartimos en absoluto el optimismo que refleja un reciente editorial de la revista *Ritmo*, según el cual se detectan en España síntomas de revitalización del folklore. Quienes hayan leído las páginas anteriores verán claras nuestras razones. Sí consideramos necesaria, sin embargo, una puesta en común de los puntos de vista de todos los que en este país nos dedicamos al estudio de la música tradicional, que se propone en el citado escrito. Pero ese encuentro sería necesario, más que para congratularse por el auge del Folklore Musical, para sentar las bases orientativas de unas tareas fundamentales que están todavía por terminar, a pesar de que desde hace varias décadas se planificaron y proyectaron en encuentros y reuniones como las que hoy se siguen proponiendo. •

Su serie «Coches», hasta enero

# El mundo lúdico de Andy Warhol

Exhibición de 47 obras, entre cuadros y dibujos, de su última producción



Hasta el 5 de enero del próximo año permanecerá abierta en la sede de la Fundación Juan March la Exposición «Coches» de Andy Warhol, con la que dicha institución cultural reanudaba, el pasado 5 de octubre, su temporada artística. Desde esa fecha pueden verse 47 obras —35 cuadros y 12 dibujos de gran formato— de la serie *Cars* (Coches), que Andy Warhol realizó en 1986, por encargo de la compañía alemana Daimler-Benz, con motivo del centenario del automóvil, y que el artista norteamericano dejó inconclusa al morir en febrero de 1987. Esta exposición, que después de Madrid viajará a Barcelona al Palau de la Virreina, está for-

mada con fondos prestados por la Daimler Benz AG, de Stuttgart.

*Cars*, pues, son los últimos trabajos de Warhol. La muerte interrumpió esta extensa serie que muestra 230 veces el tema del automóvil, con diversos modelos. El proyecto —cien años de historia del automóvil ante el ejemplo de los coches Daimler-Benz— debería haber ido todavía bastante más allá de lo que llegó a realizarse. Esas imágenes brindan la ocasión de exponer algunas reflexiones e interpretaciones acerca de la obra de Warhol, y es lo que ha hecho, en un extenso estudio que aparece en el catálogo de la muestra, el especialista alemán **Werner Spies**. Este texto se titula «Crítica de la falta de emoción» y del mismo se ofrece, a continuación, un amplio extracto.

*Werner Spies*

## Crítica de la falta de emoción

Existe mucha bibliografía acerca de Warhol, y existe, sobre todo, la bibliografía del propio Warhol. Sus entrevistas, sus libros, como *POPism*, como *The Philosophy of Andy Warhol*, son excelentes tomas de posición frente a la época y frente a su mismo arte. El contemplador europeo encuentra aquí mayores dificultades que el estadounidense contemporáneo, porque aquél intenta con más fuerza que éste sustraer a su tiempo los gestos y las obras de Warhol. ¿Admite con ello que, en realidad, no puede ser un contemporáneo de Andy Warhol? La renuncia a la interpretación, la aceptación de una facticidad que subleva tanto porque hace retroceder detrás del vitalismo de la experiencia momentánea la pregunta por el esclarecimiento, por la ilustración, todo esto atrae como el señuelo de una utopía, en la que el europeo apenas sí puede penetrar. Desde cada renglón añorado por Warhol, habla el significado como ausencia de significado, y esto desconcierta más que las obras de todos aquellos que tratan de comunicar mensajes exactos. Ello tiene también validez en el parangón con los otros artistas que son incluidos entre los cultivadores del «port-art». La obra de Warhol no es nunca tan distanciada ni tan intelectual como la de Lichtenstein. Sus mejores cuadros presentan menos crítica e ironía que entusiasmo y embriaguez. Si fuera músico, habría compuesto sólo para las teclas negras.

En las últimas obras, Andy Warhol bosquejó un variopinto mundo ludico. Lo hizo, con certeza, no como «fan» o como conocedor de bellos coches. Todo le predestina a mantener una distancia respecto del tema. Tomemos tan sólo una cita de la época en que él —eran los años del *Easy Rider*— se hizo conducir desde la costa oriental



hasta el Oeste: «Taylor estaba conforme en turnarse con Wynn en el viaje a través de los Estados Unidos; ni Gerard ni yo teníamos idea de conducir coche. Cuando me quedé mirando a Taylor no pude creer, de ninguna manera, que supiera conducir. Siempre me ha causado admiración la gente que sabía conducir coche y la que no sabía».

*Cars* es un tema que, por lo demás, sólo conocemos gracias al lado sombrío de la obra de Warhol, por los cuadros de los *Car Crash*. Allí encontramos automóviles, en el panóptico del horror. Las imágenes de espanto figuran junto a la *Silla eléctrica* o junto a los cuadros de *Suicidios*. La brutalidad de los automóviles al destrozarse poseía algo de apotrópico; remitía al mundo del que Warhol no quería saber nada, el mundo de los pintores del expresionismo abstracto.

Evidentemente, el automóvil contaba entonces para Warhol entre los iconos del horror. Y sin embargo, el auto figura entre los grandes temas del «pop art», no sólo por estar tan presente como los demás objetos de consumo que el «pop art» introduce: para esos pintores de la vida moderna, en el automóvil y en su culto se refleja del modo más intenso la

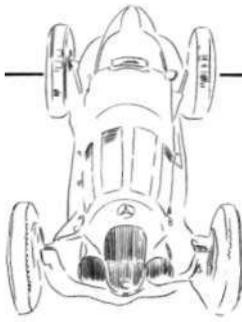
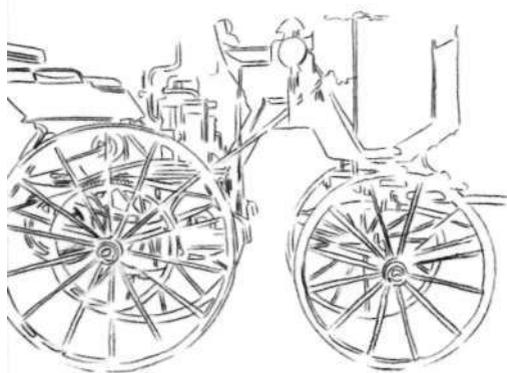
transformación a que dio lugar la era de la producción en masa.

En la década de los cincuenta y comienzos de la de los sesenta el valor de utilidad del automóvil había desaparecido casi por completo detrás de comentarios meramente sociales y estéticos. Era rara la crítica de la sociedad del automóvil; discusiones ecológicas, apenas las había. La alabanza del auto hecha por Roland Barthes en sus *Mythologies* compendió entonces todo cuanto en hora temprana pudo entusiasmar a los futuristas ante aquella «nueva hermosura»: «Creo que el automóvil es hoy el equivalente exacto de las grandes catedrales góticas».

### *Posibilidades representativas*

Un producto, el automóvil, en su desarrollo. Una serie de posibilidades representativas se estaba ofreciendo: el simple inventario que presentaba a todos los coches en un estilo descriptivo continuo, con variantes de color repetidas una y otra vez; el anclaje del motivo de situaciones, en paisajes, ante un trasfondo histórico; el cambio de la imagen de conjunto y de los detalles..., tal como un año antes mostró el automóvil Stephen Salmieri en su libro de fotografías *Cadillac*.

Automóvil Daimler de 1886.



La serie de Warhol es rica en cambios, en la elección de los colores, en la selección del esquema en que se inscribe la repetición del motivo, campos cuadrados, o cuadrados partidos, y en un caso, dos vistas de un modelo alternando en el mismo cuadro; elección de material fotográfico que muestra coches desde distintos puntos de vista, mirando hacia el lado derecho o hacia el izquierdo, reproducidos en escorzo; claros tonos pastel, y luego, nuevamente, la limitación a los colores primarios; predilección por los contrastes de colores complementarios, que despiertan en la memoria la incitante, cálida fuerza luminosa de los retratos de *Marylin* y de los autorretratos; paradojas cromáticas que hacen del «Flecha de Plata» grageas de colorines. Y, al lado de ello, tropezamos con series de color en las que el fondo de la obra, y no el tono de las carrocerías, es lo que define la impresión de conjunto.

Los coches que él pintaba producen el efecto de lo intangible. Los colores irreales los «desmaterializan». Son coches vacíos. Falta lo narrativo; la renuncia a la función trae consigo un comentario. Apenas si sale a cuento la acción de moverse con un vehículo. A menudo, Warhol prescinde de sombras; son automóviles que flotan en el aire.

El encargo de la serie *Cars* se debe a la iniciativa del marchante Hans Mayer. Una acción publicitaria de Mercedes con motivo del centenario de la invención del automóvil presentaba modelos de diversas casas fabricantes de coches. En el anuncio —«1986: el automóvil cumple 100 años. Un acto de reverencia al genio de los ingenieros»— se mostraban diecisiete modelos. La intención era convencer a la empresa para que encargara a Warhol pinturas y «portfolios» con serigrafías realizadas sobre dichos modelos, los escogidos para el anuncio. Warhol se mostró propicio.

Mayer, por su propia cuenta, le hizo el encargo de cuatro trabajos. Warhol eligió el Coupé 300 SL, el primer coche deportivo que, en 1952, después de una pausa de años, fue desarrollado por Daimler-Benz.

La interpretación que Warhol hizo del Coupé 300 SL —en cuatro obras, todas serigrafías, acrílico sobre lienzo— quedó lista en mayo de 1986. En la casa Mercedes reinaba el entusiasmo ante el resultado de aquel empeño. En septiembre del mismo año llegó a formalizarse un contrato. Se renunció a acoger diversas marcas de coches. Warhol quiso representar los cien años de existencia del automóvil tan sólo a la vista de los modelos de la casa Mercedes. Habían de «retratarse» veinte tipos distintos de coches. De ellos —incluido el 300 SL—, ocho se realizaron en series de obras. Con el coche piloto C 111, del año 1970, acaba la serie. Ocho ejemplos más habrían presentado la producción de los años setenta y ochenta.

El contrato preveía en total ochenta obras. Cuarenta estaban destinadas a la Daimler-Benz; las otras cuarenta quedaban de propiedad del artista. Para estas últimas, Warhol otorgó al cliente una opción de compra por cinco años. De cada modelo debería entregar el artista dos versiones del motivo por separado, y dos representaciones con el motivo repetido varias veces. Al principio, los trabajos se retrasaron algún tiempo,

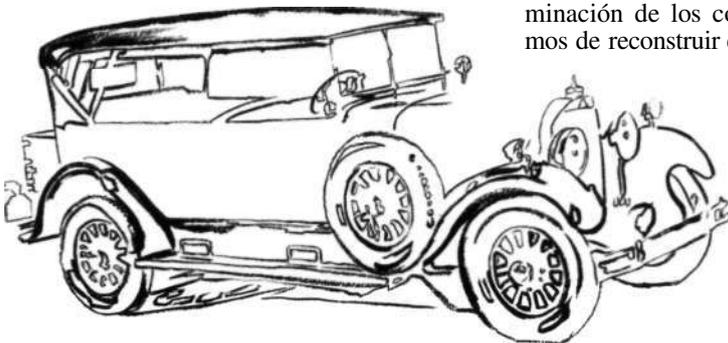
dado que fue preciso aclarar cuestiones de derechos de autor por razón de las fotografías para los trabajos. Warhol deseaba recibir en febrero o marzo de 1987 material gráfico para efectuar la selección de doce coches más. Para esas fechas estaba proyectada una visita a Stuttgart. La tarea dedicada a los ocho primeros automóviles —treinta y dos trabajos del artista— estuvo acabada a principios del mes de enero de 1987. Los tres trabajos suplementarios a gran formato los concluyó Andy Warhol en las dos últimas semanas de su vida.

Los trabajos de *Cars* enlazan con las extensas series que en los años setenta, después de una interrupción relativamente larga, se incorporan de nuevo a la obra del artista. Entre esas series están *Shadows* (Sombras), *Campbell's Soup Cans* (Botes de sopa Campbell), *Myths* (Mitos), *Shoes* (Zapatos), *Endangered Species* (Especies en peligro), *Details of Renaissance Paintings* (Detalles de pinturas del Renacimiento) y *Reigning Queens* (Reinas reinantes). Habría que citar además los *Vesuvios*, las variaciones sobre *Cologne Cathedral* (Catedral de Colonia), la *Santa Cena* de Leonardo, el castillo-palacio de Luis II en Neuschwanstein y la serie de retratos *Lenin*.

Una desconcertante y confusa mezcla de temas, en la cual se testimonia que la ideología de Warhol, la renuncia a una temática constante y de valores, seguía dominando. Publicidad, imágenes «cúlticas», estereotipos de la admiración o del horror habían conducido, ya a principios de la década de los ochenta, a una enervante contaminación de los contenidos. Hoy hemos de reconstruir el choque que aque-

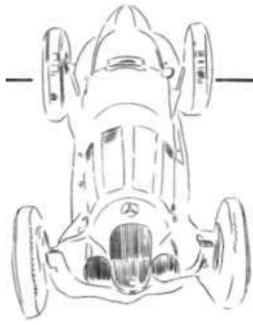
llas imágenes produjeron. Sobre el trasfondo de la historia estadounidense de la pintura produjo un efecto de extrañeza el

Automóvil de paseo Mercedes Modelo 400 de 1925 (1986).





Warhol en el Bosque de Boulogne, París, 1981.



*Evening Journal* neoyorquino». El pide imágenes salidas «de un alfabeto de letras, cifras, rótulos de latas de conserva, envases de tabaco».

En esos años hubo intentos de representar en obras plásticas la nueva realidad. Los «precisionistas» se revolvieron contra los pintores regionalistas y su «estética de la modestia». De Lozowick —uno de los «precisionistas»— conocemos sus inflamados llamamientos a instituir una iconografía norteamericana.

En los años treinta decrece la dedicación a los temas derivados del mundo de la industria y de la propaganda. John Dewey descubrió la razón de ello precisamente en el carácter técnico del entorno. En *Arte y experiencia* afirma aquél que el artista «ha sido desplazado al margen de la corriente principal de los intereses activos» por obra de la mecanización de la industria. La culpa de esto correspondería al hecho de que el artista dispone de otros medios de producción y no puede crear de modo mecánico para cubrir la demanda masiva.

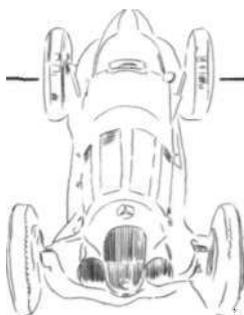
inventario icónico de Andy Warhol.

Esto podrá sorprender; pero en la pintura norteamericana del presente siglo no existen muchos ejemplos de una representación radical de realidades sociales y económicas, y todavía menos el hecho de ponerse al servicio de la baja esfera del mundo del consumo. Y lo que el contemplador europeo considera típicamente «americano» se presenta, la mayoría de las veces, con los medios estilísticos que a los europeos les resultan familiares y corrientes como cosa propia; se presenta mediante simbolización (cubista o futurista) de la simultaneidad y la dinámica.

Los paralelismos, aducidos frecuentemente, que existen entre el «pop art» y la «Ashcan School» formada en torno a Robert Henri —escuela que, antes de la Primera Guerra Mundial, dirige su atención a los temas realistas— no suministra material alguno para establecer parangones con el «pop art». Más importantes son, a este respecto, algunas obras plásticas de los años veinte: las pinturas de *Paquetes de cigarrillos* (1921) de Stuart Davis, o su célebre *Odol* (1924). Del mismo Stuart Davis conocemos también manifestaciones que aluden a las palabras de Warhol al declarar que él era una máquina. Davis dice: «Yo no pertenezco a la raza humana, porque soy un producto puro de la *American Can Co.* y del

Dewey va en busca de nuevos temas, y en todas partes donde da con ellos hace su elogio: «La ampliación del área temática en la pintura y en las otras artes —ampliación que permite también lo que antes se juzgaba demasiado corriente, o harto descaminado, para merecer el reconocimiento artístico— se halla en continuo avance». Esta exigencia tampoco fue cumplida por la generación de pintores norteamericanos que en la década de los cuarenta reaccionaría ante la presencia de los emigrantes europeos.

La retirada del arte norteamericano a la intimidad y a las cuestiones de índole estética encaja perfectamente en los años que precedieron a la Era Kennedy. La idea del progreso sucumbió. En los años cincuenta oímos la resonancia de aquel levantamiento contra la mecanización y la estandari-



zación. El levantamiento se manifestó en un radical rechazo de la objetividad; pero semejante rechazo respondía, en el fondo, a un principio intelectual que, como señaló Leo Steinberg, orientaba a modelos técnicos sus propias y optimistas ideas del desarrollo y evolución del arte. «No es, probablemente, una coincidencia fortuita —escribía Steinberg— que los conceptos descriptivos dominantes en la crítica formalista de los últimos cincuenta años constituyan un hecho paralelo al simultáneo desarrollo del automóvil de Detroit. La simbiosis, creciente de continuo, de distintos elementos..., la integración de

puertas, estribos, ruedas, parachoques, cubiertas de repuesto, indicadores de dirección, etc., todo esto significa, sin necesidad de acudir a Kant, una tendencia, paralela y sincrónica, a la síntesis de todos los elementos del diseño. Ello no quiere decir que los coches tengan apariencia de cuadros. Lo que aquí estoy diciendo se refiere menos a los cuadros que al aparato crítico dedicado a su análisis y estudio. Pollock, Louis, Noland se diferencian bastante; pero los conceptos reductivos de las discusiones

en virtud de las cuales resultan encasillados una y otra vez, en distintos grupos, están muy próximos a los ideales de unidad técnica del *All-American-Car*.

El último ciclo de *Cars* sorprende por dos razones distintas. En primer lugar, Warhol escoge como tema de una serie de trabajos un producto no estadounidense. El «pop art» introducía en la pintura, exclusivamente, bienes de consumo estadounidenses: las botellas de «Coca Cola», los botes de sopa «Campbell», las cajas de madera de las firmas «Brillo», «Kellogg», «Heinz», «Del Monte»... Se trata de productos suministrables, auténtica y típicamente norteamericanos.

La otra razón de la sorpresa está en que Warhol, en su última serie, presenta algo que hasta entonces había repelido su obra: la mutabilidad de un producto. Su selección de objetos se fijaba en aquellos que en el momento de tomarlos él se hallaban disponibles por todas partes. No eran raros ni estaban sustraídos al uso o al culto.

Con *Cars*, Warhol llama la atención sobre la historicidad de los productos y las modas. Por supuesto, esto tiene que ver con el encargo que ha aceptado. Sólo el planteamiento de la tarea resulta ya significativo en cuanto a la diferencia existente entre la mentalidad norteamericana, que él expresa en sus obras plásticas y en sus textos, y la europea, que necesita de la tradición y la historia para el mundo de los objetos, a fin de resaltar el valor de lo útil.

La obra de Warhol pretende limitarse al «instante», y ciertamente en esa tentativa de fijar el tiempo alcanza su mensaje más poderoso.

Por esta razón, Warhol echa mano, preferentemente, del mundo de los medios de comunicación social y del consumo. Los bienes de consumo no deben envejecer, y el mundo de las estrellas no soporta la pátina. El tiempo no tiene derecho a tocar al ídolo ni a lo que está «in». •

En la exposición de la  
Galería Ileana  
Sonnabend, París, 1964.



A partir del 21 de noviembre

## Ciclo Mendelssohn en tres conciertos

Actuarán el Trío de Madrid, el Cuarteto Ibérico y Solistas de la Camerata Bariloche

La Fundación Juan March ha programado un ciclo dedicado a Félix Mendelssohn, que consta de tres conciertos y que se ofrecerán los días 19 y 26 de noviembre y 3 de diciembre en Logroño, dentro del Cultural Rioja; los días 21 y 28 de noviembre y 5 de diciembre, en Madrid; y los días 26 de noviembre y 3 y 10 de diciembre, en Albacete, dentro del Cultural Albacete.



- El primer concierto correrá a cargo del TRIO DE MADRID, compuesto por **Joaquín Soriano** (piano), **Pedro León** (violín) y **Pedro Corostola** (violonchelo), que interpretará «Trío op. 49 en Re menor» y el «Trío op. 66 en Do menor».

- El segundo concierto correrá a cargo del CUARTETO IBERICO, compuesto por **Manuel Villuendas** y **Farhad Sohrabi** (violines), **Sergio Vacas** (viola) y **Claude Druelle** (violonchelo), que interpretará «Cuarteto op. 12 n° 1 en Mi bemol mayor» y «Cuarteto op. 44 n° 3 en Re mayor».

- El tercer concierto correrá a cargo de SOLISTAS DE LA CAMERATA BARILOCHE, compuesto por los violines **Elias Khayat**, **Julio Grana**, **Elias Gurevich** y **Alfredo Wolf**; las violas **Tomás Tichauer** y **María Delia Bru**; los violonchelos **Viktor Aepli** y **André Mouroux**,

que interpretarán «Quinteto en Si bemol mayor op. 87 para dos violines, dos violas y chelo» y «Quinteto en Mi bemol mayor Op. 20, para cuatro violines, dos violas y dos chelos».

El Trío de Madrid se forma en 1976 con la unión de tres solistas que unen sus esfuerzos para cultivar la música de cámara. Joaquín Soriano es catedrático del Conservatorio de Madrid; Pedro León es catedrático de violín de los Conservatorios de Sevilla y Madrid y concertino de la Orquesta Sinfónica de RTVE; Pedro Corostola es catedrático de violonchelo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

El Cuarteto Ibérico nace por el deseo de sus componentes de crear una agrupación de cámara estable, dedicada al cultivo de un género musical tan completo y rico como el cuarteto de cuerda. Manuel Villuendas es primer concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid; Sergio Vacas es primer solista de viola de la misma orquesta y Claude Druelle ha sido violonchelo solista y concertino de varias orquestas en Francia y España.

La Camerata Bariloche es el primer conjunto argentino de música de cámara que ha alcanzado nivel internacional. Su trayectoria puede sintetizarse en 19 años de actividad. •

El 14 de noviembre, en la Fundación

## Estreno de una obra de Ramón Barce

Sus intérpretes son Polina Kotliarskaya,  
Francisco Comesaña y Javier Benet

El miércoles 14 de noviembre tendrá lugar en la Fundación Juan March un concierto en el que se estrenará la obra «12 tríos para dos violines y percusión», de la que es autor el compositor español **Ramón Barce**. Los intérpretes serán **Polina Kotliarskaya** (violin), **Francisco Javier Comesaña** (violin) y **Javier Benet** (percusión). Previamente al estreno, el propio Ramón Barce presentará su obra.

*ciertos de Lizara, ocho Cuartetos de cuerda, los 48 Preludios para piano, Lamentación de Jerusalén, Música Fúnebre, Nuevas polifonías I y II, Eterna, Obertura fonética, Parábola, tres Sonatas para violín y piano, Sonata para violín solo, Concierto para piano y orquesta, Residencias para coro, los melodramas Oleada y Hacia mañana, hacia hoy, cuatro Sinfonías y la Sonata Leningrado para violonchelo y piano.*

### Los intérpretes

Polina Kotliarskaya inició sus estudios musicales en su ciudad natal, Kiev. Estudió también en Odessa y en Moscú. Desde 1974 reside en España, y compagina los recitales con la actividad pedagógica que ya había iniciado en la Unión Soviética. Es profesora de violín del Conservatorio Profesional «Padre Antonio Soler», de San Lorenzo de El Escorial.

Francisco J. Comesaña estudió en el Conservatorio Nacional de México y desde 1968 a 1974 en Moscú, en el Conservatorio «Tchaikowsky». Desde 1974 es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE. Forma parte del dúo de violines Kotliarskaya-Comesaña y lo fue del cuarteto hispánico Numen. Es profesor del Conservatorio Profesional «Padre Antonio Soler», de El Escorial.

Javier Benet es miembro de la Orquesta de la RTVE, hizo la carrera de piano en el Conservatorio de Valencia y la de percusión en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, centro de donde es profesor.

Ramón Barce nace en Madrid en 1928 y es músico y doctor en Filosofía. En 1958 fundó, con otros compositores jóvenes, el grupo Nueva Música. En 1964 cooperó en la fundación del grupo Zaj. De 1967 a 1974 dirigió los conciertos Sonda y la revista del mismo nombre, dedicada a la música contemporánea. Es creador de un nuevo sistema armónico, el «sistema de niveles», que utiliza en todas sus composiciones desde 1965, y que ha ejercido un influjo dentro y fuera de España.

Sus obras se han escuchado en casi todos los países de Europa y América. Algunas de las más importantes son: *Canadá-Trío*, los nueve *Con-*



# El piano de Claude Debussy

## El 7 de noviembre finaliza el ciclo con la integral del músico francés

El 7 de noviembre, la pianista **Almudena Cano** cerrará en la Fundación Juan March el ciclo «Debussy: Obra completa para piano», que en seis conciertos y desde el pasado 3 de octubre, ha organizado esta institución en Madrid, así como en Valencia, Logroño y Albacete, donde ha prestado su colaboración técnica. Ha actuado también en el ciclo el pianista **Josep Colom**, con tres recitales, uno de ellos a dúo con **Carmen Deleito** (piano a cuatro manos y dos pianos).

En este último concierto que cierra la serie Almudena Cano interpretará las siguientes obras: *Nocturne* (1890); *Deux Arabesques* (1888); *D'un cahier d'esquisses* (1903); *Images oubliées* (1894); *Images (1<sup>re</sup> Série)* (1905); *Images (2<sup>eme</sup> Série)* (1907).

A Debussy dedicó la Fundación Juan March en 1985 un concierto monográfico dentro de un ciclo sobre el piano francés. En esta ocasión se ha querido ofrecer la integral para piano del músico francés, quien, cuando ya al final de sus días abordó la composición de sus *Estudios* para ese instrumento, «pudo jactarse de sentar las bases de un nuevo pianismo en el que se basa todo el siglo XX», según se señala en el folleto-programa editado para este ciclo, para el que el crítico musical **Félix Palomero** ha escrito la



introducción general y las notas a cada unas de las sesiones del ciclo.

«Como muchos de los compositores del siglo XIX, Debussy fue un extraordinario pianista y durante algunos años se ganó la vida tocando este instrumento. El piano de Debussy es el mejor medio para estudiar una de las más sorprendentes evoluciones estilísticas de todos los tiempos. Desde el postromanticismo inicial al neoclasicismo final, con los extraordinarios 'guiños' culturales al pasado de los clavecinistas franceses, hay en estas obras todo un arsenal de imágenes sonoras en las que no sabemos qué alabar más: si la poderosa capacidad de invención o la perfecta adecuación al medio.»

### Félix Palomero

## «El arte de crear impresiones»

El piano de Claude Debussy (Germain-en-Laye, 1862-París, 1918) parece surgido de la necesidad de liberarse musicalmente de la rígida fórmula a la que le sometieron sus profe-

sores del Conservatorio de París. La vida artística de Debussy en los años que van desde 1873 hasta 1880, los años del academicismo y de la búsqueda del «Prix de Rome», el má-

ximo galardón reservado a los músicos de París, son años de ejercicio en el teclado bajo los dictados gimnásticos de profesores como Marmontel o Durand, que parecían estar empeñados en anular la musicalidad del joven pianista.

Como en la vida de tantos compositores, el conocimiento de la música de otros autores, los viajes y la relación con grandes personalidades de la música y la cultura constituirá esa parte de la formación del joven músico que el Conservatorio nunca le hubiese proporcionado y que permitirá a Claude Debussy, a partir de 1890, la construcción del catálogo pianístico de mayor transcendencia en la técnica del instrumento a lo largo del siglo XX.

Tchaikovsky y Chopin son los primeros autores que Debussy conoce en la profundidad de su música. Esta le llega por la vía directa de dos mujeres que les habían tratado, madame Nadejna Filaretovna von Meek, la gran valedora del compositor ruso, y madame Mauté de Fleurville, que había sido alumna de Chopin. La interpretación de la música para piano de dos de los grandes compositores románticos forjará el primer estilo de Debussy y marcará buena parte de las partituras para el instrumento que nos encontraremos hasta 1915, el año de los *Etudes*.

Wagner y Moussorgsky serán los otros nombres de referencia con que nos encontraremos en el estudio del piano «debussysta», aunque éstos, antes que técnica pianística, aportarán otros elementos como el cromatismo, la liberación armónica y el discurso musical continuo, característico en ambos autores. Una referencia aún en la definición estética de Debussy: las músicas javeanas, que conoce a través de las Exposiciones Universales de París de los años 1889 y 1900. La cultura francesa del cambio de siglo va a ser también un elemento de definición estética en Debussy, que conoce a los pintores impresionistas a

través de Erik Satie, y que lee y trata a los mejores poetas del «fin de siècle», a Mallarmé, a Pierre Louys, a Baudelaire y, sobre todo, a Verlaine.

## *Crisol de tendencias*

El piano de Debussy es el crisol donde se juntan las tendencias estéticas y formales de principios de siglo con los elementos definitorios de su personalidad: la soledad (impuesta por la sociedad parisiense ya desde los años del Conservatorio), la ironía (reflejo de su escepticismo), el autoexilio, la sensibilidad ante el dolor humano, ante los desastres de la guerra, la sensación de marginalidad, el sentido crítico, el encantamiento ante la naturaleza, sus colores y sus sonidos...

El estudio del estilo pianístico de Claude Debussy revela algunas características que se repiten a lo largo de todo su catálogo, aun en la variedad y riqueza que adquiere éste a lo largo de los casi treinta años que separan *Deux arabesques* de *Etudes*, comienzo y fin de ese catálogo. Dos de esas características son su clasicismo, resultado de la admiración de los autores del siglo XVIII, especialmente Bach y los clavecinistas franceses (Couperin, Rameau), y su carácter de epígono del romanticismo, en especial del piano de Chopin y Schumann.

El clasicismo se manifiesta en el piano de Claude Debussy en la limitación de medios expresivos (pero al mismo tiempo en el empleo de la ornamentación justa y expresiva), en el uso de formas como la «toccata», muy utilizada por Debussy, y en la recurrencia a las formas tripartitas, simétricas, con recapitulaciones en la última parte. También en la escritura contrapuntística, presente en gran número de obras y en especial en el segundo cuaderno de *Images*, donde la complejidad de esa escritura requiere su edición en tres pentagramas, en lugar de los dos habituales. Debussy conoce en profundidad los grandes



Claude Debussy, pastel por  
Marcel Baschet, 1884.  
(Palacio de Versailles).

volúmenes de piezas para teclado de Couperin, Rameau y Bach, y por eso es habitual que sus obras empleen danzas como la zarabanda o el «pas-sepiéd»; admira la disposición de las voces, y escribe arias sobre ricos acompañamientos; e imita la escritura rítmica de sus antecesores franceses, estricta y de gran claridad.

En cuanto al romanticismo, Debussy estudia el piano de Chopin y Schumann, los compositores para piano que más admira, y como ellos compone en formas breves, con títulos significativos, en pequeñas piezas que reúne en colecciones. Debussy se acoge al siglo romántico para justificar sus gustos exóticos, su interés por la antigüedad clásica e incluso la utilización de melodías de origen nacional, presentes en algunas de sus obras. Las danzas, que en el siglo XVIII eran zarabandas y gigas, son ahora valsos, música cercana a los oyentes a la que Debussy recurre con las intenciones manipuladoras que tanto le divierten.

Del piano romántico admira también Debussy la capacidad para la creación de timbres a partir de un ins-

trumento que en principio es monocromático. Fauré y Franck están, en este caso, más cercanos que Chopin y Schumann, pues fueron estos compositores de la nunca bien cohesionada «escuela francesa» quienes más hicieron por arrancar colores al teclado. Y lo que Debussy añade al piano romántico, aparte de las innovaciones personales en el terreno de la armonía, es fundamentalmente un sentido del tiempo y de la continuidad del discurso musical que no existía en sus predecesores, continuidad que procede de Wagner y que convierte cada pieza de cada suite en mundo musical propio.

### *Un nuevo pianismo*

Cada época tiene su propio pianismo, y tanto el siglo XVIII como el XIX dejaron constancia de él en las colecciones de estudios y preludios donde se concentraba toda la sabiduría de los grandes compositores para teclado de ese tiempo. Debussy hará lo mismo, tanto en *Préludes* como en *Etudes*, pero sobre todo en estas doce últimas piezas, escritas con el objetivo confesado por el autor de plantear las bases de un nuevo pianismo. Los nombres de Boulez, Messiaen, Webern, Bartók o Stravinsky, autores de la mejor música para piano del siglo XX, son la expresión de la continuidad en el pianismo contemporáneo de la nueva música de Claude Debussy.

Aunque Claude Debussy siempre rechazó el término de «impresionismo» aplicado a la música y el adjetivo de «impresionistas» para sus obras, lo cierto es que muchas de sus composiciones pianísticas pretenden, precisamente, «crear impresiones». Debussy reconocía estar «intentando hacer algo diferente», algo que «los imbéciles llaman impresionismo, un término que es utilizado con suma pobreza, especialmente por los críticos». Pero para desgracia de Debussy, ese

«hacer algo diferente» tenía muchas connotaciones de carácter técnico que le ligaban a los pintores de ese movimiento: sugerir, más que definir; esbozar, antes que delimitar; referir la reacción emocional ante la cosa o el suceso, antes que describirlo. Las líneas melódicas en Debussy siguen existiendo, pero la textura de su piano y el rico ropaje armónico las hacen diluirse, como los perfiles en los cuadros impresionistas.

Sin embargo, no toda la música para piano de Claude Debussy presenta esta particularidad filoimpresionista. El estudio del catálogo de sus composiciones para el instrumento muestra cómo Debussy se fue desprendiendo paulatinamente de ciertas maneras románticas para convertirse al arte de crear impresiones.

Toda la obra anterior a 1901, por ejemplo, apenas sí manifiesta más escuela «debussysta» que ciertos atrevimientos armónicos, algunos usos interválicos y la constante mirada a los clásicos. Por lo demás, ningún título manifiesta la intención de dibujar o sugerir. Son los años de *Deux arabesques* (1888) y la *Suite bergamasque* (1890), y los de todas las obras breves, neorrománticas de 1890 a 1901, que alcanzaron gran popularidad, como *Rêverie*, *Valse romantique* o *Nocturne*.

*Pour le piano* (1901) es la definición del pianismo de Debussy desde un punto de vista técnico, y *Estampes*, de 1903, la primera redacción importante de piano impresionista. *Estampes* es el prólogo a las grandes colecciones pianísticas de Claude Debussy; *Images*, *Préludes* y *Etudes*, obras que surgieron entre 1905 y 1915. La evolución en el tiempo es también una evolución estilística, que alcanza su cumbre en la colección de doce *Estudios*.

Hay, por lo tanto, en el piano de Claude Debussy una clara voluntad de incitar la imaginación del oyente a partir del título, en ocasiones generador de la partitura, en ocasiones total-

mente desligado de ella. Y hay también una clara intención de sugerir los sonidos que el piano no puede ofrecer. El piano de Debussy no es orquestal en el sentido del piano de Brahms, es decir, no es un piano sinfónico, pero sí es un piano lleno de timbres que se consiguen mediante una técnica de escritura donde abundan las notas pedales, las escalas diatónicas y pentatónicas, y donde la interpretación viene sugerida casi compás a compás por indicaciones muy concretas. En este sentido, es significativo que esas tres colecciones naciesen después de *La Mer*, las *Imágenes* orquestales o incluso *Pelléas et Mélisande*.

El piano de Debussy desarrolla, por lo tanto, a través de los elementos de la música y a través de los elementos extramusicales, lo que se ha venido a denominar «metáfora musical». Una metáfora que no es descriptiva, que no es música de programa, sino que busca la alusión mediante un aprovechamiento de la técnica musical en su grado más depurado.

### *El último concierto*

Entre las obras interpretadas en este concierto por Almudena Cano se encuentra *Deux arabesques* (Dos arabescos), que es, señala Félix Palomero, la primera obra editada de Claude Debussy y una de las primeras que se citan a la hora del estudio de su catálogo pianístico. Esta pieza es de 1888 y es una expresión musical del gusto del compositor por la ornamentación en las artes plásticas, también reflejado en *Danseuses de Delphes*, primero de los *Préludes*.

Estos dos *arabesques* —el término «arabesques» es utilizado en música para designar un determinado tratamiento ornamental de una sección melódica— son composiciones sin un gran contenido musical pero atractivas en su escritura, «graciosas» en el sentido de la música de Delibes. •

«*Conciertos del Sábado*», en noviembre

# Música para vihuelas, laúdes y guitarras

A la música para vihuelas, laúdes y guitarras estarán dedicados los «*Conciertos del Sábado*» de noviembre. Los días 3, 10, 17 y 24, a las doce de la mañana, actuarán, respectivamente, **Rafael Benatar** (vihuela de mano y guitarra de 4 órdenes); **Juan Carlos de Mulder** (guitarra barroca y archilaúd), **José Miguel Moreno** (laúd barroco) y **Gerardo Arriaga** (guitarra romántica).

**Rafael Benatar** estudió guitarra clásica con Antonio Lauro en el Conservatorio de Caracas y posteriormente en Londres, en la Guildhall School of Music and Drama, convirtiéndose en el primer laudista diplomado de esta institución.

**Juan Carlos de Mulder** inició sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Madrid. Desde 1981 com-

pagina el estudio de laúd y vihuela con el trabajo como laudista profesional y ha realizado diversas grabaciones discográficas y televisivas. En 1983 realizó una gira de conciertos con el Albicastro Ensemble Suisse.

**José Miguel Moreno** se ha especializado en la interpretación histórica, con un repertorio amplísimo, desde el siglo XVI hasta el XIX, y ha actuado en los centros musicales y festivales más importantes de Europa y América.

**Gerardo Arriaga** estudió en el Conservatorio Nacional de la Ciudad de México, en el Pontificio Instituto di Musica Sacra de Roma y en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha sido premiado en varias ocasiones (Premio «José Ramírez» de Santiago de Compostela 1982) y ha colaborado con el grupo Pro Música Antigua de Madrid.

## PROGRAMA

### 3 DE NOVIEMBRE

**Rafael Benatar** (vihuela de mano y guitarra de 4 órdenes)

Obras de Luys Milán y Alonso Mudarra, y piezas para guitarra de 4 órdenes, publicadas en París en el siglo XVI.

### 10 DE NOVIEMBRE

**Juan Carlos de Mulder** (guitarra barroca y archilaúd)

*La guitarra barroca en España:* obras de Gaspar Sanz, Francisco Gerau, A. de Santa Cruz y Santiago de Murcia.

*Música italiana para archilaúd:* obras de P. Paolo Melij. B. Gianoncelli, Alessandro Piccinini y G. Zamboni Romano.

### 17 DE NOVIEMBRE

**José Miguel Moreno** (laúd barroco)

«Chaconne», de David Kellner, «Suite», de Silvius L. Weissy, «Suite en Do Mayor, BWV 1007», y «Adagio-Fuga en Sol menor, BWV 1001», de J.S.Bach.

### 24 DE NOVIEMBRE

**Gerardo Arriaga** (guitarra romántica)

«Cinco Estudios», de Fernando Sor; «Fandango variado», de Dionisio Aguado; «Vaterlands-Bluthen», de János Gaspás Mertz; «Crepúsculo», de José Broca; «Variaciones Op. 9 sobre un tema de *La Flauta Mágica*», de Fernando Sor; y «Rossiniana nº 5, Op. 123», de Mauro Giuliani.

## Para el primer trimestre del curso 1990/91

# Nuevos intérpretes en «Recitales para jóvenes»

Con dos dúos de flauta y piano, formados por Salvador Espasa/Gonzalo Manzanares y Juana Guillem/Graham Jackson; viola y piano, a cargo de Emilio Mateu y Menchu Mendizábal; y recitales de piano que ofrecerán de forma alternada Agustín Serrano y Fernando Puchol, se reanudaron en octubre los «Recitales para Jóvenes» que ofrece la Fundación Juan March en su sede tres veces por semana a estudiantes de colegios e institutos de Madrid.

De carácter didáctico, esta serie musical se acompaña de comentarios a las obras y compositores del programa, a cargo de un crítico musical.

Desde el pasado 2 de octubre, los martes, dos dúos de flauta y piano se alternarán durante el primer trimestre del Curso 1990-91 en estos recitales. **Salvador Espasa** (flauta) y **Gonzalo Manzanares** (piano) interpretan obras de Haendel, Donizetti, Franz Doppler, Albert Roussel y Oliver Messiaen; y **Juana Guillem** (flauta) con **Graham Jackson** al piano, ofrecen obras de Mozart, J. S. Bach, Gabriel Fauré, Henri Honegger, Francis Poulenc y Angel Oliver. Realiza los comentarios **Víctor Pliego de Andrés**, Secretario general de la Sociedad Española de Musicología y profesor del Conservatorio de la Comunidad de Madrid.

Los jueves actúan a dúo **Emilio Mateu** (viola) y **Menchu Mendizábal** (piano) con un programa integrado por obras de Vivaldi, M. Marais, J. Ch. Bach, Beethoven, Schumann, Brahms, Falla y M. Sancho. Estos recitales se iniciaron el pasado 4 de octubre y son comentados por el crítico musical **Luis Carlos Gago**, actual subdirector de Radio 2. Finalmente, los viernes, prosiguen los

recitales de piano, que ofrecerán en este primer trimestre, de forma alternada, los pianistas **Fernando Puchol** y **Agustín Serrano**. El primero, que inició la serie el 5 de octubre, interpreta obras de Mozart, Schubert, Chopin y Debussy; y el segundo, de Scarlatti, A. Soler, P. D. Paradisi, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, A. Scriabin y M. Balakirew. El académico **Antonio Fernández-Cid** realiza los comentarios orales.

**Salvador Espasa** fue miembro fundador del Trío Arlequín y del Grupo Círculo. Con este último ha grabado dos discos como solista. Actualmente es profesor del Conservatorio Profesional de Música de Amaniel de Madrid.

**Gonzalo Manzanares**, alicantino, ha sido miembro fundador de la Agrupación Lucentum de Música Contemporánea y del Trío Maderna, así como pianista titular de la Joven Orquesta Nacional de España de 1985 a 1988. Actualmente es Profesor de Música de Cámara en el Conservatorio Profesional de Música de Madrid y pianista de los cursos para instrumentos de arco de la Junta de Andalucía.

**Juana Guillem**, valenciana, es desde 1982 flauta solista de la Orquesta Nacional de España. Ha grabado la música para flauta y piano de Amando Blanquer y obtuvo el Premio Nacional del Disco 1986 por su grabación de las Sonatas de Juan Bautista Pía.

**Graham Jackson** ha obtenido diversos premios, entre ellos el «Beethoven Prize», «Mozart Prize» y en el Concurso «Leo Weiner».

**Emilio Mateu** es el primer viola español que dio un recital en el Teatro Real de Madrid (1981). Es catedrático

del Conservatorio Superior de Música de Madrid, director del Grupo de Violas Tomás Lestán, y autor de un método de iniciación a la viola. Es viola solista, en excedencia, de la Orquesta de RTVE.

**Menchu Mendizábal** ha formado parte del Trío Kronos. Es profesora del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid desde 1981.

**Fernando Puchol** estudió en el

Conservatorio de Valencia y posteriormente en París y Viena. Catedrático de piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obtuvo el Premio Nacional del Disco 1984.

**Agustín Serrano** es profesor de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y pianista titular de la Orquesta de RTVE.

## 73 recitales con 20.600 asistentes en el curso 89/90

Dúos de violín y piano, oboe y piano y violonchelo y piano, así como recitales de guitarra y de piano fueron las modalidades ofrecidas durante el pasado Curso 1989/90 en estos «Recitales para Jóvenes» por 17 intérpretes. Un total de 20.600 chicos y chicas, alumnos de diversos centros docentes de Madrid, asistieron a los 73 conciertos celebrados.

En el primer trimestre del curso, de octubre a diciembre de 1989, el violinista **Domingo Tomás**, concertino de la Orquesta Nacional de España, y la pianista búlgara **Zdravka Radoilska**, ofrecieron los martes, recitales de violín y piano a dúo, con obras de Mozart, Fiocco, Beethoven, Brahms, Dvorak, Toldrá y Sarasate. También actuó el dúo formado por **Pedro León**, concertino de la Orquesta Sinfónica de la RTVE y catedrático de violín de los Conservatorios de Sevilla y Madrid, y el pianista **Julián López Gimeno**, catedrático del Conservatorio Superior de Madrid. Realizó los comentarios **Ramón Barce**.

Los jueves los «Recitales para Jóvenes» se dedicaron al dúo del oboe con el piano, con la actuación, también hasta final del año 89, de los músicos **Jesús María Corral**, profesor titular de oboe de la Sinfónica de la RTVE, y **Jesús Meliá**, catedrático del Conservatorio Oscar Esplá, de Alicante, quienes se alternaron para tocar con el pianista **Rogelio Gavilanes**, profesor de Repertorio en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Los co-

mentarios fueron de **Manuel Balboa**.

De enero a mayo de 1990 los martes se interpretaron recitales de violonchelo y piano, con la actuación alternada de dos dúos: **Angel Luis Quintana**, profesor de violonchelo de la ONE, y la pianista **Patrin García-Barredo**; y **Paul Friedhoff**, chelo solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid, y **Almudena Cano**, catedrática de piano del Conservatorio de Madrid; con comentarios de **Ramón Barce**.

La guitarra sola fue la protagonista de los conciertos de los jueves en el presente año. De enero a mayo, actuaron de forma alternada **Miguel Angel Girollet**, argentino, y el mallorquín **Gabriel Estarellas**, interpretando obras de J. Dowland, J. S. Bach, Sor, Mendelssohn, Rodrigo y Brouwer (el primero) y de Bach, Giuliani, Tárrega, García Abril y Villa-Lobos (el segundo). **Manuel Balboa** se encargó de los comentarios.

Los viernes, a lo largo de todo el curso, estuvieron dedicados a recitales de piano. Las pianistas **Silvia Torán** y **Rosa Torres** se alternaron durante el primer trimestre, con obras de Scarlatti, Mozart, Brahms, Chopin, Debussy, Albéniz, Ginastera, Bach, Falla, Bartok y Prokofiev. De enero a mayo de 1990 actuaron **Francisco Alvarez Díaz** (Scarlatti, Mozart, Schubert, Chopin, Ravel y Albéniz) y **Ana María Labad** (Soler, Scarlatti, Seixas, Schubert, Paganini-Liszt, Liszt, Debussy y Ginastera), con comentarios de **Antonio Fernández-Cid**.

## «Conciertos de Mediodía»: canto y piano, dúo

de guitarras, piano y flauta, y guitarra son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía», que ha programado la Fundación Juan

March para el mes de noviembre, los lunes a las doce horas.

La entrada a los mismos es libre, pudiéndose acceder o salir de la sala entre una pieza y otra.

### LUNES, 5

RECITAL DE CANTO Y PIANO por **Paloma Sánchez** (soprano) y **Juan Hurtado** (piano), con obras de Guastavino, Ginastera, Falla, Turina, Donizetti, Bellini, Puccini, Chapí, Vives y Jiménez.

Paloma Sánchez, dedicada principalmente al género lírico español, actúa como solista en «La Agrupación Lírica Madrileña» y forma parte del elenco de «La Antología de la Zarzuela», que dirige José Tamayo. Juan Hurtado, cordobés, ingresó por oposición en el Coro de la RTVE del que actualmente es Jefe de Cuerda. Ha acompañado al piano a numerosos cantantes líricos españoles. Fundador, director y pianista del Cuarteto «Oscar Strauss», ha creado diversos grupos corales.

### LUNES, 12

DUO DE GUITARRAS por **Carmen Ros** y **Miguel García**, con obras de Dowland, Carulli, Sor, Mertz, Costé, Tedesco y dos piezas anónimas

Este dúo se formó en 1986 con el propósito de difundir el repertorio original para estos instrumentos. Carmen Ros es titulada superior en guitarra y viola, y profesora del Real Conservatorio Superior de Madrid. Miguel García está finalizando sus estudios superiores en el Conservatorio de Música de Madrid.

### LUNES, 19

RECITAL DE PIANO por **Ubaldo Díaz-Acosta**, con obras de Mozart, Granados, Brahms y Chopin.

Ubaldo Díaz-Acosta es pianista americano de origen cubano. Ha estudiado, además de en La Habana, en donde se graduó en su Conservatorio Municipal, en Barcelona y en Nueva York; aquí se graduó en la Manhattan School of Music, de la que es profesor en la actualidad; es, además, fundador-director del Albéniz Institute of Music de Nueva York.

### LUNES, 26

RECITAL DE GUITARRA por **Josep Guasch**, con obras de Héitor Villa-Lobos, Fernando Sor, Isaac Albéniz, Miguel Llobet, Leo Brouwer, M. Castelnuovo-Tedesco y Francisco Tárrega.

Josep Guasch ha cursado la carrera de guitarra con Juan F. Garrido en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona. Como solista, ha dado conciertos por Cataluña y Francia. Ha estrenado obras de distintos compositores, ha grabado diversas emisiones radiofónicas y es autor del libro *Iniciación a la guitarra clásica*. Actualmente es profesor de guitarra en la Escuela Municipal de Música de San Feliú de Llobregat.



Revista de libros de la Fundación

## Número 39 de «SABER/Leer»

Con artículos de García Delgado, Alvar, Martínez Cachero, Verdú, Sampedro, Olavide y Valverde

José Luis García Delgado, Manuel Alvar, José María Martínez Cachero, Vicente Verdú, José Luis Sampedro, Gonzalo de Olavide y José María Valverde son los autores de los comentarios que se incluyen en el número 39, correspondiente al mes de noviembre, de *SABER/Leer*, la revista crítica de libros de la Fundación Juan March.

José Luis García Delgado comenta una obra que obtuvo el Premio Nacional de Historia y que es un análisis de las influencias mutuas entre la Hacienda y la economía española. Manuel Alvar, director de la Real Academia Española, recuerda la obra poética de Eugenio Montale.

Hay períodos de la historia de la literatura, nos recuerda en su artículo Martínez Cachero, que suscitan escasa bibliografía. Este es el caso de la poesía española de la segunda mitad del XIX. Vicente Verdú escribe sobre una obra del pensador francés Gilles Lipovetsky, que en principio parece un libro dedicado a la moda. A José Luis Sampedro la aparición en vísperas del 92 de una obra del sociólogo Alain Touraine sobre América Latina le parece realmente oportuna.

Reconociendo que el lugar que ocupa en la sociedad la música es tan exiguo que casi es utopía y que, además, hacer la exégesis e interpretación de este hecho es labor propia más de musicólogo que de compositor, Gonzalo de Olavide se acerca a estas cuestiones, a partir de las impresiones y sugerencias que le ha causado un libro de Pierre Boulez.



Una nueva aproximación a la obra y al pensamiento de Schelling es aprovechada por José María Valverde para traer a estas páginas a esta figura clave del pensamiento alemán. El número está ilustrado con trabajos que se encargan de forma expresa y que en esta ocasión firman **Alfonso Ruano, Stella Wittenberg, Antonio Lanchó, Victoria Martos, Juan Ramón Alonso, José Antonio Alcázar y Jorge Werfelli.**

### 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.

*Publicado un amplio resumen en «Serie Universitaria»*

# Primera investigación sobre superdotados en España

La está realizando, con ayuda de la Fundación, un equipo dirigido por Cándido Genovard

La primera investigación que se hace en España sobre el tema de los niños superdotados la está llevando a cabo, con ayuda de la Fundación Juan March (en su primera fase), un Equipo Investigador sobre Niños y Niñas Superdotados (EINNS), que dirige el profesor **Cándido Genovard**, catedrático de Psicología de la Educación, en la Universidad Autónoma de Barcelona.

Un amplio resumen de este trabajo preliminar sobre la identificación del alumno superdotado se ha publicado en el número 250 de los Cuadernos «Serie Universitaria», que viene editando la Fundación Juan March, con síntesis realizadas por los propios autores sobre los trabajos llevados a cabo con ayuda de esta institución cultural.

La investigación se ha realizado entre escolares de Barcelona y Gerona (en ambos casos, en la capital de la provincia únicamente) y de toda la isla de Mallorca. En Barcelona la muestra fue de 507 sujetos, de ambos sexos y con una edad entre diez y once años, y, en promedio, el *Coefficiente Intelectual Total* (CIT) fue de 132,628, coeficiente superior a lo que psicométricamente se considera normal (media 100 y desviación 15). En Gerona se contó con 532 escolares y el CIT medio fue de 113, inferior, por tanto, a lo que psicométricamente se considera superior (CI 115). En la Isla de Mallorca se realizó el *Coefficiente Intelectual Verbal* (CIV) a 3.819 sujetos y aquél fue de 100,730, una puntuación considerada en este tipo de escalas normal. De los resultados de Barcelona y Gerona se puede señalar la existencia de 118 sujetos

*superdotados* (56 varones y 62 hembras).

La necesidad del trabajo preliminar a la investigación, que es lo que se recoge en este volumen de «Serie Universitaria», se debió al hecho de que, contra lo que ocurre en otros países (en donde el tema de la superdotación está incorporado a los programas escolares habituales), en España nunca se había realizado un trabajo de estas características, por lo que se ha tenido que partir desde el inicio.

«Dejando aparte —se señala en la introducción— el análisis de tipo social, económico, político, que no son propios de esta fase del trabajo, ha habido que recurrir a una multiplicidad de fuentes a nivel internacional para incorporar, asumir o adaptar, según los casos, la experiencia investigadora de aquellos centros, grupos o personas que por su historia y la riqueza de sus hallazgos podía sernos de utilidad.»

Así este primer período del conjunto de la investigación que está en marcha supone la consecución de los siguientes aspectos: a) una aproximación al tema de tipo *teórico*, en la que se intenta definir el perfil psicológico y psicopedagógico de la superdotación en el entorno estudiado, inclu-

yendo aspectos diferenciales propios no forzosamente intelectuales; b) una aproximación al tema de tipo *metodológico* que, basándose esencialmente en el desarrollo del punto anterior, no sólo trate del método y procedimiento para localizar a los superdotados, sino también, y en una fase ulterior, de cómo adecuar los sistemas educativos en vigor en nuestro país al potencial real del superdotado.

### *Dos actividades básicas*

Ambas aproximaciones se concretan en dos actividades básicas: a) una primera *definición de criterios de trabajo* que englobe por una parte la máxima información a todos los niveles sobre el tema de la identificación, y por otra parte la construcción de un modelo de superdotación que permita la inclusión de hipótesis dadas algunas de las características de la muestra, tales como el ámbito geográfico (Cataluña y Baleares) o el ámbito lingüístico (población mayoritariamente educada en un contexto castellano-catalán); b) una reconversión teórica y metodológica de la *instrumentación de identificación* de niños y niñas superdotados, dada la inadecuación o inexistencia de los instrumentos de localización y medida disponibles actualmente en el mercado nacional.

Una vez definidos a efectos metodológicos los términos de *superdotación*, *talento* y *creatividad*, se inició la selección de la muestra a partir del listado de las escuelas de EGB que existen en las dos ciudades catalanas citadas y en toda la isla de Mallorca, incluida la capital, Palma. Se determinó posteriormente que fuesen escuelas y dentro de ellas, niños y niñas de 5º de EGB, pues se entendía que en esas edades (entre diez y once años) su etapa evolutiva permitía la comprensión de las escalas que se iban a aplicar, para llegar a los resultados ya señalados. El proceso se hizo en el curso escolar 1987-1988.

El concepto de superdotación —base de la investigación— es objeto de especial atención en cuanto a su definición y concreción. Para apoyar —se escribe en este cuaderno de «Serie Universitaria»— el uso decidido del concepto *superdotación*, con todas las críticas implícitas posibles, a modo de conclusión, se señala:

1) La aceptación del término *superdotado-superdotación* es vital para la identidad misma de la presente investigación, puesto que los criterios de la definición del mismo son los criterios para el desarrollo del trabajo a partir del modelo de superdotación sobre el que descansa: como en todo trabajo científico, los resultados están ligados íntimamente con los designios de lo que se pretende.

2) De una vez por todas, el término *superdotado-superdotación* debe utilizarse de forma clara y distinta para evitar las fluctuaciones y los *miedos sociales*, aunque obviamente poco científicos, que tienden al uso de términos sustitutorios más *blandos*. El concepto superdotado, como todos los que se usan en las ciencias humanas, es, por sí mismo, neutro y un tanto desligado de las críticas que desde otros campos se hacen sobre los aspectos ambientales o genéticos propios de la psicología de la inteligencia.

3) Complementando el punto anterior, el concepto de superdotado tampoco señala por sí mismo ni compromiso, ni negación, ni afirmación de los postulados *igualitarios*, *elitistas*, *antiprivilegio*, *antiintegracionistas*, *antipsicométricos* y así sucesivamente. El trabajo apunta básicamente en una dirección: que está universalmente aceptado que los superdotados existen, aunque la instrumentación de su identificación pueda variar y que su tratamiento psicopedagógico pueda ser motivo de discusión. Esta discusión no es el tema de esta primera parte del trabajo, como sí lo es, en cambio, la identificación y la instrumentación. •

# Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

Un análisis comparativo de la transición política a la democracia en España y en la República Democrática Alemana; los cambios habidos en la popularidad del Presidente del Ejecutivo español, según los resultados de un trabajo iniciado en el verano de 1989 sobre la evolución de la reputación de los líderes políticos; y la visión que del País Vasco se tiene en Estados Unidos fueron los temas tratados en tres seminarios celebrados el pasado mes de mayo en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, e impartidos, respectivamente, por Hans-Jürgen Puhle, profesor de la Universidad de Bielefeld; Steven Rosenstone, profesor de la Universidad de Michigan, conjuntamente con María Antonia Calvo, profesora de la UNED; y Eduardo López Aranguren, catedrático de la Universidad del País Vasco. Seguidamente se ofrece un resumen de los mismos.

*Hans-Jürgen Puhle*

---

## «*Transiciones Este y Oeste: los casos de España y de la RDA*»

El éxito de España en la transición a la democracia, importante incluso si se le compara con las experiencias de transición política en Grecia y Portugal, se explica por la concurrencia de diversos factores, que resumimos a continuación: 1) la economía española se encontraba en una situación relativamente satisfactoria en el momento en que se inició la transición política; 2) en cuanto a la oposición política al régimen de Franco, existía en la misma un potencial para el compromiso que se materializó en pactos no sólo de carácter político e institucional, sino también con un contenido económico-social; 3) en el caso español se trataba de una reforma pactada (Ley de Reforma Política). La nueva legitimidad del régimen democrático entroncaba, por así decirlo, con la legislación tradicional del régimen de Franco; 4) las campa-

ñas electorales de la recién estrenada democracia no tuvieron nunca un carácter destructivo. La palabra clave fue siempre *consenso*; 5) a todo ello hay que añadir un ambiente internacional favorable: entrada en la OTAN —con lo que, de paso, se neutralizaba a los militares— e ingreso en la Comunidad Europea; y 6) finalmente, hay que destacar el papel jugado por el Rey, como *símbolo* de la unidad de todos los españoles en un momento importante como el de la transición.

La República Democrática Alemana forma parte de un grupo especial de transiciones: aquellas iniciadas en los países de la Europa del Este. Ciertas notas diferenciales parecen caracterizar la situación de partida en estos países: 1) en primer lugar, la ideología oficial ha jugado un papel fundamental en los distintos regímenes comunistas, imponiendo una ver-

sión ideologizada de la vida económica, social, cultural y política; 2) además, los regímenes comunistas lograron movilizar a la población, aunque manipulándola, en apoyo de los mismos; 3) los regímenes comunistas han tolerado cierto pluralismo, si bien



Historiador y politólogo, **Hans-Jürgen Puhle** es Profesor de Historia General en la Universidad de Bielefeld. Su campo de investigación se centra en la historia social y política comparada del mundo occidental en los siglos XIX y XX, así como en el análisis comparativo de políticas de desarrollo, revoluciones y reformas y transiciones, entre otras cuestiones. Coeditor de las series *Historische Perspektiven* y del periódico *Geschichte und Gesellschaft*, actualmente prepara, con J. J. Linz y J. R. Montero, uno sobre *Electoral Change and Democratic Consolidation in Spain* (1990).

manipulado y controlado por la férrea dictadura del partido comunista (se trata de los denominados partidos fantasma o comparsa); 4) a todo ello hay que añadir la extraordinaria organización y competencia de los aparatos de seguridad de estos países comunistas, más potentes incluso que

los ya famosos de Argentina o Chile; y 5) las burocracias del partido comunista se han consolidado en estos regímenes como un actor con intereses creados en la supervivencia del sistema.

Dentro de este grupo de países de la Europa del Este, la República Democrática Alemana constituye un caso un tanto especial, dado el papel jugado por algunos actores en el proceso de transición iniciado en otoño de 1989. En efecto, los actores internacionales son protagonistas fundamentales en la transición política de la RDA. La República Democrática Alemana experimenta el impacto de los acontecimientos en los países vecinos — Hungría y Polonia—, de los que la prensa y la televisión dan amplia cobertura. Además, el declive de la hegemonía soviética tiene una mayor carga simbólica en la RDA, país estrechamente vinculado a la URSS como creación que fue de Yalta y de la «guerra fría».

Finalmente, hay que destacar el importante papel jugado por la REA. El fin de la transición política en la República Democrática Alemana parece claro: la unificación alemana. En efecto, la sociedad de consumo de la RFA actúa como polo de atracción para los germano-orientales aun a costa de sacrificar su propia identidad social. Así, en las elecciones generales y municipales celebradas en la RDA los partidos contendientes (salvo el neo-comunista PDR) fueron fuertemente apoyados desde la vecina RFA, no sólo económicamente, sino también a través de la presencia masiva de líderes políticos de la Alemania Occidental. Una versión simplista de la unificación olvida, sin embargo, que la transición en la RDA exige transformaciones legales, creación de mecanismos de mercado, desestatalización de la vida económica y social, es decir, una completa transformación del sistema que hace las transiciones más difíciles en la RDA y en el resto de los países del Este.

*S. Rosenstone y M. A. Calvo*

## «La reputación de los líderes políticos»

A partir de datos ofrecidos por el CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas) y de otras fuentes de información, la aprobación o desaprobación por parte de la opinión pública española de la gestión del presidente del Gobierno, Felipe González, al frente del Ejecutivo, fue contrastada (en un trabajo iniciado en el verano de 1989) en un análisis estadístico con el potencial valor explicativo de seis variables independientes, laboriosamente codificadas: la memoria que el entrevistado tiene de la figura del presidente; la «luna de miel» o el menor rigor crítico que el entrevistado ejerce durante los seis primeros meses de mandato del presidente; factores macroeconómicos como la evolución del desempleo, del PIB y de la inflación; la aparición de crisis políticas internas, como el proceso de reconversión industrial, la huelga general del 14-D, etc.; la recurrencia de atentados terroristas; y la actividad internacional del propio presidente del Gobierno.

Tras un análisis de regresión múltiple, se muestra que la opinión pública española es más sensible a emitir juicios sobre la labor del presidente antes por la incidencia del terrorismo y por las crisis internas que atraviesa el país que por la marcha de la economía. Por otro lado, el estudio muestra que la opinión pública española es muy sensible a la hora de juzgar a su presidente del Gobierno, a la participación de éste en foros internacionales, una vez que los medios de comunicación han dado cobertura informativa y gráfica suficiente a estas apariciones de Felipe González, de tal forma que la mitad de la caída de la popularidad debida a una crisis interna se puede recuperar con una actividad internacional oportuna.



**Steven J. Rosenstone**, estadounidense, se doctoró en Ciencia Política en 1979 en la Universidad de California en Berkeley. Tras enseñar de 1979 a 1986 en la Yale University, es desde entonces profesor en la Universidad de Michigan y Director de Programas en el Center for Political Studies, del Institute for Social Research.

**Maria Antonia Calvo**, española, se doctoró en Ciencia Política por la Universidad Complutense en 1982. Profesora Titular desde 1982 en la UNED, desde 1985 ha enseñado en la Yale University y en la Universidad de Michigan. Sus investigaciones se centran en temas de derecho constitucional, teorías del Estado y élites políticas, entre otros.

En resumen, a diferencia de la opinión pública de otros países democráticos, parece que la opinión pública española es más proclive a enjuiciar la labor de su presidente por las dimensiones sustantivas de su labor (aparición en foros internacionales) que por algunas decisiones sustantivas del Gobierno (la marcha de la economía del país).

Eduardo López Aranguren

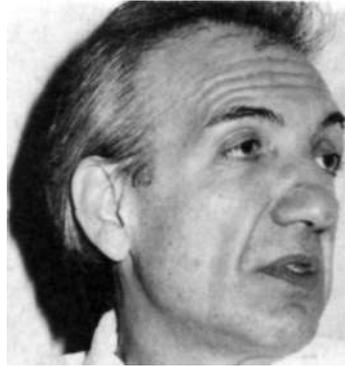
## «El País Vasco visto desde Estados Unidos»

**C**uál es la imagen que el pueblo norteamericano tiene del vasco? Ambos países están relacionados estrechamente: la emigración vasca hacia el oeste de los Estados Unidos fue significativa en el siglo XIX; en 1986, USA era el segundo país comprador de productos vascos y el cuarto país proveedor.

Nuestra investigación consiste en un análisis de contenido de las noticias sobre el País Vasco (1953-1986) aparecidas en *The New York Times* y en *Los Angeles Times* (periódicos de gran difusión y que cuentan con servicios de noticias que venden a otros diarios del país) y en aproximadamente quince publicaciones semanales y mensuales, de ámbito nacional e interés general, con una tirada superior a los 500.000 ejemplares. Los resultados de la investigación son los siguientes:

1. El País Vasco tiene cierta visibilidad y reconocimiento en la prensa norteamericana. La imagen que de él posee Estados Unidos varía con el tiempo: en los años cincuenta se concibe como un país primitivo y exótico, que pertenece al mundo occidental, y del que se destaca la belleza de su naturaleza no deteriorada. La población, agreste, honrada y trabajadora, disfruta con placeres simples: comer, beber, bailar o correr detrás de los toros. Los elementos principales del nacionalismo vasco (vinculado al antifranquismo y al movimiento obrero) son una lengua única, difícil e incomprensible; la raza, los fueros medievales y el rolle de Guernica.

A principios de los años sesenta, los principales actores del sentimiento nacional son ya ETA, el movimiento



**Eduardo López Aranguren** es catedrático numerario de Sociología en la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de la Universidad del País Vasco. Entre otras publicaciones suyas, figuran *El federalismo americano. Las relaciones entre poderes en los Estados Unidos* (1987) y, con Manuel García Ferrando, «Nacionalismo y regionalismo en la España de las Autonomías» (en el libro colectivo *España a debate. I: La Sociedad* (en prensa).

obrero y el clero vasco. A partir de 1975, los medios de comunicación norteamericanos resaltan ya la imagen de un pueblo que forma cada vez más parte del mundo moderno.

2. El sistema de valores de la cultura norteamericana condiciona las imágenes que del pueblo vasco proyectan los medios de comunicación de masas. En Estados Unidos se cree en la libertad y la democracia, y así, el régimen franquista no es asimilable por esta cultura observadora, como sí

lo son la posterior democracia y todo nacionalismo que se enmarque dentro del Estado español. En Norteamérica se potencian los valores sociales del éxito y la consecución de objetivos, siempre dentro de reglas éticas de disciplina, juego limpio, laboriosidad y honestidad.

3. No existe en Norteamérica predisposición a intercambios culturales o de otro tipo entre los Estados Unidos y el País Vasco. Los america-

nos, que admiran de los alemanes su eficacia, de los japoneses su disciplina, de los franceses su elegancia y los logros históricos conseguidos en la Revolución de 1789, y de los italianos su creatividad y su apasionamiento, no admiran al pueblo vasco ni adoptarían ninguno de sus rasgos. La investigación, así pues, confirma la existencia de fuertes percepciones negativas del País Vasco en Estados Unidos.

## Lipset y el metodo comparativo

Dentro de los habituales almuerzos-discusión que organiza el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales para sus alumnos, investigadores y profesorado, con relevantes figuras de la sociología y la política, tanto españolas como de otros países, el pasado 12 de julio participó en uno de estos almuerzos el profesor **Seymour Martin Lipset**.

La charla que mantuvo el profesor Lipset en el Centro giró sobre la comparación entre un número reducido de países como método de investigación en Ciencias Sociales. «La comparación —señaló— aparece como la única vía de comprensión y evaluación de características nacionales. Y conviene que el número de países comparados sea reducido para destacar determinados rasgos diferenciales que pueden parecer irrelevantes cuando se trata de comparar muchos países.»

El profesor Lipset ilustró la utilización de este método con ideas de su libro *The Continental Divide: Institutions and Values in the United States and Canada*, en el que establece una comparación entre los valores y las instituciones de los dos países norteamericanos, que comparten una misma economía.

«Las diferencias entre las instituciones de Estados Unidos y las de Canadá emanan del distinto valor

atribuido al Estado y a sus funciones de regulación e intervención en la sociedad. La tradición antiestatista, *whig*, de Estados Unidos ha dado lugar a un sistema político con un ejecutivo débil; dos partidos liberales, en el sentido europeo del término; un movimiento obrero reducido y de signo anarco-sindicalista; y un Estado del Bienestar muy limitado. Sin embargo, el ejecutivo canadiense es fuerte; su sistema de partidos incluye la socialdemocracia; el nivel de sindicalización obrera es el doble que el de Estados Unidos y su política social es mucho más desarrollada. Canadá es un país *tory*, es decir, de un estatismo conservador, pero también socialista, esto es, estatista de izquierda».

El profesor Lipset animó a aplicar el método comparativo en los estudios de Ciencias Sociales.



**Seymour Martin Lipset** se doctoró en la Columbia University en 1949. Ha sido profesor en ésta y en las Universidades de Berkeley y Harvard, y desde 1975 es

Caroline S. G. Munro Professor of Political Science and Sociology, Senior Fellow, en the Hoover Institution, de la Stanford University. Autor de numerosos libros, entre otros, el volumen *Political Man; the social bases of politics*.

# Noviembre

3, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**CICLO «MUSICA PARA VIHUELAS, LAUDES Y GUITARRAS» (I).**  
Intérprete: **Rafael Benatar** (vihuela de mano y guitarra de 4 órdenes).  
Obras de Milán, Mudarra y piezas para guitarra publicadas por Gorlier, Morlaye, Leroy y Ballard.

5, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Canto y piano por Paloma Sánchez** (soprano) y **Juan Hurtado** (piano). Obras de Guastavino, Ginastera, Falla, Turina, Donizetti, Bellini, Puccini, Chapí, Vives y J. Jiménez.

**19,30 BIBLIOTECA DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA**  
**Estreno en España de «Acústica», concierto para generadores experimentales y altavoces, de Mauricio Kagel.**  
PRESENTACIÓN de la obra por su autor.  
CONCIERTO.  
Intérpretes: **Kölner Ensemble für Neue Musik.**  
Dirección: **Mauricio Kagel.**  
*En colaboración con el Instituto Alemán de Madrid.*

6. MARTES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

**Flauta y piano por Juana Guillem** (flauta) y **Graham Jackson** (piano).  
Comentarios: **Víctor Pliego.**  
Obras de Mozart, Bach, Fauré, Honegger, Poulenc y Oliver Pina.  
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

**19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS «'La Celestina'. Perspectivas hispanosemíticas» (I).**  
**Francisco Márquez Villanueva:** «Historia y antropología del tema celestinesco» (1.ª parte).

7, MIÉRCOLES

**19,30 CICLO «DEBUSSY: OBRA COMPLETA PARA PIANO» (y IV).**  
Intérprete: **Almudena Cano.**  
Programa: Nocturne (1890), Deux Arabesques (1888), D'un cahier d'esquisses (1903), Images oubliées (1894), Images (1<sup>ere</sup> Série) (1905) e Images (2<sup>eme</sup> Série) (1907).

8, JUEVES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Viola y piano por Emilio Mateu** (viola) y **Menchu Mendizábal** (piano).  
Comentarios: **Luis Carlos Gago.**  
Obras de Vivaldi, Marais, Bach, Beethoven, Schumann, Brahms, Falla y Sancho.

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

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
**«'La Celestina'.**  
**Perspectivas hispanosemíticas» (II).**  
**Francisco Márquez Villanueva:** «Historia y antropología del tema celestinesco» (2.<sup>a</sup> parte).

## 10, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**CICLO «MUSICA PARA VIHUELAS, LAUDES Y GUITARRAS» (II).**  
Intérprete: **Juan Carlos de Mulder** (guitarra barroca y archilaúd).  
Obras de Sanz, Gerau, de Santa Cruz, de Murcia, Paolo Melij, Gianoncelli, Piccinini y Zamboni Romano.

## 12, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Dúo de guitarras por Carmen Ros y Miguel García.**  
Obras de Dowland, Carulli, Sor, Mertz, Coste y Castelnuovo Tedesco.

## 13, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Flauta y piano,** por **Salvador Espasa y Gonzalo Manzanares.**  
Comentarios: **Víctor Pliego.**

Obras de Haendel, Donizetti, Doppler, Roussel y Messiaen.  
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
**«'La Celestina'.**  
**Perspectivas hispanosemíticas» (III).**  
**Francisco Márquez Villanueva:** «El 'existencialismo' de 'La Celestina'» (1.<sup>a</sup> parte).

## 14, MIÉRCOLES

- 19,30 BIBLIOTECA DE MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA**  
**Estreno de «12 Tríos para 2 violines y percusión», de Ramón Barce.**

### **CICLO DEBUSSY, EN VALENCIA**

Los días 6 y 13 de noviembre finalizará en el **Palau de la Música de Valencia** el ciclo **Debussy: Obra completa para piano**, con dos conciertos, a cargo, respectivamente, de **Carmen Deleito y Josep Colom** (piano a 4 manos y dos pianos); y **Almudena Cano.**

El Ciclo **«Debussy: Obra completa para piano»** finaliza también en LOGROÑO y ALBACETE con la colaboración de la Fundación Juan March. En estas dos ciudades será también ofrecido el **Ciclo «Mendelssohn: música de cámara».**

PRESENTACIÓN de la obra por su autor.  
CONCIERTO.  
Intérpretes: **Polina Kotliarskaya** (violin), **Francisco Javier Comesaña** (violin) y **Javier Benet** (percusión).

**CICLO «MUSICA PARA VIHUELAS, LAUDES Y GUITARRAS» (III).**

Intérprete: **José Miguel Moreno** (laúd barroco).  
Obras de Kellner, Weiss y Bach.

## 15, JUEVES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Viola y piano** por **Emilio Mateu y Menchu Mendizábal**.  
Comentarios: **L. C. Gago**.  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 8).

**19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
**«'La Celestina'. Perspectivas hispanosemíticas»** (y IV).  
**Francisco Márquez Villanueva**: «El 'existencialismo' de 'La Celestina'» (2.ª parte).

## 16, VIERNES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Piano** por **Agustín Serrano**.  
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.  
Obras de Scarlatti, Soler, Paradisi, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Scriabin y Balakirew.  
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

## 17, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**

## 19. LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
Recital de piano por **Ubaldo Díaz-Acosta**.  
Obras de Mozart, Granados, Brahms y Chopin.

## 20, MARTES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Flauta y piano** por **Juana Guillen y Graham Jackson**.  
Comentarios: **Víctor Pliego**.  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 6).

**19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
**«La organización territorial del Estado español (1833-1978)» (I).**  
**Juan Pablo Fusi**: «La construcción del Estado Moderno»

## 21, MIÉRCOLES

**19,30 CICLO «MENDELSSOHN: MUSICA DE CÁMARA» (p).**  
Intérpretes: **Trío de Madrid (Joaquín Soriano, piano; Pedro León, violín, y Pedro Corostola, violonchelo)**.  
Programa: Trío Op. 49 en Re menor y Trío Op. 66 en Do menor.

22, JUEVES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Viola y piano por Emilio Mateu y Menchu Mendizábal.**  
 Comentarios: L. C. Gago.  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 8).

**19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
**«La organización territorial del Estado español (1833-1978)» (II).**  
**Juan Pablo Fusi:** «La Administración Provincial en España».

23, VIERNES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Piano por Fernando Puchol.**  
 Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**  
 Obras de Mozart, Schubert, Chopin y Debussy.  
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

24, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**CICLO «MUSICA PARA VIHUELAS, LAUDES Y GUITARRAS» (y IV).**  
 Intérprete: **Gerardo Arriaga** (guitarra romántica).  
 Obras de Sor, Aguado, Mertz, Brocá y Giuliani.

26, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**

**Recital de guitarra por Josep Guasch.**  
 Obras de Villa-Lobos, Sor, Albéniz, Llobet, Brouwer, Castelnuovo Tedesco y Tárrega.

27, MARTES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Flauta y piano por Juana Guillem y Graham Jackson.**  
 Comentarios: **Víctor Pliego.**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 6).

**19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**

**MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, EN CUENCA**

Un total de 800 obras (pinturas, esculturas, obra gráfica, dibujos y otros trabajos) de 150 artistas españoles, la mayoría de la generación abstracta de los años cincuenta, forman parte de la colección del Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca. El Museo, instalado en uno de los edificios de las llamadas Casas Colgadas —sobre la pared rocosa que da al río Huécar—, pertenece a la Fundación Juan March desde 1981, al haber sido donada la colección por su creador y anterior propietario, el pintor Fernando Zóbel.

El Museo permanece abierto todo el año, según el siguiente horario: de 11 a 14 horas, y de 16 a 18 horas (sábados, de 16 a 20 horas). Domingos, de 11 a 14,30. Lunes, cerrado. Precio de entrada: 150 pesetas. Descuento estudiantes y grupos numerosos. Gratuito para vecinos de Cuenca.

«La organización territorial del Estado español (1833-1978)» (III).  
**Juan Pablo Fusi:** «La aparición de los Nacionalismos».

**Piano por Agustín Serrano.**  
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 16).

## 28, MIÉRCOLES

**19,30 CICLO «MENDELSSOHN: MUSICA DE CÁMARA» (H).**  
Intérpretes: **Cuarteto Ibérico (Manuel Villuendas,** violín;  
**Farhard Sohrabi,** violín;  
**Sergio Vacas,** viola; y  
**Claude Druelle,** chelo).  
Programa: Cuarteto Op. 12 n.º 1 en Mi bemol mayor, y Cuarteto Op. 44 n.º 3 en Re mayor.

## **ANDY WARHOL, «COCHES». COLECCIÓN DAIMLER-BENZ DE STUTTGART**

Durante todo el mes de noviembre seguirá abierta en la Fundación Juan March la Exposición *Andy Warhol, «Coches»*, de la Colección Daimler-Benz de Stuttgart, compuesta por 35 cuadros y 12 dibujos.

## 29, JUEVES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Viola y piano por Emilio Mateu y Menchu Mendizábal.**  
Comentarios: L. C. Gago.  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 8).

## **GOYA EN PARIS**

Los 218 grabados de Goya de la colección de la Fundación Juan March seguirán exhibiéndose en noviembre en el Museo Marmottan de París, con la ayuda de este Museo.

**19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
**«La organización territorial del Estado español (1833-1978)» (y IV).**  
**Juan Pablo Fusi:** «Los regímenes autonómicos».

## **«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO», EN GIJÓN**

La Exposición «Arte Español Contemporáneo (Fondos de la Fundación Juan March)» seguirá expuesta en Gijón en noviembre, en el Museo Juan Barjola, con la colaboración de la Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias.

## 30, VIERNES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

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