

Sumario

ENSAYO-La música en España, hoy (XIII)	3
<i>Televisión y música contemporánea</i> , por Ramón Barce	3
NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN	17
Arte	17
Picasso y Jacqueline en 112 obras	17
— La directora del Museo Picasso de Barcelona inauguró la muestra en la Fundación	18
Otras exposiciones con fondos de la Fundación Juan March	24
Música	25
Ciclo «Piano: música para la mano izquierda» en tres conciertos	25
— En tres meses, la Fundación ha organizado 90 recitales	25
«Conciertos de Mediodía» en marzo	26
«Fantasías, paráfrasis y glosas sobre óperas», en «Conciertos del Sábado»	27
«La Venecia de Vivaldi». El compositor y algunos de sus contemporáneos, recordados en tres conciertos	28
Nuevas sonatas para guitarra: recital de Gabriel Estarellas, con cuatro estrenos absolutos	31
Cursos universitarios	32
Juan Pablo Fusi: «La organización territorial del Estado español (1833-1978)»	32
Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología	38
<i>Workshop</i> sobre «Flower Development», en marzo	38
Finaliza, los días 4 y 11 de marzo, el ciclo «Neurofisiología de la visión»	38
— Intervendrán el Premio Nobel de Medicina 1981 David Hubel y Alberto J. Aguayo	38
Publicaciones	39
«SABER/Leer»: trabajos de Gonzalo Anes, García Olmedo, Ignacio Sotelo, Mainer, Márquez, Pere Alberch y Sixto Ríos	39
INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES	40
En marzo se inician nuevos cursos y actividades en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	40
Víctor Pérez Díaz habló sobre «La invención de la España democrática»	41
Calendario de actividades en marzo	45

LA MUSICA EN ESPAÑA, HOY (XIII)

Televisión y música contemporánea

La entrada de la televisión en el mundo de la comunicación de masas ha traído de inmediato la cuestión de cómo utilizar el medio para actividades culturales. Pero tal cuestión, que aparenta preocupar mucho a los círculos políticos e intelectuales, es en realidad un falso problema, ya que recoge solamente la pseudopreocupación tópica de lo socialmente «representativo», de la misma manera que en muchas casas los inquilinos piensan en seguida en reservar alguna habitación para «estudio» (antes se decía «despacho»), donde generalmente no va a estudiar nadie nunca nada; como aquellos comedores que recuerdo de mi niñez, una habitación cuidada, rutilante y prohibida, donde nadie comía



Ramón Barce

Nació en Madrid en 1928. Compositor. Participó en la fundación de los grupos Nueva Música (1958) y Zaj (1964). Autor de un centenar de obras de cámara y orquestales y creador de un nuevo sistema armónico, el «sistema de niveles» (1965).

* 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 Conser-

nunca, y que servía únicamente para mostrarla a las visitas. También la preocupación cultural en la televisión (y me refiero al medio en general, no específicamente a la televisión española) suele ser sólo un «comedor para mostrar a las visitas», donde raramente se hace cultura real. No deja de ser penoso comprobar día a día que los llamados «espacios culturales», habitualmente mal y pobremente realizados, y a menudo dejados al arbitrio de algún personaje oscuro, carecen de altura y además no tienen apenas relación real con la materia de la que dicen ocuparse, ni con su problemática viva.

Esta referencia se hace con respecto a la televisión estatal, en la que la preocupación someramente descrita es, en efecto, un mero tópico. La televisión privada —cuyo único objetivo, por supuesto, es obtener beneficios económicos— normalmente no entra siquiera en esa problemática: lo cultural en sí es radicalmente descartado, salvo que se dé, esporádicamente, alguna de estas circunstancias: a) que se trate de algún acontecimiento de los llamados «noticiables»; b) que sirva a los intereses políticos del grupo propietario; c) que, directa o indirectamente, sea económicamente rentable; d) que constituya un capricho o compromiso ineludible de alguno de los propietarios. En todo caso, esa inserción ocasional de un elemento cultural nunca se hace desde supuestos culturales, ni siquiera fetichistas, como puede ocurrir en el caso de la televisión estatal.

El sustrato común y originador de actitudes tan elusivas o negativas con respecto a la actividad cultural es, evidentemente, el público: un público cuya absoluta mayoría no desea ver cultura alguna, y que considera la televisión como un entretenimiento evasivo, hipnótico e intrascendente (aunque, por desgracia, acepta subliminalmente mucho de lo que ve como si se tratase de información objetiva o, en cierto sentido, como «cultura»). Contentar a ese

vatorio 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»; *El pasado en la música actual*, por Miguel Angel Coria, compositor; *El folklore musical*, por Miguel Manzano Alonso, profesor especial de Folklore Musical en el Conservatorio de Salamanca; *Música española en la radio*, por Carlos Gómez Amat, ensayista y crítico musical; *La musicología española*, por Ismael Fernández de la Cuesta, catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; y *Revistas y medios especializados sobre música*, por Andrés Ruiz Tarazona, crítico musical.

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

TELEVISION Y MUSICA CONTEMPORANEA

público, darle lo que quiere y potenciar así el éxito de un canal o cadena —éxito que hoy, en cualquier terreno, se identifica con una adhesión multitudinaria, aunque sea ficticia, ilusoria, precaria— instituye un sistema de retroalimentación en el que esas apetencias inferiores del público son remodeladas constantemente tanteando aportes parciales que permitan la aparente variación de un material que es básicamente siempre el mismo. Podría aplicarse a la evolución de las producciones televisivas exactamente lo que Adorno-Eisler dicen de la música cinematográfica: «Sigue habiendo correcciones de todo tipo, nombres nuevos, ideas en el sentido de *gadgets*, de trucos vendibles que se diferencian suficientemente de los precedentes como para llamar la atención y lo suficientemente poco como para no ofender a ninguna costumbre establecida. Todos los progresos de la cultura de masas sometida a monopolio consisten en lo mismo: el aparato, la forma de presentación, la técnica de transferencia en el sentido más amplio de la palabra, desde la precisión acústica hasta la alambicada forma de manejar al público, deben aumentar proporcionalmente al capital invertido, mientras que la propia cosa, la sustancia..., su material, la calidad de la forma... y su función no se han modificado en conjunto esencialmente» (1). En ese mecanismo de una oferta a la medida de una demanda que ha sido previamente excitada por la publicidad de la oferta misma, sólo hay lugar para los productos ya acreditados por la adhesión del consumidor medio, fabricados además con gran urgencia y acosados por unas vías de suministro en imparable funcionamiento. La cultura viva, necesitada de tiempo y de reflexión, impregnada de riesgo y de agresividad, no tiene en ese mecanismo lugar alguno. Y si algún lugar pudiera tener lo consagrado, hipersabido, académicamente valorado, fetichizado —así, una sinfonía de Beethoven, el centenario de Goya, una biografía de Cervantes—, ningún resquicio puede quedar para lo nuevo, que, como tal, es conflictivo y pone en tela de juicio los sistemas mismos a través de los cuales se manifiesta.

La música como cultura, pues, no tiene, ya de entrada, cabida teórica en el planteamiento de la programación televisiva. Sólo la posibilidad de la música-espectáculo puede tener una oportunidad. Retransmisión de conciertos con grandes orquestas, con divos espectaculares, óperas y ballets. Pero aquí el problema se plantea más agudamente en el terreno de la estructura íntima del medio. Dejando a un lado de momento aquellos casos en los que el ele-

mento visual es el predominante (el ballet), e incluso aquellos otros en los que el ingrediente escénico tiene cierta virtualidad (la ópera), la música soporta mal el «acompañamiento» visual. En la sala de conciertos, la pesada servidumbre de la visión del público, del escenario, de los ejecutantes, se compensa con la presencia vital, sin intermediarios y «en tiempo real», de oyente e intérpretes: como en el teatro, aquel acto único, irrepetible, delicadamente quebradizo, está sucediendo con nuestra participación activa y total. (El aspecto externo de esa vivencia, es decir, el contacto auténtico con personas determinadas en la sala o en el vestíbulo; incluso el más aparental de «ser vistos», cuenta también.) Recordemos que hace años, cuando el disco se propagó vertiginosamente, hubo voces autorizadas que proclamaron la liberación de esas servidumbres visuales: el disco, elegido en el momento preciso y escuchado en un tranquilo rincón de nuestra casa, nos devolvía una música más pura, más íntima, sin la interferencia de actividades y personas intermediarias (adquisición de entradas, sala, luces, organización, movimientos, viaje de ida y vuelta a casa...), ciertamente también existentes en la producción del disco (organización discográfica, estudio, procesos de grabación, prensaje, distribución y venta), pero aniquilados aquí por la refinada e indefinida reproductibilidad benjaminiana. (Señalemos un minúsculo pero significativo rasgo fenomenológico: la adquisición del disco es abismalmente independiente de su escucha, que puede diferirse *sine die*, o no tener lugar jamás... Así esa servidumbre prácticamente se desconecta de la audición y no pesa sobre ella.) El único intermediario, ineludible y válido, el intérprete, no sólo permanece en la «escucha ciega» del disco, sino que aparta de sí igualmente la servidumbre visual, siempre marginal y en muchos casos divergente o perturbadora.

La «escucha ciega» ya había sido valorada y analizada por Rudolf Arnheim en su inteligente libro sobre el arte radiofónico (1936). Arnheim parte del hecho real de la sala de conciertos, donde las servidumbres visuales pueden ser asumidas y hasta cierto punto neutralizadas con un esfuerzo de abstracción por parte del oyente (a menudo simbolizado externamente en el hecho de cerrar los ojos). Ese mismo concierto, transmitido por radio, hace al oyente el regalo de ese esfuerzo ya vencido. Citamos las bellas y precisas palabras de Arnheim: «Muchas personas amantes de la música pueden sustraerse a la contradicción entre las impresiones

TELEVISION Y MUSICA CONTEMPORANEA

visuales y las auditivas. Escuchan con toda tranquilidad, aunque al mismo tiempo estén viendo. Pero incluso ellos, y tal vez precisamente por ello, sentirán una nueva y excitante sensación cuando escuchen, por primera vez, música pura, es decir, sin verla... El sonido de la flauta es tan real y alarmantemente pequeño y perdido en la nada como lo eran los propósitos del compositor al escribir un solo para iniciar su obra... Los cambios en la melodía existen solos y por sí mismos. Tienen lugar acciones móviles y puras. La flauta se halla totalmente sola y, de repente, se le une el oboe saliendo, igual que ella, de la nada, de forma inesperada, como si acabara de nacer, en el preciso momento deseado por el compositor, sin estar *en pausa* preparada de antemano. Así, paulatinamente, se va construyendo la obra musical. Quien no tiene nada que interpretar, desaparece de la escena, no existe» (2).

Ante esa eliminación de lo que era, sustancialmente, servidumbre aparentemente ineludible (*ruido*, en términos de la teoría de la información), la reconstrucción de la escena visual efectuada por la televisión es —dejando aparte la admiración técnica que pueda suscitar— una impertinencia. Se nos devuelve justamente aquello que habíamos conseguido suprimir por perturbador, consecución que significaba también un prodigioso mundo de hallazgos técnicos. Pero se nos devuelve, además, empobrecido por dos circunstancias agravantes y quizá irremediables. La primera es que se nos da la imagen visual, pero *sin nuestra incorporación vital* al instante. Vemos, pero no estamos allí; podemos contemplar formas y luces, colores y sombras, objetos y personas, espectadores o ejecutantes, pero ellos no perciben nuestra presencia ni nosotros podemos actuar en manera alguna sobre ellos. No se ha señalado aún lo suficientemente, creo, la nueva actitud del asistente a un acto que sabe retransmitido por radio y más aún por televisión. Antes, ese espectador se sentía partícipe privilegiado de un hecho único, al que asistía en compañía de un grupo de personas igualmente privilegiadas frente a los miles, millones de seres humanos que quedaban fuera. Ahora esa presencia es ligeramente distinta. Sabemos que el acto va a ser visto a través de la televisión por una inmensa, anónima y esparcida multitud; nosotros somos, ciertamente, asistentes reales al acto, pero ya no tan privilegiados —es uno de los matices presuntamente democráticos con los que Walter Benjamin trataba de valorar positivamente la tecnología de la reproductibilidad (3). Incluso, en cierta manera, *formamos parte del espectáculo*

(y podría darse el caso favorabilísimo de que alguna de las cámaras de televisión captase nuestra presencia, remachando así nuestra condición de partícipes), lo cual, en cierta manera, es *otro* privilegio que nos compensa de haber perdido la pretérita ventaja de ser (con los demás espectadores reales) asistentes exclusivos al acto. En cualquier caso, la imagen televisiva no puede ni podrá nunca —y esta circunstancia es sin duda la irremediable— darnos esa vivencia de espectador ni de partícipe privilegiado.

La segunda circunstancia negativa —y ésta, posiblemente, pueda ser obviada alguna vez— es que la realidad visual que se nos devuelve no sólo no es en absoluto *la nuestra* (es decir: la que tendría por centro topográfico y contemplador nuestros ojos), sino que es arbitraria, convencional, tópica y a menudo falseada. En la retransmisión televisiva del concierto se parte del hecho de que deben mostrarse al espectador casi exclusivamente las fuentes sonoras del espectáculo, es decir, los instrumentos de música y sus ejecutantes (incluido, por supuesto, el director de orquesta o del coro). Este supuesto responde a un esquema digamos de lógica conceptual —se oye tocar un piano, que es además el objetivo de la sesión, luego han de verse el piano y el pianista, en su globalidad y fragmentadamente, incluidas las cuerdas y otras perspectivas imposibles para el espectador real—, pero que olvida toda la realidad fenomenológica. El espectador de un concierto no tiene sus ojos todo el tiempo fijos en el piano y el pianista, o en los ejecutantes de un cuarteto, o en el director y su orquesta. Diríamos mejor que su mirada viaja incesantemente —aunque se detenga a menudo en puntos privilegiados de interés— de una figura a otra, de un rostro a otro, de un objeto a otro, de una zona a otra, incluyendo, desde luego, los espectadores próximos y lejanos, pasillos y pasamanos, lámparas y escalones, molduras y columnas, vestidos, actitudes, gestos, ademanes. Item más, ese incesante viaje por personas, objetos, espacios y rincones despierta forzosamente en el contemplador interminables, confusas y fluidas asociaciones de imágenes, que multiplican de alguna manera los contenidos plásticos de su contorno real. Es decir: la imagen global que el espectador *vive* en el concierto es infinitamente más rica, variada y fluida que la mezquina reconstrucción que las cámaras de televisión puedan ofrecerle. ¡No sería cosa de recomendar al espectador televisivo que, en la retransmisión de un concierto cerrara los ojos como hace a veces en la sala!

TELEVISION Y MUSICA CONTEMPORANEA

Las grabaciones en estudio no mejoran ciertamente la situación ni atenúan estas carencias. Pues las cámaras se encuentran allí desvalidas, rodeadas por paredes desnudas que a su miserable funcionalismo suman el hecho de no sugerir en absoluto la sala de conciertos o el teatro, con lo que la recuperación de lo visual aquí no sería tal, sino más bien mera servidumbre propia del medio. Si el medio es visual, no cabe otra opción que la toma de imágenes, ya sean fatalmente obligadas en diversos grados, como en el caso del estudio o de la retransmisión teatral, ya sean sobreañadidas imaginativamente fuera de todo tipo de reconstrucción, como sería el caso de las filmaciones independientes de las tomas sonoras. Esta posibilidad abre sin duda un campo connotativo de vasta apariencia, si bien de momento no parece que haya pasado de mera ilustración genérica (y en ocasiones gratuita, como ocurre cuando se ilustra una música con paisajes multiuso que no tienen más virtud que su atractivo como tales paisajes); en cierta medida, las filmaciones, más que otra cosa, refuerzan sobreabundantemente la idea de una angustiosa servidumbre originada por la absoluta necesidad de imagen.

No hemos mencionado hasta aquí, pero hemos de hacerlo ahora, el hecho de que existen unas dificultades técnicas que se superponen al esquema convencional de las retransmisiones de que hablábamos antes (¡también hay aquí, como en la programación, un efecto de retroalimentación!), del que son causa y efecto a la vez. La más notoria es la imposibilidad de situar un número suficientemente grande de cámaras como para que las imágenes disponibles fueran, de hecho, indefinidamente variadas (dejemos a un lado la difícilísima, aunque no imposible, síntesis razonable de ese flujo de imágenes que actuara a la manera de una mente humana, la de un espectador cualquiera; dejemos también a un lado la difícilísima, aunque no imposible, interacción de música e imagen; pues en la mente de ese espectador hay momentos en que la música se debilita e incluso desaparece, y otros en que es la imagen la que se anonada). Otro lastre técnico es el de la iluminación. La televisión, y especialmente si es en color, requiere una iluminación muy fuerte, incompatible con la tradicional penumbra de la sala de conciertos. (Aunque tal penumbra, evidentemente, es una convención de tipo teatral que cualquier día puede desaparecer). Incluso, llevando las cosas a una situación extrema, podríamos decir que una transmisión televisiva verdaderamente viva y rica sólo podría

hacerse si se dispusiera libremente de sala y escenario, y de todas las localidades, accesos y espacios para mover las cámaras, con el consiguiente movimiento de personal; esta óptima opción límite marcaría muy vivamente la incompatibilidad del acto (como tal y sin interferencias) con su retransmisión (necesariamente interferente), en un típico efecto Heisenberg de observación perturbadora de lo observado. Recurrir, como se ha hecho en ocasiones, a televisar un ensayo general en vez del concierto resulta aceptable objetivamente; pero queda en la sombra ese «resquemor ontológico» de que lo que se transmitió no fue precisamente el esperado estreno, con su público real, sino un simulacro, aun perfectamente fiel y correcto. Esta reconstrucción ficticia del espacio visual no haría sino acrecentar el ruido (es decir, la información vacía), y podría llevarnos a la *reductio ad absurdum* antes aludida, que, en algún sentido, significa una mayor relevancia del «telón de fondo del universo» (4) en el que el mensaje resultaría drásticamente disminuido.

El cuadro de incompatibilidades entre música viva e imagen quedaría incompleto si, como hemos hecho hasta aquí, contáramos sólo con las carencias (y sobreabundancias inadecuadas) del medio televisivo. En verdad, hay desajustes que provienen de la música misma. Ya Silbermann en 1953 había señalado que «el teatro hablado, la ópera y el ballet formarán especialmente el campo de la televisión, pero un tiempo de transmisión dedicado en un 50 por 100 a la música seguirá siendo posible sólo en el campo radiofónico, porque la televisión de pequeños o grandes conjuntos orquestales, de tríos o de cuartetos, de cantantes o de flautistas solistas no presenta ningún interés para la transmisión cinematográfica» (5). Efectivamente, el interés de la aplanada imagen televisiva radica, en una gran medida, en la variabilidad dramática de esa misma imagen (y de sus sonidos concomitantes o coadyuvantes): cambios de plano, de enfoque y de perspectiva, escenarios distintos y contrastantes —por ejemplo, el muy acreditado y brusco salto de interior a exterior, o de oscuridad a luminosidad—, cinética paroxística, diversidad de ángulos, amplias escalas dinámicas de luz, color y sonido, todos los llamados, en fin, A.T. (acontecimientos técnicos). Los programas esenciales de televisión —es decir, la publicidad— utilizan siempre una sobrecarga de A.T. que los hace interesantes ópticamente (y acústicamente de manera complementaria: nótese el aumento del volumen sonoro de los

TELEVISION Y MUSICA CONTEMPORANEA

anuncios con respecto a los demás programas) justamente porque el mensaje es inerte y objetivado (es decir, apenas sufre pérdida de información); cuanto más vital, evolutivo, fluido e intuitivo es el contenido, disminuye gradualmente la cantidad de A.T. hasta la proporción de 10 a 1 (6). La música, como todo mensaje cultural, se emite con un escaso porcentaje de A.T. Y esto no se debe sólo a un mero ahorro de costos en programas que se consideran poco rentables. De hecho, la retransmisión de un concierto apenas soportaría la movilidad que supone la imagen cinematográfica habitual media, y mucho menos la que se aplica en los anuncios (hasta 30 A.T. por minuto). La descomposición de un espacio vital, que en la realidad es fluido y continuo —continuidad y fluidez reforzadas por el mensaje que se emite, que es la música—, en un mosaico de teselas yuxtapuestas y de cambiante intensidad plástica destruiría el espacio visual mismo y con él su contenido, es decir, la música que se trata de retransmitir.

El análisis que hemos efectuado no es una amplificación gratuita del problema planteado; era necesario para alcanzar una perspectiva de las posibilidades de la música en la televisión con un enfoque más comprensivo que el de la situación española en concreto. La escasa adecuación de la imagen a la música (con sus implicaciones) puede considerarse una constante cuando se afronta la retransmisión televisiva. El problema es inherente a la obsesiva visualización universal de la que es muestra la televisión —y no sólo la televisión, sino la inmensa variedad de materiales gráficos que hoy inundan el mercado, en muchos casos con la insensata pretensión de sustituir a la palabra, y generalmente con un casi nulo incremento real de la intelección—. (Imposible no mencionar aquí la ornamental *sobreilustración* de muchas publicaciones, que insertan fotografías, grabados, dibujos, con el pretexto de contribuir al mejor entendimiento del texto; se trata de un material superfluo en la mayor parte de los casos, cuando no de un factor desvirtuador del texto: en realidad, adorno sin más objetivo que hacer el producto atractivo a la vista. Es la misma hipertrofia del señuelo visual que ha determinado la elaboración de la imagen televisiva.)

Para la música, estas circunstancias parecen determinar un cuadro muy negativo: la incompatibilidad de la música-cultura y la televisión a causa de unos presupuestos socioeconómicos, y de la música-espectáculo a causa de los supuestos técnicos del medio. No obstante, y de hecho, la música aparece con regularidad en to-

das las televisiones del mundo, y también en la española. En cada caso, naturalmente, la densidad de esas apariciones dependerá de la cultura musical media del país (y también de los intereses y dirección de los canales; una especial incidencia tiene el hecho de que sean estatales o privados). Así, por ejemplo, las televisiones soviética, húngara o alemana incluyen más programas musicales que la española, norteamericana o japonesa. También se modificará la relación entre música en general (hablamos siempre de música culta), música nacional y música nacional contemporánea, que dependerá a su vez del tipo de consumo musical, del volumen e importancia del repertorio histórico nacional, de la vitalidad del arte actual en cada país y de la sensibilización del público frente a la música contemporánea. Pero los supuestos básicos no son esencialmente distintos.

Los datos españoles no son ciertamente halagüeños, aunque estén en la misma línea de muchos otros países. Hemos tomado como muestra, y sin pretensiones mayores, la programación de tres emisoras de televisión durante catorce días. Sin duda que un mayor seguimiento hubiera permitido una mayor aproximación estadística, pero pensamos que la diferencia no habría sido muy significativa. En cuanto al número de canales, podrían haberse incluido algunos más; pero la programación de los autonómicos no

CUADRO I

**Música protagonista en espacios televisivos
(semanas del 1-7 y del 15-21 enero 1990)**

(a)	(b)	(c)	(d)	(e)	(f)
TV1	286	6 h. 5'**	2,10%	—	0,00
TV2	256	14 h. 45'	5,72%	4 h. 30'	1,44%
TM	114	—	0,00	—	0,00
Totales	656	20 h. 50'	3,18%	4 h. 30'	0,68%*

(a) = emisora, (b) = horas totales de emisión, (c) = horas totales de música, (d) = porcentaje de música, (e) = horas de música española contemporánea, (f) = porcentaje de música española contemporánea.

* Toda la música española corresponde a TV2.

** La música en TV1 incluye aquí tres óperas y un programa especial con los Niños Cantores de Viena; todo música-espectáculo. No hay música española.

TELEVISION Y MUSICA CONTEMPORANEA**CUADRO II****Espacios semiciegos y con fondo musical ocasional
(semanas del 1-7 y del 15-21 enero 1990)**

(a)	(b)	(c)*	(d)	(e)**	(f)
TV1	286	3 h. 45'	1,31%	2 h. 20'	0,81%
TV2	256	3 h. 40'	1,43%	1 h. 10'	0,44%
TM	114	3 h. 30'	3,24%	42'	0,61%
Totales	656	11 h. 5'	1,67%	4h. 12'	0,64%

(a) = emisora, (b) = horas totales de emisión, (c) = horas de espacios semiciegos, (d) = porcentaje de espacios semiciegos, (e) = horas de espacios con fondo musical ocasional, (f) = porcentaje de espacios con fondo musical ocasional.

* En (c) se han computado las cartas de ajuste, añadiendo luego una estimación mínima para el resto.

** Estimativa sujeta a redefiniciones más precisas de esta clase de espacios.

difiere esencialmente de la de los estatales, y en cuanto a los privados, no tienen aún una programación estable. Por otra parte, y por lo que hemos visto en ellos, los porcentajes de música están abiertamente por debajo de los estatales. El aumento del número de canales, que el público en general recibe con alborozo (e incomprensiblemente también algunos intelectuales), no parece que vaya a significar un real aumento de opciones: «La comercialización de la televisión puede llevar a que los radiodifusores adopten posiciones menos exigentes en cuanto a sus responsabilidades sociales y culturales. En lugar de incrementar las posibilidades de elección, la multiplicación de cadenas de televisión en competencia por las mismas audiencias podría conducir a la homogeneización de la oferta y a la disminución de sus niveles de calidad», escribe, con el estilo remirado y distante propio de los organismos internacionales, el Grupo de Prospectiva de la Televisión Europea (7).

Con los supuestos antes explicados, y en vista de los datos que el Cuadro I arroja —en resumidas cuentas, un 0,68 por 100 de música española contemporánea (¡y entendemos por contemporánea la comprendida en no menos de cuarenta años de historia musical!) entre tres canales—, podríamos plantearnos:

a) Si las imposibilidades descritas desvalorizan tanto la presencia de la música en la televisión que no valga realmente la pena la inclusión de música española contemporánea y, por tanto, que

no haya que preocuparse en absoluto por tal cuestión, inútil gasto de esfuerzo y atención.

b) Si la realidad, aparentemente inamovible, de unos porcentajes tan exigüos no obliga casi, *de facto*, a prescindir igualmente de tal preocupación. Por otra parte, la repercusión de los programas musicales siempre es pequeña, a juzgar por las cifras de audiencia que la propia TVE nos ofrece; en cuyo caso, la aparición de música española actual en la pantalla no va a modificar en nada el *status* de esa música y, por ende, el de sus autores e intérpretes.

Hasta aquí hemos considerado la música estrictamente como producto artístico, de donde el interés de su difusión recaería sólo en la aportación a una cultura nacional que, de alguna manera, los medios de comunicación de masas parecen tener una lejana obligación de promover. Pero, aparte de que hay que servir a la realidad —algo que se olvida con demasiada frecuencia—, incluso desde la más estricta metodología sociológica tenemos que contar con la obra musical como objeto comercializable, como pieza de transacción entre los *Kunstproduzenten* y los *Kunstkonsumenten* (8). Hay un valor económico potencial en toda pieza de música que sale al mercado. Así, por ejemplo, cualquier música que ocupa unos minutos (o segundos) en la televisión está devengando unos derechos, a veces muy altos. El compositor ha invertido un número de horas, en ocasiones muy elevado, en realizar aquella obra. Normalmente no obtiene directamente un salario por su trabajo (salvo en los casos de encargos); su remuneración depende precisamente de la comercialización de la obra, de que esa música *suene*, ocupando unos minutos de tiempo. Y aquí es donde la televisión tiene un papel ineludible. El compositor podría conformarse con que su música no apareciera nunca en la televisión y, consecuentemente, quedara para el gran público considerada como inexistente, según esa común «indiferencia para lo que no se comunica» por los medios periódicos de información, tan precisamente definida por Vicente Romano (9). Pero no debe ni puede renunciar a las posibilidades económicas que ese medio tiene en cuanto que su obra es también objeto comercializable.

La TVE, como todas las televisiones, tiene una programación en la que se alternan diversos tipos de películas, seriales, noticieros, retransmisiones, coloquios, concursos... Estos espacios privilegiados —en diverso grado— ocupan, claro es, junto con la publicidad, si la hay, la práctica totalidad del horario. Son los

TELEVISION Y MUSICA CONTEMPORANEA

espacios visuales, el mundo hiperactivado de la imagen, donde la música tiene, como contenido, muy escasa cabida: ya hemos visto los porcentajes, en los que, además, la música-espectáculo —en la que lógicamente predomina la materia tradicional y muy conocida o conocida por analogía— ocupa un 62 por 100 del tiempo dedicado a la música. Pero hay otros espacios en los que raramente se fija la atención, porque se supone que son tiempos muertos, es decir, no estrictamente visuales porque carecen de esa hiperactivación de la imagen (a veces con un índice de A.T. igual a cero). Son las cartas de ajuste, intermedios ocasionales, caretas de espera, un derroche de minutos insignificante como difusión, contemplación, fijación del espectador; pero importante, habida cuenta de las tarifas comerciales en las que cada segundo tiene un precio exorbitante. Son espacios que yo denominaría «semiciegos», por oposición a los radiofónicos de la «escucha ciega» de Arnheim, y a los realmente visuales de los programas y anuncios televisivos.

Veamos de cerca este peculiar objeto y otros semejantes. Va a comenzar un programa, pero algún leve desajuste de horario (o un problema técnico) lo retrasa. Aparece una careta y comienza a sonar una música (a menudo música ligera en inglés, haciéndonos pensar que estamos en otro país, en una tierra anglófona). Esa música no es controlada, «programada», sino añadida incidentalmente, se supone que por alguien que tiene esos gustos artísticos o un interés de otro tipo. Casos semejantes, ya fuera de esos espacios «semiciegos», pero que entran dentro de una misma rúbrica en cuanto a su ilustración sonora, son los de los anuncios de la propia programación televisiva, los de ciertos reportajes de toda clase (obsérvese que en ciertos casos la musiquilla de fondo de rock se sustituye por la barroca cuando el reportaje se refiere a cosas a las que el montador considera que hay que mostrar un respeto máximo), informaciones deportivas y culturales, y en general todas las emisiones con fondos musicales no realizados expresamente. Esos espacios semiciegos y esos fondos musicales ocasionales —que, generalmente, repito, insisten en músicas embrutecedoras— representan, en algunos casos, hasta un 1,67 y un 0,64 por 100 respectivamente del tiempo de emisión (ver Cuadro II).

Creo que podría considerarse seriamente la propuesta de ofrecer a los compositores españoles no una amplia programación protagonista que elevase a cierto nivel culto (y patriótico, aunque esta

palabra hoy procura eludirse) los miserables porcentajes que hoy se dan en la televisión española, sino la aplicación masiva de su música a esos espacios semiciegos y fondos ocasionales que, como hemos visto, representan una minutación no desdeñable. No se trata en absoluto —entiéndase bien— de hacer música *para la televisión* (seriales, anuncios o caretas), trabajo que nada tiene que ver con la verdadera creación artística y que supone, a cambio de una remuneración, el fabricar músicas tópicas y a medida; con lo que la ganancia material se convierte en pesada servidumbre ética y estética. Sino de utilizar la música ya existente, de manera que, discretamente y sin «ocupar espacio», produzca alguna rentabilidad al compositor. En el caso de las cartas de ajuste o de sintonía es de justicia señalar que TV2 las cubre siempre con música española. No necesariamente culta ni actual —hay también música ligera, folklore, música antigua—, pero sí siempre española. Una extensión de esta responsable actitud a todas las emisoras de televisión podría ser una ayuda para el compositor español, y —lo principal en este caso— sin vulnerar para nada los intocables presupuestos económicos y masificantes del medio televisivo. El mozartiano *molto onore e poco contante* de *Las bodas de Figaro* podría cambiar sustancialmente en el ánimo del compositor español con una propuesta que, de antemano, renuncia al *molto onore* de la difusión y se conforma con una modesta, oscura y semiciega participación en los beneficios.

NOTAS

- (1) Theodor W. Adorno y Hanns Eisler: *El cine y la música*. Trad. de Fernando Montes. Edit. Fundamentos, Madrid 1976.
- (2) Rudolf Arnheim: *Estética radiofónica*. Trad. de M. Figueras Blanch. Edit. Gustavo Gili, S. A., Barcelona 1980.
- (3) Walter Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en *Discursos interrumpidos I*. Trad. de Jesús Aguirre. Edit. Taurus, Madrid 1973.
- (4) Abraham Moles: *Teoría de la información y percepción estética*. Trad. de Domingo Cardona. Edit. Júcar, Madrid 1975.
- (5) Alphons Silbermann: *La música, la radio y el oyente*. Trad. esp. Edit. Nueva Visión, Buenos Aires 1957.
- (6) Jerry Mander: *Cuatro buenas razones para eliminar la televisión*. Trad. de Mario Bohoslavsky. Edit. Gedisa, S. A., México-Barcelona 1985.
- (7) *La televisión europea del año 2000*. Informe del Grupo de Prospectiva de la Televisión Europea. Fundesco, Madrid 1989.
- (8) Kurt Blaukopf: *Sociología de la música*. Trad. de Ramón Barce. Edit. Real Musical, S. A., Madrid 1988.
- (9) Vicente Romano: *El poder mágico de la comunicación de masas*, en *Encuentros en Madrid*. Fundación de Investigaciones Marxistas, Madrid 1986.

Abierta la exposición en la Fundación Juan March

Picasso y Jacqueline en 112 obras

Durante todo el mes de marzo seguirá abierta en la Fundación Juan March la Exposición «Picasso: retratos de Jacqueline», que se ofrece en esta institución desde el pasado 4 de febrero. Un total de 112 obras —52 cuadros, 18 esculturas y maquetas, 16 dibujos y 26 grabados— incluye esta muestra que han organizado la Fundación Juan March y el Museo Picasso de Barcelona, con la colaboración de la hija de Jacqueline Picasso, Catherine Hutin-Blay.

La muestra, que viene a ser un homenaje a la última esposa de Picasso, Jacqueline Roque, con la que el artista vivió sus últimos veinte años, exhibe obras fechadas desde 1954 hasta 1971, dos años antes de la muerte de Picasso; una rica etapa creadora desarrollada en las tres residencias que albergaron al matrimonio: la villa «La Californie», en Cannes; el castillo de Vauvenargues y el caserón de «Nôtre-Dame-de-Vie», en Mou-

gins, al norte de Cannes, donde murió el pintor y, trece años más tarde, Jacqueline.

Las obras proceden de colecciones privadas y de museos como el citado Museo Picasso de Barcelona, Museo de Arte Moderno de Nueva York, la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, de Düsseldorf; Museo Picasso de París, Detroit Institut of Arts (Estados Unidos) y otros.

En el acto inaugural, pronunció una conferencia la directora del Museo Picasso de Barcelona, **María Teresa Ocaña**. Asistieron a la inauguración el Ministro de Cultura, **Jorge Semprún**, el Alcalde de Barcelona, **Pascual Maragall**, y el Presidente y Vicepresidente de la Fundación, **Juan y Carlos March**.

En páginas siguientes se ofrece un amplio extracto de uno de los textos que recoge el catálogo de la muestra, firmado por **María Teresa Ocaña y Nuria Rivero**, esta última conservadora del Museo Picasso barcelonés.



Jacqueline, paradigma de la mujer en Picasso

El diálogo que establece Picasso entre su pintura y su circunstancia —«Je peints como certains écrivent leur autobiographie»— se transforma, en 1954, con la aparición de Jacqueline Roque en su vida. Jacqueline infunde un sesgo nuevo a su capacidad creadora. Su imagen se va a convertir en una presencia constante en torno a la que girarán y discurrirán las prolíficas lucubraciones artísticas de Picasso. La serenidad y gravedad que emanan de Jacqueline no sólo se reflejarán en sus representaciones de factura más clásica, sino que alcanzarán, en rasgos generales, a toda la figuración femenina en la que aflora, en medio de la confrontación de planos y la distorsión de formas, el espíritu de Jacqueline. Tal vez por ello, porque Picasso absorbe a Jacqueline y porque Jacqueline está en Picasso, el proceso creativo del artista fluye exuberante y la personalidad de Jacqueline, desmenuzada y metamorfoseada, se introduce con absoluta libertad en su discurso innovador. Jacqueline recoge toda la experimentación plástica anterior: las formas primitivas, geométricas, volumétricas y el clasicismo de la línea que Picasso ha utilizado a lo largo de toda su evolución se conjugan con nuevos signos que originan una nueva percepción en la que ella adquiere un protagonismo relevante.

La constante inquietud de Picasso por la búsqueda de nuevas formas de expresión —«la peinture est plus forte que moi, elle me fait faire ce qu'elle veut»— le hará irrumpir, dando la mano a Jacqueline, en *Les femmes d'Alger*, de Delacroix, entre noviembre y diciembre de 1954, a partir de la semejanza existente en-



«Jacqueline con vestido turco», 1955.

tre su esposa y una de las protagonistas. Realiza entonces una serie de interpretaciones sobre este cuadro, que desencadena una secuencia de óleos en los que la personalidad de Jacqueline abandona su condición de espectadora y se integra en las mutaciones y variaciones de la obra. Aunque en realidad tan sólo uno de los estudios constituya una reproducción fidedigna de su rostro, subraya siempre la referencia de Jacqueline.

Post-scriptum de *Les femmes d'Alger* son los ocho lienzos de Jacqueline vestida con traje turco, realizados entre noviembre y diciembre de 1955, que entran a formar parte de los divertimentos metamórficos y nuevos grafismos de los que Picasso se sirve para la creación de nuevas

figuraciones, a la par que constituyen un nexo estilístico entre *Les femmes d'Alger* y la serie de los *Ateliers* que volverá a retomar. Cierra este conjunto de Jacqueline vestida de traje turco el lienzo *Mujer de perfil sentada en un sillón*, que, aunque desprovisto del orientalismo y decorativismo imperantes en aquél, es colofón de este personaje y preludio de Jacqueline dentro del taller de Picasso.

Jacqueline, que se convierte en receptora de la experiencia pictórica de Picasso, es también el instrumento que le impulsa a la revisión de temas ya tratados. La descripción exhaustiva que entre 1955 y 1956 realiza de su taller en «La Californie» supone la culminación de una temática elaborada a lo largo de muchos años y que alcanza la plenitud de su desarrollo en estos «paisajes interiores» que inicialmente conjugan el arabesco de las ventanas con los lienzos, únicos moradores de la amplia estancia.

El proceso creativo de Picasso imbrica unas experimentaciones con otras, de modo que en este momento recapitulativo de su obra el análisis que realiza de temáticas específicas es el origen de nuevos eslabones en su producción. Así, los *Talleres* están conceptualmente entroncados con las interpretaciones que realiza en torno a *Las Meninas* de Velázquez y, de forma natural, con las sucesivas versiones que alrededor del trabajo del pintor con su modelo reemprenderá obsesivamente a partir de 1963.

En *Las Meninas*, como en los *Talleres*, Picasso recoge en la amplia estancia del palacio de los Austrias el reducto de trabajo del pintor, de igual modo que lo hace en su taller de «La Californie». La asistencia y colaboración de Jacqueline durante la gestación y el desarrollo del conjunto de *Las Meninas* las pone de manifiesto el propio Picasso con el espléndido retrato que le dedica al fi-



«El estudio», 1956.

nal de esta serie, aunque Jacqueline no aparezca explícitamente en ninguna de las versiones de la pintura de Velázquez.

En el examen de figuraciones anteriores, Picasso retoma el tema de *La Artesiana* de 1912, que encarna en Jacqueline. En julio de 1958, Picasso le dedica siete óleos, tres de ellos iniciados el 8 de julio y cuatro el 14 de julio.

Jacqueline, «señora del castillo»

El traslado al castillo de Vauvenargues en 1959 afianza el protagonismo de Jacqueline en las telas de Picasso, quien en una serie de dibujos y óleos le otorga el rango de 'señora del castillo', hasta el punto de que en un magnífico dibujo de Jacqueline a caballo, que forma parte de una serie de Jacqueline siguiendo la pauta de los retratos ecuestres de Velázquez, escribe la dedicatoria «*Pour Jacqueline, reine*». El afianzamiento de Jacqueline como señora de Vauvenargues lo recalca en un grupo de composiciones que con un marcado carácter plano y primitivista giran en torno a Jacqueline de Vauvenargues, así como una serie de descripciones del interior del comedor en las que Jacqueline reafirma su posición.

Su inclinación a la transformación de temas clásicos de la historia del arte le hace detenerse con singular atención en Manet, por quien siente una profunda admiración y a partir de cuya obra ya en octubre de 1955 había realizado *Lola de Valencia*, en la que Jacqueline asume el papel de la modelo del pintor francés. En las variaciones que sobre *Le déjeuner sur l'herbe* realiza Picasso entre 1959 y 1962, Jacqueline ha abandonado la escena, pero su actitud se recoge en varios de los lienzos.

También la actividad plástica adquiere nuevas formas de expresión en esta última época. La presencia



«Cabeza de mujer». 1957.



«Cabeza de mujer», 1962.



«La española», 1960-61.



«Jacqueline con cinta amarilla», 1962.

de Jacqueline coincide con una intensificación de su constante preocupación por abordar un mismo tema desde diversas ópticas. Ello supone que la riqueza de su creatividad no centra su labor únicamente en una técnica, sino que un mismo tema es desarrollado y analizado hasta el práctico agotamiento de toda respuesta posible. Pinturas, dibujos, maquetas, esculturas, cerámica y obra gráfica presentan una interrelación temática que, a la vez que confiere una unidad a la obra del artista de este momento, no impide que cada una de las opciones plásticas mantenga su individualidad con respecto a las demás y se convierta, además, en un nuevo punto de partida para otras, lo que dará lugar a un interminable proceso creativo.

Jacqueline, presencia constante durante estos años, entra de lleno en las experimentaciones escultóricas y pictóricas ejecutadas por Picasso; su fisonomía se convierte en un interlocutor esencial en el diálogo que establece el artista entre la pintura y la escultura. El proceso creativo es sorprendentemente rico. Picasso desafía su edad física con una mente inquieta y escudriñadora que busca incesantemente nuevas grafías y formas de expresión. Si bien el inicio de las esculturas en chapa comienza con las cabezas de Sylvette David en 1954, a partir de 1957 el rostro de Jacqueline es la referencia primordial en una serie de chapas recortadas en las que realiza el análisis de la cabeza a base de planos que se entrecruzan, dando lugar a la confrontación de perfiles, que aparecen colocados encima de un soporte cilíndrico y que, generalmente, constituye el cuello que da soporte a la cabeza.

Especialmente significativo es el procedimiento emprendido en torno a la escultura *Mujer con sombrero*, que es la transcripción plástica de una serie de variantes que, entre 1960 y 1961, lleva a cabo en un sinfín de



Album de dibujos de 1956.

bustos femeninos. La descomposición y reconstrucción de la figura femenina es objeto de un exhaustivo discurso analítico que va desde una serie de mujeres sentadas en un sillón, pasando por la serie de *Jacqueline* y *jovencitas*, hasta las cabezas con sombrero —sombrero que aparece iconográficamente representado por vez primera en *Les Déjeuners*—, en las que la legibilidad literal de Jacqueline se pierde una vez más para remitirnos a aspectos referenciales de su rostro en los que la mirada escrutante sobresale en todas las paráfrasis que configuran este tema. La escultura *Mujer con sombrero* no cierra dicho proceso ni constituye la solución final al tema de la mujer con sombrero sentada que espontáneamente tendrá un desarrollo posterior no sólo en pintura, dibujo y escultura, sino también en obra grabada. La legibilidad de los rasgos faciales de Jacqueline es mucho más evidente en las esculturas como *Jacqueline* y *Jacqueline con cinta amarilla*, de 1962, directamente entroncadas con dos óleos del 19 de febrero de 1960 y que reemprenderá en una se-

rie de óleos posteriores. La magnitud del discurso creativo que Picasso desarrolla durante este último período se pone nuevamente de manifiesto con la secuencia de óleos en torno a mujeres jugando con un gato, inmediatas sucesoras de las figuras femeninas sedentes y reclinadas de los años sesenta. Según cuenta Parmelin, el hallazgo de un gatito en el jardín de Nôtre-Dame-de-Vie da lugar a más de veinte óleos y dos álbumes en los que Jacqueline es el centro de la composición.

El pintor y su modelo

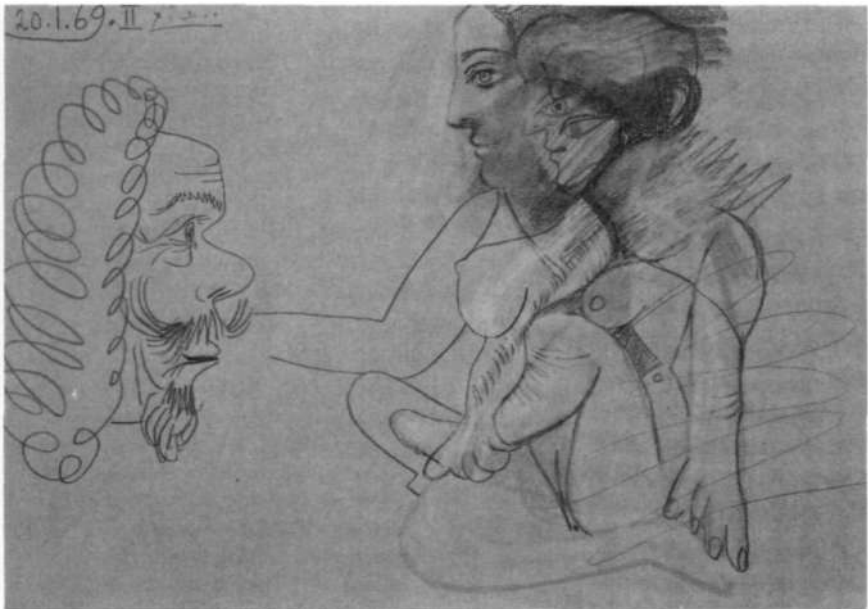
Como ya habíamos apuntado, el tema del pintor y su modelo aparece con mayor insistencia a partir de 1963. Desde entonces constituye el tema principal y todo gira en torno a él, convirtiéndolo, como dice Leiris, en casi un género como lo son el paisaje y la naturaleza muerta. La sexualidad y voluptuosidad marcan la relación entre el pintor y el modelo en una multiplicidad de obras, en las que extensas aplicaciones de

pintura alternan con un trazo muy dibujado, en el que la línea fluye ágil, natural y exuberante. Una lectura de conjunto de estas pinturas postreras, en las que el escenario aparece descrito en múltiples ocasiones con una gran minuciosidad, parece indicar una profunda reflexión del artista en torno a la fugacidad de la vida. El pintor, que raramente asume los rasgos de Picasso, se desdobra en mil posibilidades (joven, anciano, mujer, mono...) frente a la mujer siempre joven y de formas redondeadas; ambos, juntos o por separado, actúan en un escenario que, a pesar de los detalles descriptivos que nos remiten a los talleres de Picasso, se caracteriza por una profunda atemporalidad.

En la serie del pintor y su modelo, Jacqueline intensifica su función de antimodelo. Picasso plasma su presencia ausente, un ojo que es su mirada, un perfil que es Jacqueline y que es la mujer, un desnudo que es arquetipo y que es Jacque-

line. Como dice Hélène Parmelin, «Jacqueline ne pose pas. Elle vit. Pendant que Picasso la peint, elle peut être là à le regarder. Où ailleurs. Sa tête flotte dans les journées de travail de Nôtre-Dame-de-Vie. La peinture a sans cesse les yeux ouverts sur elle, qu'elle soit ou non dans l'atelier. Dans les toiles que l'on nomme 'Le peintre et son modèle', Picasso n'est pas le peintre, Jacqueline n'est pas le modèle, et en même temps ils ne cessent pas l'un et l'autre de jouer leur rôle, en vivant».

Paradigma de la mujer en la obra de Picasso, Jacqueline usurpa personalidades ajenas, a la vez que regala la suya a la representación de la mujer. Jacqueline se afianza, Jacqueline se desdibuja bajo la tensión de un proceso creativo y de una evolución simbólica. La revisión y el análisis en torno a la figura femenina se ha transformado en la reflexión sobre la presencia de la modelo, de Jacqueline; en una palabra, de la mujer en la vida y en la obra de Pablo Picasso.



«Mujer y perfil», 1969.

Otras exposiciones

Además de la Exposición «Picasso: retratos de Jacqueline», que seguirá abierta en la Fundación Juan March hasta el próximo 28 de abril, durante el mes de marzo esta institución ofrece fuera de Madrid otras exposiciones, como la de los *Coches*, de Andy Warhol, que, tras ser exhibida en su sede, se puede ver ahora en Barcelona, y otras muestras con fondos pertenecientes a la colección artística de la Fundación.

HASTA EL 10 de marzo seguirá abierta en **Barcelona**, en el Palau de la Virreina del Ayuntamiento de esta capital, la exposición **ANDY WARHOL**, «COTXES». **COLECCIÓN DAIMLER-BENZ DE STUTTGART**. La muestra ofrece 47 obras, entre cuadros y dibujos de gran formato, de la última serie —dedicada a los coches— que realizó Andy Warhol para conmemorar el centenario del automóvil, poco antes de su muerte, en 1987. La exposición se organiza con la colaboración del Ayuntamiento barcelonés.

LOS GRABADOS DE Goya, de la colección de la Fundación Juan March, pertenecientes a las cuatro grandes series del pintor —*Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates*— en ediciones de 1868 a 1937, se exhiben hasta el 17 de marzo en **Montpellier** (Francia), en el Musée Fabre, con 218 grabados, y en colaboración con la Galerie d'Art Graphique (Artothèque) y el Ayuntamiento de Montpellier. Además, 222 grabados de la misma colección se ofrecen hasta el 10 de marzo en **Mérida**, en la sede de la Asamblea de Extremadura, con la colaboración de la Junta de Extremadura.

UN TOTAL DE 23 obras de otros tantos autores españoles integran la Exposición «ARTE ESPAÑOL CONTEMPORANEO (FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH)», que se ofrece hasta el 21 de marzo en el Ateneo de **Orense**, con la colaboración de Caixavigo.

PICASSO, DALI, Miró, Juan Gris, Barceló, Torner y Tàpies figuran entre los 36 artistas españoles representados en la **COL-LECCIO MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI**, de **Palma de Mallorca**. Siete salas y diferentes dependencias en la primera planta del edificio de la calle San Miguel, 11, albergan esta colección, formada principalmente con fondos de la Fundación Juan March, todos de artistas del siglo XX, y que gestiona y promueve la citada Fundación.

PINTURAS, ESCULTURAS, obra gráfica, dibujos y otros trabajos de autores españoles, la mayoría de la generación abstracta de los años cincuenta, se ofrecen en la colección que alberga el **MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL**, de **Cuenca**, que pertenece a la Fundación Juan March desde 1980.

En 3 meses, la Fundación Juan March ha organizado 90 conciertos

Piano: música para la mano izquierda, desde el día 6

Tres recitales de piano para la mano izquierda se ofrecerán en la Fundación Juan March los miércoles 6, 13 y 20 de marzo. El ciclo, titulado «Piano: música para la mano izquierda» e interpretado por los pianistas **Jan Wijn, Joan Moll y Albert Nieto**, se dará igualmente los días 11, 18 y 25 de marzo en Logroño, dentro de Cultural Rioja, y en Albacete, dentro de Cultural Albacete, el 4, 11 y 18 de marzo; en ambas ciudades, con la colaboración técnica de la Fundación Juan March.

Con estos conciertos y otros que se celebrarán a lo largo del mes de marzo, en Madrid, y los habidos en otras ciudades españolas (Cáceres, Albacete, Logroño y Valencia), suman 90 los conciertos organizados por la Fundación Juan March directamente o con su colaboración técnica en los tres primeros meses del año actual.

El programa del ciclo en Madrid es el siguiente:

— Miércoles 6 de marzo: Recital de **Jan Wijn**, basado en las siguientes obras: «Chacona», de J. S. Bach y J. Brahms; «Estudios Op. 135», de Camille Saint-Saëns; «Sonata en Do menor, Op. 179», de Carl Reinecke; «Apparitions nos. 1-6», de Cor de Groot; «Sonatina», de Dinu Lipatti; «Preludio en Do menor, op. 9 n.º 1» y «Nocturno en Re bemol mayor, Op. 9 n.º 2», de A. Scriabin; y «Estudio en La bemol mayor, Op. 36», de Félix Blumenfeld.

— Miércoles 13 de marzo: Recital de **Joan Moll Marqués**, basado en: «4 Estudios», de Max Reger; «Selección de Estudios Op. 92», de Moritz Moskowski; «Estudios Op. 135», de Camille Saint-Saëns; «Estudio», de Bela Bartok; «Preludi n.º 6», de Federico Mompou; y «Blues gauchó», de Jaime Mas Porcel.

— Miércoles 20 de marzo: Recital

de **Albert Nieto**, basado en «Preludi místico n.º 7», de A. Besses; «Interludi», de S. Brotons; «Circe siniestra», de César Cano; «Preludi», de A. Charles; «Pulsar», de Zulema de la Cruz; «Estudio Op. 40», de Nicanor de las Heras; «Toccatà 'on the left'», de Vicent Egea; «De la entropía», de A. Lauzurika; «Ekhiéz», de Ramón Lazkano; «Tres estudios», de Albert Llanas; «Presto alla zurda», de Fernando Palacio; «Bocetos», de Ramón Roldán; «Estudio en Rondó», de Manuel Seco de Arpe, y «Halley», de Alejandro Yagüe.

Los intérpretes

Jan Wijn estudio en el Amsterdams Conservatorium con Cornelius Berkhout y amplió estudios con Bela Siki y Alicia de Larrocha. En 1976 tuvo que abandonar su carrera pianística a causa de un problema de parálisis en la mano derecha y desde entonces se ha especializado en el repertorio de piano escrito expresamente para la mano izquierda. Actualmente es profesor de piano en el Conservatorio de Amsterdam.

Joan Moll nació en Palma de Mallorca, en donde cursó la carrera de piano; hizo los cursos de virtuosismo en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona y perfeccionó estudios en Alemania. Posee numerosos premios, ha dado multitud de recitales y ha grabado varios LP's.

Albert Nieto nació en Barcelona en 1955, en cuyo Conservatorio Municipal realizó sus estudios; amplía estudios en Amberes y se interesa, como intérprete, en divulgar la música actual. Dirige el departamento de piano de la Escuela de Música «Jesús Guridi», de Vitoria.

<p>«Conciertos de Mediodía»:</p>	<p>continuó sus estudios en Inglaterra, recibiendo en 1982 su diploma del Royal College of Music. Emma Martínez estudió en el Conservatorio Superior de Ginebra, obteniendo la Primera Medalla de Guitarra en 1982, y ese mismo año siguió en Ginebra unas clases magistrales con Andrés Segovia.</p>
<p>piano a cuatro manos, dúo de guitarras, canto y piano, y piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de marzo 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.</p>	<p><u>LUNES, 18</u></p> <p>RECITAL DE CANTO Y PIANO, por Arantxa Armentia (canto) y Juana Peñalver (piano), con obras de Mozart, Schubert, Strauss, Schönberg, Bellini, Tosti y Turina.</p> <p>Arantxa Armentia estudió en el Conservatorio de Madrid y amplió estudios en Italia y en Austria; ha asistido a cursos de interpretación para pianistas y cantantes, para lied y ópera mozartiana. Juana Peñalver es canaria, ha sido profesora de Repertorio Vocal de la Escuela Superior de Canto de Madrid, del Conservatorio de esa ciudad y repertorista del Teatro de la Zarzuela y en la actualidad es profesora de piano en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife.</p>
<p><u>LUNES, 4</u></p> <p>RECITAL DE PIANO A CUATRO MANOS, por Ignacio Saldaña y Chiky Martín, con obras de Fauré, Ravel, Poulenc, Meunier y Debussy.</p> <p>Ignacio Saldaña estudió en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, del que es profesor de piano actualmente. Se le concedió la beca «Rosa Sabater» y forma dúo a cuatro manos con Chiky Martín, que también es madrileña y en cuyo Conservatorio Superior, en el que igualmente estudió, es profesora; se dedica a la música de cámara y al acompañamiento.</p>	<p><u>LUNES, 25</u></p> <p>RECITAL DE PIANO, por Maite Suárez Marino, con obras de Bach, Schumann y Mompou.</p> <p>Maite Suárez nació en Avilés, estudió en el Conservatorio de Oviedo y ha realizado cursos de perfeccionamiento en Sevilla, Deusto, Madrid y Francia. Es profesora de piano en el Conservatorio de Música de Gijón.</p>
<p><u>LUNES, 11</u></p> <p>DUO DE GUITARRA, por Shuko Shibata y Emma Martínez, con obras de Scarlatti, Albéniz, Françaix, Gnattali, Assad y Piazzolla.</p> <p>Este dúo se formó en 1985 y desde entonces ha dado numerosos recitales dentro y fuera de España. Shuko Shibata comenzó a estudiar guitarra en Japón a los ocho años y</p>	

«Conciertos del Sábado», en marzo

«Fantasías, paráfrasis y glosas sobre óperas»

Tres recitales de cámara y un recital de piano

«Fantasías, paráfrasis y glosas sobre óperas» es el título de los «Conciertos del Sábado» de marzo en la Fundación Juan March. Los días 2, 9, 16 y 23, a las doce de la mañana, actuarán en este ciclo, sucesivamente, el **Trío Cimarosa (Vicente Martínez López, flauta; Vicente Martínez López, hijo, flauta; y Rogelio Gavilanes, piano)**; el dúo **Ángel-Jesús García Martín (violín) y Gerardo López Laguna (piano)**; el dúo **Pedro Corostola (violonchelo) y Manuel Carra (piano)**; y el pianista **Jorge Otero**.

El programa será el siguiente:

- **2 DE MARZO: Trío Cimarosa.** «La Traviatta», de P. Genin; «Meditación de 'Thais'», de J. Massenet; «Rigoletto-Fantasia», de F. Doppler; «Paráfrasis de Sigfrido», de R. Wagner; «Fantasía de Carmen», de F. Borne; y «La Unión» (Variaciones sobre un tema de la ópera «Norma» de Bellini), de A. B. Furstenuau.
- **9 DE MARZO: Ángel-Jesús García Martín (violín) y Gerardo López Laguna (piano).** "Green leaves" (de la ópera «Sir John in Love» de R. Vaughan Williams), de M. Mullinar; Fantasía de Concierto (de «Fausto» de Gounod), de D. Alard; Variaciones sobre la 4ª cuerda («Moisés en Egipto» de Rossini), de N. Paganini; Siete piezas («La ópera de tres peniques» de Kurt Weill), de S. Frenkel; Fantasía («Fausto» de Gounod), de P. Sarasate; Selección de «Cats» de Andrew Lloyd Webber, de D. Scott; y Fantasía de Concierto («Carmen» de Bizet), de P. Sarasate.
- **16 DE MARZO: Pedro Corostola (violonchelo) y Manuel Carra (piano).** Doce Variaciones sobre un tema de «Judas Macabeo», de Haendel; y Variaciones sobre un tema de «La Flauta Mágica» de Mozart, de Beethoven; Berceuse de «Jocelyn», de Godard; La canción de la estrella (de «Tannhäuser»), de Wagner; Intermedio Sinfónico (de «Caballería rusticana»), de Mascagni; Intermedio de «Goyescas», de Granados; Panorama de Granada («La vida breve»), de Falla; y Variaciones sobre un tema de «Moisés en Egipto», de Rossini, de Martinu.
- **23 DE MARZO: Jorge Otero (piano).** Polonesa de «Eugenio Onieguin», de Chaikowski-Liszt; Paráfrasis sobre «Rigoletto», de Verdi-Liszt; Fantasía de cámara sobre «Carmen», de Bizet-Bussoni; y Romanza de la Estrella de la noche, de «Tannhäuser»; Muerte de amor de Isolda, de «Tristán e Isolda»; y Obertura de «Tannhäuser», de Wagner-Liszt.

Recordado con algunos contemporáneos en la Fundación

Vivaldi, del olvido a la popularidad más absoluta

El Grupo **Zarabanda**, que dirige **Alvaro Marías**, y el dúo formado por el tenor **Manuel Cid** y el pianista **Félix Lavilla** ofrecieron, a lo largo de tres miércoles del mes de febrero, el ciclo «La Venecia de Vivaldi», en el que se interpretaron no sólo obras de Vivaldi, sino también de otros contemporáneos suyos.

La popularidad actual de Antonio Vivaldi —se escribe en una nota previa en el programa de mano— es una consecuencia de varios factores. Uno de los principales ha sido la atención que desde hace tiempo le han dedicado los musicólogos. Pero la popularidad suele pasar facturas de incomprensión. Vivaldi, para Stravinsky, había sido, por ejemplo, un compositor que escribió 500 veces el mismo concierto. Nada más falso. Pero, además, la facilidad con que Vivaldi sigue comunicándose con el público 250 años después de su muerte en Viena en 1741, a los 63 años, está basada en unas pocas obras de su extensa producción.

En el ciclo organizado por la Fundación Juan March se han escuchado algunas de las músicas de Vivaldi menos frecuentadas, puestas en paralelo con músicas de sus contemporáneos y de quienes le precedieron. La música veneciana, que ya en el siglo XVI conoció cimas de excelsa calidad, logró formar en la era del barroco uno de los puntos de referencia indispensable tanto en Italia como en toda Europa. Y en su contexto es donde la obra de Vivaldi adquiere toda su plenitud.

El segundo concierto del ciclo —que fue interpretado por el dúo Cid-Lavilla; el primero y el tercero fueron ofrecidos por el Grupo Zarabanda—, dedicado a la música vocal, requiere —se señala en la nota

introdutoria del programa de mano— una explicación. Hoy no se interpreta normalmente la música barroca al piano, instrumento que la mayoría de estos músicos no conocieron siquiera. Al elegirlo para este concierto se pretendía llamar la atención sobre los pioneros en el conocimiento que hoy tenemos de ese estilo y rendirles un modesto homenaje. Gracias a las transcripciones, como las que sonaron en este ciclo, se puede empezar a formarse imágenes sonoras —todavía vacilantes e imprecisas— sobre Vivaldi y otros músicos que eran entonces meras menciones librescas en manuales de historia de la música.

Alvaro Marías, fundador del Grupo Zarabanda e intérprete, con otros miembros del Grupo, de dos de los tres conciertos del ciclo, es autor de las notas al programa de mano, de cuya introducción general se toman estos párrafos:

«Jamás un compositor ha pasado del más absoluto —e injustificado— de los olvidos a gozar, casi sin solución de continuidad, de una popularidad como la que en la actualidad disfruta Vivaldi. Esta popularidad extrema, que ha convertido a las *Cuatro Estaciones* —ya populares en su época— en la primera 'super-venía' dentro del campo de la música clásica, y a los conciertos con música de Vivaldi en un remedo de los conciertos de *rock* por el entu-



*Il Prete Rosso: un'immagine
di un musicista di Venezia
L'opera a Giovanni Vivaldi del 1729*

siasmo y juventud de su público, comienza a tener como reacción inmediata una actitud de infravaloración de la música por parte del público musicalmente cultivado: la consideración del *Prete Rosso* como un músico menor, atractivo pero trivial y de escasa importancia. Nada más lejos de la realidad, porque Vivaldi, además de ser uno de los compositores de mayor vitalidad de la historia —lo que explica el consumo desenfrenado de su música por parte del espiritualmente anémico hombre del siglo XX—, además de ser un músico sumamente ingenioso y original, desempeña una función clave en la historia de la música, cuya trascendencia sólo iba a ser comprendida por hombres de un talento tan peculiar como el de Juan Sebastián Bach, capaz de interesarse en grado sumo por una personalidad tan antipódica a la suya como era la del *Maestro della Pietà*.

La importancia de Vivaldi estriba en el hecho de haber inventado —o al menos haber desarrollado— el concierto veneciano para solista, lo que significa no sólo el antecedente directo del concierto clásico, sino además el precedente inmediato de la forma sonata. A partir del concierto vivaldiano, el desarrollo de la forma sonata bitemática era ineludible y con ella el desarrollo del clasicismo musical y de sus grandes géneros instrumentales: la sonata, el cuarteto, el concierto, la sinfonía... Si Telemann es el gran pionero del clasicismo en lo estilístico, es Vivaldi el que deja abiertas las puertas a la nueva música en el terreno de la forma, de la estructura musical, y ello mediante una invención tan sencilla como aparentemente empobrecedora: la estructura de *ritornelli* que domina en sus conciertos.

Una de las claves de la música de Vivaldi es su comercialidad, derivada a su vez de la vocación comercial y el gusto por la espectacularidad —y por la escenografía que define a la ciudad toda— de Venecia. Ante la ya imparable decadencia política y comercial, la ciudad de los canales descubre su nuevo —y por el momento definitivo— medio de supervivencia en la explotación del turismo y en la exportación de sus bienes, que eran en los siglos XVII y XVIII de índole fundamentalmente cultural: la música y la pintura. Vivaldi debía escribir una música que satisficiera e impresionara a los extranjeros que visitaban Venecia, que a menudo le comprarían o le encargarían obras que llevarían a sus países con la misma naturalidad con que un turista de hoy se lleva como recuerdo un cristal de Murano; una música que atrajera a los impresores del norte de Europa, que habían de vender muchos ejemplares para amortizar el coste de las ediciones.

Estas exigencias comerciales no supusieron un detrimento de la música, sino antes al contrario, la búsqueda de una gran eficacia en su estructura. Para la historia del arte, el tener que defen-

der un mercado, la necesidad de mantener su rentabilidad —no cultural, corno se dice ahora, sino económica—, de adaptarse a los deseos del público, con frecuencia no ha supuesto un rebajamiento, una concesión, sino un saludable ejercicio de efectos revitalizadores: a diferencia de las demás artes de nuestro tiempo, y justamente por no haber sido considerada como tal, es el cine la única que no ha podido desentenderse de la reacción del público, y probablemente por esto la más fructífera de todas ellas. No hay nada que recuerde tanto a la situación de la cinematografía de nuestro tiempo como el panorama de la ópera veneciana en época de Vivaldi.

Vivaldi, como tantos compositores venecianos, tuvo, al decir de Caffi, «un pie en la iglesia y otro en el teatro»; o más que un pie, puesto que su amante o cuando menos su «compañera», para decirlo en léxico del siglo (del nuestro, claro), Anna Girò, era una célebre contralto y *prima donna* de la ópera del Sant'Angelo. En esto, como en todo, Vivaldi no hacía sino seguir una tradición veneciana, puesto que muchos otros de los músicos venecianos de la época (Albinoni, Marcello, Caldara, Lotti) habían escogido como compañeras de su vida a cantantes. Efectivamente, Vivaldi fue, tal vez en primer lugar para sus contemporáneos, un compositor de óperas, aunque su música teatral sea hoy apenas conocida del público (como es el caso de Haydn y de tantos otros compositores cuya dedicación a la escena está olvidada). No debe extrañar esta intensa actividad operística, que no entra en conflicto con la condición de sacerdote. Vivaldi es un ejemplo prototípico del clérigo mundano dieciochesco, que en la hedonista Venecia encuentra su versión más acabada.

Junto al cultivo de la música teatral —dominada en la Venecia de la época, al menos desde Cesti, por la rígida compartimentación en recitativos y arias, con su inevitable sucesión de acelerones y frenazos en el desarrollo

de la acción dramática y por el uso y abuso del *aria da capo*— encontramos en Vivaldi al autor de música eclesiástica. Distanciado —a pesar de que su padre era violinista de la orquesta— de la música de San Marcos, acaso demasiado oficial y rígida para lo que su personalidad arrebatada podía admitir, y cuya titularidad como maestro de capilla había recaído en el mediocre Antonio Biffi, nuestro músico encontró ocasión de componer música religiosa para su *Ospedale della Pietà*, incluso asumiendo por cuenta propia las obligaciones de los 'maestri de cori', que no le correspondían.

La música religiosa de Vivaldi, que en ocasiones es magistral y dotada de sincera emoción —como en el caso del maravilloso *Stabat Mater*, para contralto y cuerda—, está, al uso de la época, influenciada en alto grado por el mundo de la ópera y del concierto. Su relativa religiosidad parece conseguir antes la espectacularidad, la brillantez capaz de dejar boquiabiertos a los visitantes extranjeros, que la expresión de un sentimiento estrictamente religioso.

La religiosidad de Vivaldi y de la Venecia dieciochesca no eran demasiado ajenas a las cosas de este mundo, ni se sentían en modo alguno incompatibles con la suntuosidad pomposa de los rasos carmesíes, ni con la solemne escenografía de la más espectacular de las liturgias, de la que la música era ciertamente ingrediente imprescindible: de otro modo el templo habría desmerecido en exceso de la inevitable confrontación con el teatro, donde los tramoyistas eran capaces de cambiar trece veces de decorado en una sola representación y de conseguir prodigios con sus «machines for flying in the ayre», como testifica el viajero inglés John Evelyn. A pesar de la importancia y volumen de la música religiosa y, más aún, de la música teatral de Vivaldi, donde indudablemente encontramos al músico genial es en el terreno de la música instrumental.» •

Gabriel Estarellas dio un recital con obras contemporáneas

Vigencia y actualidad de la guitarra

El miércoles 30 de enero se celebró un recital, que llevaba por título «Nuevas sonatas para guitarra», y que fue ofrecido por el guitarrista mallorquín **Gabriel Estarellas**. El programa estuvo compuesto por «Sonata poética», de **Gabriel Fernández Alvez**; «Sonata de las soleares», de **Valentín Ruiz**; «Sonata 9 (Canto a Mallorca)», de **Claudio Prieto**; «Sonata de fuego», de **Tomás Marco**; y «Sonata para guitarra», de **Antonio José** (salvo esta última, todas fueron estrenos).

El musicólogo **Carlos-José Costas** es el autor de la introducción y de las notas al programa de mano de este recital que ofreció en la Fundación Juan March Gabriel Estarellas, considerado como uno de los más importantes guitarristas de su generación y a quien numerosos compositores actuales, como es el caso de algunos de los del recital, le han dedicado sus obras.

De su introducción general entresacamos este texto: «A lo largo de la historia de la guitarra moderna se vienen repitiendo circunstancias que están presentes en el programa de hoy. Tras las carreras de una serie de guitarristas-compositores, han sido y son los intérpretes los que han mantenido vivo el interés de los nuevos creadores por el instrumento. Y aquéllos y éstos siguen recurriendo a una forma clásica, la sonata. Así, junto a ejercicios o conciertos, parece que esa forma, en general en crisis en cuanto a sus exigencias e incluso como título, mantiene una vinculación estrecha y recurrente con la gran tradición del instrumento».

«No se trata, eso sí, de un fenómeno aislado que afecte únicamente a la guitarra. Los instrumentos 'cargan' con su historia y con sus historias paralelas,



que en algunos casos llenan de fantasmas sus existencias. Nadie pone en duda la nobleza y seriedad del piano, ni siquiera la del violín, pese a las habilidades popularizantes de los gitanos húngaros. Pero del mismo modo que el saxofón lleva a cuestras sus conexiones con la música de jazz, la guitarra evoca la figura del «tocaor», como si se tratara de un pecado —y no lo es— del que hay que redimirse.»

«La literatura guitarrística tiene una hermosa, prolongada y sólida historia, llena de cultivadores de muy diversas latitudes y, sobre todo, es harto conocida. Una relación de grandes nombres, españoles y extranjeros, podría haber sido una aceptable 'introducción' al concierto, pero están en la mente de todos, al menos los más importantes. Intérpretes como Gabriel Estarellas son los que de verdad pueden dar la batalla, marcar distancias y alentar a los compositores de hoy a que sigan cultivando la guitarra, como los Joachim y los Rubinstein de siempre hicieron y hacen con el violín y el piano.»

Juan Pablo Fusi

La organización territorial del Estado español (1833-1978)

Sobre «La organización territorial del Estado español (1833-1978)» impartió un ciclo de conferencias, del 20 al 29 de noviembre del pasado año, el historiador y catedrático de la Universidad Complutense Juan Pablo Fusi, dentro de los Cursos Universitarios de la Fundación Juan March. Los temas de las cuatro charlas fueron «La construcción del Estado moderno», «La Administración Provincial en España», «La aparición de los nacionalismos» y «Los regímenes autonómicos». Ofrecemos seguidamente un resumen del ciclo.

La Constitución española de 1978 reconoció el derecho de las «nacionalidades y regiones» a constituirse en comunidades autónomas y acceder así a su autogobierno. Surgieron de esa forma un total de diecisiete Comunidades. España, Estado tradicionalmente unitario y centralista, se transformó en un Estado autonómico.

El problema de la organización territorial del Estado español tenía una larga historia. Muchos historiadores remontan la cuestión a la política centralizadora seguida desde el Estado a raíz de la instauración de la dinastía borbónica en el siglo XVIII. Creo que ésta es una interpretación equivocada, que ignora las muchas debilidades del Estado y de la Administración Central tanto en el siglo XVIII como todavía en el XIX; y que desconoce la excepcional complejidad de los procesos de aparición de la conciencia de identidad nacional tanto a nivel estatal como regional.

La construcción del Estado moderno

Debería recordarse que la unidad de España siguió siendo artificial hasta entrado el siglo XIX. Así, la

unidad de la Monarquía hispánica de los Austrias fue compatible con la diversidad de los reinos y de sus respectivos ordenamientos jurídicos. Aquella Monarquía, además, carecía de la idea de nacionalidad española. A lo largo del siglo XVIII y buena parte del XIX, la fragmentación social y económica de España siguió siendo considerable.

En España hubo desde el siglo XVIII elementos de nacionalismo, preocupaciones nacionales, lenguajes patrióticos, teorías de España, interpretaciones de lo nacional. La invasión napoleónica de 1808 provocó una explosión de patriotismo popular, y las preocupaciones patrióticas y nacionales impregnaron el pensamiento y los programas de políticos e ideólogos —tanto conservadores como liberales— del siglo XIX, así como los libros y obras de poetas, historiadores, prosistas y autores de teatro. Pero la construcción de un Estado moderno y centralizado no fue tan inmediata. Fue, además, menos resultado del nacionalismo político que consecuencia de un largo proceso de adaptación de la maquinaria del Estado a los distintos y sucesivos problemas de la sociedad española, proceso que ocupó todo el siglo XIX y que se prolongó en el XX. Además, hasta bien entrado



Juan Pablo Fusi (San Sebastián, 1945) es catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense y anteriormente lo fue de las Universidades de Santander y del País Vasco. Ha sido director del Centro de Estudios Ibéricos de la Universidad de Oxford y de 1986 a 1990 dirigió la Biblioteca Nacional. Su obra *España: de la Dictadura a la Democracia* (escrita con Raymond Carr) obtuvo el Premio Espejo de España 1979.

este último, la localidad, la provincia, la comarca y la región —y no la nación— fueron el verdadero ámbito de la vida social. Toda la tesis de Ortega y Gasset era que la realidad más auténtica de España era la provincia; que sobre el localismo —desde las provincias y para las provincias— habría que construir la emoción nacional, el nacionalismo, que, en su opinión, no existía en España.

El nacionalismo español fue, por tanto, evidentemente débil como fuerza de cohesión social del territorio español. Pese a las tendencias centralizadoras que inspiraron la creación del Estado español moderno, la fragmentación social y económica del

país siguió siendo considerable hasta que las transformaciones sociales y técnicas terminaron por crear un sistema nacional cohesivo, lo que no culminó hasta las primeras décadas del siglo XX.

La integración de la economía española se aceleró con el establecimiento de instituciones como la Bolsa de Madrid (1831) y el Banco de España (1856), con monopolio de emisión de moneda; y una vez que tanto el sistema fiscal (1845) como la moneda (1868) quedaron unificados sobre bases nacionales. Las comunicaciones sociales se multiplicaron con la extensión de la red de carreteras y con la construcción de ferrocarriles, iniciada en 1848. El proceso de crecimiento de las ciudades, aunque comparativamente lento, se aceleró por los mismos años. La unificación del derecho, elemento esencial del Estado y de la vida modernos, progresó con la promulgación de un primer Código Penal en 1848 y otro en 1870, vigente hasta la II República. La Administración Central se modernizó con el establecimiento definitivo en 1823 de un sistema ministerial de gobierno bajo la autoridad de un Presidente del Consejo de ministros. El gobierno local se uniformó con la reforma de la administración de las provincias de 1833.

España fue, hasta entrado ya el siglo XX, una red social de comarcas mal integradas, definida, además, por la fuerte fragmentación social y económica de su territorio; fue un país de centralismo legal, pero de localismo real. El siglo XIX vio no sólo la extensión de la idea de nación y de los sentimientos nacionales: vio también la cristalización de la provincia, y aun la de la región, aunque ésta no tuviera reconocimiento administrativo. Las capitales de provincia se convirtieron pronto en los verdaderos centros neurálgicos de la vida regional. Las Diputaciones, aún fuertemente oligarquiza-

das, aún desprovistas, salvo en el caso vasco, de una verdadera Hacienda provincial, fueron consolidando las bases de un poder local propio y diferenciado.

El arraigo de la división provincial llegó a permear en profundidad la idea de España de los siglos XIX y XX. La progresiva uniformización cultural del país pugnó en todo momento, por lo menos hasta la guerra civil española de 1936-39, con la pervivencia de estructuras distintas de costumbres, tradiciones y formas de vida cotidiana en regiones, comarcas y provincias. Andalucía fue un descubrimiento del romanticismo del reinado de Isabel II, difundido hasta la saciedad por el costumbrismo literario y artístico. Pero los mismos años, 1833-1868, vieron la irrupción de Madrid en la vida española, la «Renaixença» catalana, la cristalización del fuerismo moderado como teoría del País Vasco, entre otras muchas manifestaciones de la innegable conciencia local en las distintas regiones españolas. Desde la segunda mitad del siglo XIX se produjo la consolidación de diarios locales en casi todas las capitales de provincia, y sobre todo desde los últimos años del siglo los españoles leyeron preferentemente la prensa local. La novela realista de la segunda mitad del XIX fue novela regional; y también fue regional el paisajismo español.

Pero el Estado español del siglo XIX fue un Estado débil, pobre e ineficiente, lo que en parte explica la debilidad del nacionalismo español como fuerza de cohesión social y la apropiación de funciones del Estado por el caciquismo y las oligarquías locales. La maquinaria administrativa central fue pequeña: en 1900 tan sólo había ocho ministerios. El gasto del Estado quedó absorbido durante décadas por Guerra, Marina y Deuda, en detrimento, por tanto, de los servicios de un Estado moderno. Hasta la ley de 22 de julio de 1918

no hubo un solo estatuto de funcionarios de la Administración Civil. Esta se definió, antes y después de esa fecha, por una fuerte fragmentación interdepartamental, por la escasa profesionalidad de la burocracia, debilidad de los cuerpos generales y la patrimonialización del poder por cuerpos especiales, elitistas y minoritarios y, en su mayoría, de creación tardía: último tercio del siglo XIX. Piénsese que la Guardia Civil, con sólo unos 18.000 efectivos de plantilla —número muy insuficiente en relación con la superficie del país— era en muchos puntos del territorio nacional casi la única manifestación de la existencia del Estado. El localismo dominó, por tanto, la vida social y política española hasta entrado el siglo XX. España era, como dijo Ortega y Gasset, pura provincia.

La administración provincial en España

De lo dicho se desprende la importancia que tuvo el Real Decreto de 30 de noviembre de 1833 del ministro de Fomento, Javier de Burgos. Creó la estructura administrativa fundamental de la España de los siglos XIX y XX: creó la provincia y la Diputación, órgano electivo de representación de la propia provincia. El sistema de 1833, adaptado al hilo de los distintos sistemas constitucionales que rigieron el país, funcionó bien; sirvió, al menos, a la consolidación de la estructura territorial del régimen liberal de la burguesía decimonónica española. Aquella sólo haría crisis en los últimos años del siglo XIX y, sobre todo, a partir del cambio de siglo, esto es, a partir de la irrupción en la política española del nacionalismo catalán.

Más alcance y envidia política tuvieron los proyectos del federalismo español que empezaron a fraguar a mediados del siglo XIX y que impregnaron la experiencia de la I Re-

pública española en 1873. Pero esta fórmula federal del Estado respondió más a razones de naturaleza ideológica que a razones de carácter funcional. En la práctica, además, el proyecto de Constitución federal de 1873, inspirado más por Emilio Castelar que por el propio Pi i Margall —y que no llegó a aplicarse—, fue expresión de un federalismo moderado. Reconocía autonomía político-administrativa a los Estados federales, pero se trataba de una autonomía limitada por la existencia del Estado, por la soberanía de la Nación. De hecho, el proyecto no era sino un sistema de descentralización regional en la que la unidad del Estado quedaba plenamente salvaguardada.

En cualquier caso, la Restauración monárquica de diciembre de 1874 volvió las cosas a su cauce: al sistema provincial creado en 1833. El régimen de 1876 descansaba en una concepción unitaria de España como nación, aunque dicha idea no excluía la idea de región. Prueba de ello fue, en primer lugar, el establecimiento en 1878 del régimen de Concierdos Económicos para las provincias vascas; hubo, en segundo lugar, proyectos de reforma de la administración local orientados precisamente hacia el reconocimiento del concepto de región, como nueva circunscripción administrativa entre el Estado y las provincias; y hubo, finalmente, los proyectos de régimen local de Antonio Maura de 1903 y 1907-9, que fueron el precedente del decreto de Mancomunidades de 18 de diciembre de 1913, al que se acogerían las Diputaciones catalanas para constituir, el 6 de abril de 1914, la Mancomunidad catalana.

La aparición de los nacionalismos

La aparición de los nacionalismos catalán y vasco respondió a razones extraordinariamente complejas. El fundamento último de aquéllos fue la

existencia en ciertas regiones de elementos históricos, lingüísticos, culturales, etnográficos e institucionales particulares. En Cataluña, la lengua y la historia; en el País Vasco, la lengua y los fueros; en Galicia, la lengua, la historia y hasta la misma marginalidad y subdesarrollo de su vida rural.

Los movimientos políticos nacionalistas aparecieron en las últimas décadas del siglo XIX y primeros años del XX y estuvieron lejos de constituir movimientos homogéneos. Esos nacionalismos eran, además, muy diferentes. Desde la década de 1890, el nacionalismo catalán concretó sus aspiraciones en tres puntos (en palabras de Miguel Artola): la autonomía para Cataluña, la unidad nacional catalana y la proyección de la influencia catalana sobre el Estado español. El nacionalismo vasco de Sabino Arana tenía connotaciones étnicas y religiosas que no aparecían en el catalanismo: raza y catolicismo eran en el aranismo el fundamento de la nacionalidad vasca. El regionalismo liberal gallego, que tuvo su mejor expresión en la obra de Manuel Murguía (1833-1923), era historicista, celtista, progresista y autonomista (y en ningún caso independentista). El andalucismo, que su principal inspirador, Blas Infante, sistematizó en su obra *Ideal Andaluz* (1915), era un regionalismo regeneracionista, solidario, español y profundamente social y agrarista.

La aparición de movimientos nacionalistas en determinadas regiones no fue la única circunstancia que determinaría el problema —o los problemas— de la organización territorial del Estado español en los primeros treinta años del siglo XX. Al menos otras dos circunstancias fueron igualmente decisivas: primero fue entre 1900 y 1936 cuando en España cristalizó la plena «nacionalización» de la vida política y social, esto es, cuando la nación, y no la localidad

o la región, pasó a ser el ámbito de la acción social y política. Segundo, fue también en esos años cuando terminó de completarse la homogeneización cultural de España, como resultado de la mayor integración nacional producida por el creciente control del Estado sobre la sociedad, el desarrollo de la educación de masas, el aumento de la circulación de prensa popular y la intensificación de todo tipo de comunicaciones sociales. Invertebrada o no, negada en Cataluña y en el País Vasco, la España de 1900-1936 era, a todos los efectos, una comunidad nacional plenamente consolidada. Por entonces iría cristalizando también un nacionalismo español nuevo, unitario e integral, que reflejaría una devoción ferviente a un concepto abstracto e idealizado de la patria española: en concreto, la afirmación de la unidad nacional frente al ascenso de los nacionalismos catalán y vasco constituyó uno de sus componentes esenciales.

Los regímenes autonómicos

La II República, proclamada en 1931, fue, por tanto, el primer régimen político español que intentó dar respuesta y solución al problema de los nacionalismos regionales. Fue, sin embargo, extremadamente prudente y responsable a la hora de hacerlo. En los cinco años que transcurrieron hasta el estallido de la guerra civil, sólo se había concedido autonomía a Cataluña, en 1932. En el Parlamento, sólo se había llegado a discutir otro Estatuto de autonomía, el vasco, que entraría en vigor iniciada ya la guerra, el 1 de octubre de 1936. Los restantes no pasaron de anteproyectos. El Estatuto gallego llegó a ser plebiscitado el 28 de junio de 1936, votando a favor de la autonomía un total de 993.351 de los 1.343.135 electores. Pero entró en las Cortes el 15 de julio, tres días antes del le-

vantamiento militar, y no llegaría a ser aprobado.

La II República, aun consciente de la necesidad de reorganizar el Estado, optó por una política gradualista de descentralización, por una política que satisficiera a las regiones nacionalistas y, antes que a ninguna, a Cataluña, pero que dejase intactas las potencialidades del Estado: éste seguía siendo a los ojos de los responsables de aquel régimen el instrumento esencial para la regeneración nacional que querían emprender.

La solución constitucional adoptada en 1931 parecía, pues, razonable y mesurada. Sin embargo, era inadmisibles para el nacionalismo español, cuya ideología unitaria y españolista estaba detrás del levantamiento militar del 18 de julio de 1936 e inspiraría los cuarenta años de dictadura del general Franco (1936-1975). El nacionalismo español desarrolló una teoría nacional-militar que hacía del Ejército el símbolo y la columna vertebral de la unidad nacional; del catolicismo, la esencia de la nacionalidad; y de un Estado autoritario, fuerte, centralista y unitario, la clave de la salvación nacional. Tras el triunfo de la sublevación militar en la guerra civil de 1936-39, los estatutos de autonomía de Cataluña y del País Vasco fueron fulminantemente derogados. Y, sin embargo, el problema regional no iba a desaparecer: reapareció abiertamente —pese a la represión policial— desde finales de la década de 1950. En Cataluña, la conciencia catalana se mantuvo viva tras la guerra civil merced al vigor de la lengua y de la cultura catalanas. En el País Vasco, la protesta regional adquirió, en cambio, particular violencia. Ello se debió, en parte, a que la conciencia vasca fue siempre más radical que en Cataluña, precisamente por estar menos extendida socialmente y más amenazada culturalmente, al apoyarse en una lengua y una cultura minoritarias. Pero se debió, sobre todo, a la aparición en

1959 de la organización ETA y a su estrategia de lucha armada y terrorismo.

La reacción regional de los años 1960-1975 puso de manifiesto el fracaso del modelo de Estado unitario y ultraspañolista impuesto por la España «una, grande y libre» del 18 de julio. La nueva Constitución democrática española, la Constitución de 6 de diciembre de 1978, creó lo que pronto vino a denominarse como el Estado de las Autonomías. Las constituyentes de 1978 habían, por tanto, reemprendido el camino de 1931, pero con notables diferencias. La Monarquía parlamentaria de 1978 optó por la generalización del principio autonómico. En 1931 se quiso, ante todo, hacer frente a un problema urgente e inaplazable: Cataluña. En 1978 se quiso abordar en profundi-

dad la total transformación de la organización territorial del Estado. La Constitución de 1931 hablaba de «regiones autónomas»; la Constitución de 1978, de «nacionalidades y regiones», aunque, a cambio, incorporaba una declaración de clara enjundia nacionalista cuando decía, en su artículo 2, que se fundamentaba «en la indisoluble unidad de la Nación española, patria común e indivisible de todos los españoles», declaración inexistente en el texto republicano. Este no reconocía más lengua oficial que el castellano; la Constitución del 78 reconocía como oficiales en las respectivas Comunidades Autónomas a las demás lenguas españolas. La Constitución de 1931 no contenía alusión alguna a los Fueros Vascos. La de 1978 los aludía dos veces: la disposición adicional primera proclamaba que la Constitución amparaba y respetaba «los derechos históricos de los territorios forales», y la disposición derogatoria segunda declaraba definitivamente derogados el real decreto de 25 de octubre de 1839 y la ley de 21 de julio de 1876, es decir, derogaba toda la legislación abolicionista de los Fueros.

La Constitución de 1978 quiso integrar tres realidades: España, la nación española; las nacionalidades, territorios que veían su pasado y su cultura como constitutivos de una identidad nacional propia; las regiones, entidades territoriales supraprovinciales dotadas, igualmente, de un pasado y de una personalidad singulares. La historia parecía avalar todas y cada una de esas realidades: de ahí las numerosas alusiones históricas que aquella Constitución contenía. En todo caso, la Constitución de 1978 y el Estado de las Autonomías era, como escribió Francisco Tomás y Valiente, magistrado primero y luego presidente del Tribunal Constitucional, producto de la decisión de la Nación española en uso de su soberanía. •



Del 11 al 13 de marzo, en la Fundación

Workshop sobre «Flower Development»

En torno al tema «Flower Development» versará el *workshop* que ha programado para el mes de marzo, los días 11, 12 y 13, la Fundación Juan March en su sede, dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología. Organizado por **José Pío Beltrán**, del Instituto de Agroquímica y Tecnología de Alimentos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Valencia; **Javier Paz-Ares**, del Centro de Investigaciones Biológicas, de Madrid, y **H. Saedler**, del Max Planck Institut für Züchtungsforschung, de Colonia (Alemania), este *workshop*, que se desarrollará en sesiones de mañana y tarde, contará con la intervención de 14 científicos españoles y de otros países y hasta un máximo de 30 asistentes, estudiantes graduados o recién doctorados.

El propósito de este *workshop* es el estudio e intercambio de opiniones sobre el campo del desarrollo de flores, con objeto de encontrar nuevas directrices para la investigación futura en el mismo. Entre otros temas se

tratarán la determinación del control genético en las flores, los genes homeóticos en el desarrollo de las flores, las señales exógenas y endógenas que afectan este desarrollo, los marcadores moleculares en el programa floral, la autoincompatibilidad en plantas en floración y la biotecnología floral.

Los 14 científicos que presentarán sus ponencias son los siguientes: **P. Albersheim** (Athens, Estados Unidos), **J. P. Beltrán** (Valencia, España), **E. Cohen** (Norwich, Reino Unido), **R. Croy** (Durham, Reino Unido), **G. Haughn** (Saskatchewan, Canadá), **J. Leemans** (Gante, Bélgica), **E. Lifschitz** (Haifa, Israel), **C. Martin** (Norwich, Reino Unido), **J. M. Martínez-Zapater** (Madrid), **E. Meyerowitz** (Pasadena, Estados Unidos), **J. Paz-Ares** (Madrid), **H. Saedler** (Colonia, Alemania), **H. Sommer** (Colonia, Alemania) y **R. Thompson** (Colonia, Alemania).

El *workshop* se desarrollará, con carácter cerrado, en inglés (sin traducción simultánea).

Finaliza el ciclo sobre «Neurofisiología de la visión»

Los doctores **David H. Hubel**, Premio Nobel de Medicina 1981, del Departamento de Neurobiología de la Harvard Medical School, de Boston; y **Alberto J. Aguayo**, del Montreal General Hospital Research Institute (Canadá), intervendrán los días 4 y 11 de marzo, respectivamente, en las dos últimas sesiones del ciclo sobre «Neurofisiología de la visión», que

desde el 18 de febrero pasado se viene celebrando en la Fundación Juan March. El doctor Hubel, presentado por **Carlos Acuña**, hablará sobre «Color and Depth Perception in Monkeys and Humans», y el doctor Aguayo, sobre «Regeneración y Sinaptogénesis en el Sistema Visual del Mamífero Adulto», presentado por **José M. Delgado**.

Revista de libros de la Fundación

Número 43 de «SABER/Leer»

Con artículos de Gonzalo Anes, García Olmedo, Ignacio Sotelo, Mainer, Márquez, Pere Alberch y Sixto Ríos

Gonzalo Anes, Francisco García Olmedo, Ignacio Sotelo, José-Carlos Mainer, Francisco Márquez Villanueva, Pere Alberch y Sixto Ríos son los autores de los comentarios de libros que aparecen en el número 43, correspondiente al mes de marzo, de la revista de la Fundación Juan March «SABER/Leer».

El historiador **Gonzalo Anes** comenta una historia del siglo XIX vista en imágenes y resalta el empeño de Gonzalo Menéndez-Pidal, el autor de la misma, que lleva años encarándose con los hechos históricos mediante el examen de fuentes de carácter gráfico.

El científico español **Francisco García Olmedo** se ocupa de un libro que cuenta la historia científica de Argentina, una historia difícil y llena de problemas e interferencias políticas.

El profesor **Ignacio Sotelo**, desde su puesto privilegiado en la Universidad Libre de Berlín, reflexiona sobre el derribo de la República Democrática Alemana y la caída del Muro de Berlín.

El rescate de un libro trasterrado de Americo Castro —una reflexión desde el exilio sobre esa España que siempre llevó en el corazón y en su obsesión investigadora— le da pie a **José Carlos Mainer** para recordar no sólo su obra, sino también la figura de Castro.

Para **Márquez Villanueva**, gracias al trabajo de una investigadora norteamericana, la vida y la obra del dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón se nos ofrece sin esas sombras, biográficas y valorativas, que ha venido sufriendo el escritor «mexicano» desde que sus contemporáneos, agrupados en torno a Lope de Vega, le denigraron.



Pere Alberch se ocupa de un texto de Stephen J. Gould que trata del mito del progreso en su evolución biológica.

Sixto Ríos comenta la inferencia estadística, planteada por Bayes y su aplicación en la inteligencia artificial y sistemas expertos. De las ilustraciones de este número se encargan **Victoria Martos, Arturo Requejo, Alfonso Ruano, Miguel Angel Moreno, Antonio Lancho, Fuencisla del Amo y Alfonso Sánchez Pardo**.

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.

En el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

Nuevos cursos y actividades desde marzo

El 4 de marzo se reanudan las actividades en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, destinadas a los 25 alumnos que cursan actualmente es-

tudios en el mismo. De ellos, ocho son de primer año, seis de segundo, siete de tercero y cuatro de cuarto año.

Los cursos que se impartirán en este semestre de primavera del Curso 1990-91 serán los siguientes:

- *The Institutions and Practices of Modern Capitalism*, por **Philippe Schmitter**, profesor de Ciencia Política de la Stanford University (Estados Unidos).
- *Comparative European Party Systems*, por **Hans Daalder**, profesor de Ciencia Política de la Universidad de Leiden (Holanda).
- *Economía II*, por **Jimena García Pardo** y **José Antonio Herce**, ambos de la Universidad Complutense.
- *Metodología I*, por **Francisco Alvira**, catedrático de Sociología de la Universidad Complutense.
- *Metodología II*, por **Daniel Peña**, catedrático de Estadística de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Madrid y director del Departamento de Economía de la Universidad Carlos III.
- *Prácticas de Estadística*, por **Ismael Sánchez**, investigador del Laboratorio de Estadística de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Madrid.
- *Research Seminar*, por **Carlos Waisman**, profesor de Sociología de la Universidad de California en San Diego; y **Modesto Escobar**, profesor del departamento de Metodología de Investigación y Teoría de la Comunicación de la Universidad Complutense.
- *Research in Progress*, por **Víctor Pérez Díaz**, catedrático de Sociología de la Universidad Complutense y director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales; y el citado **Carlos Waisman**. Con la colaboración de **Modesto Escobar** y **Joaquín López Novo** (investigador del Centro).

Además de estos cursos, el Centro organiza habitualmente otras actividades, como seminarios que imparten destacados especialistas en los diversos temas objeto de interés en los estudios del Centro; y almuerzos-coloquio con diversas personalidades representativas en la sociología y ciencia política. Asisten a estos actos

alumnos, profesores e investigadores del Centro.

El 15 de marzo, **José María Maravall**, catedrático de Sociología de la Universidad Complutense, impartirá un seminario en el Centro sobre el tema «Reformas en nuevas democracias: la experiencia del Sur de Europa».

Víctor Pérez Díaz

«La invención de la España democrática»

«La invención de la España democrática» es el título genérico de las dos conferencias que pronunció en la Fundación Juan March, los días 11 y 13 de diciembre, Víctor Pérez Díaz, catedrático de Sociología y director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March. El martes, día 11, habló de «La emergencia de una tradición», y el jueves, día 13, de «El retorno problemático de la sociedad civil». Se ofrece a continuación un resumen de las dos intervenciones del profesor Pérez Díaz.

Quiero compartir algunas reflexiones sobre un tema muy amplio, que viene a ser el de entender un poco, a quince años vista, el proceso de emergencia de lo que llamo tradiciones en el conjunto de la sociedad y del Estado español. Tema probablemente desmesurado, pero que quizá su propia desmesura nos obligue a entender o a acercarnos a problemas un poco espinosos y a tratar de encontrar el punto de equilibrio entre lo que podría ser un exceso de autosatisfacción por lo que estos quince años han tenido de construcción de una democracia, al parecer consolidada, y lo que pudiera haber de satisfecho, de ya conseguido.

La historia de la transición es conocida, pero sí habría que insistir en un aspecto de la transición que nos puede ayudar a entenderla mejor, y que es la importancia que en esa transición ha tenido la formación de tradiciones, tradiciones sociales o societales que la prepararon y que en cierto modo la anticiparon. Es ésta una historia más bien optimista.

La segunda historia es una historia un poco más complicada y se refiere al período de consolidación o, si se quiere, del conjunto de transición o consolidación desde otra perspectiva que es la de la construcción de una

cultura política. Y hay que referirse a un aspecto de esa cultura que me parece importante, y que es el papel que jugó el recuerdo de la guerra civil; y en esa ambigüedad se prefiguraron ya algunos de los problemas de la tercera historia, que es el plantearse el problema de la institucionalización de la democracia liberal en el país o, si se quiere, hablando en otros términos de tipo de democracia que tenemos, la calidad de esa democracia.

Se ha hablado de si acaso el proceso de democratización que había tenido lugar en el país había hecho que las cosas fueran de tal manera que no podía haber otro régimen político que la democracia para encajar con un capitalismo avanzado con una sociedad de clases medias, con una economía relativamente próspera. Es algo así como el argumento de la modernización imparable o de la modernización que trae consigo una democracia. Pero es evidente que las cosas no son así, que el argumento no es persuasivo. Ha habido siempre modernizaciones o ha habido en muchos casos modernizaciones económicas, burocracias racionales modernas, mercados, capitalismo avanzado, tecnologías compatibles con regímenes no democráticos.

De manera que no puede ser la modernización *per se* un sistema que se hace y se deshace, sino individuos y grupos sociales situados más o menos estratégicamente en el sistema social quienes tomaron las decisiones, que nos llevaron en la dirección que nos llevaron. Pudiera pensarse también que había habido como un cambio en la cultura, en la visión que las gentes tenían del régimen político franquista y un cambio en las mentalidades, cambio que preparó el camino para el tránsito a la democracia liberal. Esto, en un sentido amplio, quizá sea así, pero el sentido estricto de un cambio profundo en la legitimidad política del franquismo creo que la evidencia empírica no muestra que fuera así.

Se ha acuñado incluso en la ciencia social contemporánea esa frase un poco estafalaria de ruptura pactada, reforma pactada, como se quiera, por la cual parece que se reparten los triunfos, las virtudes, el ala reformista del régimen y la oposición política, que en esa negociación que llevaron a cabo durante varios años se fraguó el destino del país. Esta es una interpretación interesante, aparentemente plausible, seguramente con muchos visos de certeza o de verdad, pero en cierto modo nos debería parecer poco probable que fuera así.

A estas alturas de los quince años después de la muerte de Franco, de doce años después de la Constitución, los problemas de institucionalización de la democracia se convierten en preguntas molestas, incómodas, que tenemos que hacernos, y son preguntas que nos empujan más allá de la autosatisfacción de la transición lograda o de la consolidación lograda, pero tampoco son preguntas que debamos afrontar con pesimismo; pienso que el récord histórico de estos quince años nos debe dar confianza, la suficiente confianza como para hacernos preguntas difíciles, y nos debe dar, además, la suficiente seguridad

en nosotros mismos como para mirar lúcidamente los problemas que se nos avecinan o con los que estamos viviendo, porque si ha habido muestras de decencia, de sentido común, de prudencia, de firmeza o de perseverancia en resolver tantos problemas hasta ahora, no hay motivo para pensar que no podamos resolver éstos, sabiendo, eso sí, que éstos van a ser más complicados y difíciles que los anteriores.

El retorno de la sociedad civil

No hay, efectivamente, catástrofes inminentes, no hay crisis terribles, no hay grandes dramas. Lo que hay es la posibilidad de un deslizamiento suave hacia una mediocridad desvaída o no, que puede ser considerado como razonable o no. Se pueden contemplar las cosas con una filosofía un tanto escéptica y considerar que las cosas no son para tanto, que al fin y al cabo estamos en Europa, somos una democracia, tenemos un capitalismo bastante presentable, los conflictos sociales no parecen que sean tan graves.

En este contexto debe plantearse la discusión acerca de la relación entre Estado y sociedad civil. La expresión «sociedad civil» puede parecer incluso innecesaria, porque si hablar de sociedad es suficiente, ¿por qué entonces añadir el adjetivo de civil? El referente de sociedad civil es un referente arcaizante porque es un término usado hace dos o tres siglos con cierta profusión y semiabandonado después y resucitado en los últimos quince o veinte años, dándole incluso apelativos un poco diferentes, que incluso pueden prestarse a confusión.

Yo propongo una lectura de la sociedad civil muy sencilla, y a pesar de esa sencillez puede tener una pequeña complicación, y es que puede ser usado el término en dos sentidos.



Víctor Pérez Díaz, catedrático de Sociología de la Universidad de Madrid y director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March, es doctor en Sociología por la Universidad de Harvard y en Sociología y en Derecho por la de Madrid. Es autor, entre otros libros, de *El retorno de la sociedad civil*, *Marx, economía y moral* (con Angel Rojo), *State, bureaucracy and civil society* y *Estructura del campo y éxodo rural: estudio de un pueblo de Castilla*.

En un sentido muy lato, sociedad civil sería aquello a lo que se refería una serie de gentes del siglo XVII-XVIII, por ejemplo, los filósofos escoceses que creyeron encontrar en la sociedad anglosajona, sobre todo en la sociedad inglesa de su época, un tipo o un modelo de sociedad que recordaba de alguna forma la «polis» o a la sociedad antigua con su prosperidad material y prosperidad cultural, con un gobierno muy responsable.

Las gentes del XVIII imaginaban que ahí estaba la base del tipo de so-

ciudad que se estaba forjando ante sus ojos, la base de su prosperidad económica, la base de su prosperidad cultural, moral o espiritual, la base de su integración social. El Gobierno o el Estado —el Estado, si se utiliza el término de los europeos continentales, el Gobierno, si se utiliza el de los anglosajones— hace cosas importantes.

Hay una segunda acepción, más restringida, que sería considerar sociedad civil sólo a esa parte de la sociedad, en su sentido más amplio, que son los mercados y las asociaciones. Las gentes del XVIII y principios del XIX mencionan estos términos, pero estos términos que en el mundo anglosajón más o menos fueron aceptados, y que implican concepciones limitadas del Estado y concepciones del Estado en la cual el Estado apenas tiene el carácter de protagonista y mucho menos de portador de un proyecto moral, no acaban de encajar en la Europa continental.

En esta Europa continental, los términos pierden importancia y son desplazados y tienden a ser sustituidos por otros. Hegel es un filósofo de entresiglos que resume bastante bien —primero de forma oscura, pero al final de manera lúcida— lo que es, a la vez, esa tradición anglosajona pero repetida, traducida, por lo que son los sentimientos fundamentales del pensamiento continental; y ese pensamiento recoge las ideas sobre la sociedad civil, pero las sitúa en un contexto dentro de un discurso muy reticente respecto al potencial que la sociedad civil tiene de crear prosperidad y de crear integración social e incluso de ser la base para una vida pública o una esfera pública.

A la postre, en Hegel la sociedad civil tiende a ser considerada en posición subordinada a algo que se convierte cada vez en algo más importante, y que es el Estado mismo. Hace falta, pues, un Estado importante, hace falta un Estado protagonista, porque de la sociedad no es posible fiarse tanto. El Estado será protago-

nista para construir la identidad moral de una comunidad, para asociarse íntimamente con ese fenómeno extraño que es el nacionalismo de la época; constituirse, en definitiva, en Estado nacional.

De manera que en Hegel, de una manera extraordinariamente anticipatoria o prematura, si se quiere, están los temas del Estado providente, del Estado que interviene en las luchas de clases, del Estado que interviene en la economía y del Estado que construye la sociedad nacional, que son los temas del Estado de los siglos XIX y XX.

Más tarde vendrá Marx y dirá que siendo lo que es y estando como está la sociedad civil, lo que hay que hacer es optar por una de las partes de sociedad, y esa parte —esa parte que en la tradición marxista clásica, aunque no la única, se convierte en la parte protagonizada por un partido— ocupará un Estado, un Estado con todas las reticencias que se quiera, quizá sólo para la primera fase; un Estado que es el de la dictadura del proletariado, invento que no es de la tradición marxista posterior, sino que está en Marx como está en Engels y que la socialdemocracia alemana introduce en sus escritos y Lenin y el bolchevismo no hacen más que continuar, llevar al límite. Lo que implica esto es una tradición, en definitiva, profundamente estatista, puesto que aunque ese Estado sea provisional y en último término debería desaparecer, no sabemos cómo, pero sí algún día, por lo pronto en el término de escenario histórico con el que vivimos, ese Estado es el portador de una transformación inmensa de la sociedad.

Fijémonos ahora, dando un salto brusco, en lo ocurrido propiamente en España. Aquí en España, en la crisis económica que nos cogió en los años setenta. Hubo primero un Estado incapaz de reaccionar, el Estado del último franquismo que no tenía capital político para hacer lo que te-

nía que hacer; además la sociedad le hizo ver muy pronto que una política de austeridad no podía aceptarse, si no era en condiciones políticas distintas, y puesto que todo en esta vida son negociaciones, la negociación primera tenía que ser una negociación del sistema conjunto de la convivencia del país. A lo largo del 76, 77 y 78 hay confluencia de cosas, iniciativas tomadas desde el Estado y a partir del Estado, pero no necesariamente por la parte más visible del Estado, es decir, no por los partidos políticos o por los liderazgos políticos propiamente dichos, sino por conjuntos de profesionales en la administración económica del país, que se dan cuenta de que de alguna forma, si se quiere mantener una línea de política histórica, de que este país pertenece a Europa y de que forma parte de Europa, se debía seguir un tipo de política económica que no nos alejase de Europa.

De manera que hay un argumento enfático de sentido común y que implica un consenso profesional que atraviesa sectores políticos muy distintos y que predica una y otra vez que sólo cierto tipo de políticas económicas son más o menos sensatas. Hay, pues, una convicción de la clase política de que el país acepta esta situación porque es bastante razonable. El país acepta que haya eso que se van llamando pactos sociales, que son pactos de entendimiento y acomodo, no son ideales, pero que crean cierta estabilidad.

Así han ido transcurriendo estos quince años, y hoy, a la altura de los noventa, pienso que tenemos necesidad de una reconsideración más distanciada, más crítica de lo que significa ese retorno a la sociedad civil, y esto es un reto al que podemos responder, o puede responder esta sociedad civil con todas sus limitaciones, porque debe saberse capaz de lograrlo, pero también debe saberse capaz de frustrar su propia posibilidad. •

Marzo

1, 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).

2, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO

CICLO «FANTASIAS, PARÁFRASIS Y GLOSAS SOBRE OPERAS» (I).

Trío Cimarosa (Vicente Martínez López, flauta; Vicente Martínez López (hijo), flauta y Rogelio R. Gavilanes, piano).

Obras de Genin, Massenet, Doppler, Wagner, Borner y Furstenaun.

4, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Piano a cuatro manos, por **Ignacio Saldaña y Chiky Martín**.

Obras de Fauré, Ravel, Poulenc, Meunier y Debussy.

19,30 PLAN DE REUNIONES INTERNACIONALES SOBRE BIOLOGIA

CICLO DE CONFERENCIAS «NEUROPHYSIOLOGY OF VISION» (III).

David H. Hubel (Premio

Nobel de Medicina 1981): «Brain mechanisms for perceiving form, color and depth».

Presentador: **Carlos Acuña**. (*Traducción simultánea*).

5, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Violonchelo y piano, por **Rafael Ramos y Chiky Martín**.

Comentarios: **Víctor Pliego**.

Obras de Couperin, Schumann, Beethoven, Ravel y Cassadó.

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

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS «Sociodramaturgia del teatro clásico español» (I).

Francisco Ruiz Ramón:

«Deseo y castigo: *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*».

6, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «PIANO: MUSICA PARA LA MANO IZQUIERDA» (I)

Intérprete: **Jan Wijn** (piano).

CICLO «PIANO: MUSICA PARA LA MANO IZQUIERDA», EN LOGROÑO Y ALBACETE

Organizado con la colaboración técnica de la Fundación Juan March, el Ciclo «Piano: música para la mano izquierda» se celebrará en Logroño los lunes 11, 18 y 25 de marzo; y en Albacete, los lunes 4, 11 y 18 de marzo.

Programa: Chacona, de J. S. Bach-J. Brahms; Estudios Op. 135, de C. Saint-Saëns; Sonata en Do menor, Op. 179, de C. Reinecke; Apparitions nº 1, 3, 4, 5 y 6, de Cor de Groot; Sonatina, de D. Lipatti; Preludio en Do bemol menor, Op. 9 nº 1 y Nocturno en Re bemol mayor, Op. 9 nº 2, de A. Scriabin; y Estudio en La bemol mayor, Op. 36, de F. Blumenfeld.

7, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Viola y piano, por Emilio Mateu y Menchu Mendizábal.

Comentarios: **Luis Carlos Gago.**

Obras de Vivaldi, Marais, J. Ch. Bach, Beethoven, Schumann, Brahms, Falla y Sancho.

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

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«Sociodramaturgia del teatro clásico español» (II).

Francisco Ruiz Ramón:
«Historia y drama:
Fuenteovejuna-1 ».

ANDY WARHOL, «COTXES», EN BARCELONA

El 10 de marzo se clausura en el Palau de la Virreina de Barcelona la Exposición «Andy Warhol, *Cotxes*» de la Colección Daimler-Benz AG de Stuttgart. La muestra se presenta en colaboración con el Ayuntamiento de Barcelona.

8, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Piano, por Fernando Puchol.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

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

9, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO

CICLO «FANTASIAS, PARÁFRASIS Y GLOSAS SOBRE OPERAS» (II).

Intérpretes: **Angel-Jesús García Martín** (violin) y **Gerardo López Laguna** (piano).

Obras de Mullinar, Alard, Paganini, Frenkel, Sarasate y Scott.

11. LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Guitarra, por Shuko Shibata y Emma Martínez.

Obras de Scarlatti, Albéniz, Françaix, Gnattali, Assad y Piazzolla.

19,30 PLAN DE REUNIONES INTERNACIONALES SOBRE BIOLOGIA

CICLO DE CONFERENCIAS «NEUROPHYSIOLOGY OF VISION» (y IV).

Alberto J. Aguayo:

«Regeneración y sinaptogénesis en el sistema visual del mamífero adulto».

Presentador: **José María Delgado.**

12, MARTES

11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**

Violonchelo y piano, por Rafael Ramos y Chiky Martín.

Comentarios: **Víctor Pliego.**
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 5).

19,30 **CURSOS UNIVERSITARIOS «Sociodramaturgia del teatro clásico español» (m).**

Francisco Ruiz Ramón:
«Venganza, tormento, fiesta: *Fuenteovejuna-2*».

13, MIÉRCOLES

19,30 **CICLO «PIANO: MUSICA PARA LA MANO IZQUIERDA» (II).**

Intérprete: **Joan Moll**
(piano).

Programa: Cuatro estudios, de M. Reger; Selección de Estudios Op. 92, de M. Moszkowski; Estudios Op. 135, de C. Saint-Saëns; Estudio (1903), de B. Bartok; Preludi *nº* 6, de F. Mompou; y Blues gaucho, de J. Mas Porcel.

14, JUEVES

11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**

Viola y piano, por Emilio Mateu y Menchu Mendizábal.

Comentarios: **Luis Carlos Gago.**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 7).

19,30 **CURSOS UNIVERSITARIOS «Sociodramaturgia del**

teatro clásico español» (y IV).

Francisco Ruiz Ramón:
«Mitos del poder: *La vida es sueño*».

15, VIERNES

11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**

Piano, por Agustín Serrano.
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

Obras de Scarlatti, Soler, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Scriabin y Gershwin.

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

16, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**

CICLO «FANTASIAS, PARÁFRASIS Y GLOSAS SOBRE OPERAS» (III).

Intérpretes: **Pedro Corostola** (violonchelo) y **Manuel Carra** (piano).
Obras de Haendel, Beethoven, Wagner, Mascagni, Godard, Granados, Falla y Martinu.

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO (FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH)», EN ORENSE

El 21 de marzo se clausura en el Ateneo de Orense «Arte Español Contemporáneo (Fondos de la Fundación Juan March)», con 23 obras de otros tantos artistas, exhibida con la colaboración de Caixavigo.

18, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE
MEDIODIA**

Canto y piano, por Arantxa Armentia (soprano) y **Juana Peñalver** (piano).
Obras de Mozart, Schubert, Strauss, Schoenberg, Bellini, Tolsti y Turina.

20, MIÉRCOLES

**19,30 CICLO «PIANO: MUSICA
PARA LA MANO
IZQUIERDA» (y III).**

Intérprete: **Albert Nieto** (piano).
Programa: Nocturno Secreto, de M. Balboa; Preludi místic nº 8, de A. Besses; Interludi, de S. Brotons; Circe siniestra, de C. Cano; Preludi, de A. Charles; Pulsar, de Z. de la Cruz; Estudio Op. 40, de N. de las Heras; Toccata «on the left», de V. Egea; De la entropía, de A. Lauzurika; Ekhiez, de R. Lazkano; Tres estudios, de A. Llanas;

**«PICASSO: RETRATOS DE
JACQUELINE», EN LA
FUNDACION**

Durante todo el mes de marzo seguirá abierta en la Fundación Juan March la Exposición «Picasso: retratos de Jacqueline», con 112 obras realizadas de 1954 a 1971. La muestra se exhibe con la colaboración del Museo Picasso de Barcelona.
Horario: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21 horas.
Domingos y festivos, de 10 a 14 horas.

Presto alla zurda, de F. Palacios; Boceto, de R. Roldan; Estudio en Rondó, de M. Seco de Arpe; y Halley, de A. Yagüe.

23, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL
SÁBADO
CICLO «FANTASIAS,
PARÁFRASIS Y
GLOSAS SOBRE
OPERAS» (y IV).**

Intérprete: **Jorge Otero** (piano).
Obras de Chaikowsky-Liszt, Verdi-Liszt, Bizet-Bussoni y Wagner-Liszt.

25, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE
MEDIODÍA
Piano, por Maite Suárez
Marino.**

Obras de Bach, Schumann y Mompou.

**GOYA, EN MONTPELLIER
Y EN MERIDA**

Hasta el 17 de marzo seguirá abierta en el Musée Fabre de Montpellier (Francia), la colección de 218 grabados de Goya, presentada en colaboración con la Galerie d'Art Graphique (Arthothèque) y el Ayuntamiento de Montpellier. Asimismo, un total de 222 grabados de Goya se podrán ver hasta el 10 de marzo en Mérida, en la sede de la Asamblea de Extremadura, en muestra organizada con la Junta de Extremadura.

Información: Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 435 42 40 - Fax: 576 34 20