



Desde el 1 de octubre,
Exposición «Monet en
Giverny», en la sede de la
Fundación.

Nº 212
Agosto-Septiembre
1991

Sumario

ENSAYO-La música en España, hoy (XVII) 3

La documentación musical, luces y sombras, por Jacinto Torres Muñas 3

NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN 19**Arte 19**

En octubre, exposición «Monet en Giverny» 19

El laberinto mágico de Vieira da Silva 20

— Julián Gallego presentó la muestra 20

— La exposición, vista por la crítica 21

Música 27

Presentado el *Catálogo de libretos españoles del siglo XIX* 24

— Conferencia de Ramón Barce y concierto con fragmentos de zarzuelas,
a cargo de María José Sánchez, Santiago Incera y Sebastián Mariné 24

«Conciertos de Mediodía»: 55 intérpretes actuaron en los 35 recitales celebrados en el curso 90/91 26

Cursos universitarios 35

Ignacio Sotelo: «La cuestión alemana» 27

Francisco Ruiz Ramón: «Sociodramaturgia del teatro clásico español» 33

Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología 41

Dos nuevos encuentros científicos, en septiembre 40

— Tratarán sobre «Yeast transport and energetics» e «Innovations on proteases and their inhibitors: fundamental and applied aspects» 40

La simbiosis entre las bacterias «Rhizobium» y las leguminosas 41

Publicaciones 43

«SABER/Leer»: artículos de Prieto, Ayala, García Berrio, Seco, Lledó, Ortín y Domínguez Ortiz 42

INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES 44

Finalizó el segundo semestre del curso 1990/91, en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 43

— Seminarios de Ellen M. Immergut, Philippe Schmitter y Pierre Hassner 44

— «Estudios/Working Papers»: últimos números publicados 47

Calendario de actividades en agosto y septiembre 48

LA MUSICA EN ESPAÑA, HOY (XVII)

La documentación musical, luces y sombras

*Que no hay más ley,
que son las obras.*
(Mirabrás)

Qué sea un *documento* es cuestión harto discutible, discutida y, por lo que hasta ahora tenemos, todavía no del todo acordada. Existe, no obstante, un cierto consenso entre los expertos que, aunque con algún que otro desflechado ribete de incertidumbre, permite saber siquiera mínimamente a qué atenerse al respecto. No es como para albergar un exagerado optimismo acerca de lo que la epistemología da de sí en este terreno, pero sí podemos reconocer la existencia de un punto común de partida para, sencillamente, poder seguir avanzando. De cualquier modo, y sin pretender desembarazarnos del asunto



Jacinto Torres Mulas

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense, Premio Fin de Carrera de Musicología en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Catedrático de esa asignatura. Fundador del Instituto de Bibliografía Musical, ha sido Director del Centro de Documentación Musical del I.N.A.E.M. y primer Secretario General de la Sociedad Española de Musicología.

* 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.

El tema desarrollado actualmente es «La Música en España, hoy». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La música española y la prensa*, por Antonio Fernández-Cid, crítico musical y académico de Bellas Artes; *La enseñanza profesional de la música*, por Daniel Vega Cernuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; *La música en la escuela*, por Elisa María Roche, profesora de Pedagogía Musical en el Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor; *La iniciativa privada en la música*, por Antonio Aponte, licenciado en Ciencias

—nada banal, desde luego— convendremos en que los problemas que pueda presentar la definición de documento caen más del lado de las ciencias de la información que de las musicales, en cuyo meollo y aledaños cabe suponer más interesado al lector de estas páginas. No falta, pues, doctrina al respecto pero, como además de pedante sería probablemente inútil echar ahora mano de ella, dejémoslo así.

Ahora bien, lo tocante a la *música* ya es otra cosa. Tirando a angélica, para más señas, según tuvieron el delicado acierto de puntualizar en su día los responsables de sus principales centros educativos, probablemente a consecuencia de lo cual quedó al margen de las cosas de este mundo, que a la sazón negociaba la posibilidad de incorporarla a la docencia universitaria. Como, para bien o para mal, la música propiamente dicha acabó quedándose fuera, hubo que conformarse con su caricatura y, en algún caso extremo, con la pura y simple suplantación del sensual placer de los números concordes por la logorrea académicoide.

Entre tantos sofismas y bachillerías que muy pronto vinieron a adornar el caso, creímos llanamente, y así lo hemos manifestado en alguna ocasión, que *la música es algo que suena*. Pero parece que tampoco: con toda su docta autoridad e imponente patrocinio, un neonato instituto de ciencias musicales amaga con la creación de un Centro de Documentación Musical y Sonora [sic], divertida tautología que ilustra suficientemente sobre determinado estilo de pensamiento, por llamarlo de algún modo.

Con estos mimbres, según se puede deducir bien fácilmente, no es tarea sencilla dilucidar qué cosa sea la *documentación musical*. Procuraremos, con todo, darle respuesta a la cuestión pero permítasenos exponer antes, según nuestro entendimiento, lo que no es la documentación musical, pues que tal vez así podamos luego llegar más fácilmente a una conclusión positiva. Por lo demás, quede advertido el lector de que no se ha pretendido hacer aquí uno de tantos relatos al uso: aséptico, modosito, forzadamente

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; *Revistas y medios especializados sobre música*, por Andrés Ruiz Tarazona, crítico musical; *Televisión y música contemporánea*, por Ramón Barce, compositor; *Iniciativa pública de la música*, por Tomás Marco, compositor y director del Centro para la difusión de la Música Contemporánea; *Los archivos musicales en España*, por José López-Calo, catedrático emérito de Historia de la Música en la Universidad de Santiago; y *La música española en el extranjero*, por Arturo Tamayo, director de orquesta.

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

LA DOCUMENTACIÓN MUSICAL, LUCES Y SOMBRAS

contemporizador y, a la postre, falsamente objetivo, sino más acorde con nuestro incorregible talante, acaso tan visceral y orgulloso como directo y franco.

Abunda la creencia —y aquí del orteguiano consejo de distinguir entre creencias e ideas— de que la documentación musical consiste en reunir documentos de música, cuantos más mejor. Bastaría lo dicho al principio para, cuando poco, hacernos dudar de tan monda receta. Bien es verdad, sin embargo, que nada hay de malo en ella y sí mucho de conveniente y hasta necesario. Pero parece que queda algo corta. Cuando se piensa en ese concepto ya troquelado de *Documentación*, sea con el adjetivo de musical, que-rámoslo o no, se está también incluyendo la inevitabilidad, ciertamente deseable, de su manipulación y organización. De ahí es de donde surge esa otra noción igualmente acuñada en nuestro pensamiento actual como *Centro de Documentación*, musical en nuestro caso o diferentemente adjetivado. Y de ahí también, en fin, nuestro juicio sobre la simpleza de tal creencia y su desvío, porque implica una confusión entre lo que constituye un *depósito de documentos primarios* y lo que, según nuestro criterio, debe ser un centro de documentación.

El acopio sistemático de documentos —y pasemos ahora por alto lo concerniente a la definición y naturaleza de los mismos— es, con certeza, actividad tan penosa como indispensable para el progreso de cualquier conocimiento; pero no significa conocimiento en sí ni constituye instrumento de provecho directo e inmediato para el mismo, sino nada más —y nada menos— que su fundamento material. Ese cometido de colección y depósito de documentos primarios es el que principalmente desempeñan instituciones tales como las bibliotecas y los archivos. Aunque siempre debemos aspirar a que sean mejores, más numerosos y mejor dotados, tanto de unos como de otros contamos con excelentes ejemplos y de acreditada valía en lo que a música se refiere, y si su relato y loa no hacen ahora al caso, sí diremos que muchos de ellos se esfuerzan por ir más allá de la mera provisión, conservación y custodia, procurando ofrecer una asistencia a sus usuarios lo más eficaz posible y, en bastantes ocasiones, superando lo que parece razonablemente posible a tenor de sus limitaciones e insuficiencias de dotación.

Hacia una definición

A diferencia de bibliotecas y archivos —aunque con muchos puntos en común, entre los que, sin duda, ha de contarse el mismo

afán de servicio— los centros de documentación deben ser algo muy otro que *depósito de documentos primarios*. Sus funciones, digámoslo ya, deben orientarse hacia la *gestión de informaciones secundarias*. Así lo hemos defendido desde hace ya mucho tiempo y así lo hemos procurado poner en práctica cuando hemos creído contar con las posibilidades de hacerlo. Y en las ocasiones en que ha sido requerida nuestra opinión, también así lo hemos manifestado y sugerido, si bien las distintas circunstancias han dado lugar a diferentes resultados (o falta de ellos), como se comprueba por la diversa realidad en lo que concierne a centros de documentación musical en Andalucía, Galicia o el País Valenciano, por hacer sólo mención de tres muestras de las que no somos del todo ajenos.

El moderno concepto de documentación, pues, resulta diferente y posterior al de provisión documental, e incide más en el ámbito de la información que en el del mero acopio. El objeto, pues, de la documentación musical no lo constituyen los documentos en sí, ni las cuestiones relativas a su búsqueda, colección, taxonomía o heurística, sino que se cifra en el valor informativo de sus contenidos; o, más exactamente, en el proceso de análisis de sus contenidos para extraer de ellos los significados que permitan convertirlos en una información válida. Si la colección de documentos musicales es la base para la ordenación del registro de los hechos vivos, convertidos en datos, la documentación musical, concebida como *gestión dinámica de la información*, tiene por fin convertir tales datos en sistemas orgánicos de información articulada.

La aceptación de semejante modelo no excluye, lógicamente, que podamos defender diferentes opciones y criterios a la hora de llevarlo a la práctica. Y, en todo caso, habremos de enfrentarnos inevitablemente a la cuestión decisiva de cómo definir y arbitrar el sistema idóneo —tanto en el terreno conceptual como material— para la recuperación selectiva y la difusión de las informaciones una vez generadas y clasificadas. Nada de esto es nuevo en el ámbito profesional y, aunque en términos genéricos pueda resultar un tanto escurridizo, todo ello tiene un sentido sumamente preciso para los no ignorantes de unas técnicas específicas, cuya descripción y pormenores no parecen adecuados al propósito de este breve panorama.

Sin embargo, persiste todavía un criterio sustancialmente distinto del que acabamos de exponer, o de otros análogos en cuanto a formalidad de sus planteamientos. No faltan signos que ponen de manifiesto la existencia de una cierta moda de la *documentación*, un tic entre pervertido y paleta cuya consumación ritual consiste en la creación indiscriminada de *centros de documentación*, proliferando aquí y allá, tomando como pretexto cualquier cosa, tanto

LA DOCUMENTACIÓN MUSICAL, LUCES Y SOMBRAS

da un centro de documentación del «torculus resupinus» como un centro de documentación del bolero afandangado. Da igual, lo que hay que hacer es un centro de documentación. Un centro de documentación parece ser universal panacea para políticos, gestores, profesionales y público en general tocados de modernidad y deseos de lucirse. Quienes, para nuestra ventura o infortunio, hemos participado en algún tipo de «organización», sabemos que cuando toca enfrentarse con un problema, pero falta ánimo para resolverlo de verdad y por derecho, la superioridad crea una comisión técnica. Pues parece que ahora, cuando no se tiene muy claro cómo acometer las demandas que plantea la información, se crea un centro de documentación, se inaugura estupendamente y se hace alguna cosa en cuatricromía.

Caricaturas y bromas aparte, no deja de ser significativo que varias de las más importantes y serias iniciativas en el terreno de la documentación musical no se amparen bajo ese inexpresivo (a fuerza de manoseado) rótulo de «centro de documentación», otros hayan prescindido de él y otros, en fin, pugnen por su transformación.

Por sus obras los conoceréis

De todos modos, y con independencia de unas u otras denominaciones, la necesidad de organizar y disponer de datos relativos a cualquier disciplina es algo sumamente serio e importante, y en el dominio concreto de lo concerniente a la música española constituye una de las más acusadas cuentas pendientes de nuestra historia cultural. Las carencias y los errores acumulados a lo largo de mucho tiempo, junto a la falta de un espíritu suficientemente crítico, dan como resultado algunos puntos de vista aberrantes en relación con el problema que nos ocupa. Todavía hoy se propugna un modelo de documentación musical que nos parece chato y miope, concebido algo así como alfombra para la actividad musicológica, una especie de servicio de intendencia cuyo principal y acaso único papel sería el de proveer datos aptos para lucir la bizarra prestidigitación del musicólogo o del historiador que los enhebre.

Nada habría que objetar si no fuera porque se limita egoísta e innecesariamente el cometido de la documentación musical, reduciéndolo a la realización de tareas básicas propias de la historiografía y la musicología, disciplinas que entre nosotros, y salvo en muy raros casos, no han prodigado sus aciertos a la hora de definirse (obras son amores) como algo verdaderamente distinto de una actividad arqueológica con aroma de sacristía.

No hace falta insistir en que somos radicalmente contrarios a esa concepción meramente coleccionista de la documentación musical. Si, además, hacemos un balance en el que la autocomplacencia no oscurezca la visión de la realidad, podremos comprobar que la musicología hispana actual, a punto de finalizar este siglo que iba a dejar atrás los titubeos aurales de los Saldoni, Eslava y Barbieri del siglo anterior, a pesar del enorme caudal de nuevos entusiasmos por parte de las generaciones más jóvenes, y a pesar también del no menos apreciable capital obtenido del patrocinio público y privado, se ha mostrado incapaz de superar la vieja situación en cuanto a las condiciones básicas de su trabajo: dejando aparte las contradictorias noticias sobre el viejo proyecto de un diccionario, carecemos por completo de cosas tales como un repertorio solvente de fuentes, de un fichero de incipits, de una galería de retratos, de una bibliografía general, de un inventario fonográfico... y, lo más grave de todo, es que parece faltar también la voluntad y la capacidad de acometer con valentía y rigor esas y otras parecidas tareas. Entre burbujeo de saraos y festejo de efemérides, la musicología histórica en España no da muestras de poder salir de su viciado círculo de viejos intereses más que por la pura y simple acción del tiempo sobre la perecedera encarnadura de sus protagonistas. Mientras tanto, en el ámbito de la documentación musical, para los investigadores de los tiempos venideros sí se están ya creando bases de datos con la información neta y concisa de los recursos musicales que en este final del segundo milenio constituyen el entramado de nuestra vida musical presente, los profesionales, las instituciones, las actividades, las publicaciones periódicas, las empresas...

Asociar, sin más, la documentación musical con la musicología y tratar de someterla a sus intereses sólo puede revelar o una deplorable estrechez de miras por parte de los documentalistas, o un apenas disimulado afán por parte de los musicólogos de justificar sus propias carencias. Hoy por hoy, existen muchísimas facetas de la actividad musical, de la docencia al comercio, de la gestión artística a los medios de comunicación, que no parecen contar con la atención de los musicólogos. Es precisamente en esas áreas donde más necesaria y eficaz resulta la documentación musical, en la atención a los fenómenos vivos y operantes de la música toda, en la generación y organización de las informaciones precisas para la toma de decisiones correctas en cualquier nivel, tanto da que sea por un director de orquesta, un folklorista, un operófilo, un editor o un estudiante.

A ese tipo de resultados es donde apunta el modelo de documentación musical que hemos tratado de perfilar en sus líneas más

LA DOCUMENTACIÓN MUSICAL, LUCES Y SOMBRAS

generales, y no a esa otra concepción según la cual *información es poder*. Pero, tan común y arraigado es ese criterio, que se ha llegado a insinuar la conveniencia de preguntarse si alguno de los más reverenciados prestigios en el panorama musical español de las últimas décadas se ha construido sobre la base de la posesión privilegiada de información. En cualquier caso, y sin que eso deba preocuparnos ya demasiado, tal faceta de la documentación musical concebida como secuestro de la información, enemiga de la difusión y el conocimiento, practicada como rentable actividad onanista, no puede provocar sino nuestro desinterés. Sólo en su dimensión de servicio público defendemos la necesidad y utilidad de la documentación musical y sólo con ese significado solidario se hace merecedora de atención y trabajo. A pesar de todo, nada podemos oponer a que en el ámbito de las actividades privadas se elija esa línea de conducta; sin embargo, nos parece sumamente peligrosa la tendencia que apunta en ciertos medios de la administración pública de orientar o convertir los servicios de información y documentación cultural —cualquiera que sea su nombre o rango— en gabinetes de información «para uso interno», de inevitables resonancias orwellianas. El tiempo dirá, acaso en un plazo muy breve, en qué queda nuestra —ojalá que infundada— conjetura.

Un poco de historia

Por lo que antes hemos comentado, conviene no confundir la historia de la documentación musical con la de las bibliotecas o los archivos de documentos; así, entre los pioneros en nuestra materia, el primero en imaginar y realizar un trabajo de acopio, organización y difusión documental en el sentido moderno fue don Baltasar Saldoni y Remendó, que invirtió treinta años de su vida en la preparación y publicación de su justamente célebre *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (Madrid, 1868-1881), de cuya recuperación, ampliación y puesta al servicio de propios y ajenos sentimos muy legítimo orgullo.

A pesar de sus inexactitudes y deficiencias (excesiva e interesadamente magnificadas, y acaso insuperables en una época que apenas comenzaba a perfilar una metodología científica) su obra es infinitamente más digna de aprecio por sus virtudes que de desdén por sus faltas. Acaso como advertencia y premonición de lo que el tiempo, pasado ya más de un siglo, se ha encargado de confirmar como un estigma, Saldoni se lamenta amargamente de la escasísima colaboración que sus colegas le prestan para la elaboración de su monumental obra, de la que tanto habrían luego de beneficiarse

todos. Como con ecuánime opinión reconocería Mitjana, «il aurait pu rendre d'immenses services s'il n'avait rencontré auprès de ses compatriotes une indifférence aussi coupable qu'absolue».

Se ha reprochado a Saldoni el carecer de auténticas dotes de historiador, pero se suele olvidar que ése es un punto de vista sólo sustentable desde una óptica «a posteriori», es decir, desde el triunfo de las tesis positivistas (más que las formalistas, de menor incidencia entonces entre nosotros) que en la segunda mitad del pasado siglo se imponen a los criterios de talante idealista. En efecto, puede comprenderse que Saldoni fuese considerado como historiador en su época (y lo fue, y con todo merecimiento) pero acaso no lo sería en la nuestra si le aplicamos criterios más actuales de exigencia y rigor científico (cuya aplicación, por cierto, a algunos de nuestros propios contemporáneos aparece en ocasiones muy relajada). Pero, siendo coherentes con tales criterios de modernidad, nos encontramos con que si Saldoni, en efecto, podría encontrar hoy algún reparo como historiador, por otra parte resulta ser un espléndido documentalista. Su reconocida buena fe le hace con frecuencia ser víctima de errores y, en su ingenuo afán acumulador, satura su obra de multitud de anécdotas y personajes por completo irrelevantes; pero «lo mucho que habremos tenido que investigar, registrar documentos y libros, [...] los años que hemos empleado en busca de documentos para el objeto de nuestro ímprobo trabajo...», así como la expresa intención de utilizar «documentos auténticos y originales», como él mismo declara en varias ocasiones, señalan con su actitud un decisivo hito en la concepción historiográfica, y con el ejemplo de su obra muestran el camino a seguir por la documentación musical en tanto que información abierta, pública y al servicio de todos.

Tras él, no obstante el inmediato beneficio obtenido por muchos de su trabajo, fueron muy pocos los que emprendieron con seriedad y perseverancia esas tareas de acopio sistemático de datos, de cuya ausencia seguimos resintiéndonos como antes quedó manifiesto. Y, de hecho, ninguno de cuantos lo intentaron logró dar término a una obra que cumpliera con ese objetivo de difusión antes señalado, pues ni el enciclopédico empeño de Barbieri pudo llegar a más que a la acumulación de miles de papeletas, ni la que tal vez hubiese podido ser decisiva contribución de Pedrell, su *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos...* consiguió ver la luz más que en su inicio, quedando irremisiblemente frustrada su continuidad. Las demás aportaciones, aunque valiosas en ocasiones, o quedan muy por debajo en cuanto a su magnitud, originalidad e importancia, o se ciñen a aspectos parciales que, necesariamente, limitan su alcance y trascendencia.

LA DOCUMENTACIÓN MUSICAL, LUCES Y SOMBRAS

Entre las muchas buenas cosas que se llevó por delante la vorágine de nuestra última contienda fratricida, en el terreno que ahora nos ocupa, hemos de señalar la existencia de un vastísimo fichero bibliográfico musical que Eduardo Martínez Torner preparaba bajo el patrocinio del Centro de Estudios Históricos, antecesor del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de la posguerra, y de cuyo paradero nunca pudimos hallar el menor rastro. Después, las prioridades documentales de la España devastada se orientaron preferentemente a la localización y acopio de materiales primarios, más que a los procesos de elaboración a partir de los mismos. Entre aquellos trabajos vale la pena recordar las «Misiones Culturales» que permitieron la recopilación y transcripción de una gran parte de nuestro patrimonio musical de tradición oral; no obstante, casi medio siglo después, los manuscritos aún permanecen inéditos.

En resumen, los fundamentos de nuestra documentación musical, así como lo concerniente a su metodología de trabajo, se encuentran todavía en una situación que, sin riesgo de exageración, más bien con cierta benevolencia, podemos calificar de asilvestrada. Aparte de algunos repertorios parciales y con independencia de su valor —frecuentemente grande, y extraordinario en ocasiones— lo poco hecho hasta ahora con un criterio de globalidad, en el que no nos cansaremos de insistir, no obedece en absoluto al más mínimo plan de investigación o difusión sistemática, antes al contrario, suele ser fruto del encomiable entusiasmo de individuos que, por las razones que fuere, han sentido la necesidad de acometer tan ingrata y oscura tarea. Y el que haya, como los hay, signos que apunten a una superación de ese estado de cosas, no debe hacernos olvidarlas.

Aquí y ahora

La creación en 1977 de la Sociedad Española de Musicología significó una posibilidad espléndida de planificar, organizar y abordar con decisión y coraje esos trabajos básicos de documentación. Al ponerse en marcha la *Revista de Musicología*, ya desde su primer número quedó explícita nuestra intención personal, mientras que como Secretario General de dicha sociedad iniciamos la publicación de un *Boletín* que pudiese servir de medio ágil de comunicación entre quienes compartiesen esas necesidades básicas y, sobre todo, su voluntad de ponerles remedio. Por más que nos parezcan extraordinariamente significativas a la hora de hacerse un juicio sobre el talante inicial de aquel proyecto y su posterior

derivación y abandono, no hemos de fatigar ahora al lector con cuestiones de detalle; bastará, a quien esté interesado, con remitirle a los reiterados avisos y comunicaciones al respecto publicados en dicho *Boletín*. Por otra parte, la «Información Bibliográfica» que regularmente desde 1980 incluimos en la *Revista de Musicología*, realizada por el Instituto de Bibliografía Musical, no sólo ha sobrevivido sino que en los últimos años ha superado con creces su impulso inicial, gracias a la perseverante y ejemplar dedicación de su actual compiladora.

Por lo que se refiere a la recopilación y difusión bibliográfica en el terreno específicamente musical, es obligado citar la creación, en 1980, del Instituto de Bibliografía Musical, entidad privada sin fines de lucro que funcionó gracias a la aportación entusiasta y altruista de sus miembros, cuyo empeño principal consistía en la anómala y extravagante tarea de convertir la documentación y la información en material de uso y beneficio público. Con esa mira emprendimos, a nuestras propias expensas, la elaboración de índices anuales de todas las publicaciones periódicas musicales españolas actuales; publicados los cuatro primeros años y preparados los dos siguientes, tras mendigar ante los poderes públicos y privados, hubo de suspenderse su continuación por falta de medios económicos. Venciendo cierto pudor, añadiremos que esa suspensión ha estado también voluntariamente relacionada con el desempeño de nuestras funciones al frente del Centro de Documentación Musical del I.N.A.E.M., movidos acaso por un escrúpulo desmesurado y, por lo que luego hemos podido ver, muy a contra corriente de otros más habituales usos y costumbres.

Además de los trabajos recién aludidos, así como de un primer vaciado de artículos sobre música en revistas españolas de Humanidades, se debe al Instituto de Bibliografía Musical la preparación del catálogo de Libros de Música que vio la luz en 1982 con motivo de la exposición de igual nombre organizada por el Instituto Nacional del Libro Español.

Pero, aun siendo el Instituto de Bibliografía Musical la única entidad de ámbito nacional dedicada específicamente a la bibliografía y hemerografía musical, no está, ni mucho menos, solo a la hora de atender las demandas que, en su vasta gama de facetas, competen a la documentación musical. Aunque su concepción y funcionamiento corresponden más al concepto de «archivo», por su veteranía y su modélica ejecutoria, merece ser citado Eresbil, el archivo de compositores vascos que, no obstante su denominación, trasciende con eficacia su principal objetivo de acopio de materiales. Con carácter igualmente limitado por criterios geo-culturales, existe en Cataluña la mayor proporción de Centros de Documenta-

LA DOCUMENTACIÓN MUSICAL, LUCES Y SOMBRAS

ción Musical per cápita de todo el Estado español; hasta cinco se contabilizan en la actualidad, patrocinados por la Generalidad, el Ayuntamiento, la Universidad o fundaciones y entidades privadas, de cuya actividad, sin duda, habrán de derivarse visibles y provechosos resultados para la colectividad.

También Aragón, Mallorca y Andalucía cuentan con sendos Centros de Documentación Musical, el primero de ellos con sede en Teruel y particular atención a la etnología, el segundo de declarado carácter histórico y el tercero, espléndidamente instalado en Granada merced a la comprensión cultural y voluntad política de las autoridades autonómicas, diversifica su proyección entre el servicio ciudadano, el depósito legal, y el fomento de catalogaciones de archivos eclesiásticos. Hace unos meses recibimos consultas del encargado de poner en marcha un nuevo Centro de Documentación, bajo los auspicios de la Generalidad Valenciana, con previsiones de generosa dotación económica y aún mejores expectativas en cuanto a su orientación, si hemos de atenernos a la eficiente trayectoria de su comisario; a la hora de redactar estas líneas, a mediados de enero de 1991, aún no nos han llegado noticias de la realización del proyecto.

Aunque no sujeta a un marco geo-cultural, sí se limita con criterio temporal otra institución: la Biblioteca de Música Española Contemporánea (procedente del antes denominado Centro de Documentación de Música Española Contemporánea) patrocinada por la Fundación Juan March y de actividad polifacética, que además de los estrenos y reestrenos de compositores españoles actuales, destaca por la confección y publicación de catálogos de obras de nuestros autores más relevantes. Es justo añadir que, si su sobria presentación contrasta con los fastos editoriales de otras instituciones públicas y privadas, dichos catálogos constituyen una herramienta de inapreciable valor a la hora de establecer bases fiables y solventes para el conocimiento de los compositores de nuestro siglo y su producción musical.

Por último, permítasenos hacer siquiera una fugaz referencia a otras instituciones que, como la Biblioteca del Conservatorio de Madrid, la Biblioteca y Fonoteca Nacionales, o la de Catalunya, en Barcelona, sobre la descomunal responsabilidad de mantener en orden y actualizados sus valiosísimos fondos, mantienen diversas iniciativas, actividades y publicaciones que rinden un espléndido servicio en relación con los fondos sometidos a su custodia.

Entre las novedades más recientes de las que tenemos noticia, cabe recordar el anuncio hecho en 1989 de creación del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, patrocinado conjuntamente por la Universidad Complutense, la Sociedad General de Autores

de España y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, con un ambicioso programa del que aguardamos aún algún resultado. Por su parte la Fundación Isaac Albéniz, aunque principalmente orientada a actividades pedagógicas, anuncia la creación en Barcelona de un nuevo archivo y centro de documentación que, en principio, contendrá materiales relativos a Federico Mompou. Más ceñido a su denominación, el Archivo Manuel de Falla, con documentación monográfica en torno al compositor de *Atlántida*, tiene prevista para febrero o marzo de este año (1991) su instalación en su nueva y definitiva sede granadina.

También es novedad la creación de RISM-España, grupo de trabajo nacional del Répertoire International de Sources Musicales, integrado de forma cuatripartita por representantes del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la Conferencia Episcopal, el Ministerio de Cultura y el de Educación y Ciencia, si bien este último está únicamente representado por las cátedras de musicología de algunas universidades, aunque la naturaleza de los objetivos y procedimientos de RISM harían tanto o más deseable la presencia de las Facultades de Ciencias de la Información y las Cátedras de Bibliografía de las Facultades de Letras; por otra parte, la deliberada exclusión de los Conservatorios resta credibilidad y, sin duda, eficacia a un proyecto que, por lo demás, resulta acreedor de los mejores auspicios.

Se perfila con todo ello un panorama, todavía incompleto, pero francamente prometedor en cuanto a iniciativas tendentes a cubrir diferentes áreas y aspectos de la documentación musical; con diversos criterios, con diversas orientaciones y con diversos objetivos, tienden en su conjunto a cubrir aquellas deficiencias que tradicionalmente hemos venido arrastrando y que expusimos con anterioridad. En la medida en que vayan multiplicándose y difundiendo los resultados podremos juzgar hasta qué punto esta aparente fiebre de documentación musical es sólo un episodio cosmético o, como creemos y deseamos, constituye una auténtica respuesta, seria y eficaz, a las demandas de nuestra sociedad actual, cada vez más nítidas, en materia de documentación musical.

El Centro de Documentación Musical del I.N.A.E.M.

En virtud de una Orden del Ministerio de Cultura de 30 de julio de 1978 se creaba el llamado *Centro Nacional de Documentación Musical* como organismo dependiente de la Dirección General de Música. Según aparecían publicados en el Boletín Oficial del Estado, eran sus objetivos tan extraordinariamente vastos y

LA DOCUMENTACIÓN MUSICAL, LUCES Y SOMBRAS

ambiciosos que su consecución, siquiera parcial, hubiese requerido una dotación económica, humana e instrumental de dimensiones colosales. Huelga añadir que tal dotación, por lo que sabemos, jamás existió; y cabe además preguntarse si realmente llegó a existir un planteamiento serio de la naturaleza y fines de dicho Centro. Sea como fuere, siete años después aún no se conocía fruto alguno de tal organismo, cuyo inicial responsable se había mudado, en tanto, a otras actividades.

Hubiera seguido languideciendo, en un olvido casi absoluto de propios y ajenos, de no ser por la remodelación operada en el seno del Ministerio de Cultura que condujo a la creación, entre otros, del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, versión renovada de la anterior Dirección General de Música a la que después se había añadido el Teatro. Así, el Real Decreto 565/1985, de 24 de abril de 1985, recoge entre sus disposiciones la constitución de un *Centro de Documentación Musical* directamente dependiente, junto con su homólogo teatral, de la Dirección General del I.N.A.E.M. Había desaparecido, ciertamente, lo de *Nacional*, sin que a cambio apareciese una mayor definición de sus objetivos, competencias y recursos, pospuesta para una posterior normativa que luego nunca llegó.

Fuera por una confianza desmesurada en nuestras capacidades, fuera por la imperdonable ignorancia de ciertas reglas del juego, fuera sencillamente por coherencia con nuestra propia actitud crítica (y acaso, con más probabilidad, por una mezcla de todo ello) lo cierto es que aceptamos asumir su dirección. Y con un entusiasmo del que dan fe los resultados inmediatos: en el otoño de aquél mismo año se publicaba la primera edición del repertorio de Recursos Musicales en España y, a finales de octubre, se organizó un Simposio sobre Documentación Musical con el propósito de discutir la viabilidad de un *Plan Nacional de Documentación Musical* con la participación tanto de los profesionales especialistas en la materia como de los responsables de la gestión político-administrativa en las diferentes Comunidades Autónomas.

Mientras, habíamos definido los objetivos del Centro de Documentación Musical en la línea de lo que expusimos al principio de este ensayo, de manera que no se trataba tanto de la posesión y acumulación de objetos con carácter de fuente primaria de información (partituras, programas, retratos, carteles, libros, fonogramas...) como de una tarea de gestión documental a partir de dichos materiales primarios. Partiendo de los hechos y documentos de naturaleza o interés musical ya existentes, previo su conocimiento e inventario, habría de irse generando una documentación secundaria capaz de proveer informaciones específicas, múltiples

y flexibles, elaborando índices, generando repertorios, preparando bases para el estudio estadístico, sistematizando el conocimiento de las fuentes y su precisa localización. Pero, sin dejar de atender a los aspectos patrimoniales y de carácter histórico, nos pareció más urgente poner manos a la obra de averiguar y dar a conocer los datos que conforman en el presente la actividad musical en nuestro país, es decir, elaborar un repertorio de quiénes, qué, dónde, cuándo y cómo son los actuales agentes de la música en España: profesionales, instituciones, actividades, prensa...

Tal es el origen de la base de datos que concebimos y realizamos para su uso general y público, en soporte informático a través de la red de los PIC (Puntos de Información Cultural) del Ministerio de Cultura, accesible por teleconsulta desde cualquier terminal con el adecuado protocolo de acceso en cualquier punto del territorio nacional o del extranjero. Apostamos por las nuevas tecnologías como algo de aplicación real y beneficiosa en la vida cotidiana y no solamente como socorrida muletilla para dar cierto aire de modernidad al discurso político, por el concepto de infraestructura como algo más de fondo y distinto de la mera fotografía de inauguración. Tal delirio, habrá que confesarlo, nos hizo incluso ser víctimas tempranas del espejismo del 92: llegamos a imaginar, diseñar y proponer en 1987 la creación de una vasta red de datos transcontinental que reuniera los recursos musicales disponibles en cada país de habla hispana, con su participación en el proyecto, incluyendo los Estados Unidos de Norteamérica, con el propósito posterior de sumarla a otra que cubriría la Europa occidental. De los pormenores técnicos y previsiones económicas y de financiación debe quedar constancia en los archivos de los altos responsables del I.N.A.E.M. que, afortunadamente, prefirieron ocuparse de otros asuntos de más provecho e interés. Tanto, que ni siquiera consideraron oportuno dar respuesta, o mero acuse de recibo, a nuestros planes y sugerencias.

Tampoco mereció respuesta alguna la edición experimental de un repertorio mensual con las noticias de contenido musical aparecidas en toda la prensa nacional durante el período. Lo mismo que la propuesta y primera edición restringida de una compilación estadística de los recursos y actividades musicales censados en España, que permitiría conocer la distribución y rendimiento cultural de los mismos según criterios combinados de carácter territorial y demográfico. O el plan de restauración del patrimonio lírico español, con una edición digna de sus principales obras, su puesta en escena con los intérpretes de mayor prestigio y la posterior difusión comercial mediante grabaciones videográficas. O por no ha-

LA DOCUMENTACIÓN MUSICAL, LUCES Y SOMBRAS

cer interminable este rosario de frustraciones, la distribución en soporte magnético de la base de datos de «Recursos Musicales en España».

No la ha habido tampoco a ninguna de las sucesivas y reiteradas propuestas de definición y consolidación de un Centro que (¡al fin nos habíamos dado cuenta!) carecía de presupuesto económico, plantilla de personal y directrices de la superioridad. Tardamos mucho tiempo en comprender nuestro error al empeñarnos en una actitud estrictamente técnica y profesional que pretendíamos al margen de la política y la burocracia, esas dos siniestras paralelas cuyo cortocircuito puede tener efectos aniquiladores. Aún lo estamos purgando.

De las vicisitudes más recientes, acaecidas hasta estos primeros días de 1991 en que redactamos este texto, no nos parece ni cortés ni valiente dar aquí cuenta en detalle. Existe una amplia documentación que, aunque prácticamente unilateral, revela —como en la misma música— que el silencio es también expresivo. En cualquier caso, en el prólogo que dejamos escrito para la nueva edición del repertorio de «Recursos Musicales en España», actualizado y puesto a punto en noviembre de 1990, queda manifiesta nuestra opinión, así como algunos de los proyectos y realidades que el Centro de Documentación Musical alberga. Por cuánto tiempo, eso... sábelo Dios; pero por nuestro entrañable Bertolt Brecht ya sabemos que «cuando los de arriba hablan de paz ya están escritas las hojas de movilización».

La documentación musical del futuro

Sólo el Altísimo es capaz de escribir derecho con renglones torcidos, por lo que los lodos del futuro no deben ser tomados por los mortales como cosa fortuita y ajena a nuestros polvos. De las bases que ahora asentemos y, sobre todo, de la orientación que seamos capaces de darles arrancará lo que mañana hayan de llegar a ser. Si se opta por un criterio convencional y apocado de la documentación musical, de sus fines, sus métodos y sus instrumentos, probablemente hallaremos a la vuelta de unos pocos años una sobreabundancia de instituciones, organismos, centros y puntos de referencia, pero carentes de articulación, incapaces de constituir cada cual una parte coherente y necesaria de un todo (si es que no actúan unas de espaldas a las otras) y, en consecuencia, habrá fracasado el intento de dar respuesta global a las necesidades de la documentación musical.

Puede que el reflujó del actual auge de la documentación, caso de que finalmente se revelase como una mera moda más o menos

oportunista y sin mucha sustancia, indujera al abandono definitivo del concepto de la documentación musical como servicio, sin que faltaran argumentos para sustentarlo, desde la poca rentabilidad cultural o económica hasta la invocación de los riesgos de saturación de informaciones y su consabido efecto neutralizador. Un grave riesgo que se oculta tras semejante posibilidad es el de la documentación al servicio interno y reservado de aquellos sectores con potencial para constituir o transformar los centros de acopio y proceso (pero nótese que ya no difusión) de informaciones y, por lo mismo, con opciones privilegiadas para su posible uso con finalidades de discriminación o control. Quizás algún lector considere esta hipótesis un tanto alarmista, o inverosímil; no nos lo parece, sin embargo, y aunque no podamos ser más explícitos por el momento, conviene no ignorar que ya puede apreciarse algún síntoma que apunta en esa dirección.

Pero no hay por qué ser pesimistas con respecto al futuro, salvo que de alguna manera se esté siendo ya cómplice de su negrura. Por el contrario, preferimos creer en un desarrollo imaginativo de las posibilidades de la documentación musical, beneficiándose de los progresos tecnológicos, liberada de servidumbres sectoriales, capaz de articularse en un plan ambicioso y global que atienda a las necesidades reales de sus potenciales beneficiarios, que no son sólo los relacionados con las actividades científicas o académicas, sino también con las artísticas, comerciales, divulgadoras o simplemente recreativas.

Podemos pensar en vastas bases de datos de dominio público y acceso instantáneo. Debemos, además, concebirlas con carácter supranacional, abarcando áreas de intereses específicos comunes, por ejemplo, en virtud de las relaciones artísticas, o mercantiles, como sería el caso de la Europa occidental, o bien con un carácter distinto, acaso lingüístico-histórico, como sería el de la comunidad hispanoparlante. Y habremos de considerar también, en un plazo extraordinariamente breve, un cambio sustancial en los vehículos e instrumentos de distribución de las informaciones, que parece sensato orientar hacia los servicios de teletexto, Videotexto y difusión por cable o satélite.

Nada hay de visionario en estas propuestas. Ni siquiera se puede decir, en rigor, que sean hipótesis de futuro. De hecho, ya las hemos concebido, perfilado y sometido al criterio de quienes, como gobernantes, han de tener no sólo la potestad de interpretar las limitaciones de la realidad, sino también la obligación de transformarla. Y, llegados aquí, forzoso es reconocer que sin demasiada fortuna.

Pero no importa. Vendrán tiempos mejores.

Desde el 1 de octubre, organizada con el Museo Marmottan de París

Exposición «Monet en Giverny»

La Fundación Juan March abre su temporada artística con 20 óleos de la última etapa del pintor

Con la Exposición «MONET EN GIVERNY (Colección Museo Marmottan, París)», el próximo 1 de octubre la Fundación Juan March abrirá su temporada artística para el curso 1991-92.

Un total de veinte óleos, todos ellos procedentes del Museo Marmottan-Claude Monet, de París, integrarán esta muestra del pintor impresionista francés, que permanecerá abierta en la Fundación Juan March hasta el 22 de diciembre del presente año.

Las obras, realizadas por Claude Monet desde 1903 hasta 1926, año de su muerte, están todas inspiradas en su mansión de Giverny, donde vivió el pintor sus últimos veinte años, y «donde, incansablemente, escrutará sus 'paisajes de agua y reflejos', el 'Puente japonés', las 'Ninfeas' y 'El camino de las rosas'. Giverny, su *más hermosa obra maestra* —según señala en el catálogo de la exposición Arnaud d'Hauterives conservador del Museo Marmottan—, será, al final de su vida, su única fuente de inspiración y, sin duda, su postrera y sublime paleta con los tornasolados colores del 'Tiempo que pasa'».



El laberinto mágico de Vieira da Silva

«El universo de Maria Helena Vieira da Silva está poblado de océanos, nubes y tierras; en él, el terror de lo infinitamente grande y el hechizo de lo infinitamente pequeño se equivalen. Tormentas, playas, pistas..., Turner a través de un ordenador inspirado». Son palabras del académico de Bellas Artes, **Julián Gállego**, en la inauguración de la Exposición de 64 obras de la pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, que se exhibió en la sede de la Fundación Juan March desde el 17 de mayo al 7 de julio pasados.

La muestra fue organizada con la colaboración de la Secretaría de Estado de Cultura de Portugal y la Fundación Serralves de Oporto, y con el patrocinio de Petróleos de Portugal, así como con la ayuda de la Embajada de Portugal en España y la Galería Jeanne Bucher, de París, entre otras instituciones y coleccionistas.

De «acontecimiento artístico de primera magnitud en el panorama cultural de nuestra ciudad» calificó la exposición el director gerente de la Funda-

ción Juan March, **José Luis Yuste**, en el acto inaugural. «La Fundación Juan March —dijo— se honra al colgar en sus salas las obras de tan singular artista portuguesa, cuya fama ha trascendido, con mucho, las fronteras de su país natal para convertirla en uno de los nombres más destacados del arte internacional del siglo XX». Señaló que «no es la primera vez que la Fundación Juan March sirve de puente de comunicación entre la cultura portuguesa contemporánea y la población de Madrid. Recordemos la conmoción que supuso en los ámbitos culturales madrileños la exposición dedicada a la Revista *Presença* (1977), o a Fernando Pessoa (1981), o a Almada Negreiros (1984)».

Seguidamente pronunciaron unas palabras el Presidente de la Sociedad Petróleos de Portugal, **Mario Abreu**; el señor **Fialho de Brito**, en representación de la Secretaría de Estado de Cultura de Portugal; y **Guy Weelen**, en nombre de Maria Helena Vieira da Silva.



El 7 de junio, la esposa del Presidente de Portugal, Maria de Jesús Barroso, visitó la exposición Vieira da Silva en la Fundación Juan March.

La obra de Vieira da Silva, vista por la crítica

Equilibrio nacional y cosmopolita

«Como otros creadores identificados con esas décadas de posguerra, su obra muestra el equilibrio de aunar una faceta nacional con el espíritu cosmopolita del arte moderno. Estos cuadros abstractos y fraccionados han sido identificados con la luz de Lisboa y el jeroglífico de sus calles. Pero también esa misma obra prolonga una manera de pintar que antes se asociaba a Centroeuropa.»

Pablo Llorca («Diario 16», 15-V-91).

Misteriosa calma

«Es una colección para recrearse, para contemplarla lentamente, dando a cada cuadro algo del tiempo y del sentimiento que lo engendró, para volver una y otra vez a serenarse en su misteriosa calma, que en las últimas obras expuestas alcanza una luminosidad de aurora boreal.»

Julián Gállego («ABC», 23-V-91)

Diafanidad ilimitada

«Vieira da Silva posee el sentido de la diafanidad ilimitada, silenciosa y persistente, múltiple y lírica, merced al sabio empleo de las luces. Estas condicionan, enriquecen y diversifican su fascinante cromatismo, hecho de visiones propias, definidas gracias a una esencia formada por la inclinación reverente ante el amor.»

Juan J. Luna («El Mundo», 17-V-91).

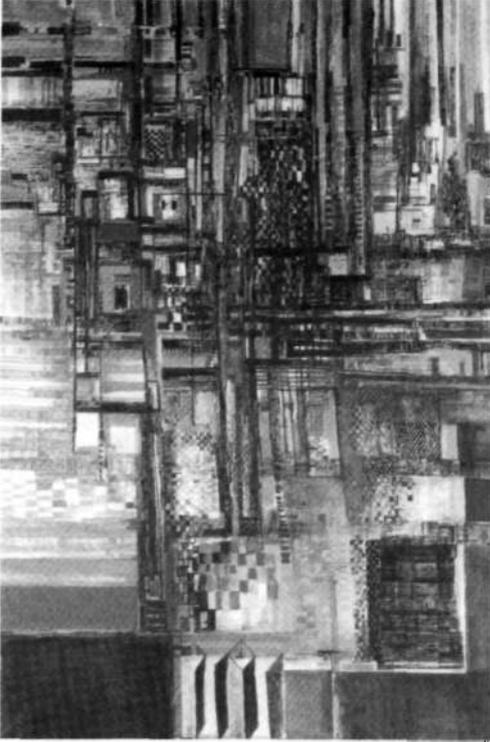
Magia y melancolía

«Magia y melancolía: dos palabras que definen el alma portuguesa y que han tenido, a lo largo del tiempo, dos versiones contrarias: el barroco y la refinada contención. Vieira da Silva pertenece a este segundo denominador, más sutil, más ligado a una alquimia íntima, al mundo del fuego y del aire. De ahí las sugerencias que esta obra ha inspirado.»

José María Bermejo («El Independiente», 19-V-91).

«El metro». 1942.





«En el modo y medida», 1963

Los espacios de la mente

«El sentir de su país, sus colores y su luz, está constantemente presente en la obra de Maria Helena Vieira da Silva. La luz centellea en la multitud de pequeñas formas geométricas que pinta en sus obras, cuadrados que semejan el dibujo de un tablero de ajedrez, rectángulos, círculos y espirales. Pinta laberínticas bibliotecas, los espacios de la mente que son también espacios del sueño, un sueño profundo.»

Charo Canal («El Sol», 18-V-91).

Pinceladas meditadas y ágiles

«Las pinceladas de Vieira, unas veces meditadas, otras ágiles y sueltas, representadas sobre sus soportes, muestran líneas discontinuas que discurren en diversidad de direcciones

componiendo multicolores tejidos o tapices expresados en el más refinado abstraccionismo.»

F. Vicent Galdón («Guadalajara 2000», 7-VI-91).

Sutil sensibilidad nerviosa

«Vieira, más que acomodarse a fórmulas escolares y seguir las al pie de la letra, supo seleccionar aquellos modelos artísticos del pasado y de la vanguardia que mejor se adecuaban a su sutil sensibilidad nerviosa y a sus obsesivas ensoñaciones (...). Precisamente en función y extrañeza de este tipo de obras, la selección y montaje llevados a cabo por la Fundación Juan March me parecen decididamente erróneos, pues no ayudan a sacar el rendimiento estético adecuado a esta sutil e interesante pintora.»

F. Calvo Serraller («El País», 25-V-91).

Vías de búsqueda

«La investigación espacial que subvierte la perspectiva renacentista que el cubismo inscribió en el programa de toda la modernidad, junto a la adopción del sentido de una escritura pictórica que utiliza elementos de manera repetitiva, combinaciones variadas de pequeñas figuras en forma de cuadriláteros y círculos, serán dos vías de búsqueda que la pintora no abandonó a lo largo de su obra.»

Miguel Angel Trenas («La Vanguardia», 19-V-91).

Inconfundibles señas de identidad

«La exposición de Vieira es un auténtico tesoro, porque pocas veces se ha ofrecido una muestra antológica sobre la pintora de las características

de ésta. Salvo alguna reciente exposición presentada en París, Lisboa y Oporto, ninguna como la que ahora ofrece la Fundación March puede resumir y recordar en todo su variopinto esplendor la obra de una de las pintoras más grandes del siglo XX.»

J. Pérez Gállego («Heraldo de Aragón», 26-V-91).

Ascéticos conglomerados

«El plano es el instrumento con el que Vieira va enriqueciendo sus paisajes, ascéticos conglomerados de líneas que determinan el encuentro funcional y emocional de la geometría, a la que el cromatismo, con predominancia de las gamas grises —que dicen representa el color del alma— no tergiversa el auténtico mensaje plástico.»

Carlos García-Osuna («El Independiente», 20-V-91).

Una realidad diferente

«La propia pintora lo dice habitualmente, ella sólo pinta lo que ve, pero la diferencia de un pintor, de un artista, con el resto del mundo es que él ve una realidad diferente cargada de lirismo, de poesía.»

(«Epoca, 17/23-V-91).

Impronta laberíntica

«Sus cuadros se caracterizan por sus referencias, de impronta laberíntica, a las imágenes de su Lisboa natal, a través de un estilo que va renunciando progresivamente a la figuración para ser un crisol en el que se funden influencias, sobre el papel de difícil reconciliación.»

F. Hernández-Cava («Cómplice», Junio-91).

Influencias tamizadas

«Pintora de una extraña fortaleza, tamiza las grandes influencias de su tiempo con un enorme talento, para conseguir un estilo inconfundible de una óptica caleidoscòpica en la que nuestra mirada se fractura posibilitando lecturas imprevisibles.»

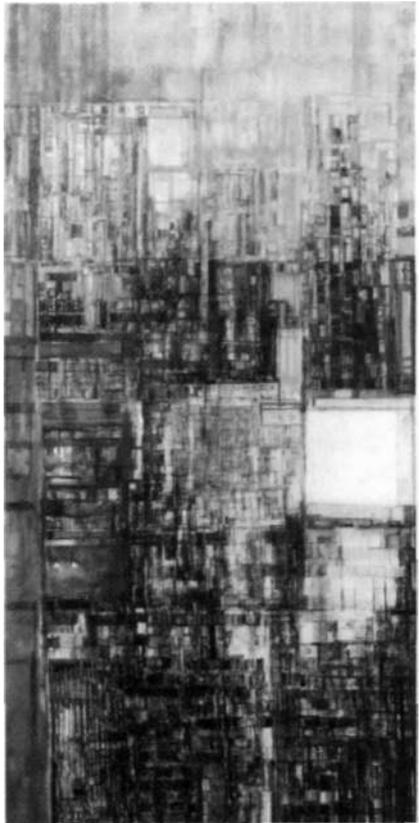
M. Ricardo Barnatán («Metrópoli», Guía de «El Mundo», 27-V-91).

Preocupación por la luz

«Hay mucho de Mondrian y de Klee en sus cuadros. Hay también una continua preocupación por la luz, aunque no piense en ella cuando pinta, pero que la lleva a trasladar sus cuadros de un lado a otro, de la luz del sol a la artificial.»

M. Pura Ramos («El Nuevo Lunes», 24-VI-91). D

(«New Amsterdam II», 1970.



*Con unas 1.450 muestras de género lírico
de 250 músicos*

Presentación del catálogo de libretos españoles del siglo XIX

Ramón Barce dio una conferencia y se
ofrecieron fragmentos de zarzuelas

El pasado 8 de mayo se presentó en la Fundación Juan March el *Catálogo de libretos españoles del siglo XIX*, que ha preparado esta Fundación con las obras existentes en su Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo. El *Catálogo* contiene la relación de 250 músicos, autores de unas 1.450 óperas, zarzuelas y otras muestras de género lírico existentes en este fondo.

El *Catálogo* completaba así el ya publicado de *Obras de Teatro Español del siglo XIX* (así como el de obras del siglo XX), dado que si en éste estaban recogidas las muestras de género lírico por la referencia del autor del texto dramático, en el de *Libretos* se da referencia a los músicos.

Con motivo de la publicación, el crítico y compositor **Ramón Barce** pronunció una conferencia, titulada «Nuevo interés por la zarzuela», subrayada su intervención con varios fragmentos de zarzuelas que ofrecieron la soprano **María José Sánchez** y

el tenor **Santiago Incera**, acompañados al piano por **Sebastián Mariné**.

El programa estaba basado en las siguientes piezas:

— De *Jugar con fuego* (Ventura de la Vega): Romanza de la Duquesa: «Un tiempo fue» y Romanza de Félix: «La ví por vez primera».

— De *El Barberillo de Lavapiés* (Luis Mariano de Larra): Dúo de Paloma y Lamparilla: «No seas tirana». Ambas con música de **Francisco A. Barbieri**.

— De *Una vieja* (texto de F. Camprodón y música de **Joaquín Gaztambide**): Romanza de Adela: «De un nuevo sol».

— De *La bruja* (texto de M. Ramos Carrión y música de **Ruperto Chapí**): Romanza de Leonardo: «Todo está igual».

— De *Marina* (texto de F. Camprodón y M. Ramos Carrión y música de **Emilio Arrieta**): Dúo de Marina y Jorge: «Por Dios, tu pena cese».

Ramón Barce: «Una tarea cultural»

A continuación se ofrece un amplio extracto de la conferencia que pronunció **Ramón Barce**:

«Durante casi medio siglo, y a causa del agotamiento del género, se pensó en la desaparición de la zarzuela. Confundiendo así el natural ocaso creativo de una modalidad de teatro musical con la valoración de todo un repertorio de gran interés. El

conservar, estudiar y difundir ese repertorio forma hoy parte de nuestras tareas culturales.

La zarzuela moderna —en sus muy diversas variedades— llena todo un siglo de música española, aproximadamente de 1850 a 1950. Durante ese tiempo se escribieron y estrenaron no menos de diez mil zarzuelas, de las que hoy se mantienen total o parcial-

mente en el repertorio unos dos centenares, es decir, el dos por ciento del total.

Falta por completo establecer un listado del material conservado, evaluar lo perdido y tratar de recuperarlo hasta donde sea posible. Por otra parte, faltan también ediciones fiables, y estudios tanto musicales como históricos, literarios y sociológicos de ese inmenso material.



De momento, suelen establecerse tres grandes períodos en la historia de la zarzuela moderna. El primero va desde 1850 hasta 1880 ó 1885, y es de predominio de la llamada «zarzuela grande». Se caracteriza por su estilo operístico, próximo al de la ópera cómica italiana o al de la ópera francesa «semiseria».

Predomina la influencia de Rossini, de Bellini y, sobre todo, de Donizetti. Se yuxtaponen romanzas (arias), dúos, tercetos, concertantes y «finales» que se intercalan entre las escenas habladas (generalmente también en verso). Las romanzas solían incluir, al final, fermatas en las que el cantante exhibía sus facultades virtuosísticas con cadencias tomadas del bel canto.

De manera progresiva, fueron también intercalándose números de carácter español, procedentes del folklore tradicional o del folklore urbano (música de baile), como había ocurrido en el siglo XVIII con la tonadilla escénica. Del folklore tradicional se destacó enseguida la jota, aragonesa o navarra, como elemento central, más brillante y multitudinario de la obra: así aparece ya en *El molinero de Subiza*, de Oudrid (1870), y después en *La bruja*, de Chapí (1887), o en *Gigantes y cabezudos*, de Caballero (1898).

Del folklore urbano proceden muy tempranamente, ante todo, las segui-

dillas (ya en *Marina* de Arrieta, 1855), y luego boleros, tiranas y «tangos» (es decir: habaneras: en *Marina*, en *Los sobrinos del capitán Grant*, de Caballero, 1877). A veces, ese carácter levemente nacionalista se muestra sólo en algunos cuadros costumbristas y populares, como el que inicia *Jugar con fuego*, de Barbieri (1851), ampliado y magnificado en *El barberillo*

de Lavapiés, también de Barbieri (1874); o simplemente en los floreos y adornos melismáticos que rematan algunas frases de las romanzas.

Un segundo período, de 1885 a 1915, aproximadamente, será de predominio del sainete con música, de costumbrismo local y generalmente humorístico, en el que los elementos de la ópera desaparecerán gradualmente y serán sustituidos por materiales populares. El folklore andaluz influirá ahora muy fuertemente. En cuanto a la música de baile o folklore urbano, todos los ritmos irán entrando en este «género chico»: polkas, valsés, lanceros, schottisch, mazurkas, habaneras, y también —más arqueológicamente— pavanas, gavotas y minuetos. Posteriormente, en un tercer período, a partir de 1915, reaparecerá un tipo de zarzuela grande con caracteres nuevos, y también derivaciones de la revista y de la opereta vienesa».



De octubre a junio, 35 recitales de distintas modalidades

Balance de los «Conciertos de Mediodía»

En el curso 1990/1991, entre octubre y junio, ambos meses incluidos, la Fundación Juan March programó, dentro de su ciclo habitual de los lunes, «Conciertos de Mediodía», 35 recitales ofrecidos por 55 intérpretes en distintas modalidades. Estos conciertos se dan los lunes, a las doce horas, y la entrada a los mismos es libre, pudiéndose acceder o salir de la sala entre una pieza y otra.

Además de estos conciertos de los lunes, la Fundación Juan March programa los sábados una serie de conciertos igualmente matutinos y los miércoles, por la tarde, ciclos monográficos. Si todos estos conciertos tienen carácter público, los martes, jueves y viernes, a las 11,30 horas, se ofrecen periódicamente «Conciertos para Jóvenes», destinados únicamente a estudiantes de colegios e institutos, que soliciten previamente la asistencia (estos conciertos juveniles cuentan con un crítico que presenta y comenta el programa del día). De esta manera, pues, la Fundación, en sus distintas modalidades, programa un concierto diario salvo los domingos.

Se ofrece, a continuación, una relación de los intérpretes que han intervenido a lo largo de este curso último, así como las fechas de sus intervenciones y las modalidades musicales.

—PIANO: Ramón Tessier (1-X), Ubaldo Díaz Acosta (19-XI), Alan Branch (3-XII), Miguel Baselga (14-I), Santiago Mayor Valverde (4-II), Maite Suárez Marino (25-III), Francisco Luis Santiago (15-IV) y José María de Eusebio Rojas (20-V).

—GUITARRA: Juan Carlos Moraga González (8-X), Josep Guasch (26-XI), Margarita Escarpa (21-1), Ana María Reyes (25-11), Masayuki Takagi (8-IV), Agustín Maruri (13-V) y Juan José Sanz Gallego (10-VI).

—CLAVE: Gabrielle Marcq (20-IV).

—CONTRABAJO Y PIANO: Antonio G. Araque y Menchu Mendizábal (15-X).

—CANTO Y PIANO: Elisa Belmonte y Fernando Turina (22-X); Paloma Sánchez y Juan Hurtado (5-XI); José Antonio Román Marcos y Xavier Parés (10-XII); Carmen Rodríguez Aragón y Xavier Parés (28-I), Fátima Gálvez, Francisco Fernández y María Acebes (18-11); Arantxa Armentia y Juana Peñalver (18-III); María José Chacón y Juana Peñalver (1-IV); y Manuel Palacios y Nathalie Moulergues (3-VI).

—CLARINETE Y PIANO: Enrique Pérez Piquer y Aníbal Bañados (29-X); y Francisco Antonio G. García y Rafael Marzo (11-II).

—VIOLIN Y PIANO: Anabel García del Castillo y Agustín Serrano (7-1); y Karl Hummel y Pilar Gallo (27-V).

—FLAUTA Y PIANO: Pablo Sagredo y Jesús Amigo (22-IV); y Elisabeth Podolak y Pedro Rodríguez (24-VI).

—PIANO A CUATRO MANOS: Ignacio Saldaña y Chiky Martín (4-III); y Josette Cros y Virginie Latorre (17-VI).

—DUO DE GUITARRAS: Carmen Ros y Miguel García (12-XI); y Shuko Shibata y Emma Martínez (11-111).

Ignacio Sotelo

La cuestión alemana

El tema del curso que dio en la Fundación Juan March, entre los días 19 y 28 de febrero, el profesor Ignacio Sotelo, catedrático de Ciencias Políticas de la Universidad Libre de Berlín, fue el de *La cuestión alemana* («Die deutsche Frage»). Qué ocultaba esa fórmula, «ya casi ritual en la historiografía alemana», y a qué temas aludía esa expresión es a lo que dedicó el comienzo de su intervención, y así, tras haber definido la «cuestión alemana», poderse ocupar de «Del Congreso de Viena (1815) a la fundación del Imperio (1871)» (el 19 de febrero); de «De la 'cuestión' a la 'tragedia alemana': de Bismarck a Hitler» (el 21 de febrero); de «Surgimiento y consolidación de dos Estados alemanes» (el 26 de febrero); y de «La unificación de Alemania: causas y consecuencias» (el 28 de febrero). Se ofrece a continuación un amplio resumen de las cuatro conferencias pronunciadas por Ignacio Sotelo.

Para entrar en el tema, nada mejor que empezar por describir algunos de sus contenidos. El principal consiste seguramente en la difícil y problemática unificación política de la nación alemana, aspecto en el que nos vamos a centrar, pero que incluye otros, adheridos a este problema crucial, tales como la indefinición de las fronteras, colocada en el centro de Europa sin límites naturales, entre el mundo latino al sur y el eslavo al este (Alemania es, sin duda, el país europeo que más veces ha modificado sus fronteras en los dos últimos siglos, sin que nadie pueda estar convencido de que las actuales sean las definitivas). O el tan cuestionado carácter nacional de los alemanes, sobre cuyas virtudes y defectos tanto se ha escrito dentro y fuera de Alemania. O ya desde una óptica interna la *cuestión alemana* se refiere a las muchas dificultades que los alemanes han tenido a la hora de definir una identidad propia. Como escribió Nietzsche, «en los alemanes, la cuestión de saber lo que es alemán no pierde *nunca actualidad*, se trata de uno de sus rasgos típicos», comentario que todavía es más atinado, si cabe, después de los 12 años de la tiranía nazi.

Una experiencia trágica de tal en-

vergadura marca definitivamente a un pueblo que no puede ya dejar de preguntarse por su responsabilidad histórica y colectiva. Remozada por esta experiencia en Alemania se siguen discutiendo los vericuetos por los que ha transcurrido la formación de una conciencia nacional, incluso si existe, y en caso de que exista, si debería existir, y en qué condiciones.

Al terminar la segunda guerra mundial, la *cuestión alemana* se centra en la pregunta angustiada de que ¿cómo fue posible el nacionalsocialismo? ¿Cómo un pueblo que había alcanzado tal grado de desarrollo económico y social, orgulloso de sus creaciones culturales, hubiera podido llegar a tal grado de barbarie?

Si nos colocamos en la posición de los pueblos vecinos, la *cuestión alemana* subraya otra dimensión: la fuerza creciente de Alemania; su vertiginoso crecimiento económico y militar se vive en Europa como una amenaza. Durante dos siglos la división de Alemania se ha considerado requisito esencial para conservar la paz en Europa.

Ya con una primera enumeración rápida de los muchos temas que contiene la *cuestión alemana* se habrá caído en la cuenta de que plantearla

conlleve, como trasfondo teórico, una reflexión implícita sobre los dos conceptos claves de la política europea, nación y Estado.

En Alemania el proceso político ocurre en sentido inverso al de los países pilotos de Europa: en vez de lograr la integración política de amplios territorios, al haber fracasado en este esfuerzo de unificación en fechas que se revelaron demasiado tempranas, el imperio terminó por acomodarse al camino más fácil de asumir, cuando no incluso favorecer, la tendencia feudal a una dispersión siempre creciente del poder político. Alemania toma conciencia de ser una nación, bastante antes de poder constituirse en un Estado.

El acontecimiento que derriba el viejo orden imperial y, por consiguiente, marca el comienzo difícil y traumático de la Alemania moderna, es la Revolución francesa. No cabe exagerar la influencia enorme que la Revolución francesa tuvo sobre el acontecer intelectual y político de Alemania. Para entender el alcance del impacto que infringió la Revolución francesa sobre Alemania, hasta el punto de que de aquélla arranca su modernización, es menester tener en cuenta tres de sus rasgos fundamentales a comienzos del XIX:

A) El primero, que se deduce de la extrema fragmentación, es el enorme *atraso político*. B) Con el subdesarrollo político se suele poner en relación un segundo rasgo que tanto se puede interpretar causa como consecuencias de aquél, a saber, un retraso económico y social considerable respecto a las dos potencias europeas, Inglaterra y Francia. C) El tercer rasgo es el verdaderamente sorprendente, al no confirmar una vida cultural mortecina, que cabría esperar resultase de la convergencia de los dos anteriores, subdesarrollo político y socio-económico. La cultura alemana desde su brillantísima eclosión en la Europa ilustrada viene marcada por el hecho fundamental de haberse desarrollado en pequeños Es-

tados, que si bien permiten elucubraciones abstractas sobre todo lo humano y lo divino, no dejan espacio para la reflexión política concerniente a la realidad estatal en la que se vive.

De Bismarck a Hitler

Es cuestión muy discutida por la ciencia histórica europea de nuestros días la de dar una explicación cabal para la ola de revoluciones que, originada en París, en la última semana de febrero de 1848, se extiende por Francia, Alemania, el Imperio austro-húngaro, hasta las fronteras del Imperio otomano, y por la Italia austriaca al resto de la península.

Para entender la evolución ulterior de la *cuestión alemana* resulta fundamental dar cuenta del fracaso de la revolución en 1848/49. El hecho es que los diputados que se reunieron en la Iglesia de San Pablo de Francfort —el primer parlamento alemán representativo, al menos, de las clases medias—, no lograron su doble objetivo de unificar a Alemania bajo la tutela de Prusia y crear un nuevo régimen político en el que los sectores empresariales y las clases medias profesionales se apoderaran o, al menos, compartieran el poder con la aristocracia.

Hoy, dentro de la corriente neoconservadora dominante, está en revisión hasta el carácter burgués de la revolución de 1848, tesis que, desde luego, no comparto, aunque el fracaso haya que explicarlo en buena parte por el distanciamiento creciente de la burguesía comercial e industrial, pero también de amplios sectores de la clase obrera y la mayor parte del campesinado de las reivindicaciones nacionales y liberales, de los círculos intelectuales y académicos de clase media.

La revolución de 1848 hay que considerarla fracasada, al no conseguir ninguno de sus dos objetivos: la unidad de Alemania y un régimen liberal-democrático. Desde la República de Weimar, la conciencia democrática no ha

cesado de imaginar cuál hubiera podido ser el destino de Alemania si las cosas hubieran transcurrido por los cauces esperados, combinando el crecimiento económico y la unidad nacional con el desarrollo de un sistema parlamentario que hubiera permitido en grado creciente participar políticamente al pueblo alemán. Si en 1848 se hubiera logrado la unidad nacional, además de haberse implantado en fecha tan temprana un régimen liberal-democrático, tal vez se hubiera podido evitar las dos catástrofes que constituyeron las dos guerras mundiales.

En el fracaso de la revolución del 48 se fija el origen del *camino particular* de Alemania que, en último término, daría cuenta del modo de plantearse distintos aspectos de la *cuestión alemana*. La revolución fracasada del 48 supuso una transformación del nacionalismo, vinculada en su origen a la idea de la *soberanía del pueblo* y que la revolución del 48, al extenderlo a la Europa central y oriental, al mundo germánico y eslavo, lo convierte en algo distinto, la *grandeza de la nación*. En estas décadas posrevolucionarias se resuelve a favor de Prusia la rivalidad mantenida con Austria respecto al control de Alemania. Una solución que integrase a todos los Estados germánicos resultaba imposible, mientras que Austria fuese dueña de un imperio multinacional que de ningún modo podía fundir con el alemán. Por tanto, objetivamente sólo cabía una solución «pequeño alemana» ('kleindeutsch'), y precisamente ésta era la única que no podía aceptar Austria.

Prusia está convencida de que la unificación de Alemania bajo su hegemonía ya es una fruta madura de la que depende el ulterior crecimiento económico. No cabe otra alternativa que ponerse al frente del proceso de unificación, sean cuales fueren los medios que hubiere que emplear para conseguir el objetivo a la mayor brevedad, o bien conformarse con decaer al puesto de segundo orden. Otra vez



Ignacio Sotelo (Madrid 1936) tras licenciarse en Filología Clásica y en Derecho por la Universidad de Madrid, amplió, a partir de 1960, estudios de Filosofía y Sociología en la Universidad de Colonia (Alemania), doctorándose en esta universidad en 1965. Desde 1973 es catedrático de Ciencias Políticas en la Universidad Libre de Berlín. Entre sus libros figuran *Sociología de América Latina*, *Del Leninismo al Estalinismo* y *El socialismo democrático*.

la suerte de Prusia es haber puesto al frente de su destino al hombre adecuado para llevar adelante operación tan arriesgada: el Junker ultraconservador Otto von Bismarck.

La proclamación del *Imperio alemán*, pese a que supusiese la hegemonía de Prusia y la exclusion de Austria, parecía nacido con tan faustos augurios que fue recibida con entusiasmo por la mayoría de la población. La *cuestión alemana*, en el meollo fundamental de constituir un Estado Nacional, quedaba resuelta. Alemania conseguía su unidad política y, ya superados los muchos inconvenientes de la fragmentación, po-

día lanzarse a un rápido desarrollo económico, social y científico.

Junto con la cuestión económica resuelta, el segundo *Reich* dio una solución original a la nueva cuestión que atemorizaba a las clases adineradas, y soliviantaba a las nuevas clases populares, la llamada *cuestión social*.

Podría pensarse que con la unificación de Alemania quedaba cerrada la *cuestión nacional*. Y en efecto, en el pensamiento y ulterior comportamiento político de Bismarck así fue. El objetivo principal de su política exterior fue intentar que la existencia de una Alemania unida resultase tolerable en el concierto europeo de naciones.

En 1945, nadie hubiera adivinado que el futuro de Alemania iría a consistir en perdurar en dos Estados, vinculado cada uno a un bloque enemigo. Las potencias vencedoras no se habían decantado todavía en bloques enemigos: no había comenzado la *guerra fría*, y aunque, *a posteriori*, predomina el empeño de mostrarla ya en embrión incluso antes de la derrota de Alemania, para así mejor cimentar su inevitabilidad, en 1945 no parecía ni siquiera verosímil.

Recalco lo obvio, porque ha corrido como moneda de ley durante los últimos 20 años que la división de Alemania había sido producto, o bien de la imposición soviética, o bien resultado de la segunda guerra, ambas igualmente falsas, que no aguantan el menor análisis crítico. En la inmediata posguerra nadie podía prever que la *cuestión alemana*, al menos, en una primera fase, se resolviera con la división de lo que había quedado del *Reich* en dos Estados soberanos que terminarían por ser reconocidos internacionalmente como miembros de las Naciones Unidas.

Dos Estados alemanes

Desde 1945, la *cuestión alemana* se formula: ¿cómo se explica el que un racismo tan inhumano hubiera podido

enraizar en un país con tal tradición cultural y humanista? Lo que específica al nazismo como un fenómeno único es un racismo, que de mejor o de peor grado, impuso a sus aliados, y, sobre todo, el hecho de que lo practicara con todas sus consecuencias, sin retroceder ante el genocidio.

Hasta hoy esta última formulación constituye el meollo de la *cuestión alemana*, planteada en dos períodos con signo opuesto. En el primer decenio después de la derrota, el tema se centra en tomar conciencia del alcance del crimen, así como en determinar a los responsables de lo ocurrido. En un segundo período que se inicia en 1986 y que todavía no ha terminado, hay que dejar constancia de un hecho hartamente significativo, la revisión de la política de exterminio nazi salta de los escritos neonazis de extrema derecha a la pluma de historiadores instalados en la universidad con un prestigio académico considerable. El punto neurálgico de la tesis revisionista consiste en eliminar lo que hasta ahora se ha considerado la especificidad del régimen nazi y que exigía una explicación única: la aplicación indiscriminada de medidas de exterminio por criterios únicamente racistas.

La *cuestión alemana*, tal como se plantea en toda su radicalidad en 1945, pregunta por la *especificación del terror nazi*. Empezamos describiendo un «camino particular» hacia la modernización y terminamos descubriendo en la propia entraña de la moderna sociedad industrial, basada en el saber científico-técnico, formas inusitadas de deshumanización y barbarie.

Desde los años cincuenta se superpone a esta dura formulación de la *cuestión alemana* una segunda, en la que los alemanes de verdugos se convierten en víctimas: el enfrentamiento de las potencias vencedoras ha originado una nueva división de Alemania, esta vez por suerte sólo en dos Estados, aunque no falten los que siguen reivindicando los territorios al este del Oder y emplean para la Ale-

mania Oriental su antigua denominación de Alemania central. Pues bien, como es sabido, en los últimos 30 años se ha entendido por la *cuestión alemana* los muchos problemas que comporta la división de Alemania en dos Estados con regímenes socio-económicos y políticos opuestos, así como las vías posibles que se han concebido para alcanzar en «paz y libertad» —para utilizar la expresión de Adenauer que se ha mantenido constante en la política de Bonn a lo largo de los últimos decenios— la unificación de la nación alemana en un solo Estado.

Los soviéticos elaboraron su política alemana en la posguerra sobre dos supuestos que se iban a revelar falsos: el primero, que los norteamericanos terminarían retirándose de Europa; el segundo, implicaba la creencia de que no habría formas de contener el afán de unificación del pueblo alemán y que, por tanto, lo más inteligente era ponerse a la cabeza de esta demanda. Stalin estaba convencido de que las simpatías de Alemania irían a parar a aquella potencia que supiera defender la unidad de la nación. Pero una vez fundada la República Federal de Alemania, en mayo de 1949, a la URSS no le quedó otro remedio que dar un giro a su política y fundar la República Democrática Alemana.

Para la República Federal y para los aliados occidentales, por otro lado, la integración en la OTAN y en la CEE cumple, entre otras, la función de impedir que la URSS pueda ganar influencia sobre una Alemania unida, incluso sobre el mismo proceso de unificación.

Con la construcción del muro el 13 de agosto de 1961, que los EE. UU. no sólo toleran, sino que consideran como un elemento de estabilización, se abre un proceso que culmina en 1970 con los acuerdos cuatripartitos sobre el *status* de Berlín, que acaba con el último foco de conflicto en las relaciones entre los dos bloques en el

corazón de Europa. En Europa ya nadie duda que la división de Alemania está consolidada para un período largo de tiempo.

La unificación

En un ensayo en el que rememoraba el primero de agosto de 1914, tal vez la fecha clave de la historia europea contemporánea, Arnold Zweig afirma que tal vez dos o tres personas en toda Alemania supieron que aquel día empezaba una nueva época de la historia europea. En cambio, cuando el 9 de noviembre de 1989, al caer la tarde, de manera confusa y precipitada, cada cual se enteró a su modo de lo ocurrido, nadie dudó de que empezaba una nueva época.

Hasta el verano del 89 la mayoría de los europeos compartíamos la opinión de que, por inhumano y vergonzoso que fuese el muro, cumplía una función pacificadora, al constituir un factor indispensable de la estabilidad de la RDA, y con ella de todo el bloque soviético.

En la discusión actual sobre la pérdida de legitimidad del Estado contemporáneo no se ha puesto énfasis suficiente en el papel que en este proceso desempeña la televisión. Con los matices que convenga me atrevería a formular que el potencial de cambio de una sociedad está en relación directa con el reflejo de la realidad que se perciba en su televisión. Sin ella resulta inexplicable la forma en que se llevó a cabo el cambio en la RDA, de la misma manera que el ascenso del nazismo no se entiende sin la profunda innovación que significó la radio en la comunicación social.

Al recalcar lo obvio, que lo ocurrido 1989 en la Europa del Este no hubiera sido pensable sin la «perestroika», no quita que ésta, a su vez, no haya venido impuesta por muy distintos factores internos, el fracaso rotundo de su sistema productivo es el decisivo, y externos, entre los que

el principal es la carrera armamentística con los EE. UU.

El papel de la URSS ha sido decisivo en la caída de los regímenes del Este. Hace un año era un conocimiento que se divulgaba con sordina; hoy es ampliamente reconocido por todos los políticos occidentales, en primer lugar por Helmut Kohl. Para poder entender lo acontecido, hay que partir de que la Unión Soviética, por altos que hayan sido los costos, no ha tenido otra opción que marchar por la vía de las reformas. El desorden alcanzado en la producción y la bajísima productividad no permiten barajar una alternativa a la «perestroika». El papel primordial que la URSS desempeñó en la subyugación de la Europa oriental lo ha jugado hoy en su liberación: como es natural, en ambos casos ha actuado según la percepción de lo que ha creído ser sus «intereses vitales».

El que en este escenario se haya acelerado de tal forma el proceso de unificación de Alemania se debe a la conjunción de muy diversos factores, unos de gran calado histórico, otros más coyunturales, otros, incluso, casi anecdóticos. La combinación de elementos tan dispares es lo que hace a la historia tan imprevisible, como explicable a la postre.

1. Entre las causas de mayor peso, la principal ya se ha mencionado: la Unión Soviética necesitó el desarme como condición indispensable para el éxito de la «perestroika».

2. A la debilidad soviética se suma la de la Alemania oriental. La situación económica y social de la RDA se mostró mucho más grave de lo que suponíamos atentos a estadísticas que se han revelado, en buena parte, pura invención.

3. A este hecho se suma el no menos decisivo de que la República Federal fuese la menos interesada en frenar esa sangría o en ayudar económicamente a un Estado que pretendía anexionar sin condiciones.

4. La República Federal es económicamente lo bastante potente para

imponer la unificación en el ámbito internacional, una vez que la Unión Soviética diese el visto bueno.

5. Otras razones son mucho más coyunturales pero no por ello menos significativas. El que el año 1990 haya sido un año electoral en la RFA ha contribuido a apretar el acelerador, ya que ningún partido, a excepción de los «verdes», quiso ser sobrepasado por otro en el empeño nacionalista.

6. Un papel importante hay que conceder también al factor personal: se comprende que el canciller Kohl haya estado obsesionado por el afán de aprovechar la oportunidad histórica de convertirse en el artífice de la unificación, si se quiere, salvadas las distancias, una especie de Bismarck de este siglo.

7. En fin, para dar cuenta de la prisa, Hans Dietrich Genscher ha empleado un argumento mucho más sutil, pero también más peligroso: en las actuales condiciones internacionales la unidad parece hacedera, mañana podría dejar de serlo. Perder una ocasión semejante es algo que el pueblo alemán no se lo perdonaría nunca.

La *cuestión alemana* después de la unificación de los dos Estados alemanes ¿puede considerarse resuelta? En el planteamiento específico que se plantea después de la división de dos Estados sí, aunque los problemas económicos son bastante más graves que lo que había hecho creer la propaganda electoral del CDU. Se han confirmado los pronósticos de Oscar Lafontaine que justamente por hacerlos preparó la derrota. Aunque el proceso sea más difícil y costoso, el proceso de igualación de las dos Alemanias parece irreversible, manteniéndose una del Este y otra del Oeste, como existe una Italia del Norte y otra del Sur, diferencias que ya existían en el siglo XIX.

Lo único que está claro es que las cuestiones no se plantean en el marco de la segunda posguerra, y que entenderlas exige una visión histórica amplia.»

Francisco Ruiz Ramón

Sociodramaturgia del teatro clásico español

Bajo el título de «Sociodramaturgia del teatro clásico español», Francisco Ruiz Ramón, profesor de la Universidad de Vanderbilt (Estados Unidos), dio un ciclo de cuatro conferencias en la Fundación Juan March del 5 al 14 de marzo pasado. A lo largo de las mismas —que el conferenciante dedicó a la memoria de Ricardo Gullón, fallecido unos días antes—, trató de mostrar cómo los significados conflictivos de los tres textos comentados en el ciclo —*El Burlador de Sevilla* y *Convidado de Piedra*, *Fuenteovejuna* y *La vida es sueño*—, «paradigmas, no por su fábula, sino por su construcción, de otros muchos conflictivos textos clásicos españoles, no están o dejan de estar en las ideologías de su tiempo y de su autor (cualesquiera que éstas sean), sino en su *lenguaje teatral*, el cual es producto de su específica dramaturgia. Estas conferencias —concluía Ruiz Ramón— quisieran ser una invitación a la lectura no prescriptiva de nuestro teatro clásico, que hiciera posible verlo en los escenarios libre de reducciones tanto ideológicas como estéticas». Ofrecemos seguidamente un extracto del ciclo.

Hoy, cuando los nuevos estudios de semiología del teatro empiezan a rechazar los intolerables excesos del discurso semiocrático —uno más entre otros discursos tecnocráticos de la llamada postmodernidad— impuesto por teorías y prácticas del teatro que oponían entre sí como irreconciliables o excluyentes *texto* y *espectáculo* y proponen su conciliación como dimensiones necesariamente dialécticas del texto, no pienso que sea sospechosa de tradicionalismo, sino absolutamente normal, la siguiente afirmación: el texto es teatral porque concebido como espectáculo y fijado por la escritura como texto. No sólo el *texto literario* y el *texto espectacular* no se excluyen, sino que tampoco se oponen el *texto-teatro* y el *texto-espectáculo*. El *objeto-teatro* impone su pertenencia a lo que Henri Goubier ha llamado recientemente «arte en dos tiempos»: el de la «creación» en el momento de su concepción y escritura, y el de la «recreación» en el momento de su montaje y representación.

El dramaturgo, al concebir un espectáculo, no lo concibe en un vacío de tiempo, sino en un tiempo histórico concreto —el suyo y el de sus espectadores— donde dominan determinadas prácticas de puesta en espectáculo, en relación de concordancia o discordancia con su propia concepción; relación que, a su vez, condiciona su escritura del texto, sujeto, a su vez, a una práctica de puesta en espectáculo que puede reducirlo o enriquecerlo como texto teatral y, consecuentemente, producir, por el montaje escénico, condiciones de recepción por parte del público, impuestas a éste en y por la escena, que imposibiliten o desvíen la lectura del texto teatral como conciliación dialéctica del «texto literario» y el «texto espectacular».

Esa misma secuencia de problemas vuelve a cumplirse en el tiempo de la re-creación para el colectivo formado por el dramaturgo y director escénico, desde la elección de texto y su lectura a su realización en la escena: operaciones —elegir, leer, montar— mar-

cadadas tanto estética como ideológica, económica o sociológicamente por toda una red de mediaciones, ninguna de las cuales es inocente ni no significativa. La consecuencia de este hipotético —pero posible siempre en la realidad— juego de mediaciones no concilladas entre sí, es la fijación, en el tiempo de la re-creación, de unos patrones o modelos de lectura y de representación no siempre adecuadas al objeto-teatro.

Tanto si se trata de un texto clásico como de un texto contemporáneo —*Fuenteovejuna* o *El Tragaluz*— no es posible concebir modelos o patrones de lectura o de representación del texto teatral sin plantearse la cuestión de la teatralidad.

La brutal e irrealista dicotomía entre los llamados «teatro literario» y «teatro espectacular» que se produce durante los años setenta, llegará a imponer en un sector de la teoría, la crítica y la praxis del teatro el desprecio por el llamado teatro de texto, desprecio fundado en el desbalance operado en el concepto de teatralidad. No pienso que haya tampoco ningún problema en admitir hoy que la teatralidad no es algo añadido, exterior, sino antes bien una energía, un *élan* que circula vivificando la estructura dinámica del texto como proceso y como producto, un proceso que religa indisolublemente concepción y escritura, texto y espectáculo. Creo que toda lectura exclusivamente contemporánea es anacrónica.

Me interesa subrayar en la noción de dramaturgia su condición de *proceso* de estructuración, no de *producto* estructurado. Basándonos en lo expuesto, nuestro medio de análisis parte de tres hipótesis hermenéuticas:

1. La representación que el texto teatral clásico ofrece de la realidad no está alojada ni en el contenido ni en la forma del texto, sino en su dramaturgia. Y dado que el texto clásico, como texto poético, es un objeto estético, es decir, construido, es en su construcción, entendida como opera-

ción y proceso, no como estado o resultado, donde debe buscarse el «mensaje» del autor.

2. El mensaje del sistema de comunicación teatral, con su doble circuito de comunicación interior —entre los personajes— y exterior —entre autor y espectador— no es nunca unívoco sino multívoco, sujeto en su núcleo genético —su concepción— y en su realización —su escritura— a la tensión dialéctica, constitutiva de todos los elementos del drama —personaje, acción, lenguaje verbal, espacio... etc.—, entre lo real y lo imaginario, lo individual y lo colectivo, lo cotidiano y lo trascendente, lo social y lo mítico, la historia y la ficción... Pero también sujeto, en el proceso mismo de su recepción por el lector o el espectador, al *principio de denegación*, esencial al teatro como arte de la ilusión y como arte de la negación de la ilusión, pues, permite a ambas instancias existir simultáneamente contradiciéndose.

3. Sería un error, bastante común sin embargo, conectar directamente la realidad social y la textual, pues la relación entre la ideología funcionando en la sociedad y la ideología funcionando en el texto no es nunca directa, sino mediada, en el proceso mismo de su plasmación dramática, por su textualización como conflicto, no como reflejo. El texto dramático no expresa directamente ideologías, sino conflicto de ideologías; y además, la ideología, al ser textualizada en la acción por el trabajo de dramaturgia, entra en conflicto con su propia praxis social y pasa a expresar contradicciones, rupturas o fisuras en la ideología dominante.

Consecuentemente, la investigación del sistema de relaciones entre sociedad y teatro, cuando se centra en el análisis del texto dramático, bien para su exposición en clase bien para su escenificación, debe ser más bien una sociología de la dramaturgia, a la que hace algún tiempo propuse llamar *socio-dramaturgia*, que una sociología del drama.

Mis propuestas de lectura de las tres obras maestras de nuestro teatro del Siglo de Oro, elegidas en esta ocasión como paradigma del texto teatral clásico quisieran ser una invitación a liberar ese texto clásico de lecturas parasitarias. Las tres obras elegidas son: *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*, *Fuenteovejuna* y *La vida es sueño*.

Dialéctica de la dualidad:
«*El Burlador de Sevilla*»

El texto de *El Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra* refleja la planificación de una precisa y clara estructura dramática cuyo eje fundamental de configuración es el principio de bipolaridad, proyectado en capas o niveles distintos del texto. Dividido el título en dos partes, —*El Burlador de Sevilla* y *Convidado de piedra*— la conjunción «y» no sólo funciona como cópula, sino como frontera e índice de tensión entre las dos dimensiones —profana/sagrada— confrontadas en el drama por el héroe, correspondientes a las dos partes en que se divide la acción: una en que Don Juan se enfrenta con la sociedad, y otra en la que se enfrenta con el representante de ese espacio otro en el que se manifiesta lo sobrenatural, es decir, la transcendencia o transrealidad.

La acción de la primera parte está dividida en cuatro aventuras centradas en cuatro mujeres, dos nobles y dos plebeyas. El principio de polaridad que estructura la acción en cuatro aventuras, organizadas de dos a dos, está, a su vez, polarizado por la tensión entre Diferencia/Identidad, polaridad que constituye la esencia dialéctica del texto y lo vertebra como sistema de signos. Cada aventura está estructurada en dos partes: burla y huida, siendo su núcleo la posesión sexual. El campo semántico de la burla es doble también: burlar, es decir «engañar» y *burlarse de*, es decir, «reírse de». Dos cenas: una en casa



Francisco Ruiz Ramón se doctoró en la Universidad de Madrid en 1962. Ha sido profesor de Literatura Española en las Universidades de Oslo y Puerto Rico y desde 1968 en Estados Unidos. Actualmente es «Centennial Professor of Spanish» en la Universidad de Vanderbilt. Entre otros premios, ha obtenido el «Gabriel Miró» (1982) y «Letras de Oro» (Estados Unidos, 1988). Autor de *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*, *Historia del teatro español: siglo XX* y *Calderón y la tragedia*, entre otros.

del vivo, espacio profano, y otra en casa del muerto, espacio sagrado. Don Juan mismo responde a un doble proceso de configuración autorial, positivo uno, que lo hace atractivo, negativo otro, que lo hace repulsivo.

La dualidad, en tanto que constante de configuración formal, es reveladora de estructuras fundamentales del universo dramático. La dualidad dialéctica inscrita en la oposición Deseo/Muerte que organiza el sentido y la dirección de la acción, revela así su fundamento ideológico en la construcción del sistema de relaciones entre los grupos de personajes.

Otras dos dualidades son perceptibles en los niveles de producción y

recepción de personajes y acción. El dramaturgo construye su texto desde lo que pudiéramos llamar una conciencia doble. En primer lugar, construye el personaje de Don Juan, protagonista del drama, como *héroe atípico*; construcción basada en el principio de bipolaridad, pues en la positividad de su individuación —belleza varonil, valor, seducción, éxitos, fama— centrada en la libertad que le lleva a atreverse a hacer lo que los demás personajes no osan hacer, va inscrita la negatividad de esa misma individuación, cuyo núcleo es la libertad que, vivida como valor absoluto frente al valor de la regla, hace peligrar los valores, normas y costumbres de la colectividad que le admira. Aparentemente el problema de la bipolaridad del héroe se resuelve en el castigo. Pero en el texto, tal como está estructurado, es el sistema de normas el que produce en su seno a Don Juan, el cual no es la excepción monstruosa, sino el síntoma de una sociedad cuya corrupción el drama da a ver desde la primera a la última escena. En la sociedad textual del Burlador las víctimas de sus «burlas» no son ni inocentes ni puras. Su diferencia moral con Don Juan no es una diferencia de naturaleza, sino de grado. En Don Juan, que actúa bajo la presión de una especie de compulsión (*ananké*) más que de una opción consciente y racional, cohabitan la responsabilidad individual y una culpabilidad que, aunque individual, es paradigmática. El que castiga es la Estatua —sometida, a su vez, a un tratamiento dramático doble, entre lo sagrado y lo grotesco—. Se opera así una fascinante carnavalización de lo sagrado.

Finalmente, si del nivel de producción textual pasamos al de la recepción textual, volvemos a encontrar el mismo principio de bipolaridad. La fascinación por la *figura atípica* es el síntoma de una conciencia doble del receptor, el cual es capaz, por un lado, de una identificación, a la vez, positiva

y negativa con el héroe, y por otro lado, de una identificación consciente y también inconsciente. Esa doble conciencia receptiva nos permite interpretar al héroe como síntoma de una colectividad en crisis y como advertencia de los peligros de una crisis social asociados a Don Juan, cuya libertad individual amenaza hacer desmoronar el cuadro normativo de la vida colectiva. De ahí que, como texto, invite a una doble lectura: justificar el sistema y sus mecanismos de autodefensa y recuperación/reflejar brechas y rupturas en él.

«Fuenteovejuna»: historia y drama

De 1476, fecha del suceso de Fuenteovejuna, a 1612-14, fecha probable de la composición del drama, transcurren más de 135 años, período durante el cual España ha llegado a ser la primera potencia mundial, siendo el punto de partida de ese proceso histórico el reinado de los Reyes Católicos. Desde el horizonte del presente de Lope y su público, con su aguda conciencia histórica de un pasado glorioso, la visión idealizada de los Reyes Católicos no diferiría mucho de la expresada por otros muchos españoles durante los siglos XVI y XVII.

Unida a la imagen mítica de los Reyes iba asociada la idea de la nueva monarquía que, frente al feudalismo, venía a significar la modernidad. En el interior de este marco de referencias, Lope escribe *Fuenteovejuna*, drama histórico no sólo porque trata del pasado, sino —como todo drama histórico— porque trata del pasado desde el presente. Ahora bien: cuando el presente del autor -Lope- y el del espectador/lector nosotros, están separados por cuatro siglos de historia (y de historia del teatro), el problema de la comprensión hermenéutica del drama histórico como tal drama histórico se multiplica varias veces por sí mismo.

Para Lope las fuentes preceden al drama; para nosotros —sus lectores— el drama precede a las fuentes, pues sin *Fuenteovejuna* drama no existirían sus fuentes como tales fuentes. En este caso la gallina es antes que el huevo. Sería una falacia creer que podemos pensar el pasado desde el horizonte del presente del autor de *Fuenteovejuna*. No son, pues, las fuentes las que dan su sentido al drama, sino el drama a las fuentes, aunque nunca con la misma significación que tuvieron para Lope, como es obvio. Teresa Kirschner, en el mejor estudio de síntesis crítica que conozco sobre el tema, señala dos tipos de fuentes: unas que proceden de la tradición oral (el proverbio trillado del «Fuenteovejuna lo hizo») y otras de la tradición erudita.

En el texto, Dramaturgia e Ideología parecen apuntar en direcciones distintas, tal vez como consecuencia y testimonio de las contradicciones internas de una sociedad —la de Lope y su público— cuyo problema básico será el de la tensión viva entre autoridad y libertad. Es esa tensión la que imprime en el texto mismo la tensión entre dos modos de leer la historia de Fuenteovejuna: como expresión de la rebelión social contra el abuso del poder injusto y como celebración de la certeza de un orden superior. Incurrir, como sabemos que ha ocurrido y sucede, en una lectura del drama de Lope como drama «revolucionario» o «conservador» es, a la vez, descontextualizarlo, produciendo un indeseable cortacircuito entre texto y contexto histórico, y descontextualizarlo.

Lope eligió, de las fuentes eruditas, seguir la *Crónica* de Rades pero, separándose radicalmente de éste, conecta al Comendador con la guerra civil e, imputándole la responsabilidad de influir con sus consejos en el joven Maestre, le hace desempeñar el papel de consejero que la *Crónica* imputa al Marqués de Villena. ¿Cuáles son en el sistema de relaciones intratextuales

entre Nobleza, Corona y Pueblo los efectos del nuevo diseño de la figura del Comendador y de la escena final? ¿Para qué desviarse de la *Crónica* en la construcción política del Comendador cargando toda la responsabilidad sobre éste, si ésta no sirve para hacerle condenar por el Rey ni para favorecer al pueblo ante la justicia real? ¿Es la escena final señal de un nuevo pacto político o social entre la Corona, la Nobleza y el Pueblo? ¿Acaba, en realidad, el drama con una exaltación de la monarquía absoluta como fuente suprema del poder? ¿Cuál es la función dramática de la nueva función política asignada al Comendador y cuál su sentido por relación a la escena final? Las respuestas a estas preguntas debemos buscarlas en el texto de *Fuenteovejuna*, no en el pasado histórico ni en el presente del autor/espectador, ni en la historiografía elaborada en nuestro propio tiempo.

La acción de *Fuenteovejuna* se desarrolla en tres espacios dramáticos representativos de las tres fuerzas mayores cuyas colisiones estructuran el drama de Lope. Estas tres fuerzas en conflicto, encarnadas en la Orden de Calatrava, el pueblo de Fuenteovejuna y los Reyes Católicos, están particularizadas en personajes dirigidos por intereses políticos, sociales y éticos distintos, los cuales determinan la construcción de los diferentes niveles, dimensiones y aspectos de la acción dramática global escrita por Lope. Es esa acción global la que constituye el texto de *Fuenteovejuna* como drama, y es ella la única que importa considerar, en lugar de reducirla a uno de ellos, como el del conflicto entre el Comendador y el pueblo de Fuenteovejuna.

El héroe colectivo creado por Lope en esta obra es la multitud, como pueblo o como plebe. En términos de dramaturgia, el colectivo Fuenteovejuna como héroe constituye una formidable revolución del personaje dramático en la historia del teatro.

Para que pueda expresarse la fuerza destructora del pueblo en cólera, es necesario establecer su capacidad de orden y racionalidad. Sin mostrar esta primera cara del pueblo, la otra hubiera sido intolerable. En cierto modo Lope, como más tarde Calderón, nos obliga a enfrentarnos con la ambivalencia de su actividad como héroe dramático, verdadero Jano de dos caras. Que ambas se manifiesten permite a Lope evitar tanto la idealización como la vilificación del pueblo en acción; defectos, como se sabe, en los que incurrirán más de dos siglos después, tanto el teatro revolucionario marxista como el reaccionario antimarxista, invalidados ambos por su dogmatismo de signo contrario.

La crítica moderna ha señalado con toda razón la moderación de Lope en la presentación de la venganza, eliminando de ella la mayoría de las crueldades relatadas en la *Crónica* de Rades. Ni siquiera el Comendador muere en escena. Por otra parte, la venganza del pueblo no estaría completa sin la celebración popular que, completando la ceremonia colectiva del levantamiento, da a aquélla un carácter de fiesta en la que no sólo explota en coplas y música la alegría colectiva, signo y expresión de solidaridad, sino en donde se cumplen también gestos de burla grotesca a la autoridad como expresión y signo de desafío.

La escena final es, al mismo tiempo, coherente y contradictoria: el pueblo triunfa de los Nobles —matando e impidiendo el castigo— y de los Reyes —forzando el perdón—, pero no puede triunfar sin celebrar públicamente a los Reyes como fuente del bien, la justicia y la armonía y, a la postre, como dispensadores de la vida y de la felicidad de todos sus súbditos.

La visión mítica de los Reyes Católicos y la plena aceptación del sistema de valores de la España de comienzos del XVII, asumido en la exaltación de la Monarquía inaugu-

rada por aquéllos, y actuante en la escena final, no elimina en absoluto el efecto de todas las estrategias desplegadas en la dramaturgia del texto durante el proceso de desarrollo de acción y personajes, cuya culminación en la escena final es la legitimación *de facto*, si no *de iure*, de una rebelión que termina con la muerte violenta del señor, solución que contradecía la respuesta del poder real en la historia de los primeros Austrias.

Suprimir la escena final, como hizo Lorca, puede convertir el drama en una obra revolucionaria que Lope, hombre de su tiempo, no podía escribir. Tampoco procede acentuar en ella la defensa y apoteosis de la monarquía absoluta, como hacen los montajes nacionalistas. Entre el *no poder ideológico* y el *no querer dramático* yace quizás la ambivalencia de *Fuenteovejuna* que hace posible la historia de su contradictoria recepción e interpretación. No es la Historia, sino el Drama, el que como texto construido incluye la posibilidad de su propia deconstrucción.

Mitos del poder: «La vida es sueño»

Al analizar la trama de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, empezaremos por recordar las líneas de fuerza de uno de los grandes mitos griegos del poder, el mito de Urano/Cronos/Zeus. La desposesión del Viejo/Padre/Rey por el Joven/Hijo/Príncipe se basa en el principio de la incapacidad del Viejo para reinar; principio que podría enumerarse repitiendo la lapidaria sentencia del Joven/Hijo/Príncipe a su Viejo/Padre/Rey en *La vida es sueño*: «Si viejo y caduco estás muriéndote, ¿qué me das?» (Acto II, vv. 1505-1506).

En la constelación familiar del mito de Urano como en la de *La vida es sueño* los activos, quienes temen al

hijo, lo exponen, lo encadenan —y pasamos al léxico calderoniano— le niegan el ser, le quitan la libertad, lo crían como a una fiera y como a un monstruo lo tratan y su muerte solicitan, son los padres. En ambos sistemas se combinan los tres términos definitivos de idéntica serie arquetípica: conflicto de generaciones, batalla, conquista de la realeza.

Creo que hay que procurar, como medida previa metodológica, no aislar el tema del contexto cultural e ideológico de la literatura, no sólo española sino europea, pues es precisamente esa conexión o esa articulación del tema calderoniano con su formulación realmente europea la que nos permite comprobar la trascendencia que como paradigma sociocultural o ideológico tiene, dentro de una historia de las mentalidades, la representación dramática que del conflicto ofrece Calderón.

En un estudio reciente dedicado a la literatura barroca en Europa, su autor, Didier Souiller, al ocuparse de algunas de las antítesis fundamentales del sistema literario barroco europeo, destaca una a la que denomina antítesis del «hijo rebelado y el Padre justiciero». La antítesis estriba en que la afirmación prometeica del héroe es inseparable del triunfo necesario del Padre. Consecuentemente, la otra ala o vertiente de la antítesis citada es la del «Padre humillado triunfante», como la llama Souiller.

Según el mismo crítico, la significación psicoanalítica de la figura del Padre aparece claramente detrás de su función de personificación del orden tradicional: el Padre, guardián de los valores, es quien prohíbe. Dentro del sistema literario barroco estudiado por Souiller, esa significación se revela de modo más evidente que en ningún otro dramaturgo en el universo dramático de Calderón, que puede leerse «sin exageración alguna, como una incesante reanudación de un fantasma de rebelión y de humillación de la autoridad pa-

terna». «La rebelión contra la persona del Padre —sigue diciendo— se manifiesta tanto en el plano jurídico (contestación de la autoridad) como en el ideológico (rechazo de un mundo jerarquizado e inmóvil), pero la literatura barroca la ha enraizado a menudo más profundamente, según un esquema que remite al del complejo edípico descrito por Freud». A Souiller le parece evidente esa estructura edípica en numerosos dramas de Calderón y, especialmente, en el más célebre de todos: *La vida es sueño*.

Aunque *La vida es sueño* forma parte de un sistema de dramaturgia caracterizado, al igual que el *Edipo, rey*, de Sófocles y otras tragedias de Destino, por la estructura circular de la acción, cuyo eje no sólo temático, sino estructural es el Hado, yo no me atrevería a proyectar en el drama calderoniano el Edipo de Freud, ni el *Edipo* de Sófocles ni tampoco el de Séneca. En su lectura del mito edípico, Calderón seleccionará y mantendrá significativamente sólo los mitemas (=partículas elementales del mito) que tienen que ver con las relaciones Padre/Hijo/Rey/Príncipe heredero, pero suprimirá en cambio el de las relaciones incestuosas entre Madre/Hijo.

Ciñéndonos rigurosamente a la lectura dramatúrgica de *La vida es sueño*, me parecería mucho más obvio hablar de «complejo de Urano», cuyo núcleo motor es el miedo a perder el poder, que de «complejo de Edipo». No es Segismundo, sino Basilio quien, en verdad, padece de un «complejo». Ya el ilustre historiador José Antonio Maravall afirmaba que «el problema básico del Barroco en todos los terrenos será el de la tensión viva entre autoridad y libertad. [...] Sin referencia a ese plano problemático, inestable de las tendencias agónicas de la libertad exterior, no se entiende el Barroco». Y, podemos añadir, tampoco se entiende a Calderón.» •

En septiembre, en la Fundación Juan March

Dos nuevos encuentros sobre Biología

Dos nuevas reuniones ha organizado para el mes de septiembre la Fundación Juan March dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología, que viene organizando periódicamente. La primera, que tendrá lugar entre el 16 y el 18 de septiembre, organizada por los profesores **A. Rodríguez-Navarro**, del Departamento de Microbiología, de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos, de Madrid, y por **R. Lagunas**, del Instituto de Investigaciones Biomédicas del C.S.I.C., de Madrid, lleva por título «Yeast transport and energetics».

Versará sobre los sistemas de transporte en levaduras y los mecanismos energéticos asociados. Los aspectos principales hacia los que se enfocará la reunión serán los relacionados con la cinética, energética, genética y organización molecular de tales sistemas, entre los que se encuentran los canales iónicos, los transportadores de azúcares, aminoácidos, pirimidinas e iones, y las ATPasas involucradas en el aporte de energía.

La segunda, que se iniciará el 30 de septiembre y se alargará hasta el día 3 de octubre, lleva por título «Innovations on proteases and their inhibitors: Fundamental and applied aspects» y está organizada por **Francesc X. Avilés**, del Departamento de Bioquímica e Instituto de Biología Fundamental, de la Universidad Autónoma de Barcelona. Se dedicará a las innovaciones en proteasas y sus inhibidores, tanto en su vertiente básica como aplicada. La intención de la reunión es presentar diferentes aspectos del tema, abar-

cando tanto la biología molecular (expresión, genética molecular, evolución, manipulación) como su estructura (biofísica, estructura tridimensional) y sus aplicaciones (biotecnológicas y biomédicas).

Ambas reuniones, a puerta cerrada, con un máximo de 30 participantes, en la primera, y de 25 en la segunda, tendrán lugar en la sede de la Fundación Juan March.

En el primer «workshop» intervienen los profesores M. R. Chevalier (Francia), A. A. Eddy (Gran Bretaña), Y. Eilam (Israel), G. F. Fuhrmann (Alemania), A. Goffeau y M. Grenson (Bélgica), M. Höfer (Alemania), A. Kotyk (Checoslovaquia), D. Kuschmitz (Alemania), R. Lagunas (España), C. Leao (Portugal), L. A. Okorokov (URSS), A. Peña (México), J. Ramos y A. Rodríguez-Navarro (España), W. A. Scheffers (Holanda), J. M. Thevelein (Bélgica) y P. J. A. Van del Broek (Holanda).

En el otro «workshop» intervienen los profesores F X. Avilés (España), A. J. Barrett y T. Blundell (Gran Bretaña), W. Bode (Alemania), P. Carbonero (España), R. W. Carrell y T. E. Creighton (Gran Bretaña), C. S. Craik, E. W. Davie y L. D. Fricker (EE.UU.), H. Fritz y R. Huber (Alemania), A. J. Kenny (Gran Bretaña), H. Neurath (EE.UU.), A. Puigserver (Francia), C. A. Ryan (EE.UU.), J. J. Sánchez-Serrano (Alemania), R. L. Stevens (EE.UU.), K. Suzuki (Japón), V. Turk (Yugoslavia), J. Vendrell (España) y K. Wüthrich (Suiza).

Simbiosis Rhizobium-leguminosa

La biología molecular de la simbiosis entre las bacterias del género *Rhizobium* y las leguminosas fue el tema de la reunión que tuvo lugar en la Fundación Juan March entre los días 27 y 28 de mayo. Organizada por el doctor **Ruiz Argüeso**, de la Universidad Politécnica de Madrid, en dicha reunión se desarrollaron ciertos aspectos de esa interacción, tales como los genes bacterianos y los de la planta implicados en ella, la influencia del oxígeno en la fijación del nitrógeno y el efecto de posibles contaminantes del suelo.

El nitrógeno es uno de los elementos químicos clave en la composición de la materia viva y, a su vez, es el componente mayoritario de la atmósfera terrestre. Sin embargo, la mayoría de los seres vivos son incapaces de asimilar el nitrógeno atmosférico e incorporarlo a sus proteínas y ácidos nucleicos. Este elemento, escasamente reactivo en su forma molecular, sólo es accesible para esa mayoría en sus formas oxidadas (nitritos y nitratos) o reducidas (amoniaco).

Únicamente algunas bacterias tienen la habilidad para asimilar el nitrógeno molecular que, a partir de éstas, puede ser ya aprovechado por los fijadores de carbono (las plantas) y expandirse hacia el resto de los seres vivos. Existe una asociación simbiótica entre un grupo de plantas, las leguminosas, y uno de bacterias, los *Rhizobium*, en la que se produce una colaboración y aprovechamiento mutuo en la fijación del nitrógeno y del carbono. En el plano morfológico, lo que se observa es la aparición de nódulos en las raíces de la planta aparentemente infectados por las bacterias.

Molecularmente, en la formación de los nódulos intervienen tanto productos generados por la planta, como factores producidos por el *Rhizobium*. En la bacteria existe un conjunto de genes, denominados *nod*, que controlan la síntesis de ciertos glicolípidos, compuestos que actúan como trans-

misores de señales que son captadas por las raíces de la planta.

Es interesante destacar que existen genes *nod* típicos de cada especie de *Rhizobium*, con lo que el glicolípidos estimulador de la planta es distinto y a su vez, determinante de la especie de leguminosa con la cual se producirá la simbiosis.

El reconocimiento de esta señal por parte de la planta se lleva a cabo mediante unas proteínas denominadas lectinas. Las lectinas tienen la capacidad de unirse a determinados restos de azúcar, con lo cual el establecimiento de la simbiosis depende de la adecuada conjunción entre lectina (específica de la planta) y los azúcares del glicolípidos (específico de la bacteria).

La planta, tras «aceptar» la infección, responde al estímulo de los genes *nod* produciendo un conjunto de proteínas, las nodulinas, que se requieren para el mantenimiento de la bacteria y para la fijación del nitrógeno. Así, en los nódulos aparecen enzimas implicadas en la asimilación del nitrógeno, en el metabolismo del carbono y en la biogénesis de amidas y ureidos. Otras dos proteínas de gran importancia en el funcionamiento del nódulo son la leghemoglobina, con un relevante papel en el transporte de oxígeno, y la glutamina sintasa que es la responsable de incorporar el amonio en la ruta de los aminoácidos.

En el funcionamiento del nódulo uno de los elementos claves es el oxígeno. Por un lado, inactiva la nitrogenasa encargada de fijar el nitrógeno, pero, por el otro, se requiere para la cadena respiratoria productora de energía (estrictamente necesaria para reducir el nitrógeno). Para solucionar esta aparente contradicción, en el nódulo existen barreras físicas que dificultan la difusión del oxígeno y se encuentra la leghemoglobina, que lo transporta hacia la carrera respiratoria y secuestra aquellas moléculas libres que podrían inactivar la nitrogenasa. •

Revista de libros de la Fundación

Número 47 de «SABER/Leer»

Con artículos de Prieto, Ayala, García Berrio, Seco, Lledó, Ortín y Domínguez Ortiz

En el número 47, correspondiente a los meses de agosto y septiembre, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, escriben **Claudio Prieto**, **Francisco Ayala**, **Antonio García Berrio**, **Manuel Seco**, **Emilio Lledó**, **Juan Ortín** y **Antonio Domínguez Ortiz**.

El compositor **Claudio Prieto** comenta una biografía de Marcel Brion sobre Mozart, que es, escribe, una biografía «al uso», narrada con estilo ágil, como si fuera casi una novela histórica. **Francisco Ayala** ha leído un texto clásico de la historiografía del arte español, del que es autor Francisco Pacheco, y que le parece fuente obligada para conocer la pintura antigua, además de para adentrarse por la rica cultura del Barroco español.

Para **Antonio García Berrio** la obra del semiólogo italiano Umberto Eco es el itinerario más completo y aleccionador, más ágil y más versátil, para seguir la progresión de la estética general moderna.

Los diccionarios, nos recuerda el académico **Manuel Seco**, que valora una nueva edición actualizada del clásico VOX, envejecen a la misma velocidad que los seres humanos; por eso, hay que tratarlos como realidades dinámicas.

Emilio Lledó, abre un diálogo con un libro de Luis Vega que comenta, descubriendo en él, entre otras cosas, los decididos e incansables pasos por el camino de la racionalidad que constituyeron uno de los grandes tesoros de la cultura griega.

Juan Ortín se ocupa de un libro de carácter divulgativo, y que es un relato periodístico de la búsqueda de



nuestros ancestros más remotos. Para gobernar, nos recuerda **Domínguez Ortiz**, hay que saber con qué número de gobernados se cuenta. En tiempos de Felipe II se inició el catastro de Ensenada que ha dado origen a multitud de monografías, pero faltaba una visión global de esta documentación catastral.

Tino Gatagán, **Stella Wittemberg**, **Alfonso Ruano**, **Fuencisla del Amo**, **Jorge Werfelli** y **Victoria Martos** se encargan de las ilustraciones del número.

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

Seminarios de Immergut, Hassner y Schmitter

En junio finalizó el segundo semestre del curso 1990-91 del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, donde han realizado estudios los ocho nuevos alumnos que fueron becados por el citado Instituto en la convocatoria de 1990, más los que llevan estudiando en el Centro de convocatorias anteriores.

Los profesores y cursos de este semestre de primavera han sido los siguientes:

Jimena García Pardo: Economía II (para alumnos de primer curso).

Daniel Peña: Métodos II (alumnos de segundo curso).

Ismael Sánchez: Prácticas de Métodos II (alumnos de segundo curso).

Modesto Escobar: Seminario de Investigación (alumnos de segundo).

Francisco Alvira: Métodos I (alumnos de primer curso).

José Antonio Herce: Economía Política (alumnos de primero).

Hans Daalder: «Comparative European Party Systems» (primer y segundo cursos).

Carlos Waisman: Seminario de Investigación (para alumnos de segundo curso) y Research in Progress (tercer y cuarto cursos).

Philippe Schmitter: «The Institutions and Practices of Modern Capitalism» (para alumnos de primer y segundo cursos) y un seminario de investigación con los alumnos de segundo curso.

Además de estas clases destinadas a los alumnos becados del Centro, se celebraron de marzo a junio diversos seminarios y almuerzos-discusión a los que asistieron también profesores e investigadores del Centro. Impartieron dichos seminarios **José María**

Maravall, catedrático de Sociología Política de la Universidad Complutense (21 de marzo) sobre «Reformas en nuevas democracias: la experiencia del Sur de Europa»; **Félix Varela**, catedrático de Organización Económica Internacional de la Universidad de Alcalá de Henares (8 y 11 de abril) sobre «El endeudamiento de los países en vías de desarrollo»; **Ellen M. Immergut**, Assistant Professor del Departamento de Ciencia Política del Massachusetts Institute of Technology (Estados Unidos) (19 de abril) sobre «Against Essentialism: A Relational Approach to Professional Representation»; **Philippe Schmitter**, Profesor de Ciencia Política de la Stanford University (Estados Unidos) (22 de abril) sobre «Different Modes of Comparative Analysis (and when to use them)»; **Pierre Hassner**, profesor de la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, de Paris (25 de abril) sobre «Opening and self-closure: the new challenges to European Security»; **Wolfgang Streeck**, profesor de Sociología de la Universidad de Wisconsin-Madison (Estados Unidos) (20 y 22 de mayo) sobre «Integration, negative integration and deregulation: The Political Economy of 1992» e «Industrial Relations in Subnational Political Economies: Union in European Industrial districts» y **Carlos**

Waisman, profesor de Sociología de la Universidad de California en San Diego (6 de junio) sobre «Mercado, democracia y legitimación: comentario sobre las transiciones en el Cono Sur y Europa Oriental».

En cuanto a los almuerzos, asistieron a los mismos en el semestre de primavera el Embajador de Alemania en España **Guido Brunner** (8 de marzo), quien habló sobre «La unificación alemana y la Unión Europea»; el profesor **Pierre Hassner** (26 de abril); **Miguel Herrero y Rodríguez de Miñón**, Diputado del Partido Popular (23 de mayo); y **Juan Luis Cebrían**, Consejero Delegado de «El País» (5 de junio).

Asimismo, impartieron conferen-

cias públicas, en el salón de actos de la Fundación Juan March, **Hans Daalder** (7 y 9 de mayo) y **Philippe Schmitter** (14 y 16 de mayo). Bajo el título general de «European Politics: past and future», Daalder habló sobre «Paths towards state formation in Europe: democratization, bureaucratization and politicization» y «The role of a small state in the European Communities: the case of the Netherlands»; y Schmitter sobre «What role will organized interests play in the Europe of 1992?» y «What sort of polity is the European Community likely to become?».

Seguidamente ofrecemos un resumen de los seminarios impartidos por los profesores Ellen M. Immergut, Philippe Schmitter y Pierre Hassner.

Ellen M. Immergut

El poder de la profesión médica

El problema de la concentración de poder político en manos de los grupos profesionales (centrados en el caso de los médicos), las distintas teorías que sobre su génesis han aparecido y una crítica global a las mismas constituyeron el contenido del seminario que impartió la profesora **Ellen M. Immergut**, del Massachusetts Institute of Technology, para quien «profesiones como la médica no pueden ser consideradas en sí mismas *lobbies* o grupos de poder político».

«Talcott Parsons —afirmó Immergut— fue, dentro de la corriente del estructural-funcionalismo, el primero en preocuparse por el rol social de los médicos, los cuales, según él, debían tener como objetivo primordial la reintegración a la sociedad del individuo enfermo, diferenciado y aislado de aquella por serlo. Parsons hizo hincapié en la ética médica. Teorías posteriores lo hicieron en el poder social y político conseguido por los médicos como profesionales, siendo varias las dimensiones de la

profesión en las que se centraron estas «unmasking theories», es decir, teorías que pretendían desenmascarar ese poder del que hablamos y que podía residir en los siguientes factores: la definición de un área de conocimiento muy específico, como es el médico, y en el control del acceso a la misma ('knowledge view'); en el establecimiento y control del que pudiéramos denominar un *mercado de salud*, en el que cuantos menos fueran los médicos especializados en un área determinada, mayor sería su poder ('market-monopoly view'); en el reconocimiento público prestado a personas dedicadas a un aspecto de la vida —la enfermedad— molesto y misterioso ('legitimacy view') o en la función social desempeñada, que podría tornarse en una amenaza en el caso, por ejemplo, de producirse una huelga en el sector ('political economy view'). En este sentido, el Estado del Bienestar, con su provisión de servicios médicos alternativos por parte del Estado, habría venido cons-



Ellen M. Immergut es Associate Professor del Departamento de Ciencia Política del Massachusetts Institute of Technology (Estados Unidos). Su tesis doctoral trata sobre «Construction of Interests: National Health Insurance Politics in Sweden, France and Switzerland, 1930-1970», de próxima publicación en Cambridge University Press.

tituyendo una forma de limitar el poder excesivo que se pudiera generar dentro de la profesión médica por el monopolio de una función social de extrema importancia.»

Ellen M. Immergut realizó una crítica de las mencionadas teorías, analizando su validez en la conformación del sistema sanitario y de la profesión médica en varios países desde la «fundación» de dicha profesión, pasando por su «unificación» en el siglo XIX, hasta el definitivo proceso de lo que llama «diferenciación» (especialización médica y aparición de la Health Insurance en cada país). Como conclusión, Immergut señaló que «ninguna de las llamadas 'unmasking theories' es válida por sí misma, puesto que posiblemente se refiere sólo a una dimensión de la profesión médica y, aún más, es un error tratar con una profesión como algo cuyo poder se pudiera pesar. Su poder es algo relativo a muchos factores, entre ellos, el poder de otros grupos, o el tema o asunto de que se trate en cada caso, y muchos otros».

Philippe Schmitter

Análisis comparativo en la investigación social

Philippe Schmitter, profesor de Ciencia Política de la Stanford University, impartió en abril pasado un seminario en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, en torno a «Different Modes of Comparative Analysis (and when to use them)». Comenzó apuntando tres motivaciones fundamentales para emprender una investigación social: 1) la existencia de un vacío documental, motivación importante en el caso de los historiadores, más proclives que otros científicos sociales a adaptar teorías a un hallazgo

empírico relevante (un archivo no explorado, por ejemplo); 2) la relevancia política o la actualidad de un determinado problema, motivación, ésta, prominente para los politólogos; y 3) la relevancia teórica del problema, tanto cuando se trata de confirmar como de refutar un corpus teórico preexistente.

«Por encima de estas motivaciones —apuntó— la forma más genérica de encontrar temas de investigación es la analogía. Así, la capacidad del investigador para encontrar pautas desconocidas y, más aún, pautas contrarias al

sentido común, resulta extraordinariamente fructífera. Al iniciar una investigación, resulta útil asumir que el tema elegido ya ha sido tratado anteriormente. Deberá buscarse, por tanto, la literatura existente anterior, y en particular la de pensadores desconocidos. Resulta importante la predisposición a tratar cuestiones no previstas. En este sentido, proyectos que se realizan sin demasiadas dificultades o que confirman las hipótesis iniciales sin paliativos pueden resultar *sospechosos*.

En cuanto a la elección del diseño de la investigación, señaló Schmitter que «depende de los objetivos de esta última y de la naturaleza del problema. Fundamentalmente, el diseño de una investigación puede ser experimental, cuasi-experimental o comparativo, siendo este último tipo el más frecuente en Ciencias Sociales. En relación con los proyectos comparativos, el investigador ha de prestar particular atención a los problemas de difusión cultural, que pueden dificultar el hallazgo de observaciones independientes. Esto es importante en el caso europeo.»

Finalmente, Schmitter habló de su experiencia como investigador en grupos internacionales de investigación comparativa.

Pierre Hassner

Los nuevos retos para la seguridad europea

El pasado 25 de abril, **Pierre Hassner**, de la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, de París, dio en el Centro de un seminario sobre «Opening and self-closure: the new challenges to European Security». Su tesis fundamental giró en torno a la necesidad de analizar e interpretar la estructura de seguridad europea desde una nueva perspectiva, que implica, por un lado, relegar el concepto de estabilidad en favor del análisis de nue-



Philippe Schmitter es profesor en el Departamento de Ciencias Políticas de la Stanford University. Entre sus publicaciones figuran: *Interest Conflict and Political Change in Brazil* (1971) y *Corporatism and Public Policy in Authoritarian Portugal* (1975). Además ha codirigido, entre otros trabajos, *Transitions from Authoritarian Rule: Prospects for Democracy* (1986), en cuatro volúmenes.

vos problemas y conflictos y, por otro, adoptar un nuevo paradigma para el análisis de las relaciones internacionales. «La nueva Europa —dijo— aparece caracterizada por una ambigüedad y asimetría que ya no remite tanto a las relaciones centro/periferia o Este/Oeste como a conflictos basados en reacciones sociales y el ritmo con que se están produciendo. En la medida en que Europa opte por un proceso de apertura deberá enfrentarse a

nuevos retos derivados de la desintegración de estados multinacionales, de conflictos étnicos tras el proceso de migración y de la necesidad de regular los derechos de las minorías.»

«De hecho, uno de los problemas fundamentales para la nueva Europa, incluso en el caso de estados unitarios como Francia, deriva del proceso de migración. La llegada de inmigrantes plantea el problema de su acogida, así como el del reconocimiento de sus derechos como minorías. La necesidad de reconocer la existencia de estados multiculturales y multiétnicos aparece como la consecuencia lógica de este proceso. Este será el reto europeo pero también el nuevo punto de partida para la interpretación de su futuro. La desestabilización que acompaña a este proceso se constituye en base de conflictos internos en torno a la definición de las identidades colectivas. Es necesario cuestionarse la nueva Europa desde esta perspectiva: ¿qué está constituyendo las nuevas identidades?, pero, sobre todo, ¿cómo afecta esta nueva definición social a la estabilidad europea y a las relaciones internacionales?» Esta visión genérica nos remite al problema clásico de las relaciones sociedad *versus* comunidad. Hassner plantea la emergencia de



Pierre Hassner es director de Investigación en el Centre d'Etudes et de Recherches Internationales de la Fondation Nationale de Sciences Politiques, de París, y profesor del ciclo superior de Estudios políticos de esta Fundación. Es autor de numerosas publicaciones sobre las relaciones Este-Oeste, estrategia y dominio de armamento y filosofía política.

un nuevo rol para el concepto de comunidad diferente de aquel que había ejercido en la visión clásica.

«Estudios/Working Papers»

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales ha editado recientemente los siguientes títulos dentro de la serie *Estudios/Working Papers*.

- **Javier Tusell:** *La conspiración y el golpe de estado de Primo de Rivera (Septiembre 1923)*. Abril 1991/15.
- **Seymour Martin Lipset:** *No third way: a comparative perspective on the left*. Abril 1991/16.
- **Mauro Guillen:** *States, professions, and organizational paradigms: German Scientific management, human relations, and structural analysis in compara-*

tive perspective. Abril 1991/17.

— **Víctor Pérez Díaz:**

La emergencia de la España democrática: la «invención» de una tradición y la dudosa institucionalización de una democracia. Abril 1991/18.

The Church and religion in Contemporary Spain. Abril 1991/19.

El propósito de la serie *Estudios/Working Papers* es poner al alcance de una amplia audiencia académica el trabajo de los miembros que integran la comunidad del Centro: profesores, investigadores, estudiantes e invitados del mismo.

Actividades en agosto y septiembre

Goya, en Burdeos

En **Burdeos** (Francia) seguirá abierta, hasta el 15 de septiembre, la **Exposición de 218 Grabados de Goya**, que se inauguró el pasado 8 de julio en la Galerie des Beaux-Arts. La muestra, integrada por grabados pertenecientes a las cuatro series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*, se ha organizado con la colaboración del Musée des Beaux-Arts de Burdeos.

«Arte Español Contemporáneo», en Teruel

Las 23 obras, de otros tantos autores, que integran la colectiva **«Arte Español Contemporáneo»** de la Fundación Juan March, se exhiben hasta el 31 de agosto en el Castillo de **Mora de Rubielos (Teruel)**, en muestra organizada con la colaboración de la Diputación General de Aragón e Ibercaja. Esta exposición se presenta el 12 de septiembre en el Museo Provincial de **Teruel**, en colaboración con esta institución e Ibercaja.

Colecciones permanentes, en Palma y Cuenca

En el **Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca**, que desde 1980 pertenece a la Fundación Juan March, se exhiben pinturas, esculturas, obra gráfica y otros trabajos de autores españoles, la mayoría de la generación abstracta de los años cincuenta. El horario de visita del Museo es de 11 a 14 horas, y de 16 a 18 horas (sábados, hasta las 20 horas), y domingos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado. El precio de entrada es de 200 pesetas, con descuentos a estudiantes y grupos y gratuito para nacidos o residentes en Cuenca.

En **Palma de Mallorca**, en el antiguo edificio de la calle San Miguel, 11, puede visitarse, desde diciembre del pasado año, la **Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani**, formada por fondos de la Fundación Juan March, que ofrece con carácter permanente un total de 36 obras de otros tantos artistas españoles del siglo XX, entre ellos Picasso, Dalí y Miró. El horario de visita es de lunes a viernes, de 10 a 13,30 y de 16 a 19 horas. Sábados, de 10 a 13,30. Domingos y festivos, cerrado.

Exposición y ciclo conmemorativo del XXV Aniversario del Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca

Con motivo de cumplirse este año el XXV aniversario de la creación del **Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca**, la Fundación Juan March ha organizado para el mes de septiembre un ciclo de conferencias, que impartirán **Julián Gallego** (día 23), **Juan Manuel Bonet** (día 24), **Miguel Fernández-Cid** (día 25) y **José Luis Barrio-Garay** (día 26), en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP), de Cuenca. El 23 de septiembre se inaugurará, también en colaboración con la UIMP, una **Exposición** sobre Cuenca, vista por Fernando Zóbel, con obra gráfica, libros y cuadernos de trabajo del que fuera el creador de la colección que alberga el Museo.