

Nº 234
Noviembre

1993

S Sumario

Arte	3
Veinte años de exposiciones de la Fundación Juan March (1973-1993)	3
— Seis millones de visitantes en más de 400 muestras	3
«Arte expresionista alemán <i>Brücke</i> »	15
— Magdalena Moeller presentó la exposición: «La unidad “arte-vida” en la obra del <i>Brücke</i> »	16
— Visitas guiadas para grupos	16
Música	20
Ciclo «Música de cámara y romanzas de Tchaikovsky»	20
— Cinco conciertos desde el 10 de noviembre	20
«Grieg: música de cámara», en los «Conciertos del Sábado»	21
«Conciertos de Mediodía» de noviembre	22
Recitales para Jóvenes: violonchelo y piano, canto y piano, y piano	23
Presentación del <i>Catálogo de obras 1993</i> de la Biblioteca de Música Española Contemporánea con un concierto dedicado a Mompou	23
Finalizó el ciclo con la integral de la obra para violín y piano de Beethoven	24
Cursos universitarios	26
Francisco Tomás y Valiente: «La historia constitucional española (1812-1978)»	26
Saúl Yurkievich: «Julio Cortázar. Sus mundos y sus modos»	31
Publicaciones	35
«SABER/ <i>Leer</i> » de noviembre: artículos de Manuel Alvar, Julián Gállego, García-Sabell, Domínguez Ortiz, López Piñero, Campos-Ortega y Medardo Fraile	35
Biología	36
«Señales intra- y extracelulares en hematopoyesis»	36
Dos nuevos <i>workshops</i> en noviembre, sobre «Interacciones entre DNA y fármacos» y «Bases moleculares de la función de canales iónicos»	38
Editado por Elsevier el <i>workshop</i> sobre «Muerte y reparación de la célula neuronal».	38
Ciencias Sociales	39
Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	39
— Steven Lukes: «Cinco fábulas sobre los derechos humanos»	39
— Roberto Garvía: «El problema de los objetivos en organizaciones formales. La ONCE»	41
— Joan Botella: «Gasto público y fiscalidad en Europa»	43
Calendario de actividades culturales en noviembre	44

Balance 1973-1993

Veinte años de exposiciones de la Fundación Juan March

Seis millones de visitantes en más de 400 muestras

La primera de las 422 exposiciones organizadas hasta ahora por la Fundación Juan March se presentaba, hace veinte años, en el Museo Contemporáneo de Sevilla: con el nombre de «ARTE 73», una exposición colectiva con 81 obras de 41 pintores y escultores españoles contemporáneos se exhibió durante el año 1974 en varias ciudades españolas y europeas antes de inaugurar la actual sede de esta Fundación, en enero de 1975.

Además de estas 422 exposiciones, visitadas por casi seis millones de personas, la Fundación Juan March realiza desde su creación, en 1955, una constante actividad de promoción en el ámbito del arte, mediante la formación de un fondo pictórico y escultórico propio de arte español contemporáneo, así como de una colección de grabados originales de Goya; la gestión del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuya colección es propietaria desde que en 1980 su creador, el pintor Fernando Zóbel, le hiciera donación de la misma; y la organización y gestión en Palma de Mallorca de la Col·lecció March. Art Espanyol Con-

temporani, formada con fondos de la Fundación Juan March.

Asimismo, diversas obras de restauración artística se han realizado con ayuda de la Fundación Juan March, como la Portada del Monasterio de Santa María de Ripoll o el Retablo del Altar Mayor de la Catedral de Sevilla, entre otras. Además, un total de 500 artistas e investigadores han sido becados por la Fundación Juan March para realizar trabajos de creación o estudios en las distintas manifestaciones de las artes plásticas, dentro y fuera de España.

Desde 1975 hasta 1982, la Fundación exhibió cada año la obra de sus becarios de artes plásticas, con el propósito de completar la ayuda prestada



▷ a estos artistas jóvenes. En total se exhibieron, en las siete exposiciones de este género, 270 obras, pertenecientes a 69 artistas.

Por su labor en el campo del Arte, la Fundación Juan March ha sido galardonada en diversas ocasiones: con la Medalla de Honor de la Real Aca-

DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LAS EXPOSICIONES (1973-93)



mia de Bellas Artes de San Fernando (1976); la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, entregada por el Rey de España (29 de mayo de 1980), «como reconocimiento de la forma ejemplar con que ha venido desarrollando sus fines y, muy especialmente, dentro de un amplio contexto cultural, su atención por las bellas artes»; y en 1993 le fue otorgada la Medalla de Oro de Barcelona al Mérito Artístico «por su gran labor de dedicación a promover, difundir e investigar todos los ámbitos de la cultura dentro y fuera de nuestras fronteras».

En sus actividades artísticas, la

Fundación sigue criterios de búsqueda de calidad y pluralismo, con la ayuda de asesores del más alto nivel. Por sí misma, o en colaboración con distintas entidades culturales —otras fundaciones, embajadas, museos, galerías, coleccionistas privados, etc.—, la Fundación promueve alrededor de veinte exposiciones anuales y acompaña a estas muestras, además de con carteles y catálogos y otras publicaciones, con actividades complementarias, como conferencias, conciertos o proyecciones cinematográficas.

Al arte ha dedicado la Fundación Juan March muchos de los más de 200

NOTA.—Al cumplirse veinte años de las exposiciones artísticas de la Fundación Juan March, recogemos con carácter excepcional, en el espacio habitualmente destinado al «Ensayo» que abre cada número de este *Boletín Informativo*, un balance de la labor desarrollada en ese ámbito por esta institución. (En el próximo *Boletín Informativo* proseguirá la serie de Ensayos dedicados actualmente a «La lengua española, hoy».)

Cursos universitarios, que ha organizado, sin contar las conferencias de inauguración de sus exposiciones, tanto en Madrid como en otros puntos de España y de otros países.

También a través de su labor editorial, la Fundación ha dedicado una especial atención al arte: la colección *Tierras de España*, con un total de 18 volúmenes, recoge la aportación artística de las distintas regiones españolas en su contexto geográfico, histórico y cultural. Coeditada por la Fundación y Noguer, se inició esta colección en 1974 y se concluyó en 1988. En total, abarca más de 7.000 páginas, con textos de 63 especialistas y 7.502 ilustraciones. De especial interés y valor artístico fue la edición que realizó la Fundación de *La Alhambra*, conjuntamente con la Fundación Rodríguez Acosta, de Granada: un homenaje al



Los Reyes de España visitaron la exposición de Mondrian en 1982, acompañados del pintor y escultor Joaquín Vaquero Turcios.

arabista Emilio García Gómez, con serigrafías de Eusebio Sempere.

BALANCE DE EXPOSICIONES Y VISITANTES 1973-1993

	Exposiciones	Visitantes
Madrid.....	83	2.338.503
Otras localidades españolas	293	2.381.552
Museo de Cuenca (desde 1981 hasta 1992)		527.692
Col-lecció March, de Palma (desde 1990).		43.244
Otros países.....	46	508.070
TOTAL	422	5.799.061

Visitantes para ver una exposición en la Fundación Juan March.



Monográficas de grandes maestros

Las exposiciones que organiza la Fundación Juan March abarcan diversas líneas: *muestras monográficas de grandes maestros del siglo XX*, españoles o extranjeros, cuya obra, por diversas razones, no ha sido bien conocida por el público español. Figuras tan célebres en el desarrollo del arte occidental del presente siglo como **Picasso, Matisse, Oskar Kokoschka, Francis Bacon, Kandinsky, Mondrian, Max Ernst, Monet** o **Mark Rothko** han sido objeto de exposiciones monográficas.

La exposición de más de 200 obras de Oskar Kokoschka, el maestro del expresionismo alemán, era la primera de esta serie de muestras de grandes artistas que, con la colaboración de museos, galerías y coleccionistas privados de otros países, ha ofrecido la Fundación en su sede, en Madrid, a lo largo de estos veinte años. El propio Kokoschka, por entonces a punto de cumplir los 90 años, vino a Madrid a la inauguración de su exposición.

En cuanto a Picasso, además de la exposición de 31 obras que trajo la Fundación en el otoño de 1977, fue el protagonista de la organizada en 1991 con el título de «Picasso: Retratos de Jacqueline» y de la más reciente muestra documental «Picasso: *El sombrero de tres picos*» (primavera-verano de 1993); y ha estado representado en otras exposiciones colectivas, entre ellas «Obras Maestras del Museo de Wuppertal: de Marées a Picasso» (1987) y «Cubismo en Praga» (1990).

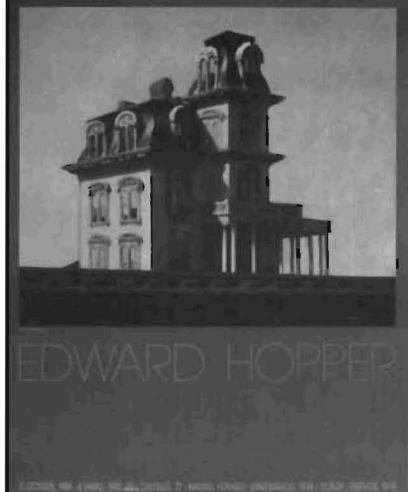
Sesenta y cinco cuadros del pintor belga **René Magritte**, una de las figuras claves del surrealismo, integraron la retrospectiva que del mismo se pudo ver en 1989, la segunda de las muestras más visitadas de las organi-

zadas por la Fundación. La primera en número de visitantes ha sido hasta ahora la de «**Monet en Giverny**» (Colección Museo Marmottan, de París), que ofreció en el último trimestre de 1991 veinte óleos realizados por el pintor impresionista francés a lo largo de sus últimos veinte años, todos ellos inspirados en su mansión de Giverny.

Además de los citados, muchos



otros destacados artistas de la vanguardia histórica internacional europea han sido objeto de exposiciones individuales: **Jean Dubuffet, Alberto Giacometti, Georges Braque, Paul Klee, Kurt Schwitters, Robert y Sonia Delaunay, Fernand**



Léger, Pierre Bonnard, Julius Bissier, los portugueses Almada Negreiros y Vieira da Silva, Ben Nicholson, Odilon Redon... A dos artistas rusos, Alexej Jawlensky y Kasimir Malevich, se dedicaron sendas exposiciones, en 1992 y en el primer trimestre del presente año 1993, respectivamente. Con ellas se proseguía el repaso al arte ruso —cabe recordar al ya citado Kandinsky y al ruso-francés Marc Chagall, este último objeto de una muestra organizada en 1977 en Palma de Mallorca—, además de una colectiva de vanguardia rusa, con obras del

Museo y Colección Ludwig, de Colonia.

Muestras colectivas

Obras de muchos de los artistas citados y de otros igualmente importantes se han incluido en exposiciones colectivas, como la de fondos del Museo holandés de Eindhoven y la ya citada del Museo de Wuppertal. Un tipo de exposiciones colectivas que ha ofrecido la Fundación son las dedicadas a movimientos, escuelas o géneros de un país o de un período determinado. Así, la muestra dedicada al **bodegón** o **naturaleza muerta**, que en 1979 agrupó obras de 32 destacados artistas del presente siglo; y la exposición de «**Vanguardia Rusa (1910-1930)**», que permitió contemplar por primera vez en España 178 obras pertenecientes a 45 artistas del vanguardismo artístico que floreció en Rusia paralelamente a los «ismos» europeos, en los períodos anterior y posterior a la Revolución de 1917.

La escultura

La escultura ha sido objeto de atención en el programa expositivo de la Fundación a lo largo de estos veinte años. Además de las esculturas pintadas de Dubuffet y de las figuras en el espacio de Giacometti, en las respectivas muestras citadas, esta institución ofreció en 1980 una exposición del escultor catalán **Julio González** (con 66 esculturas y 45 dibujos), que era la primera exposición importante consagrada a este artista en nuestro país; y en el otoño del año siguiente se montaba la muestra «**Medio siglo de escultura: 1900-1945**», que reflejaba, con un criterio didáctico, las invenciones, rupturas y aportaciones más importantes que han jalonado la evolución de la escultura desde comienzos del siglo hasta la segunda guerra mundial. La integraban 123 obras de 39 artistas, en su mayor parte europeos, todos ellos figuras relevantes en el arte contemporáneo.



Vista parcial de la Exposición Giacometti, en 1976.

Otras colectivas han ofrecido fondos como los de la Colección Lenz Schönberg, de Munich, en una muestra denominada «**Zero, un movimiento europeo**», con nombres representativos del arte cinético, espacialismo, pintura ácroma y otras tendencias del arte europeo surgidas a mediados del siglo XX; la de «**Estructuras Repetitivas**», con fondos procedentes del Museo Ludwig, de Colonia; la de «**Minimal Art**», con 18 esculturas y pinturas de las diversas fases de este movimiento; y la exposición «**Cubismo en Praga. Obras de la Galería Nacional Checa**». Actualmente la Fundación Juan March exhibe en sus salas, en Madrid, una colectiva de 77 obras titulada «**Arte expresionista alemán Brücke**», todas ellas procedentes del Brücke-Museum de Berlín, dedicado al grupo de artis-



Oskar Kokoschka, en la inauguración de su muestra, en 1975, con Cristóbal Halffter (izquierda) y Lucio Muñoz.

tas «**Brücke**», que representó la irrupción de la modernidad en Alemania en la primera década del siglo XX.

Artistas norteamericanos

El arte norteamericano del siglo XX ha venido teniendo asimismo una presencia regular en las exposiciones de la Fundación: en 1977 se organizó la muestra «**Arte USA**», con 18 artistas abstractos contemporáneos de Estados Unidos y las diversas tendencias que allí se daban, especialmente en los años cincuenta y sesenta. Seis artistas representados en esta muestra —**Robert Motherwell, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Willem de Kooning y Andy Warhol**— fueron también objeto de exposiciones individuales posteriores en la Fundación. Los tres primeros citados acudieron, además, invitados por la Fundación Juan March, a presentar personalmente su obra en Madrid.

Al «**Minimal Art**», movimiento iniciado en Norteamérica, se dedicó una exposición en 1981; y de **Andy Warhol** se exhibieron en 1990 cuadros y dibujos de la serie *Cars*, que dejó inconclusa el artista al fallecer en febrero de 1987. Warhol y otros artistas citados formaban parte del elenco de los representados en la exposición de la colección particular de **Leo Castelli**, en 1988.

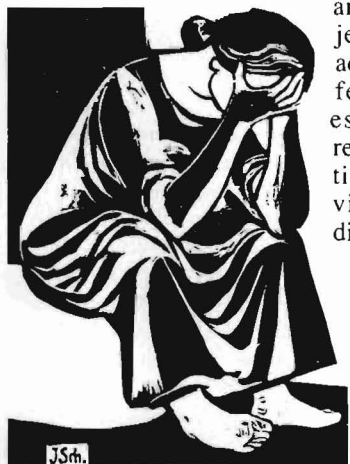
Robert Motherwell con Rafael Alberti, en 1980.



Otros artistas norteamericanos o vinculados a Estados Unidos objeto de exposiciones de la Fundación han sido **Josep Cornell**, en 1984; **Edward Hopper**, en 1989; **Richard Diebenkorn** y el inglés radicado en California **David Hockney**, ambos en 1992. Este último vino a Madrid a presentar su exposición.

Muestras didácticas

Un segundo grupo de exposiciones son las que tienen una finalidad más didáctica. Cabe citar la que dedicó la Fundación en 1977 al «**Arte de Nueva Guinea y Papúa**» (con una amplia selección de utensilios domésticos,



armas, objetos de adorno, orfebrería y esculturas representativas de la vida y tradiciones de las tribus que actualmente pueblan este territorio); la am-

plia muestra organizada al año siguiente sobre las diversas facetas del movimiento «**Bauhaus**», que, mediante programas audiovisuales, reproducciones de obras de arte, películas, vídeos, libros, planos, catálogos y objetos diversos, trataba de ofrecer los métodos de enseñanza que habitualmente utilizó esta escuela alemana en los años veinte.

Mostrar la evolución seguida por el azulejo desde el siglo XV al XX, tan representativo del arte y la arquitectura en Portugal, fue el objetivo de la exposición «**Azulejos en Portugal**», organizada en 1980, junto con otras actividades conmemorativas del IV Centenario de Camoens. E igualmente concebida con carácter didáctico era la muestra «**Arte, Paisaje y Arquitectura (El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania)**», en 1986. Se trataba de una muestra documental com-

Los grabados de Goya, en España y en otros países

Un total de 108 localidades de España, además de Madrid, y 40 ciudades de diversos países, con más de un millón y medio de visitantes, han acogido la exposición de Grabados de Goya (colección de la Fundación Juan March) desde 1979, año de su presentación en la sede de la Fundación. La muestra se ha exhibido hasta ahora en la mayoría de las provincias españolas y en diez países: Andorra, Japón, Bélgica, Luxemburgo, Alemania, Austria, Hungría, Suiza, Portugal y Francia, país este último por el que está realizando un recorrido desde octubre de 1990.

Un total de 222 grabados, pertenecientes a las cuatro grandes series del pintor aragonés —*Caprichos*,

Desastres de la guerra, *Tauromaquia* y *Disparates* o *Proverbios*—, en ediciones de 1868 a 1937, incluye esta muestra, concebida con un carácter itinerante, para ofrecer uno de los aspectos artísticos y testimoniales más directos, espontáneos y llenos de sensibilidad de la obra del célebre artista español.

Acompañan a la muestra diversos paneles explicativos y reproducciones de gran formato de los grabados, para la mejor observación de las técnicas de grabado; un audiovisual sobre Goya y un catálogo, redactado por **Alfonso Emilio Pérez Sánchez**, ex director del Museo del Prado, en el que se comentan todos y cada uno de los grabados.

La fotografía

La *fotografía* también ha sido objeto de atención a la hora de programar las exposiciones, habiéndose organizado hasta ahora una colectiva de **Fotografía Americana desde 1960**, «**Mirrors and Windows**» (en 1981), que trataba de ofrecer una visión de conjunto del arte fotográfico en Estados Unidos y su evolu-



Una de las fotografías de la Exposición de Irving Penn, en 1987.

ción a lo largo de veinte años; una muestra de 156 obras del francés **Henri Cartier-Bresson**, primera retrospectiva completa de casi cincuenta años de trabajo de este artista, creador de lo que él denominó «momento decisivo»; la exposición con 143 retratos de la artista británica **Julia Margaret Cameron** (1815-1879), que venía a ilustrar el panorama fotográfico en la pasada centuria; y la de 168 fotografías del norteamericano **Irving Penn**, traída a Madrid en 1987 por el International Council del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

puesta por fotografías, dibujos, cuadros, esculturas, grabados y otros materiales, reflejo de la sensibilidad con que algunos artistas han reaccionado frente al desafío arquitectónico y urbanístico de Alemania desde el final de la segunda guerra mundial.

El grabado

En este grupo de exposiciones cabría incluir las muestras de grabado como la antológica de la **Calcografía Nacional** (1975), exhibida después por otras capitales españolas, que incluía 220 obras pertenecientes a grandes grabadores españoles de los siglos XVIII al XX; la titulada «**Ars Medica**», que, con grabados procedentes del Museo de Filadelfia, venía a constituir una historia gráfica de la Medicina; o la de «**Xilografía alemana en el siglo XX**». Dentro del capítulo de exposiciones de grabado hay que citar las colecciones propias que la Fundación Juan March ha formado con 222 **Grabados de Goya** y la de obra gráfica de artistas españoles contemporáneos.

Antiguo tórculo en el que se realizaron pruebas durante la Antológica de grabado de la Calcografía Nacional.



Colecciones propias de arte español contemporáneo

Unas mil trescientas obras, de las cuales 470 son pinturas y esculturas, componen actualmente la Colección de Arte Español Contemporáneo

que esta Fundación empezó a formar a principios de los años setenta. La colección recibió un decisivo impulso con la donación por Fernando

El Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca

Más de medio millón de personas han visitado el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, desde que, en 1980, pasó a ser gestionado por la Fundación Juan March, tras la donación de su colección hecha por su creador, el pintor **Fernando Zóbel**. La Fundación, además, viene realizando, a través de la Editorial del Museo, una labor divulgadora, con la edición de reproducciones, carteles, serigrafías y tarjetas postales de obras exhibidas en la colección.

A lo largo del pasado año 1992 tuvo 43.312 visitantes, cantidad que no contabiliza las personas que acceden al Museo con carácter gratuito, como ocurre con los residentes o nacidos en la ciudad o provincia de Cuenca.

En 1991, la editorial del Museo publicó una nueva edición del volumen descriptivo de los fondos expuestos en el Museo, aparecido en 1988, cuyo autor, **Juan Manuel Bonet**, comenta 67 pinturas y esculturas elegidas entre las que habitualmente se exhiben en el Museo; y hace una historia del mismo y de la colección. El Museo, instalado en uno de los edificios de las llamadas Casas Colgadas —sobre la pared rocosa que da al río Huécar—, constituye una muestra característica de la arquitectura gótica popular conquense.

Tras su apertura en 1966, el Museo fue ampliado por primera vez en 1978; y más tarde, en 1985, la Fundación Juan March mejoró diversas salas, con la ayuda del pintor **Gustavo Torner**, autor inicial de diversas peculiaridades museísticas que el propio Fernando Zóbel calificaba de auténticamente precursoras. Por esas características singulares, el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca ha sido reconocido con diferentes premios, como la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes; el Premio del Consejo de Europa al Museo Europeo del Año, en 1981, «por haber utilizado tan acertadamente un paraje notable; y por su interés, tanto por los artistas como por el arte»; y la Medalla de Oro de Castilla-La Mancha, en 1991, como «un ejemplo excepcional en España de solidaridad y altruismo cultural».



Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani, de Palma

Un total de 36 obras de otros tantos autores españoles del siglo XX integran la Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani que, con carácter permanente, se exhibe desde diciembre de 1990 en Palma de Mallorca, en la primera planta del antiguo edificio de la calle San Miguel,

11, junto a la Plaza Mayor. Las obras —siete de ellas esculturas— proceden principalmente de los fondos de la Fundación Juan March, entidad que promueve y gestiona este centro.

El más antiguo de los cuadros de la colección es *Tête de femme*, realizado por Pablo Picasso en 1907, perteneciente al ciclo de *Las señoritas de Avignon*, pintado ese mismo año. El más reciente es de 1990, original de Jordi Teixidor.

Otros autores con obra en la colección son Joan Miró, Salvador Dalí, Juan Gris, Julio González, Manuel Millares, Antoni Tàpies, Gustavo Torner, Antonio Saura y los mallorquines Ferrán García Sevilla y Miquel Barceló, entre otros. Entre los considerados realistas destacan San Antonio López García, Carmen Laffón, Equipo Crónica o Julio López Hernández.

«La colección, breve e intensa, propone una visión sintética de lo que ha sido, en materia de arte, la decisiva contribución española de nuestro siglo», señala el crítico **Juan Manuel Bonet** en el texto que recoge el libro sobre la muestra, editado en varios idiomas por la Fundación Juan March.

Las siete salas abarcan más de 300 metros cuadrados, además de un espacio para la venta de reproducciones artísticas, oficina y servicios. Para la instalación de la Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani, se contó con la asesoría artística del pintor **Gustavo Torner**, creador, junto a Fernando Zóbel, del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca.

La Fundación ha editado una guía didáctica sobre la colección, para las visitas de grupos de escolares, que acuden a contemplarla acompañados de sus profesores. Su autor es **Fernando Fullea** y ha sido diseñada por **Jordi Teixidor**. La Col·lecció March ofrece la posibilidad de adquirir en su librería algunas reproducciones artísticas de las obras, catálogos y libros como el expresamente escrito para la colección. La entrada es gratuita para todos los nacidos o residentes en cualquier lugar de las islas Baleares.

Obras de Joan Miró, Julio González y, al fondo, Eduardo Chillida.





ción para muestras organizadas por otras entidades, tanto en España como en el extranjero. La exposición «**Arte Español Contemporáneo**», primero con una treintena de obras de otros tantos artistas de la generación del 50; más tarde, renovada con obra más reciente (17 de las obras estaban fechadas en la década de los 80), se fue exhibiendo hasta finales de 1992 en un total de 51 ciudades, organizada con la colaboración de entidades locales. También la colectiva de «**Grabado Abstracto Español**» recorrió de 1983 a 1990 un total de 43 ciudades y pueblos españoles.

Otras exposiciones de artistas españoles contemporáneos organizadas con fondos de la Fundación han sido «**Pintura Abstracta Española 1960-70**» (1982); la de «**Arte Español en Nueva York (1950-1970). Colección Amos Cahan**», que se exhibió en ocho capitales de provincia, además de Madrid, antes de ser adquiridas las obras a los herederos del señor Cahan; y «**El Paso después de El Paso**» (en 1988). Asimismo, al morir, en 1984, **Fernando Zóbel**, creador y anterior propietario de la colección del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, la Fundación organizó una exposición-homenaje al artista, que pudo visitarse en su sede, en Madrid, y en otras siete capitales españolas.

De forma permanente, pueden contemplarse en la sede de la Fundación Juan March esculturas de Pablo Serrano, Sempere, Berrocal, Chirino,



Zóbel, en 1980, de obras de unos 150 artistas, que integraban el *Museo de Arte Abstracto Español*, de Cuenca, y de las que, desde entonces, es propietaria y gestora la Fundación Juan March. Asimismo, a fines de 1987 esta institución compró la colección de arte español contemporáneo del norteamericano Amos Cahan (casi un centenar de obras que se encontraban en Nueva York). Desde diciembre de 1990, la *Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani* ofrece, en Palma de Mallorca (calle San Miguel, 11, junto a la Plaza Mayor) un total de 36 obras de otros tantos autores españoles del siglo XX.

Exposiciones itinerantes por España

Una selección de estos fondos se ha difundido desde 1975 a través de exposiciones itinerantes por numerosas ciudades españolas. Además, la Fundación Juan March ha prestado en varias ocasiones obras de esta colec-

Chillida y Torner; y dos murales, de Vaquero Turcios y Suárez Molezún. En el libro *Arte Abstracto Español*, editado en 1983, con textos de **Julián Gállego**, se analiza la parte más representativa —71 obras— de los fondos de arte abstracto de la Fundación. Las obras analizadas tienen como denominador común su intención no figurativa en un sentido amplio, es decir, desde el constructivismo más racional al informalismo más espontáneo.

Proyección en España

Las exposiciones de la Fundación Juan March, así como otras de sus actividades culturales, se extienden por las diversas provincias españolas, con la ayuda de entidades locales, como ayuntamientos, diputaciones provinciales, casas de cultura, universidades y otros centros. Un promedio de 250.000 personas asisten cada año a los actos que organiza la Fundación Juan March fuera de Madrid. Un total de 2.381.552 personas han visitado hasta ahora las exposiciones organizadas por la Fundación en 123 ciudades españolas.

De 1983 a 1985, la Fundación, en una acción conjunta con la Administración central, regional y local y otras entidades privadas, puso en marcha «Cultural Albacete», experiencia piloto de un programa de intensificación cultural en provincias españolas. Se trataba de una oferta cultural de calidad, con vistas a su posterior mantenimiento por parte de las instituciones locales. Dentro del mismo se exhibieron 26 exposiciones artísticas, siendo la última de ellas una exposición antológica del pintor **Antonio López** (era la primera individual que este artista realizaba en España desde 1961). Se organizaron exposiciones en Albacete capital y en cinco localidades de la provincia. Posteriormente, la Fundación Juan March ha seguido colaborando en diversas actividades de «Cultural Albacete», así como de «Cultural Rioja» y otros.

El mayor número de exposiciones exhibidas por la Fundación Juan March fuera de Madrid se sitúa en Cataluña: treinta y siete en los últimos dieciocho años, con unos 680.000 visitantes. Veintisiete de ellas se han ofrecido en Barcelona. □



De forma permanente pueden contemplarse, a la entrada de la Fundación, esculturas de Chillida, Sempere, Torner, Berrocal y Chirino.

El expresionismo del grupo «Puente»

La exposición ofrece 77 obras de 7 artistas

Con una conferencia de Magdalena Moeller, directora del Brücke-Museum de Berlín, el pasado 1 de octubre se presentó en la Fundación Juan March la Exposición «Arte expresionista alemán *Brücke*». La muestra está integrada por 77 obras —47 pinturas, 20 acuarelas y dibujos y 10 grabados— realizados por siete artistas, miembros del *Brücke*, agrupación que representó la irrupción de la modernidad en Alemania en la primera década del siglo XX. Todos los fondos proceden del Brücke-Museum de Berlín, especializado en la obra de dichos artistas.

Los autores representados en la exposición son los siguientes: Cuno Amiet, Erich Heckel, Ernest Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein y Karl Schmidt-Rottluff. De ellos, Heckel es, con Kirchner y Schmidt-Rottluff, el artista representado con más obras.

En el acto inaugural de la muestra, el director gerente de la Fundación, José Luis Yuste, subrayó cómo la creación del grupo «Brücke» figura entre los acontecimientos más importantes del arte alemán e internacional del siglo XX y cómo «con este grupo, con su lenguaje, su actitud crítica frente a la pintura tradicional y al academicismo, comenzó el movimiento llamado expresionismo, que, junto a los resultados puramente artísticos, llegó a ser también expresión de un nuevo sentido de la existencia, al cual muy pronto se sumarían poetas, escritores y compositores». Finalmente agradeció la ayuda prestada por el Secretario de Estado del Senado de Berlín, Winfried Sühlo, y por Reiner Güntzer e Ingo Weber, de la Administración Cultural del Senado de Berlín, presentes ambos en el acto inaugural, así como a la doctora Magdalena Moeller, quien pronunció la conferencia de presentación. El señor Sühlo también intervino para subrayar la importancia de esta colaboración.

La conferencia de Moeller era la primera de un ciclo titulado «Cuatro lecciones sobre “El Puente”», que impartió en octubre el catedrático de Estética de la UNED, Simón Marchán, y del que se ofrecerá un resumen en un próximo *Boletín Informativo*. En las páginas siguientes se reproduce un extracto de la intervención de la señora Moeller.



Magdalena Moeller

La unidad «arte-vida» en la obra del 'Brücke'



La pintura del grupo *Brücke* se caracteriza por el rechazo de todos los cánones del arte clásico, por la *ausencia de tradición*, como Kirchner lo formulara en cierta ocasión. Nuevas ideas estéticas provocaban un novedoso modo de expresión basado en la inmediatez de la forma y el color, convirtiendo el sentir subjetivo en contenido de la imagen. Lo que aquí se manifestaba era una nueva y tensa relación entre los mundos interior y exterior, pretendiendo que arte y vida se convirtiesen en síntesis de una armonía sensorial y que la existencia humana se realizase en el proceso de la creación artística.

La pintura se convierte en confesión; arte y vida se equiparan. Sólo su calidad de autodidactas, desprovistos del lastre de una formación académica, capacitaba a los artistas para emplear los recursos sin reservas y con acusada osadía. Los artistas del grupo *Brücke* propugnaban la libertad e independencia absolutas, lo que se reflejaba no sólo en el estilo nada or-

todoxo, sino también en su temática y motivos, así como, en general, en su modo de vida desenfadado y no convencional, descubriendo en Van Gogh, que había sacrificado su vida al arte, su primer arquetipo.

En los años 1907/1908 aflora brevemente, sobre todo en Kirchner, la influencia del neoimpresionismo y de la pintura de Gustav Klimt. Transitoriamente el grupo *Brücke* también llegó a ser tributario del arte del noruego Edvard Munch, aunque esta influencia dejó su impronta más marcadamente en la obra gráfica que en la pintura.

La obra de los artistas del *Brücke* había recibido, además, notables impulsos durante sus regulares estancias veraniegas en el campo. El trabajo en la soledad de la naturaleza, sin contacto con los restantes miembros del grupo, era un factor de primer orden para que surgiera la pintura expresionista. El paisaje fue convirtiéndose en expresión de un estado de agitación interior.

En 1909 queda consumada la primera fase de la pintura del grupo. La

Visitas guiadas a la exposición

Desde el pasado 15 de octubre, la Fundación Juan March viene organizando dos días a la semana visitas guiadas, gratuitas, en grupos de 15 personas, a la exposición de «Arte expresionista alemán *Brücke*». Estas visitas se realizan los miércoles entre las 10 y las 13,30 horas, y los viernes por la tarde, entre las 17,30 y 20,30 horas, y cuentan con la explicación de un profesor de arte. A las personas que realicen estas visitas se les entrega una guía en forma de tríptico con información sobre la exposición.

segunda, central, comienza con la primera estancia de los artistas en 1909 junto a las lagunas de Moritzburg, cerca de Dresde. Empieza a desarrollarse un estilo colectivo al cual permanecería fiel el grupo hasta su traslado a Berlín. En las obras surgidas junto a las lagunas de Moritzburg, los que hasta entonces habían sido los dos temas principales del arte del grupo *Brücke* —desnudos y paisajes— se funden en una síntesis. El hombre y la naturaleza se encuentran ahora en un estado de perfecto equilibrio, convirtiéndose el arte en proyecto vital.

La pintura del grupo *Brücke* se vuelve entonces más ligera e ingrávida. Por vez primera, los artistas tienen el dominio total de sus recursos. La fase de búsqueda y experimentación ha terminado. Las superficies y líneas se someten a un afán de orden y ritmo. Se busca una estructura claramente bidimensional de la composición sin ningún indicio de espacialidad ni perspectiva. Antes al contrario, las superficies de color se disponen unas sobre otras. Los contornos muy marcados les comunican solidez. A partir de 1910, el nuevo estilo está plenamente conseguido. La pintura del grupo *Brücke* ha alcanzado su primera culminación.

Cabe observar cierta afinidad entre el estilo plenamente desarrollado del grupo y la pintura de los *fauves*. Los medios estilísticos de éstos, introducidos por Pechstein y Kirchner, adquieren carta de naturaleza en el estilo colectivo de los artistas del *Brücke*. La aparición de nuevos motivos —además de paisajes y desnudos— caracteriza la última fase del grupo en su época de Dresde. Vienen a añadirse ahora motivos arquitectónicos, así como escenas de variedades, baile y circo, como otras tantas metáforas de la vida en la gran ciudad. Las nuevas orientaciones temáticas apuntan ya hacia el inminente traslado de los artistas del *Brücke* a Berlín en el otoño de 1911.

En Berlín comienzan los años tormentosos del expresionismo del grupo *Brücke*. El estilo berlinés se caracteriza por una mayor precisión, una creciente densidad del mensaje y un compromiso más decidido con el entorno social. Decisivo viene a ser para los artistas del grupo su encuentro con el expresionismo literario que codetermina los contenidos, así como los contactos con algunas tendencias estilísticas internacionales de la época, como el cubismo, futurismo y orfismo y también un renovado interés por el arte primitivo.

«Marcella», 1909-10, de E. L. Kirchner.



«Caballos blancos», 1992, de E. Heckel.



Todas estas influencias son asimiladas con diferente intensidad por los artistas del grupo *Brücke*. Sin embargo, en su conjunto, la estructura de sus pinturas se consolida, la disposición de la composición gana en claridad. Bajo la influencia del cubismo retrocede la representación bidimensional tribu-



«Cabeza de la Sra. Nolde»,
1906, de Kirchner.

ria de la superficie. La plasticidad de las formas y la espacialidad se incorporan a la pintura del grupo. La nítida brillantez y la radiante luminosidad de los colores pierden su importancia con los nuevos planteamientos de fondo y forma. Una paleta oscura que trabaja con colores mezclados en lugar de complementarios distingue al estilo berlinés del *Brücke*.

Por mucho que el grupo se disolviera ya en 1913 a causa de desavenencias internas, no es menos cierto que el expresionismo desarrollado por aquél sólo fue interrumpido bruscamente por el estallido de la primera guerra mundial. Después de ésta, Heckel se adhirió a un estilo realista-neobjetivista. Pechstein intensificó su estilo tendente a la simplificación decorativa y también incorporó al mismo elementos realistas. Sólo Kirchner logró en la década de los años veinte, y posteriormente de nuevo hacia el final de su actividad creadora, enlazar con el expresionismo original en sus paisajes suizos de fuerte colorido. Schmidt-Rottluff llegó después de la contienda a una nueva concepción formal y nuevos tonos cromáticos. Con su característica perseverancia volvía a variar de estilo una y otra vez hasta que abandonó la pintura a finales de los años sesenta. Su obra expresionista

tardía se distingue por haber ganado en humanidad y profundidad expresiva.

Desde un principio, el dibujo ocupó un lugar destacado en las creaciones del grupo *Brücke*, siendo considerado por los artistas del mismo como la base por antonomasia del trabajo artístico. Son célebres los llamados *desnudos al cuarto de hora* surgidos al principio, durante los años 1905 y 1906, en el apartamento de estudiante de Kirchner y más tarde en la vivienda de Bleyl. Ellos iniciaron la factura espontánea del dibujo que hasta el final seguiría siendo el rasgo determinante del *Brücke*.

Kirchner y Heckel fueron, en los años que precedieron a la primera guerra mundial, los más activos dibujantes en el círculo *Brücke*. Liberan al dibujo y a la acuarela de su función ancilar y elevan las técnicas del dibujo a una autonomía que las iguala en rango a la pintura.

Más que en pintura y dibujo, las señas de identidad estilísticas del grupo *Brücke* se manifiestan, sobre todo, en la obra gráfica. Esta aparece frecuentemente como más progresista y revolucionaria que las demás creaciones de los componentes del grupo. Los comienzos del *Brücke* en el ámbito de la creación gráfica estuvieron marcados inicialmente por la influencia del *Jugendstil* (modernismo), el simbolismo y el arte japonés, si bien al cabo de poco tiempo ese arte encuentra su expresión inmediata a través de la recepción de los recursos estilísticos de Van Gogh y Edvard Munch. Lo que fascinaba a los artistas del grupo *Brücke* en las creaciones gráficas de Munch eran, en primer término, la peculiar técnica de grabado empleada en las xilografías, la incorporación de la estructura de la madera a la composición y el rayado de las superficies que, en la impresión, producía un efecto crepuscular.

La xilografía, que ya en la época inicial del grupo había desempeñado un papel decisivo, recupera en 1909 su función sobresaliente. Es aquí donde se manifiesta por antonomasia el expresionismo del *Brücke*. En la xilografía, el artista está obligado a formular escueta-

mente y hacer resaltar lo esencial. Con las xilografías del *Brücke*, la creación gráfica volvió a conocer en Alemania una época de esplendor comparable a la de comienzos del siglo XVI, con Alberto Durero y otros artistas, como los hermanos Sebald y Barthel Beham. Después la xilografía fue decayendo cada vez más hasta convertirse en mera obra gráfica de ilustración popular. □

La colección del Brücke-Museum

La colección del Brücke-Museum (Museo-Puente) está dedicada exclusivamente al grupo de artistas *Brücke*. Gracias a esta especialización de su contenido, el Museo disfruta de una situación singular: con la concentrada riqueza de sus fondos documenta de modo excepcional la irrupción de la modernidad en Alemania, hecho que se inició en el año 1905 en la ciudad de Dresde, al fundarse dicho grupo.

La verdadera fecha de origen del Museo-Puente es el 1 de diciembre de 1964, octogésimo aniversario del nacimiento de Karl Schmidt-Rottluff. El artista se declaró dispuesto a hacer una donación de 74 obras al Land (Estado federado) de Berlín, dejando entrever la promesa de legar la totalidad de su producción artística. Al mismo tiempo propuso la construcción de un museo que debería albergar no sólo sus obras, sino también los de los demás artistas del grupo *Puente*. Erich Heckel contribuyó muy sustancialmente a formar la colección con grandes donaciones de su propia obra y otras de los demás miembros del *Puente*. Estas donaciones serían continuadas, después de 1970, por Siddi Heckel.

El 15 de septiembre de 1967 se inauguró el Museo-Puente, que, de



«Dos muchachas sentadas», 1911, de Schmidt-Rottluff.

acuerdo con Schmidt-Rottluff, había sido erigido fuera del área metropolitana, al borde del Grönewald. Sobre la base de las donaciones de Schmidt-Rottluff y Heckel, pudo ampliarse la colección con piezas de relieve muy representativas. Importantes adquisiciones, entre ellas nada menos que ocho pinturas de Kirchner, así como, en 1989, un excelente óleo de Otto Mueller, fueron posibles gracias a la Fundación Deutsche Klassenlotterie de Berlín. Y a ello se agregaron considerables cesiones y donaciones de obras de propiedad privada. Al fallecer el pintor Schmidt-Rottluff, el 10 de agosto de 1976, su legado artístico pasó, según su voluntad, a la Fundación Karl y Emy Schmidt-Rottluff, que dejaría todas sus obras al cuidado y asesoría del Museo-Puente como institución depositaria.

El Museo-Puente proporciona hoy una visión de conjunto del arte de aquel grupo de creadores que abarca los fondos de pintura, la colección de grabados, los dibujos y las acuarelas.

A lo largo de noviembre y diciembre

Música de cámara y romanzas de Tchaikovsky

Se ofrecerán en cinco conciertos

La Fundación Juan March ha programado, coincidiendo con el centenario de la muerte de Piotr Ilich Tchaikovsky, un ciclo de cinco conciertos dedicados a música de cámara y romanzas del músico ruso, que comenzará en Madrid el 10 de noviembre y terminará el 15 de diciembre. Este mismo ciclo, con iguales intérpretes, programa de mano, estudios críticos, notas y otras ayudas técnicas de la Fundación Juan March, se dará en Albacete, del 8 de noviembre al 13 de diciembre, y en Logroño, del 15 de noviembre al 20 de diciembre, dentro de «Cultural Albacete» y «Cultural Rioja», respectivamente.

El programa en Madrid es el siguiente:

— Miércoles 10 de noviembre: el **Silvestri String Quartet** (**Duru Pop** y **Alexandru Mihon**, violín; **Traian Ionescu**, viola; y **Rasvan Neculai**, violonchelo) interpretarán «Cuarteto nº 3 en Re menor, Op. 11» y «Cuarteto nº 2 en Fa mayor, Op. 22».

— Miércoles 17 de noviembre: **Vicente Huerta** (violín), **María Mircheva** (violonchelo) y **Luca Chiantore** (piano) interpretarán «Souvenir d'un lieu cher, Op. 42», «Pezzo capriccioso en Si menor, Op. 62» y «Trío en La menor, Op. 50».

— Miércoles 24 de noviembre: el **Silvestri String Quartet**, junto a **Julia Ulmann** (violonchelo) y **Viorel**



Tudor (viola), interpretarán «Cuarteto nº 1 en Mi bemol menor, Op. 30» y «Souvenir de Florence: sexteto en Re mayor, Op. 70».

— Miércoles 1 de diciembre: la soprano **Glafira Pralat**, acompañada al piano por **Miguel Zanetti**, ofrecerá una selección de romanzas.

— Miércoles 15 de diciembre: **Vladimir Karimi**, acompañado al piano por **Victoria Pogosova Mijailova**, interpretará otra selección de romanzas.

El **Silvestri String Quartet** se fundó en Rumanía en 1988 y sus componentes, que proceden de la Orquesta Filarmónica «George Enescu», de Bucarest, tienen gran experiencia en música de cámara, como solistas, como enseñantes y como solistas de orquesta.

María Mircheva, búlgara, es violonchelo solista de la Orquesta Municipal de Valencia y forma dúo con el pianista italiano **Luca Chiantore**. **Vicente Huerta** es valenciano y forma dúo con Chiantore.

Miguel Zanetti es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid. **Vladimir Karimi** nace en la República de Tadjikistán (en la extinta URSS) y estudió en el Conservatorio Tchaikovsky, de Moscú.

Victoria Pogosova Mijailova es de Azerbaiján y ha sido profesora en varias escuelas de Música.

«Conciertos del Sábado» de noviembre

Grieg: Música de cámara

Los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March en el mes de noviembre estarán dedicados al compositor noruego **Edvard Grieg**. En cuatro conciertos, los días 6, 13, 20 y 27, a las doce de la mañana, se ofrecerá una selección de su música de cámara, a cargo de la intérprete armenia **Nairi Grigorian**, con un recital de piano el día 6; el trío formado por **Carmen Tricás** (violín), **Luis José Ruiz** (violonchelo) y **Agustín Serrano** (piano), el 13; estos dos últimos intérpretes, pero con **Isabel Gayoso** como violinista, de nuevo el 20; y el **Cuarteto Tema**, que forman **Isabel Gayoso** y **Carmen Tricás** (violines), **Teresa Gómez** (viola) y **Luis José Ruiz** (violonchelo), el día 27.

PROGRAMA

— *Sábado 6 de noviembre*

Nairi Grigorian (piano).

Suite nº 1, Op. 46 y Suite nº 2, Op. 55, de «Peer Gynt»; Seis Cuadros Poéticos; y Balada Op. 24 en Sol menor.

— *Sábado 13 de noviembre*

Carmen Tricás (violín), **Luis José Ruiz** (violonchelo) y **Agustín Serrano** (piano).

Sonata para violín y piano nº 1 en Fa Mayor, Op. 8; Andante en Do menor, para piano, violín y violonchelo; y Sonata nº 2 en Sol Mayor, Op. 13, para violín y piano.

— *Sábado 20 de noviembre*

Isabel Gayoso (violín), **Luis José Ruiz** (violonchelo) y **Agustín Serrano** (piano).

Sonata para violonchelo y piano en La menor, Op. 36; y Sonata para vio-

lín y piano nº 3 en Do menor, Op. 45.

— *Sábado 27 de noviembre*

Cuarteto Tema (**Isabel Gayoso** y **Carmen Tricás**, violines; **Teresa Gómez**, viola; y **Luis José Ruiz**, violonchelo).

Cuarteto de cuerda nº 2 en Fa Mayor (inacabado) y Cuarteto de cuerda nº 1 en Sol menor, Op. 27.



LOS INTERPRETES

Nairi Grigorian, armenia, nació en 1963. Premiada en el V Concurso Internacional de Piano «Pilar Bayona», en 1992, reside desde mayo de ese año en España. **Carmen Tricás**, tinerfeña, es profesora de la Orquesta Sinfónica de RTVE. **Luis José Ruiz** ha sido miembro de la Orquesta Sinfónica de Málaga y actualmente es profesor de la Sinfónica de RTVE. **Agustín Serrano** es pianista titular de la Orquesta Sinfónica de RTVE y profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. **Isabel Gayoso**, Premio Nacional de Violín «Isidro Gyenes», es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE. Fue becaria de la Fundación Juan March para ampliar estudios en Londres. **Teresa Gómez Lozano** es viola del Cuarteto de Cuerda TEMA y del Grupo Círculo y desde 1984 es profesora titular de viola de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

«Conciertos de Mediodía»

Flauta y guitarra, canto y piano, viola y piano, y piano son las modalidades de los cuatro «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de noviembre, los lunes, a las doce horas. La entrada es libre, pudiéndose acceder o salir de la sala entre una pieza y otra.

LUNES, 8

RECITAL DE FLAUTA Y GUITARRA, por **Fernando Raña** (flauta) y **Román González** (guitarra), con obras de Loelliet, Carulli, Barrios, Ibert y Piazzolla.

El Dúo Raña-González se forma en 1988 en el Conservatorio de Música de Vigo. Su actividad concertística se extiende a toda España y su repertorio abarca desde el siglo XVI al XX, aunque, dado su interés en trabajar la música escrita originalmente para flauta y guitarra, el dúo se está especializando en la música del XIX y del XX.

LUNES, 15

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Elena Muñoz** (soprano) y **Juana Peñalver** (piano), con obras de Mahler y Wolf (canción alemana), Debussy, Fauré, Satie y Poulenc (canción francesa), Mompou, Toldrá, Obradors y Granados (canción española).

Elena Muñoz desarrolló sus estudios en el Conservatorio

Superior de Música y en la Escuela Superior de Canto, ambos en Madrid; es componente del Coro de Cámara de la Comunidad de Madrid. Juana Peñalver nació en Tenerife, ha sido profesora en distintos Conservatorios, entre ellos el Superior de Madrid, y en la actualidad se dedica exclusivamente a dar conciertos como solista y a impartir cursos y clases de repertorio vocal y dicción.

LUNES, 22

RECITAL DE VIOLA Y PIANO, por **Myriam del Castillo** (viola) y **Francisco Luis Santiago** (piano), con obras de Bach, Conrado del Campo, Arteaga y Rubinstein.

Myriam del Castillo es miembro de los grupos de violas «Tomás Lestán» y «Antonio Arias»; ha sido profesora del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y lo es del Conservatorio Profesional de Arturo Soria. Francisco Luis Santiago estudió en el Conservatorio Superior de Madrid, de donde es profesor, y en la Guildhall School of Music of London.

LUNES, 29

RECITAL DE PIANO, por **Miguel Jorba**, con obras de Mozart, Berg y Schubert.

Miguel Jorba se formó como pianista en la Academia «Ars Nova», de Barcelona. En 1987 fue seleccionado por el Programa «Live Music Now» (Fundación Yehudi Menuhin) para la realización de recitales fuera y dentro de España y desde 1989 reside en Viena, donde es alumno de José Francisco Alonso.

Tres veces por semana y comentados por un especialista

«Recitales para Jóvenes»

Violonchelo y piano, canto y piano, y piano

El 5 de octubre se iniciaron los «Recitales para Jóvenes» del nuevo curso 1993/94 en la Fundación Juan March. Esta serie de conciertos se celebra por la mañana, tres veces por semana, destinados a grupos de alumnos de colegios e institutos, que acuden acompañados de sus profesores, previa solicitud de los centros a la Fundación. En el curso anterior, asistieron un total de 22.826.

A lo largo del primer trimestre de este nuevo curso, de octubre a diciembre, está establecido el siguiente calendario: los martes, dúo de violonchelo y piano, formado por **Alvaro Quintanilla** y **Daniel del Pino**, con obras de Bach, Vivaldi, Brahms, Fauré y Cassadó; los comentarios los realiza **Carlos Cruz de Castro**.

Para los jueves se ha organizado un dúo de canto y piano, formado por la soprano **María José Montiel** y los pianistas **Chiky Martín** y **Miguel Zanetti**, que alternarán a lo

largo del trimestre con obras de Rossini, Schumann, Granados, García Lorca, Ovalle, Ginastera y Guastavino; los comenta **Javier Made-ruelo**.

En dos viernes de octubre intervino el pianista **Leonel Morales**, con obras del Padre Soler, Mozart, Chopin, Ravel, Albéniz y García Abril, y en los restantes actúa **Jorge Robaina**, con obras del Padre Soler, Beethoven, Chopin, Prokofiev y Mompou. Realiza los comentarios **Antonio Fernández-Cid**.

El 3 de noviembre, con un recital sobre Mompou

Presentación del «Catálogo de Obras 1993»

La Biblioteca de Música Española Contemporánea, dependiente de la Fundación Juan March, ha organizado para el miércoles 3 de noviembre un acto en el que se presentará el *Catálogo de Obras 1993*, y con tal motivo el **Trío Mompou** dará un recital titulado «Músicas sobre Mompou», coincidiendo con el año del centenario del nacimiento del músico catalán **Federico Mompou**.

El **Trío Mompou**, compuesto por **Luciano G. Sarmiento** (piano), **Joan Lluís Jordá** (violín) y **Mariano Melguizo** (violonchelo), ofrecerá un concierto basado en las siguientes obras: «Per a Frederic», de **Carmelo Bernaola**; «Canto al poeta de los sonidos», de **Claudio Prieto**; «Quinto Cantar», de **Tomás Marco**; «Canción callada», de **Cristóbal Halffter**; «Caligrafías», de **Luis de Pablo**; «Diálogo con Mompou», de **Xavier Montsalvatge**; «Trío homenaje a Mompou», de **Antón García Abril**; y «Paul Valéry-Evocación», de **Federico Mompou**.

Beethoven: Integral de la obra para violín y piano

Finalizó el ciclo dedicado al músico germánico

El curso 1993-1994 se inauguró, en cuanto a los ciclos monográficos de los miércoles, el pasado 6 de octubre y estuvo dedicado a la integral de la obra para violín y piano de Beethoven, interpretado por el dúo Agustín León Ara (violín) y José Tordesillas (piano). Dicho ciclo se llevó a cabo, además del día 6, los días 13, 20 y 27 de octubre. Este mismo ciclo, con iguales intérpretes, programa de mano, estudios críticos, notas y otras ayudas técnicas de la Fundación Juan March, se ha celebrado también en «Cultural Albacete», durante los días 4, 11, 18 y 25 del pasado mes.

Como se indica en la introducción del folleto del programa, hace casi trece años el dúo León Ara-Tordesillas ofreció en la Fundación Juan March la serie de sonatas que Beethoven escribió para piano y violín. A lo largo de estos años, y en los cinco anteriores desde que se inauguró la sede actual de la Fundación, han sido muchos los ciclos de conciertos organizados, y no han escaseado los beethovenianos. Sólo en dos ocasiones (sonatas completas para piano de Mozart y Beethoven, respectivamente) se ha repetido un ciclo, aunque variando los intérpretes. En esta ocasión son los mismos intérpretes quienes han vuelto a recrear las diez sonatas de Beethoven.

Pero el ciclo ha sido ahora ampliado a todas las obras que el compositor destinó para el dúo de violín-piano. No añaden estas tres piezas no numeradas (*Werke ohne Opus/WoO* = Obras sin Opus) nada sustancial al panorama que nos ofrecen las sonatas, pero es en estas ocasiones cuando encuentra plena justificación su escucha. Y al margen del nuevo, aunque intrascendente, homenaje a Mozart por parte de Beethoven en las Variaciones «Se vuol ballare», conviene recordar que las obras menores son las que enmarcan la grandeza de las obras maestras.

José Luis Pérez de Arteaga es el autor de las notas al programa del ciclo, de las cuales ofrecemos a continuación un resumen.

José Luis Pérez de Arteaga

«Reconocible en todas sus partituras»

«**L**as consideraciones previas al estudio de la serie de diez *Sonatas para piano y violín* de Beethoven son, sustancialmente, dos. La primera hace directa referencia al título genérico de las obras, que el compositor ha anotado tal cual se acaba de transcribir, esto es, piano y violín. Es

fácil inducir que el pianista Beethoven, que ha tenido que vivir de su arte interpretativo durante un largo período de su vida, haya querido dejar de manifiesto la preponderancia del instrumento de teclado frente al de cuerda, máxime si recordamos que igual orden de prelación ha dado el

músico para su otra serie de *Sonatas* con instrumento de arco solista, *para piano y violonchelo*. Pero como Melvin Berger ha subrayado en su reciente trabajo (1991) sobre el total de las *Sonatas* beethovenianas, la ordenación teclado/cuerda es más seguimiento automático de una práctica de fines del Settecento que declaración de principios; de hecho —cito ahora a Berger—, “los dos instrumentos son, esencialmente, socios paritarios en las *Sonatas*; ninguna de las dos voces es consistentemente subsidiaria y ninguna es primordialmente dominante”.

La segunda consideración, paralela a la que puede proponerse de la otra serie camerística, la de las *Sonatas para piano y cello*, es atinente a la duración cronológica de la serie en el contexto global de la existencia del autor: frente a los 40 años abarcados por el ciclo de las *Sonatas* pianísticas —de 1782 a 1822—, las cinco *Sonatas de cello* cubren una gama de 19 años —desde 1796 hasta 1815—, pero aún más recortado resulta el periplo vital englobado en las diez *Sonatas de violín*, el que va desde 1797 hasta 1812, cuando el músico llega a los 42 de su vida. Pero el esquema en su conjunto es aún más precario que lo ya expuesto: nueve de las diez *Sonatas de violín* fueron escritas por Beethoven entre sus 27 y 33 años de edad, o sea en un lapso temporal de seis años, los que van de 1797 a 1803.

¿Veta este dato del calendario la relevancia o validez de la serie de obras objeto de este comentario? No en cuanto a su calidad global, nada desdeñable y hasta bien considerable en el caso de piezas como las *Sonatas Quinta* (“Primavera”), *Séptima*, *Novena* (“Kreutzer”) y *Décima*, páginas integradas en eso que, en términos maximalistas, damos en llamar “el repertorio”. En este sentido, recordemos esa anécdota —Antonio Fernández Cid la ha narrado muchas veces— del estudiante que, a la pregunta de cuántas *Sonatas para piano y violín* tenía Beethoven, contestaba



encantado que tres: “Primavera”, “Kreutzer” y *Séptima*. Lo que sí es preciso guardar en mente es que, dentro de la tantas veces pregonada división en tres etapas o períodos de la creación beethoveniana —y que termina por resultar un buen puerto de embarque para cualquier trabajo sobre la labor compositiva del personaje—, la serie (no sé si es plenamente coherente hablar aquí del ciclo) se enmarca entre el final del primer período y los arranques del período central, y sólo reservándose la *Sonata Op. 96*, presencia en la fase final de dicho período medio.

Es posible que el conjunto de partituras que Ludwig van Beethoven ha legado para el piano y el violín no represente, en su totalidad, un logro de la magnitud de los ciclos de *Cuartetos* o de *Sonatas para piano*. A la vez, la «firma» beethoveniana, el «taller» del compositor es reconocible en todas las partituras, desde la primera a la última nota. Y es que, quizá, a modo de síntesis, puede aquí emplearse una apreciación, tan sencilla como veraz, debida a un gran músico de nuestro tiempo, Leonard Bernstein: *Beethoven poseía la inexplicable habilidad de saber siempre cuál debía ser la siguiente nota*. Tan simple como eso, pero cierto.» □

Francisco Tomás y Valiente

La historia constitucional española (1812-1978)

Un repaso a la historia constitucional española, desde las Cortes de Cádiz de 1812 hasta la actual Constitución de 1978, fue el contenido de las cuatro conferencias que impartió del 23 de marzo al 1 de abril pasados el catedrático de Historia del Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid, Francisco Tomás y Valiente, dentro de los Cursos universitarios de la Fundación Juan March. Los títulos de las cuatro lecciones fueron: «De la Monarquía constitucional a la parlamentaria», «De las libertades individuales a los derechos fundamentales», «De la administración de justicia al poder judicial» y «De las Españas de Cádiz al Estado de las Autonomías».

Al tema de la Constitución española, dedicó en 1988 la Fundación otro de sus Cursos, impartido en aquella ocasión por Landelino Lavilla.

Ofrecemos seguidamente un resumen del ciclo del profesor Tomás y Valiente.

Al abordar el tema «De la Monarquía constitucional a la parlamentaria», primera de estas lecciones, late siempre en el fondo el problema de la relación entre Monarquía y democracia en España. La Constitución de Cádiz optó por la Monarquía moderada o constitucional. Aunque en aquel singular proceso constituyente (invasión francesa, ausencia de Carlos IV y de Fernando VII, abdicaciones reales) hubiera podido cuestionarse o negarse la Monarquía (y algún tímido intento hubo en tal sentido), las Cortes generales y extraordinarias o Cortes constituyentes llevaron a cabo su labor en nombre de Fernando VII, aunque refiriéndose a él como rey «por la gracia de Dios y la Constitución de la Monarquía española». El suyo era no un poder constituyente, puesto que ni intervino en la elaboración y aprobación de la Constitución ni compartía, según ésta, la soberanía atribuida esencialmente a la Nación, sino un poder constituido, que en cuanto tal tampoco podía intervenir en una posible reforma de la Constitución.

El optimismo liberal consistió siempre en su fe taumatúrgica en el

poder de las leyes. Fernando VII, que no compartía tan ingenua y noble creencia, derogó por su Decreto de 4 de mayo de 1814 la Constitución y todo lo legislado por las Cortes. El primer intento de compatibilizar un régimen democrático (a la altura posible en 1812) con la Monarquía terminó en fracaso. Las Constituciones de 1837 y, sobre todo, las de 1845 y 1876 obedecen al modelo del liberalismo doctrinario de origen francés, en la versión del «moderantismo» español.

Soberanía compartida entre el Rey y las Cortes, sufragio censitario y una concepción de la Constitución como pacto entre los titulares de la soberanía y como programa político más que como ley superior con vigencia inmediata, son los caracteres imperantes en la Monarquía constitucional entendida como el resultado de restarle algunos poderes (los menos posibles) a la Monarquía absoluta. En la explícita concepción canovista, la Monarquía formaba parte de la nación y su existencia no podía ser puesta en cuestión ni sometida a debate constituyente.

El intento llevado a cabo en el sexenio revolucionario (1868-1874) de



Francisco Tomás y Valiente

(Valencia, 1932) ha sido catedrático de Historia del Derecho en la Universidad de Salamanca y actualmente lo es en la Universidad Autónoma de Madrid. Es académico de número de la Real Academia de la Historia y fue presidente del Tribunal Constitucional. Entre sus obras pueden citarse *El marco político de la Desamortización en España*, *Manual de historia del Derecho español* y *Gobierno e instituciones en la España del Antiguo Régimen*.

implantar una Monarquía democrática (Constitución de 1869) fracasó, y la abdicación de Amadeo I dio paso a un régimen republicano muerto casi antes de su establecimiento. La Constitución canovista de 1876 enlaza con la moderada de 1845, se apoya en el liberalismo doctrinario y en el pensamiento de Cánovas y da paso a una Monarquía restaurada, pero ajena tanto a la autenticidad de las consultas electorales como a la neutralidad política. Aquéllas se falsean, los partidos políticos democráticos quedan excluidos del juego o turno parlamentario, el nombramiento de los Ministros continúa en manos del rey y éste ejerce el «indirizzo político» del Estado.

Por ello el descrédito de los gobiernos, de los partidos y del sistema arrastra a la institución que desde el vértice de la pirámide dirigía el Estado. Los aires democráticos son dominantes y mayoritarios en 1930, y como la democracia no había sido posible nunca con la Monarquía, la implantación de aquélla implicó la de la República en 1931. Tras su destrucción violenta, tras la guerra civil y tras el franquismo, la Monarquía sólo era una realidad posible si se mostraba no sólo compatible con la democracia, sino como vehículo seguro para su implantación, consolidación y sostenimiento. La combinación de estrategias entre don Juan y don Juan Carlos, la tesis sostenida por uno y otro de que el rey habría de serlo de todos los españoles, la identificación explícita e inequívoca de don Juan Carlos con la democracia desde su primer discurso posterior al 20 de noviembre de 1975 y la renuncia de don Juan en mayo de 1977 a sus derechos dinásticos en favor de don Juan Carlos, hicieron posible no un referéndum aislado sobre si el pueblo quería o no una Monarquía, sino la elaboración implacablemente democrática de una Constitución que declara que la soberanía nacional reside en el pueblo español, del cual emanan todos los poderes del Estado, de un Estado definido y construido como un Estado social y democrático de Derecho, cuya forma política es la Monarquía parlamentaria.

De las libertades individuales a los derechos fundamentales

Habría que analizar el papel de las declaraciones de derechos, entendidos como límites al poder del Estado, pero también como justificación de la existencia de éste, concebido precisamente como instrumento artificial para su defensa. La devaluación del liberalismo revolucionario o radical en su versión doctrinaria arrastró con-

sigo la pérdida de valor jurídico de aquellas declaraciones de finales del siglo XVIII, incorporadas o no al texto constitucional. En España las Constituciones de 1812, 1869 y 1931 aportaron notables y sucesivas novedades en torno al régimen jurídico de aquellos derechos constitucionalizados.

La Constitución de Cádiz construyó un interesante mecanismo de reparación de las infracciones a la Constitución (estudiado recientemente por Marta Lorente) que indirectamente sirvió para la defensa de los derechos en ella constitucionalizados, entre ellos las muy importantes garantías procesales. En 1931 la competencia del Tribunal de Garantías constitucionales para conocer a través del recurso de amparo las vulneraciones sobre derechos fundamentales otorgó a éstos una protección judicial necesaria para pasar de derechos *declarados* a esferas de acción *tuteladas* jurisdiccionalmente.

Por otra parte, en la Constitución de 1931 aparecen ya, junto a clásicos derechos de libertad negativa y de participación o libertades activas, derechos de prestación frecuentemente de contenido social. La regulación de los derechos fundamentales en la Constitución de 1978 es tan amplia como la que más lo sea entre las vigentes en otros países y el nivel de protección legal (contenido esencial intangible), ante posibles reformas constitucionales (rigidez máxima), frente a normas contenidas en Decretos-Leyes y, sobre todo, por vía jurisdiccional es el máximo posible y conocido.

De la Administración de justicia al poder judicial

La «*méfiante des juges*» es patente en la Constitución de Cádiz. División de poderes, sí, pero responsabilidad de los jueces ante las Cortes, cuando como funcionarios infrinjan la Consti-

tución. Tribunal Supremo, sí, pero no para crear doctrina ni interpretar las leyes, pues son las Cortes las que tienen (art. 131) la facultad de «proponer y decretar las leyes e *interpretarlas* y derogarlas en caso necesario».

Si el poder representativo y en quien reside la soberanía son las Cortes, y ellas ejercen la potestad legislativa, nadie por encima de ellas debe poder interpretarlas; sólo las Cortes pueden «hacer entender» aquello que ellas han dicho. Los jueces, boca muda: Montesquieu *dixit*. Sí parece que el control de los actos administrativos estaba atribuido a los jueces. El largo y confuso período entre 1834 y 1869/1870 se caracteriza por una organización judicial «in statu nascente», cuya independencia frente al ejecutivo no estaba garantizada y cuyos jueces no brillaban por su eminente preparación técnica.

El Reglamento Provisional de 1835 y el del Supremo del mismo año, como también las Ordenanzas para las Audiencias, significan unos primeros pasos normativos que tuvieron su continuación en el importante Decreto de 4 de noviembre de 1838 sobre los recursos de nulidad. La Sección de lo Contencioso del Consejo Real (desde 1860, Consejo de Estado) ejercía con jurisdicción retenida el control de los actos de las Administraciones, lo que equivale a la inexistencia de una cierta jurisdicción contencioso-administrativa. La pluralidad de jurisdicciones enredaba la madeja judicial y la falta de un Código Civil hasta 1889 y de unas leyes de Enjuiciamiento (la de los procesos civiles es de 1855, sustituida en 1881, y la Criminal es de 1882) convertían en caos lo que debió ser orden en un poder judicial no denominado ni concebido como tal, sino como Administración de justicia.

La magnífica Ley Orgánica Provisional del Poder Judicial de 1870 (formalmente vigente hasta 1985), la aparición en esa misma década de los grandes Códigos sustantivos y proce-

sales, así como la promulgación de la insuficiente, pero aceptable ley de lo contencioso-administrativo de 13 de septiembre de 1888 (Ley Santamaría de Paredes), supusieron otros tantos adelantos hacia un poder judicial independiente y hacia una red procesal medianamente clara y racionalizada tanto en los aspectos orgánicos (en parte desvirtuados a partir de la Ley Adicional de 14 de octubre de 1882, como ha demostrado Alicia Fiestas) como en los estrictamente procesales.

No obstante, si atendemos a testimonios como los de Lucas Mallada, Macías Picavea (1899) o los recogidos por Joaquín Costa (1901-1902), en aquellas fechas el estado de la Administración de justicia, víctima del caciquismo y de otros muchos vicios, era alarmante: la falta de prestigio y la ausencia de independencia lo enseñoreaban todo.

La Constitución y el régimen de la República no mejoraron las cosas, quizás por falta de tiempo. El análisis del problema durante el franquismo no permite advertir la existencia ni de la independencia judicial (más allá de los simples pleitos «inter privados») ni de la unidad de jurisdicción.

Con la Constitución de 1978, el Consejo General del Poder Judicial de su artículo 122 y la excelente Ley Orgánica del Poder Judicial de 1985, puede afirmarse que nunca ha estado tan garantizada la independencia del Poder Judicial, así llamado y como tal construido en la Constitución, y desarrollado en la legislación orgánica u ordinaria. La independencia de cada juez titular del poder judicial está garantizada frente a los otros poderes del Estado (externa) y respecto a la propia pirámide jerárquica judicial (interna). Los problemas hoy pueden venir de parte de otros poderes no integrados en el aparato del Estado, insertos en el ámbito de la sociedad y desde ella presentes y presionantes, día a día, hora a hora, sobre cada juez en cada asunto periódicamente relevante.

* * *

En el Preámbulo de la Constitución de Cádiz se menciona a Fernando VII como «Rey de las Españas». La expresión se reitera en el articulado, donde también se leen otras semejantes como «el territorio de las Españas», «los dominios de las Españas», «el reino de las Españas». El plural alude tanto a la dualidad entre provincias metropolitanas (aunque este adjetivo no aparezca) y provincias de Ultramar, como a la complejidad histórica a través de la cual se fueron integrando los territorios de la Monarquía. El plural se corresponde mejor con la complejidad interna de la nación española que se define como «la reunión de todos los españoles de ambos hemisferios».

No hay en la Constitución de Cádiz, sin embargo, mecanismos de ordenación territorial del poder que hubieran permitido cierta diversificación política entre las entidades históricas y no meramente geográficas enumeradas en su artículo 10 al describir el territorio español. La ficción de integrar en la nación española a los españoles de Ultramar sólo podía conducir al (o al menos influir en) proceso de independencia de las nuevas naciones americanas.

La indiferenciación interna de las provincias de «la Península e islas adyacentes», todas ellas gobernadas por un Jefe superior nombrado por el Rey y por una Diputación electiva, con idénticas competencias siempre y sólo económico-administrativas y fiscales, no resolvía en términos políticos una pluralidad reconocida exclusivamente en términos retóricos. Después, la obra de los moderados tuvo algunos grandes aciertos, como la estructuración administrativa del territorio nacional en cuarenta y nueve provincias (las mismas que ahora, salvo la división en dos de la única provincia canaria inicial) a partir de la Ley de Javier de Burgos de 1833, y la creación de un esquema jerarquizado de vinculación entre el Gobierno, la Administración Central y las periféricas.

Pero el problema político de la pluralidad constitutiva de España no sólo no encontró solución, sino que quedó olvidado, cuando no negado como inexistente. Al final de la guerra carlista de 1833-1839, la llamada Ley Paccionada de 16 de agosto de 1841 reconoció para Navarra un régimen peculiar en lo administrativo y fiscal. Al final de la última guerra carlista, la ley canovista de 21 de julio de 1876 reconoció algunas especialidades y suprimió otras para las provincias de Guipúzcoa, Vizcaya y Alava y, sobre todo, sirvió como cobertura legal para los sucesivos conciertos económicos por vía de decreto en los años 1878, 1887, 1894, 1906 y 1925.

Los nacientes nacionalismos vascos, catalán y gallego no se parecían ni en sus raíces históricas, ni en su sistema, ni en sus bases sociales, ni en sus ideologías respectivas. Pero tenían en común la voluntad mínima (al margen de potencialidades extremas) de diversificar el gobierno de España.

Las Constituciones de 1837, 1845, 1869 y 1876

no intentaron siquiera dar respuesta a tan ardua cuestión. La republicana de 1931, sí. Los Estatutos de Cataluña (1932), País Vasco (1936) y Galicia (1936, plebiscitado allí, pero no aprobado por las Cortes) coexistieron con provincias «directamente vinculadas al Poder central».

Después del mostrenco, esencialista y violento nacionalismo franquista, la Constitución de 1978 configura un Estado complejo, con la integración de Comunidades Autonómicas de distintos techos competenciales dentro del mismo. El principio de soberanía del pueblo español como sujeto político constituyente e indiviso, la afirmación de la unidad de la nación española y el reconocimiento de la existencia de regiones y nacionalidades cuyo derecho a la autonomía se garantiza, son las decisiones políticas fundamentales en las que se sustenta un Estado organizado mejor que nunca como respuesta a la pluralidad constitutiva de esa realidad histórica que es España. □



Proclamación de la Constitución de 1812, en Cádiz.

Saúl Yurkievich

Julio Cortázar: sus mundos y sus modos

Entre el 13 y el 22 de abril el escritor argentino Saúl Yurkievich, poeta, ensayista y buen amigo de Cortázar, dio en la Fundación Juan March un ciclo de cuatro conferencias, titulado Julio Cortázar: sus mundos y sus modos. El martes 13 habló de «El juego y el humor»; el jueves 15, de «La ficción fantástica»; el martes 20, de «Figuraciones novelescas»; y el jueves 22, de «Modelos para armar». Este ciclo coincidió con el acto de donación, efectuada por la viuda de Julio Cortázar, Aurora Bernárdez, a la Fundación Juan March, de la biblioteca que Julio Cortázar tenía en su domicilio parisiense de la Rue Martel en el momento de fallecer, el 12 de febrero de 1984. Son alrededor de cuatro mil volúmenes, muchos de ellos anotados por Cortázar y otros dedicados a él por distintos escritores, tal como se informó en el *Boletín Informativo* correspondiente a junio-julio. A continuación se ofrece un resumen del ciclo de Yurkievich.

Julio Cortázar opera con dos textualidades en pugna: la abierta de las narraciones y la cerrada de los cuentos: diástole y sístole de su escritura propulsada por dos poéticas opuestas; éstas condicionan distinta configuración (la una multiforme, la otra uniforme; la una centrífuga, la otra centrípeta), simbolizan visiones del mundo diferentes y conllevan gnosias dispares.

Desde *Bestiario*, primer libro de cuentos que publica, Cortázar demuestra completo dominio de los mecanismos del género y su determinación a ceñirse a las restrictas normas de este tipo de relato de máxima e infalible funcionalidad narrativa.

Microuniverso autárquico, con un delineamiento neto y una tensión cohesiva, sin digresiones, sin dilaciones, todo en él resulta motor impelente del avance impostergable. El cuento no se abre, no se mezcla, no se ramifica, no se confunde. Determinado por un *fatum*, propulsa fatalmente la fábula a su consumación.

Literatura autógena, el cuento se cierra sobre sí mismo y se desliga de su autor. Si bien la cuentística es la

obra vertebral de Julio Cortázar —un corpus magistral de un centenar de cuentos—, esta prolífica producción no nos permite conocer a fondo el abremundos de su autor.

Es en las otras narraciones donde Cortázar logra desplegar la vastedad, la multiplicidad de su experiencia personal, logra transmitirla en su vida y vivaz mescolanza tratando de abolir todas las mediaciones que lo distancian del lector; es en las narraciones abiertas donde puede permitir a su subjetividad irrumpir de lleno, desparramarse, ocupar todas las instancias discursivas, donde puede subvertir los dispositivos textuales, alterar el sistema de las restricciones naturales y sociales, proponer otra factualidad y otros modos de existencia, revertir el mundo divirtiéndonos con toda clase de descalabros lúdico-humorísticos.

El juego y el humor

La apertura al mundo multívoco, a la mixtura de lo real, a la incidencia, a la ocurrencia, a la palabra proliferante

se realiza a través de otras formas narrativas como las novelas-*collage* y su caleidoscópico mosaico, como la disonante miscelánea de los almanques —*La vuelta al día en ochenta mundos* y *Ultimo round*—, como los protorrelatos o relatos limítrofes de *Historias de cronopios y de famas*.

En estas prosas proteicas la subjetividad puede asentar sus ensoñaciones, la potencia pulsional libidinizar sus visiones, la inventiva arbitrar sus particulares disposiciones.

Absuelta en la observancia de los ordenamientos convencionales, la fantasía puede divertirse con dislocar el mundo; por intermedio del dislate y el desquicio restaurar un saludable trato con lo absurdo, lo caótico, lo arbitrario, lo aleatorio, dejarse tentar por el *eros ludens*, acoger cualquier incitación ocasional, concertar un trato más aceptable, más humano, entre mundo propio y mundo impropio.

Este tipo de relato se abre o se desplaza demasiado para urdir cuento. Ambiguo en cuanto a género, escapa a la cohesión, a la rigurosa congruencia, a la precisa interrelación, a la exacta maquinación del cuento.

Microrrelatos embrionarios, las *Historias de cronopios y de famas* proponen un pulular de ocurrencias que no se empeñan en tramar una historia. Chispean, se disparan, disparatan sin urdir intriga. Abanico de virtualidades, el potencial narrativo queda en estado germinal.

Este fabular sin historiar permite la suelta de los sentidos figurados. Desceñido del módulo cuento, Cortázar opera mezclas de la *poiesis* con la diégesis, del cantar con el contar. Mediante estos caprichos, patrañas o quimeras, recurriendo a la travesura, a la humorada, Cortázar inventa fantasías que contradicen las oprimentes coacciones y reducciones de lo real admisible.

Para Cortázar, el humor, ingrediente conspicuo de las narraciones abiertas, hace mala liga con el cuento; nada en éste debe abstraer, crear dis-



Saúl Yurkievich nació en La Plata, Argentina, en 1931. Toda su obra literaria y crítica gira en torno a la poesía. Desde 1969 tiene una cátedra de literatura en la Universidad de París, ciudad en la que vive. Como crítico ha publicado, entre otros títulos, *Valoración de Vallejo*, *Modernidad de Apollinaire*, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, *Vigencia del modernismo* y *La confabulación de la palabra*. Como poeta ha publicado, entre otros títulos, *Cuerpos*, *Berenjenal y merodeo*, *Retener sin detener* y *Rimbomba*.

tancia irónica, moderar la vectorialidad compulsiva.

Ella contrasta con la espontaneidad jovial, la graciosa ligereza, la libre disponibilidad del juego. Este se ve activado por las asociaciones arbitrarias, la experiencia informe, las pulsiones motrices y sensoriales, las excitaciones de la subjetividad entramada con la observación objetiva.

Es en el área virtual de los objetos transicionales (figurados, traslaticios), en este espacio mudadizo, ubicuo, en esta escena del juguete y del fetiche, donde las fantásticas ficciones cortazarianas se instalan. Propio de la experiencia creativa, tal ámbito virtual corresponde al área del juego y per-

mite entablar un acuerdo adecuado entre el principio de placer y el principio de realidad: posibilita la constante tentativa de pactar con el mundo ajeno sin sumisión maquinal.

La ficción fantástica

Los cuentos de Cortázar nos proyectan hacia las fronteras de la empiria y la gnoseología de lo real razonable, hacia los límites de la conciencia posible, hacia las afueras del dominio semántico establecido por el hombre en el seno de un universo críptico, reacio a las falibles estrategias del conocimiento.

Si bien nos muestran la precariedad de nuestro asentamiento mental sobre la realidad, estas ficciones parten siempre de una instalación plena en lo real inmediato. Su ubicación es coetánea y corriente; pródiga en todos los planos —acción, ámbito, personajes y expresión—, índices de actualidad que prolongan en el relato el *hábitat* del lector.

El protagonista aparece como un semejante del emisor y del receptor del texto; ejecuta acciones comunes a la experiencia posible de ambos dentro de un mismo horizonte de conciencia.

El autor se remite a su propia personalidad para escenificar la de sus personajes porque está presupuesta la identidad fundamental entre los representantes y los representados, y sobre esta base comunitaria funcionan los mecanismos de la identificación.

Cortázar utiliza el sistema figurativo del realismo psicológico con todas las marcas que denotan y connotan inmediatez, contigüidad y continuidad entre el texto y el extratexto.

Con apariencia de relato extensible subjetiva y objetivamente del orden de los signos al de las cosas, provoca desde el interior de este encuadre en lo manido, presumible y previsible, el desarreglo encarecedor, el trastocamiento inexplicable, la descolocación

que permite vislumbrar los poderes ocultos, entrever el reverso de la realidad.

Las figuraciones de Cortázar obran por precepto y no por concepto, constituyen una suerte de fenomenología de la percepción o, mejor dicho, una dramaturgia perceptiva. Representan un pasaje de lo psicológico a lo parapsicológico.

Lo que comienza como turbación o perturbación de la conciencia se convierte en mostración de presencias ocultas o de potencias soterradas que rompen la costra de la costumbre, que rasgan la cáscara de lo apariencial.

Cortázar acciona por desfase, descolocación, excentración para burlar la vigilancia de la conciencia taxativa; persigue el desarreglo de los sentidos para sacar al lector de las casillas de la normalidad, de la cronología y de la topología estipuladas, para lanzarlo al otro lado del espejo, al mundo alucinante de los destiempos y los desespacios, de las inesperadas concatenaciones e insospechadas analogías, a la otredad.

Figuraciones novelescas

Con la publicación de las dos primeras tentativas —*El examen* y *Divertimento*, que permanecieron inéditas en vida del autor— conocemos íntegramente el ciclo novelesco de Julio Cortázar. A este conjunto liga un vínculo placentario. La sucesión de novelas revela una prole consanguínea que, progresando en busca de su realización más plena, culmina en *Rayuela*.

En *Rayuela* se cumple cabalmente el programa que ya *El examen* prefigura, se consume por largo encaminamiento, precedido de cuatro intentos previos, una gestación que alcanza, por remoción cada vez más radical del módulo novelesco decimonónico, su novedosa, su prodigiosa plenitud.

Lo que sigue —62. *Modelo para armar*, un desprendimiento amplifi-

cado, y *Libro de Manuel*, una prolongación declinante—, con parecida textura, proviene de la misma materia plasmática. Agota una misma matriz.

Concebida en la primavera del 50, *El examen*, novela de anticipación, predice de modo fantasioso lo que en efecto acaeció en la Argentina peronista, preanuncia las preocupaciones que fundan el universo cortazariano y pone en obra los procedimientos narrativos que lo configuran.

Llegado ya a un extraordinario dominio del cuento, Cortázar emprende otro aprendizaje; incursiona en una forma narrativa mucho más abierta y extensa que le permite autorrepresentarse directamente, transferir de inmediato al texto la carga autobiográfica y autoexpresiva, comunicar explyada y juguetonamente, además de su fantasmática visión de Buenos Aires, su fáustica situación vital, su frustrante circunstancia epocal, su insatisfactoria inserción social, explicitar los motivos de su desarraigo y de su doble exilio, el de adentro y el de afuera, el causante y el causado.

La novela, continente que todo lo incluye, lo faculta no sólo a poner en intriga, sino a exponer la problemática existencial y estética, su búsqueda de una estética existencial donde lo vivible y lo decible coinciden concertados por una misma apatencia (o potencia) liberadora.

Cortázar brega por abrir las puertas del recinto novelesco para salir a jugar, para dejar que entre todo lo que afuera pulula y palpita. Elige la lengua viva, la palabra que deja poseer por la pluralidad polifónica. A partir de *El examen*, adopta la lengua natal, el coloquial porteño, el del voseo con sus peculiares inflexiones verbales.

Tanto en lo formal como en lo expresivo soluciona sus disyuntivas por inclusión de los términos: opta por la coexistencia de opósitos, por la movilidad multiforme, por la mutabilidad tonal, por la disimilitud disonante

donde la coparticipación de contrarios constituye el generador de la representación y el motor de la escritura.

Modelos para armar

El mundo conflictivo, fragmentario, entrópico de *Rayuela*, el mundo revuelto y revoltoso del *Libro de Manuel* sólo pueden figurarse a través de una mixtura contrastante de textualidades divergentes, por medio del *collage* y de su recurso complementario: el montaje cinemático, esa combinatoria del recorte y de la yuxtaposición contrapuntística.

Así como el *Libro de Manuel* acoge la heterogénea multiplicidad del mundo externo, sus ubicuas y simultáneas disparidades, *62. Modelo para armar* da plena entrada a la desconcertante pluralidad pulsional, al aflujo desfigurante del mundo más íntimo.

Por eso se constituye como trama equívoca, encarecida por desplazamientos incontrolables, por un alucinante juego de atracciones y rechazos que desorbita a los personajes.

Fundada en el desvío y en el desvarío, es una intrahistoria penetrante de actores a destiempo y a deslugar. Traslada a una topología y una cronometría américas, oníricas. Este rompecabezas de ciudades imbricadas figura el vivir profundo, la subjetividad refractaria a la comunicación sensata y a las relaciones razonables.

Poblado de objetos reflejos, de seres desdoblados, de presencias espectrales, de signos difusos y ecos reminiscentes, narra una errancia fantasmática, una prehistoria que se historia apenas lo suficiente como para acceder a la conciencia convertida en relato.

La novela cortazariana desbarata las dimensiones tempoespaciales, desperdiga la figuración armónico-extensiva, provoca migraciones simbólicas que redundan en transmigraciones nacionales. Todo lo revuelve y revierte para posibilitar un remodelado del mundo. □

Revista de libros de la Fundación

Número 69 de «SABER/Leer»

Artículos de Alvar, Gállego, García-Sabell, Domínguez Ortiz, López Piñero, Campos-Ortega y Medardo Fraile

En el número 69, correspondiente a noviembre, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación, escriben **Manuel Alvar**, **Julián Gállego**, **Domingo García-Sabell**, **Antonio Domínguez Ortiz**, **José María López Piñero**, **José Antonio Campos-Ortega** y **Medardo Fraile**.

Manuel Alvar se ocupa de un libro sobre la América descubierta, que es un ensayo sobre ese enriquecimiento mutuo entre Europa y el Nuevo Mundo. Los autores del libro, que comenta **Julián Gállego**, son expertos en literatura y en arquitectura, y juntos han escrito un documentado y original estudio sobre el Parque Güell de Gaudí.

La obra de Laín Entralgo, de la que escribe **García-Sabell**, es autobiográfica, aunque no contenga los perfiles de la existencia diaria; y lo es porque la pretensión de Laín es dar con la base del ser de la criatura humana.

Al-Andalus, escribe **Domínguez Ortiz**, cuenta con una nueva visión global objetiva y bien informada y que, aunque centrada en las realidades sociales, no olvida los factores políticos y culturales que ayudan a comprenderlas. Para **López Piñero** la terminología médica es un tema en el que se refleja la necesidad de una enseñanza media equilibrada e integradora de la ciencia y las humanidades.

En nuestro tiempo los procesos tecnológicos se suceden a una velocidad vertiginosa, y aun cuando no se entiendan son aceptados con naturalidad. Pero, en opinión de **Campos-Ortega**, el avance de las ciencias puras crea una cierta desconfianza.



Un escritor español, **Medardo Fraile**, que vive en Glasgow, describe las peculiaridades sociales y económicas de un barrio de esa ciudad escocesa, que mantiene, a pesar de la piqueta y de las disposiciones municipales, sus señas de identidad.

Alvaro Sánchez, **José Antonio Alcázar**, **Fuencisla del Amo**, **Antonio Lancho** y **Stella Wittenberg** ilustran este número con trabajos encargados de forma expresa.

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.

Señales intra- y extracelulares en hematopoyesis

Entre el 25 y el 27 de mayo se desarrolló el *workshop* titulado *Intra- and extra-cellular signalling in hematopoiesis*, organizado por el Premio Nobel E. Donnall Thomas (EE. UU.) y A. Grañena (España) y con los auspicios del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, dependiente del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, y en colaboración con la Fundación Internacional José Carreras.

Con carácter excepcional, dado que los *workshops* son de índole cerrada, en la última tarde de este encuentro internacional, el jueves 27 de mayo, se celebró una sesión abierta, que llevaba por título *Applications of cytokines*, y en la que intervinieron E. Donnall Thomas, M. Hernández Bronchud, J. J. Nemunaitis y R. J. O'Reilly.

En el *workshop* hubo, incluidos los dos organizadores, 20 ponentes invitados y 24 participantes, venidos de distintos países. La relación de ponentes es la siguiente:

— De Gran Bretaña: **D. A. Cantrell**, Lincoln's Inn Fields, Londres.

— De Francia: **L. Coulombel**, Institut Gustave Roussy, Villejuif Cedex.

— De España: **A. Grañena**, Clínica Corachan, Barcelona; y **M. Hernández-Bronchud**, Hospital de la Santa Cruz y San Pablo, Barcelona.

— De Alemania: **M. A. Brach**, Universidad Libre de Berlín.

— De Japón: **T. Hirano**, Universidad de Osaka.

— De Holanda: **L. H. Hoefsloot**, Universidad de Rotterdam.

— De Canadá: **N. Iscove**, The Ontario Cancer Institute, Toronto; y **P. Lansdorp**, British Columbia Cancer Agency, Vancouver.

— De Estados Unidos: **J. J. Nemunaitis**, Baylor University Medical Center, Dallas; **R. J. O'Reilly**, Memorial Sloan-Kettering Cancer Center, Nueva York; **D. Orlic**, National Institutes of Health, Bethesda; **L. S. Park**, Immunex Research and Development Corporation, Seattle; **R. M. Perlmutter**, Universidad de Washington, Seattle; **P. J. Quesenberry**, Universidad de Massachusetts, Wor-

cester; **R. D. Schreiber**, Washington University School of Medicine, St. Louis; **J. W. Singer**, Cell Therapeutics Inc., Seattle; **E. Donnall Thomas** y **B. Torok-Storb**, Fred Hutchinson Cancer Research Center, Seattle.

—De Australia: **N. A. Nicola**, Royal Melbourne Hospital, Victoria.

La lista de participantes es la siguiente:

—De España: **R. Bornstein**, Hospital «12 de octubre», Madrid; **V. Calvo**, Instituto de Investigaciones Biomédicas, Madrid; **M. C. del Cañizo**, Hospital Clínico, Salamanca; **M. L. Diego**, Universidad de León; **J. L. Díez Martín**, **M. N. Fernández** y **A. Plaza**, Clínica Puerta de Hierro, Madrid; **J. L. Fernández Luna**, Hospital «Marqués de Valdecilla», Santander; **A. Figuera**, **M. López-Botet** y **J. Teixidó**, Hospital de la Princesa, Madrid; **G. Gil**, Universidad de Barcelona; **J. Gutiérrez** y **G. J. Jochems**, Antibióticos Farma, Madrid; **J. León**, Universidad de Cantabria; **J. M. Moraleda** y **V. Vicente**, Universidad de Murcia; **A. F. Remacha**, Hospital de la Santa Cruz y San Pablo, Barcelona; **F. Sobrino**, Universidad de Sevilla; **M. L. Toribio**, Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa», Madrid; y **A. Torres**, Hospital «Reina Sofía», Córdoba.

—De Gran Bretaña: **P. Hollands**,

Universidad de Cambridge; y **A. R. Mire-Sluis**, National Institute for Biological Standards and Control, Hertfordshire.

—De Estados Unidos: **P. Williamson**, Universidad de Pennsylvania, Filadelfia.

Células sanguíneas

La sangre presenta muchos tipos celulares distintos con funciones tan importantes y diversas como el transporte de oxígeno (eritrocitos), la coagulación y la reparación de roturas (plaquetas) y la respuesta inmunitaria (leucocitos, granulocitos, macrófagos).

A pesar de esta diversidad morfológica y funcional, todas las células sanguíneas tienen el mismo origen: las células primordiales hematopoyéticas indiferenciadas. Las células sanguíneas deben ser producidas de manera continua, a lo largo de la vida del organismo, dado que poseen, en general, una vida media limitada.

Además, la producción de cada tipo debe estar regulada individualmente para poder satisfacer necesidades cambiantes. En consecuencia, la hematopoyesis constituye un proceso extremadamente complejo.

Aunque quedan muchas cuestiones por elucidar, parece claro que existen numerosos factores que actúan de forma concertada en el control de la proliferación y diferenciación de las células primordiales. Al mismo tiempo, algunos de estos factores proteicos que controlan la hematopoyesis son producidos por determinados tipos de células sanguíneas ya maduras; éste es el caso de las citoquinas.

Las citoquinas son polipéptidos sintetizados por diferentes tipos celulares, principalmente células T y macrófagos, que presentan actividad biológica sobre otras células sanguíneas, siendo indispensables para la respuesta inmunológica normal.

Algunas citoquinas también son capaces de estimular la división y diferen-

ciación de las células primordiales. En general, las citoquinas tienen efectos pleiotrópicos y se dan casos de sinergismo entre ellas. El esclarecimiento del modo de acción de las citoquinas pasa por la identificación del correspondiente receptor de membrana.

El factor Inhibidor de Leucemia (LIF), por ejemplo, es una citoquina tremendamente pleiotrópica, cuyo espectro de actividades se solapa con los de otras citoquinas conocidas, tales como las interleucinas 6 y 11, la Oncostatina y el Factor Neurotrófico Ciliar. Esta redundancia biológica puede explicarse en parte por el hecho de que una subunidad del receptor del LIF tiene también afinidad por las otras citoquinas.

Otro aspecto importante para el estudio de la diferenciación de las células sanguíneas es el de la expresión génica en diferentes estados del proceso. Las nuevas técnicas basadas en polimerasas termorresistentes (PCR) permiten aplicar nuevos abordajes.

Por ejemplo, es posible amplificar por PCR toda la población de mensajeros poliadenilados procedentes de células sanguíneas en diferentes estados de diferenciación. En estas genotecas de cDNA pueden buscarse genes que se expresen en determinada línea celular y no en otra, o que aparezcan sólo a partir de un cierto estado de maduración. Las técnicas de hibridación sustractiva constituyen una herramienta poderosa para este tipo de estudios.

Dado que las citoquinas juegan un papel importante en numerosos procesos fisiológicos, su aplicación potencial en medicina es muy grande. En el tratamiento del cáncer, estas moléculas están siendo utilizadas como agentes anti-tumorales y como potenciadores de la respuesta inmunológica contra las células cancerosas.

En un futuro, la utilización de las citoquinas como agentes terapéuticos puede extenderse a otras dolencias, tales como algunas enfermedades infecciosas, procesos inflamatorios, enfermedades de tipo autoinmune y ciertos defectos genéticos.

Dos *workshops* en noviembre

Entre el 15 y el 17 de noviembre se desarrollará el *workshop* titulado *DNA-Drug-Interactions* («Interacciones entre DNA y fármacos»), organizado por los doctores **Keith R. Fox** (Gran Bretaña) y **José Portugal** (España). A lo largo de esta reunión se revisará la información más reciente sobre los mecanismos moleculares de las interacciones entre el DNA y diferentes fármacos.

En particular se tratarán los siguientes temas: factores que gobiernan la interacción del DNA con fármacos antitumorales capaces de unirse a los surcos del DNA sin intercalarse; complejos de fármacos con Z-DNA y B-DNA; diseño de moléculas sintéticas capaces de unirse a secuencias específicas de DNA; nuevos derivados químicos de antibióticos con actividad anti-tumoral y con nuevas (y diferentes) propiedades de unión a DNA; factores que controlan la inter-

calación selectiva de fármacos anti-tumorales en el DNA; factores implicados en la intercalación selectiva de fármacos capaces de unirse covalentemente a DNA; y alteración del DNA por fármacos anti-tumorales.

El segundo *workshop* se iniciará el 29 de noviembre y concluirá el 1 de diciembre. Lleva por título *Molecular Bases of Ion Channel Function* («Bases moleculares de la función de canales iónicos») y está organizado por los doctores **Richard W. Aldrich** y **José López-Barneo**.

Se centrará en la presentación y discusión de información de última hora sobre la estructura y función de los canales iónicos. Los temas que se tratarán son: relaciones estructura-función en canales dependientes de voltaje y dependientes de ligando; modulación de canales iónicos; expresión y ensamblaje de canales; canales iónicos y enfermedades.

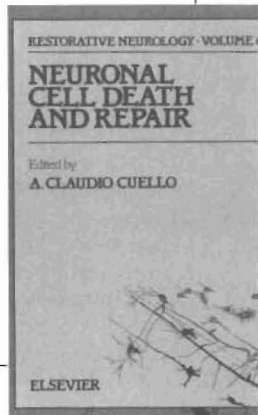
Editado por Elsevier el *workshop* sobre «Muerte y reparación de la célula neuronal»

Entre el 25 y el 27 de mayo de 1992 se celebró un *workshop* que llevaba por título *Neuronal Cell Death and Repair* («Muerte y reparación de la célula neuronal»), y en el cual participaron 46 científicos provenientes de Europa y América, entre ellos los dos organizadores del mismo, los doctores **A. C. Cuello**, de la Universidad Mc Gill, Montreal (Canadá) y **J. Avila**, del Centro de Biología Molecular, Universidad Autónoma, Madrid (España).

Sobre la base de las intervenciones científicas que allí se presentaron, uno de los dos organizadores, el profesor **A. Claudio Cuello**, ha preparado el volumen *Neuronal Cell Death and Repair*, que hace el

número 6 de la serie «Restorative Neurology» y que ha publicado la editorial holandesa Elsevier, que edita en Amsterdam, Londres, Nueva York y Tokio. Este volumen tiene 317 páginas y está abundantemente ilustrado con fotografías y gráficos.

En el prefacio, el doctor **Cuello** da cuenta del origen de este libro y presenta las actividades científicas y culturales de la Fundación Juan March, en cuya sede se celebró dicho encuentro.



Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

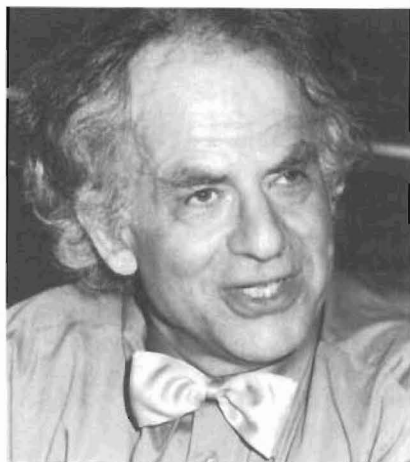
«Cinco fábulas sobre los derechos humanos», «El problema de los objetivos en organizaciones formales. La ONCE» y «Gasto público y fiscalidad en Europa» fueron los títulos de tres seminarios que impartieron, respectivamente, la pasada primavera en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales los profesores Steven Lukes, del Departamento de Ciencia Política y Social del Instituto Universitario Europeo de Florencia, Roberto Garvía, profesor ayudante en el de Humanidades, Ciencia Política y Sociología de la Universidad Carlos III, de Madrid, y Joan Botella, catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Universidad Autónoma de Barcelona. Sobre «La Organización Nacional de Ciegos. Un estudio institucional» versa la tesis doctoral de Roberto Garvía, realizada en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales bajo la dirección del profesor Juan José Linz. Roberto Garvía es Doctor Miembro del Instituto Juan March. Seguidamente se ofrece un resumen de las intervenciones citadas.

Steven Lukes

Cinco fábulas sobre los derechos humanos

«**E**n numerosas ocasiones se ha cuestionado la universalidad de los derechos humanos de forma que, circunstancialmente, estos derechos se han interpretado como excluyentes de otros (como, por ejemplo, los derechos de la mujer). Así se han desarrollado varias generaciones de derechos humanos, que amplían la limitada lista originaria. En lo que sí parece haber un acuerdo original es a la hora de afirmar la necesidad de defenderlos, sean los que sean. Cabe preguntarse en primer lugar qué formas de pensamiento excluyen la aceptación de los principios reguladores de los derechos humanos. Dos preguntas secundarias se derivan de esta primera cuestión central: ¿qué supone aceptar estos principios? y ¿qué implicaciones tiene el tomarlos verdaderamente en serio?

La primera tendencia, paradoja o tierra imaginaria que sirve como escenario social hipotético es la de la sociedad utilitaria. En ella se da un poderoso énfasis a los propósitos colectivos, de forma que la máxima directiva es conseguir la mayor felicidad para el mayor número de personas. La segunda sociedad imaginaria es la comunitaria. Aparentemente es más agradable que la utilitaria, ya que se establecen lazos mutuos y una gran identificación entre todos sus miembros. La obsesión nacional es la identidad. Actualmente se producen conflictos de identidad debido a las olas de emigración que han complicado la sociedad al hacerla más plural. Hoy día la nueva sociedad comunitaria es una comunidad de comunidades; la política básica que en ella se practica está basada en el reconocimiento, y se



Steven Lukes es profesor de Teoría Política y Social en el Instituto Universitario Europeo de Florencia, Fellow de la British Academy y General Editor de la colección «Introducciones Marxistas», que publica Oxford University Press, y dentro de la cual ha aparecido su obra *Marxism and Morality* (1985). Otros libros suyos son *Power: A radical View* (1974), en colaboración con I. Galnoor, y *Moral Conflict and Politics* (1991).

educa bajo parámetros que reflejan exactamente los valores de la comunidad reconocida. En la tercera tierra imaginaria, la del proletariado, no hay un país o estado concreto: es más bien el mundo entero. La obsesión por la dominación, que subyace en la tierra utilitaria, desaparece para dar paso a la obsesión por el desarrollo de una riqueza personal que nada tiene que ver con el dinero.

En estas tres primeras tierras imaginarias se desconocen los derechos humanos. En la sociedad utilitaria, éstos son susceptibles de ser usados en los cálculos inherentes a esta sociedad. En la comunitaria, los derechos humanos son demasiado abstractos, ficciones no concretas, que no se adaptan a las distintas circunstancias y épocas. Para los proletarios, los derechos humanos no tienen sentido

porque la injusticia es inconcebible en la sociedad ideal. De esta manera, la aceptación de la defensa de los derechos humanos parece estar condicionada por el criterio de lo que es ventajoso para la sociedad, por la necesidad de especificar estos derechos adaptándolos a la realidad, y por la presuposición de que hay una serie de factores existenciales determinantes de la naturaleza humana (la escasez de recursos, la racionalidad imperfecta o la benevolencia). Así, si los individuos deben ser respetados, se necesitan ciertas garantías de protección que deben existir en el entramado social. En este sentido, los derechos humanos son individualistas, porque defienden a las personas del utilitarismo o de cualquier otro tipo de amenaza.

Las dos tierras imaginarias restantes sí contemplan los derechos humanos. La cuarta tierra imaginaria es la sociedad libertaria. En ella la obsesión básica es la libertad, y el derecho fundamental, la propiedad. En ella se dan las libres transacciones y el derecho a la educación privada; el nivel de los impuestos es muy bajo; la distribución compulsiva se limita; la gran mayoría de los servicios a los ciudadanos están privatizados y los servicios de ayuda alcanzan a los pobres, vagabundos e incapacitados. Pero en este tipo de sociedad, aunque se tiende a respetar los derechos básicos, las personas que los poseen no son respetadas por igual. La quinta y última sociedad imaginaria es la igualitaria. En ella todos los ciudadanos son tratados por igual y las libertades básicas están garantizadas constitucionalmente. Pero ¿es posible que exista una sociedad como la igualitaria? Una sociedad igualitaria tiene muchas limitaciones económicas, ya que supone alcanzar un crecimiento económico máximo y ello implica la difícil tarea de conocer el funcionamiento de los mercados. Ninguna economía puede funcionar basándose en supuestos altruistas.

Existen razones que apuntan hacia el escepticismo en materia de derechos humanos: el concepto de fraternidad está condicionado por la consideración histórica de quienes son definidos como nuestros hermanos. Así, el problema central radica en crear una identidad general para distintos grupos, de forma que no haya conflictos. Defender los derechos humanos implica defender una plataforma igualitaria sobre la cual pueden darse conflictos de tipo político, basa-

dos en el significado que tiene proteger y defender estos derechos. La única forma de crear una sociedad más igualitaria es a través de la extensión o la ampliación de los derechos (extensión alcanzable a través de políticas sociales adecuadas). Aunque actualmente sigan vigentes toda una serie de preguntas relativas a los derechos humanos, parece evidente que las libertades básicas sólo pueden alcanzarse desde la plataforma de estos derechos.»

Roberto Garvía

El problema de los objetivos en organizaciones formales

«Si contemplamos tanto el paradigma sociológico *clásico*, que considera las organizaciones como una herramienta racional para crear/alcanzar objetivos, como la crítica que de él hace el paradigma *natural*. Llegaríamos al siguiente esquema de lo que es una organización: a) una organización tiene unos objetivos y existe consenso entre sus miembros acerca de cuáles son esos objetivos. Además, se considera que, aunque cambien los líderes de una organización, sus objetivos permanecen; b) los objetivos hacen referencia a escenarios futuros valorados, y funcionan como vías de acción que sirven para establecer un orden de preferencias sobre el curso de acción que la organización ha de seguir; y c) se admite que uno de los principales problemas de las organizaciones es el entorno y la necesidad de las mismas de intentar garantizar la supervivencia, aspectos que no siempre son estrictamente racionales.

Se admite que la organización no necesariamente tiene un solo curso de acción, pero no se interpreta como lo hace el paradigma natural, pues en cualquier caso la organización —o sus

líderes— habrán de justificar por qué el curso de acción seguido se separa de los objetivos de la organización. Por ello es necesario definir cómo se aplican una serie de conceptos tales como el *cambio*, *desplazamiento* e *inversión* de objetivos. Este último, la *inversión de objetivos*, es un concepto nuevo por cuanto no se refiere a lo que ocurre con la organización, sino a lo que la organización produce, a sus resultados: ocurre una inversión de objetivos cuando, como consecuencia de un desplazamiento de los mismos, una organización persigue objetivos opuestos y obtiene resultados opuestos a los que inicialmente se proponía.

En la ONCE se ha producido una inversión de objetivos, a través de las acciones y decisiones que sus líderes han ido adoptando. La ONCE se creó en 1938 para resolver el que era el principal problema de los ciegos en España: la mendicidad. El *objetivo* de la ONCE era ofrecer trabajo industrial a la población invidente, es decir, lograr su integración en el sistema productivo. En un principio, el medio que se eligió fue el cupón, con cuyos beneficios se crearían fábricas, talle-



Roberto Garvía Soto es Doctor en Ciencia Política, Sociología y Antropología Social y Licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Formó parte de la segunda promoción de estudiantes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. Doctor Miembro del Instituto Juan March, actualmente es Profesor Ayudante en el Departamento de Humanidades, Ciencia Política y Sociología de la Universidad Carlos III de Madrid y, durante el curso 1993-94, Visiting Scholar en el Minda de Gunzburg Center for European Studies de la Universidad de Harvard.

res, escuelas de capacitación y formación profesional para los ciegos, etc. Tras una serie de debates acerca del cupón, éste fue aceptado pero sólo como medio o instrumento para la rehabilitación social de los ciegos.

Respecto a la organización de la ONCE, ésta fue creada dentro de la Dirección General de la Beneficencia, y el órgano jerárquico superior de la misma era el Consejo Superior de Ciegos, integrado por el director general de la Beneficencia, dos burócratas, tres médicos y el Jefe Nacional de la ONCE, máximo responsable del órgano inmediatamente inferior a éste, que era la Jefatura Nacional. El primer

Jefe Nacional de la ONCE, Tovar, consiguió invertir la relación de poder entre el Consejo Superior de Ciegos y la ONCE. Tovar llegó a crear un tipo de cupones que dio a la organización un porcentaje de beneficios más alto. A Tovar le sustituyó Ezquerria, quien continuó con el cambio de objetivos iniciado por Tovar.

La última época de la organización se inicia en 1957 con un cambio de gobierno, un cambio aperturista, que hace ministro a Camilo Alonso Vega, quien nombró Jefe Nacional a Satrústegui. Este logró la autonomía de la organización respecto del Consejo Superior y retomó los objetivos originarios de la ONCE.

Sin embargo, en el momento en que la organización retoma sus objetivos iniciales y se empeña en llevarlos a cabo, ello se demuestra imposible, debido al cambio demográfico que había tenido lugar en España: gran parte de la población invidente estaba compuesta por jubilados, y los ingresos de nuevos jóvenes en la organización habían disminuido drásticamente debido a las mejoras sanitarias que se habían realizado. Esto llevó a la ONCE en los años 70 a una situación que la puso al borde de la bancarrota: de cada tres afiliados a la organización sólo uno vendía cupones. La solución adoptada fue ampliar la definición de la ceguera para potenciar el ingreso en la organización de invidentes jóvenes y capacitados para la venta del cupón. Ello suponía la inversión del objetivo original de la organización: en un principio se pretendía que sólo una parte de los ciegos se ocuparan de la venta del cupón; luego —con Ezquerria— todos los ciegos pasan a vender cupones, y finalmente —con Satrústegui— pasan a venderlos incluso personas no ciegas (aunque con graves defectos visuales).

Finalmente, en los años 80 se desarrolla un debate interno muy reñido en el seno de la ONCE, fruto del cual se consideró preferible la venta de cupones al trabajo industrial de sus miembros.»

Joan Botella

Gasto público y fiscalidad en Europa

«**L**os impuestos pueden ser considerados como el vector de conexión entre la esfera pública y el individuo; es decir, representan la condición fundamental del funcionamiento del sector público, o dicho de otro modo, el precio que pagamos por los servicios públicos. Durante los últimos diez años en Europa Occidental se ha desencadenado un proceso de cuestionamiento teórico y político del Estado de Bienestar. Sin embargo, dentro del panorama europeo, hay que destacar la peculiaridad del caso español en cuanto que la construcción del Estado de Bienestar en este país se inicia a partir de la transición, manteniéndose hasta entonces niveles de gasto público y social muy por debajo de la media europea. A partir de 1977, el gasto se dispara, a la vez que la presión fiscal. Entre 1975 y 1985, España se sitúa entre los países europeos en los que más crecen los ingresos públicos, produciéndose un crecimiento en estos diez años igual al 7,8% del PIB.

Además de la peculiaridad del sistema fiscal español, en cuanto que su construcción fue tardía pero con una imposición relativamente fuerte, debemos destacar la particularidad de la cultura política española. Principalmente hay que señalar tres características: el fuerte aprecio de los españoles por la democracia, su baja participación política y, finalmente, la visión negativa que tienen tanto del proceso político como de los actores que lo protagonizan.

En cuanto a la opinión que tienen los ciudadanos europeos ante los impuestos, partimos de la hipótesis de que debe existir poca variación entre



Joan Botella es catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Universidad Autónoma de Barcelona. Entre 1986 y 1990 fue Secretario General y Vicerrector de esa Universidad, y ha sido Decano de su Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Es miembro del Comité Ejecutivo del European Consortium for Political Research y del Comité sobre Pluralismo Socio-Político de la International Political Science Association.

los distintos países europeos, con la excepción del caso español. Existen dos grandes tipos de explicaciones acerca de las variaciones en dichas actitudes: la de tipo económico-estructural que, en nuestra opinión, es la más adecuada a la hora de explicar esas variaciones (considera que las actitudes de protesta serán mayores cuanto más alta sea la presión fiscal). Es decir, dichas variaciones responderían principalmente al tipo de sistema impositivo existente en un país. El segundo tipo de explicación es de carácter político (el nivel de protesta depende del grado de satisfacción con la democracia, es decir, de la legitimización del sistema político). Estas hipótesis no son satisfactorias, pues no parecen explicar las variaciones de las actitudes de los ciudadanos europeos ante los impuestos.» □

Noviembre

2, MARTES

11,30 RECITALES PARA JOVENES

Violonchelo y piano, por **Alvaro Quintanilla** (violonchelo) y **Daniel del Pino** (piano).

Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**.

Obras de Bach, Vivaldi, Brahms, Fauré y Cassadó. (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS. BIBLIOTECA DE TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

Presentación del «Catálogo de Libretos siglos XIX-XX».

«50 años de libretos españoles» (I).

(En el centenario de Guillermo Fernández-Shaw).

Carlos Fernández -Shaw: «Recuerdos familiares».

3, MIÉRCOLES

19,30 BIBLIOTECA DE LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

Presentación del «Catálogo de Obras 1993». Recital «Músicas sobre Mompou», por el Trío Mompou (**Luciano G. Sarmiento**, piano; **Joan Lluís Jorda**, violín; y **Mariano Melguizo**, violonchelo).

Programa: Per a Frederic, de C. A. Bernaola; Canto al poeta de los sonidos, de

C. Prieto; Quinto Cantar, de T. Marco; Canción Callada, de C. Halffter; Caligrafías, de L. de Pablo; Diálogo con Mompou, de X. Montsalvatge; Trío homenaje a Mompou, de A. García-Abril; y Paul Valéry - Evocación, de F. Mompou.

4, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JOVENES

Canto y piano, por **María José Montiel** (soprano) y **Miguel Zanetti** (piano).

Comentarios: **Javier Maderuelo**.

Obras de Rossini, Mozart, Schubert, Granados y Falla. (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS. BIBLIOTECA DE TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO

«50 años de libretos españoles» (II).

(En el centenario de Guillermo Fernández-Shaw). **Ramón Barce:**

«Lenguaje y sociedad en los libretos».

5, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JOVENES

Piano, por **Jorge Robaina**. Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

Obras de Soler, Beethoven,

Chopin, Prokofiev y Mompou.
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud).

6, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO**
CICLO «GRIEG: MUSICA DE CAMARA» (I).
Intérprete: **Nairi Grigorian** (piano).
Programa: Peer Gynt, Suite nº 1, Op. 46; Suite nº 2, Op. 55; Cuadros poéticos; y Balada, Op. 24.

8, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA**
Flauta y guitarra, por el **Dúo Raña - González** (**Fernando Raña**, flauta, y **Román González**, guitarra).
Obras de J. B. Loeillet, F. Carulli, A. Barrios, J. Ibert y A. Piazzolla.

10, MIERCOLES

- 19,30 CICLO «TCHAIKOVSKY, CANCIONES E INTEGRAL DE MUSICA DE CAMARA» (I)**
Intérpretes: **Silvestri String Quartet**.
Programa: Cuarteto nº 3 en Re menor Op. 11 (1871); y Cuarteto nº 2 en Fa mayor Op 22 (1874).

11, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
Canto y piano, por **María José Montiel** (soprano) y **Miguel Zanetti** (piano).

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

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS. BIBLIOTECA DE TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORANEO «50 años de libretos españoles» (y III).**
(En el centenario de Guillermo Fernández-Shaw).
Vicente Molina Foix: «La música, con letra entra. (Opiniones de un libretista ocasional)».

12, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
Piano, por **Jorge Robaina**.
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.
(Programa y condiciones de asistencia como el día 5).

13, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO**

EXPOSICION «BRÜCKE. ARTE EXPRESIONISTA ALEMAN»

Durante todo el mes de noviembre seguirá abierta en la Fundación Juan March la Exposición «Brücke. Arte expresionista alemán», integrada por 77 obras —47 pinturas, 20 acuarelas y dibujos y 10 grabados—, todas ellas procedentes del Brücke-Museum, de Berlín.

Horario de visita: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14 horas.

CICLO «GRIEG: MUSICA DE CAMARA» (II).

Intérpretes: **Carmen Tricás** (violín), **Luis José Ruiz** (violonchelo) y **Agustín Serrano** (piano).

Programa: Sonata Op. 8 nº 1, para violín y piano; Andante en Do menor, para piano, violín y violonchelo; y Sonata Op. 13 nº 2, para violín y piano.

15, LUNES**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA**

Canto y piano, por **Elena Muñoz Valdelomar** (soprano) y **Juana Peñalver** (piano).

Obras de G. Mahler, H. Wolf, C. Debussy, G. Fauré, E. Satie, F. Poulenc, F. Mompou, E. Toldrá, J. Obradors y E. Granados.

16, MARTES**11,30 RECITALES PARA JOVENES**

Violonchelo y piano, por **Alvaro Quintanilla** (violonchelo) y **Daniel del Pino** (piano).

KASIMIR MALEVICH, EN FLORENCIA

La Exposición de 52 óleos del pintor ruso Kasimir Malevich seguirá abierta durante el mes de noviembre en Florencia (Italia), en el Palazzo Medici Ricardi, de esta ciudad. Los fondos proceden del Museo del Estado Ruso de San Petersburgo. La exposición, organizada por la Fundación Juan March, se presenta con la colaboración de Artificio y la provincia de Florencia.

Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**.

(Programa y condiciones de asistencia como el día 2).

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«**Cuatro lecciones sobre Zorrilla**» (I).

Jorge Urrutia: «Zorrilla en el Romanticismo».

17, MIERCOLES**19,30 CICLO «TCHAIKOVSKY, CANCIONES E INTEGRAL DE MUSICA DE CAMARA» (II)**

Intérpretes: **Vicente Huerta** (violín), **María Mircheva** (violonchelo) y **Luca Chiantore** (piano).

Programa: Souvenir d'un lieu cher (Tres piezas para violín y piano Op. 42 —1878—); Pezzo capriccioso en Si menor, para violonchelo y piano Op. 62 —1887—; y Trío en La menor, para violín, violonchelo y piano Op. 50 —1881/82—.

18, JUEVES**11,30 RECITALES PARA JOVENES**

Canto y piano, por **María José Montiel** (soprano) y **Miguel Zanetti** (piano).

Comentarios: **Javier Maderuelo**.

(Programa y condiciones de asistencia como el día 4).

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«**Cuatro lecciones sobre Zorrilla**» (II).

Jorge Urrutia: «La poesía de Zorrilla».

19, VIERNES

- 19,30 RECITALES PARA JOVENES**
Piano, por **Jorge Robaina**.
 Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 5).

20, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO**
CICLO «GRIEG: MUSICA DE CAMARA» (III).
 Intérpretes: **Isabel Gayoso** (violín), **Luis José Ruiz** (violonchelo) y **Agustín Serrano** (piano).
 Programa: Sonata para violonchelo y piano en La menor Op. 36; y Sonata para violín y piano nº 3 en Do menor Op. 45.

22, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA**
Viola y piano, por **Myriam del Castillo** y **Francisco Luis Santiago**.
 Obras de J. S. Bach, C. del Campo, A. Arteaga y A. Rubinstein.

23, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
Violonchelo y piano, por **Alvaro Quintanilla** y **Daniel del Pino**.
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**.
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 2).

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Cuatro lecciones sobre Zorrilla» (III).
Ermano Caldera.

24, MIERCOLES

- 19,30 CICLO «TCHAIKOVSKY, CANCIONES E INTEGRAL DE MUSICA DE CAMARA» (III)**
 Intérpretes: **Silvestri String Quartet** y **Julia Ulmann** (violonchelo) y **Viorel Tudor** (viola).
 Programa: Cuarteto nº 1 en Mi bemol menor Op. 30 —1876—; y Souvenir de Florence: Sexteto en Re mayor Op. 70 —1890—.

25, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
Canto y piano, por **María José Montiel** y **Miguel Zanetti**.

GOYA EN NANCY, SORIA Y BURGOS

La colección de 218 grabados de Goya (de la Fundación Juan March) seguirá abierta durante todo el mes de noviembre en el Musée des Beaux Arts de Nancy (Francia), organizada con la colaboración de dicho Museo y del Ayuntamiento de la ciudad.

Asimismo, 222 grabados de la colección de grabados de Goya prosiguen su itinerario por diversos puntos de Castilla y León, organizado con la ayuda de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de esa Comunidad Autónoma y entidades locales: hasta el 4 de noviembre, la exposición puede verse en el Palacio de la Audiencia de **Soria**, con la colaboración del Ayuntamiento; y desde el 11 de noviembre, en el Monasterio de San Juan, de **Burgos**, también con la ayuda del Ayuntamiento correspondiente.

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

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Cuatro lecciones sobre Zorrilla» (y IV).
Ermano Caldera.

26, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
Piano, por **Jorge Robaina**.
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.
(Programa y condiciones de asistencia como el día 5).

27, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SABADO**

CICLO «TCHAIKOVSKY, CANCIONES E INTEGRAL DE MUSICA DE CAMARA», EN ALBACETE Y LOGROÑO

El ciclo sobre «Tchaikovsky, canciones e integral de música de cámara», que se ha programado en Madrid, en la Fundación Juan March, durante el mes de noviembre, se celebrará, con iguales intérpretes, programa de mano, estudios críticos, notas y otras ayudas técnicas de la Fundación, en **Albacete** («Cultural Albacete») los días 8, 15, 22 y 29 de noviembre; y en **Logroño** («Cultural Rioja»), los días 15, 22 y 29 de noviembre. El ciclo se prolongará durante el mes de diciembre.

Ciclo «Grieg: Música de Cámara» (y IV).
Intérpretes: **Cuarteto Tema (Isabel Gayoso y Carmen Tricás**, violines; **Teresa Gómez**, viola; y **Luis José Ruiz**, violonchelo) y **Agustín Serrano** (piano).
Programa: Cuarteto de cuerda nº 2 en Fa mayor (inacabado); y Cuarteto de cuerda nº I en Sol menor, Op. 27.

29, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODIA**
Piano, por **Miguel Jorba**.
Obras de W. A. Mozart, A. Berg y F. Schubert.

30, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JOVENES**
Violonchelo y piano, por **Alvaro Quintanilla y Daniel del Pino**.
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**.
(Programa y condiciones de asistencia como el día 2).
- 19,30 INSTITUTO JUAN MARCH. CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN CIENCIAS SOCIALES. CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Europa y el Estado» (I).
Francisco Rubio Llorente: «Europa y el Estado de derecho».

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

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución cultural, situada entre las más
importantes de Europa por su patrimonio y por sus
actividades.*

*En el campo musical
organiza regularmente ciclos de conciertos monográficos, recitales
didácticos para jóvenes (a los que asisten cada curso más de 25.000
escolares), conciertos en homenaje a destacadas figuras, aulas de
reestrenos, encargos a compositores y otras
modalidades.*

*En su sede de Madrid
tiene abierta a los investigadores sendas Bibliotecas de Música y
Teatro Españoles Contemporáneos, y ofrece cada año un promedio de
50 conferencias, así como coloquios y seminarios.*

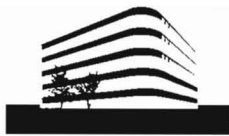
*En el campo del arte
ha organizado más de 400 exposiciones en España y en el extranjero,
y ha concedido ayudas para estudios o trabajos de creación. Sus
colecciones se exhiben en el Museo de Arte Abstracto Español de
Cuenca, en la Col·lecció March de Palma de Mallorca, en su sede de
Madrid y también de modo itinerante.*

*Además de este Boletín Informativo,
la Fundación Juan March edita regularmente la revista crítica de
libros «SABER/Leer», así como sus Anales, libros en coedición,
catálogos, folletos y otras publicaciones.*

*El Instituto Juan March
de Estudios e Investigaciones, creado en 1986, es una fundación
privada, declarada de interés público, que tiene por objeto el fomento
de estudios e investigaciones de postgrado, en cualquier rama del
saber, por medio de centros de estudios avanzados.*

*Desde 1987,
el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, dependiente
del citado Instituto, se propone contribuir al avance del conocimiento
social, mediante la promoción de la investigación, la enseñanza
becada para estudiantes graduados y los intercambios entre
académicos e investigadores.*

*Dentro del mismo Instituto
funciona también, desde 1991, el Centro de Reuniones Internacionales
sobre Biología, que promueve la cooperación entre científicos
españoles y extranjeros por medio de cursos, simposios, sesiones de
trabajo, publicaciones, estancias y ciclos
de conferencias.*



Fundación Juan March

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