

Nº 277
 Febrero
 1998

Sumario

Ensayo - La filosofía, hoy (XI)	3
<i>Filosofía del diálogo en los umbrales del tercer milenio</i> , por Adela Cortina	3
Arte	11
Exposición de Amadeo de Souza-Cardoso	11
— António Cardoso: «Amadeo y el primer modernismo portugués»	12
— Javier Maderuelo: «Souza-Cardoso, pintor cubista»	18
«El objeto del arte», en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma, desde el 4 de febrero	19
Cursos sobre arte contemporáneo, en Palma y Cuenca	20
— Se acompañaron de visitas guiadas a los Museos de la Fundación Juan March	20
Música	22
Ciclo «Músicas para Felipe II», en el cuarto centenario de su muerte	22
— Cuatro conciertos en febrero	22
«La sonata española, hoy», en una nueva «Aula de (Re)estrenos»	23
Ciclo «Estudios para piano del siglo XX», en «Conciertos del Sábado»	24
Cursos universitarios	25
«El escritor de diarios», por Andrés Trapiello	25
Publicaciones	32
«SABER/Leer» de febrero: artículos de García Berrio, Mainer, García-Sabell, Bonet Correa, Miquel Siguan, Carlos Gancedo y Alonso Olea	32
Biología	33
Reuniones Internacionales sobre Biología	33
Cuarenta y siete científicos, entre ellos 14 españoles, trataron sobre «Vacuna del Sida» en la Fundación Juan March	33
«Morfogénesis vegetal»	33
— Mark Van Montagu: «¿Podemos y debemos modular el crecimiento y desarrollo vegetal?»	35
Ciencias Sociales	36
Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	36
— Jane Jenson: «Movimientos sociales y democracia, ¿un nuevo paradigma?» y «El concepto de estructura de oportunidades políticas»	36
— George Ross: «Sindicalismo y globalización en Europa»	38
Finaliza el plazo de solicitud de plazas para el curso 1998/99	39
Nuevos cursos en el Centro	40
Serie «Tesis doctorales»	41
— <i>El PRI y el cambio político en México</i> , por Helena Varela	41
Calendario de actividades culturales en febrero	43

LA FILOSOFÍA, HOY (XI)

Filosofía del diálogo en los umbrales del tercer milenio

Una tradición dialógica

La tradición dialógica es en filosofía tan antigua al menos como el discurso de Sócrates. El célebre método mayéutico, con el que el filósofo prestaba ayuda a los ciudadanos para dar a luz la verdad, era ya un proceder dialógico. Al hilo de las preguntas del «partero», iba el interrogado descubriendo que poseía una información mucho más completa de lo que nunca hubiera podido soñar sobre el mal y el bien, sobre las proporciones geométricas y sobre la constitución de los seres. Nueve siglos más tarde refrendaría Agustín de Hipona este socrático proceder, considerando que nunca aprendemos algo totalmente nuevo, todo lo construimos desde lo ya sabido. Convenía, pues, adentrarse en los recovecos del alma buscando la verdad que residía en su interior. Una tradición dialógica, pues, ésta que ve en el diálogo un instrumento, pero sólo un instrumento, para alum-



Adela Cortina es Catedrática de Ética y Filosofía Política de la Universidad de Valencia. Becaria de la Humboldt-Stiftung y Directora de la Fundación ETNOR (Ética de los Negocios y las Organizaciones), es autora de numerosos artículos y de libros como *Ética mínima*, *Ética sin moral*, *Ética aplicada y democracia radical* y *Ética de la empresa*.

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a Ciencia,

brar lo que ya reside en el interior de una manera innata.

Paralelamente iba entendiendo el pensamiento cristiano que la verdad —teórica y práctica— no es cosa que pueda encontrar un individuo solo, sino que precisa el concurso de la comunidad, ya que es en ella donde se hace presente el Espíritu de Dios. De donde *comunidad* y *diálogo* van convirtiéndose en dos piezas clave para descubrir en el ámbito teórico qué es lo verdadero; en el práctico, qué es lo bueno y lo justo.

Siglos más tarde, desde mediados del XIX y comienzos del XX, Josiah Royce y Charles S. Peirce, reforzarían esta tradición, al recordar que la comunidad es imprescindible tanto para comprender el significado de los términos como para progresar en el conocimiento científico. Sólo una comunidad de hablantes —diría Royce— es capaz de otorgar valor nominal a las ideas para que tengan valor efectivo; sólo una comunidad de científicos —aclararía por su parte Peirce— puede ir desentrañando en el largo plazo de la investigación la verdad de las cosas. Comunidad de interpretación y de investigación, que se sirven como su medio propio del diálogo, son requisito indispensable para la comprensión de los términos y el progreso de las ciencias; metas ambas que serán accesibles a través de un diálogo planteado a largo plazo.

Filosofía dialógica en el siglo XX

Ciertamente, en este siglo que ya termina, la tradición dialógica continúa su andadura a través de aportaciones personalistas, como las de Martin Buber o Emmanuel Levinas, y también con invitaciones

→

Lenguaje, Arte, Historia, Prensa, Biología, Psicología, Energía, Europa, Literatura, Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro español contemporáneo, La música en España, hoy, La lengua española, hoy, y Cambios políticos y sociales en Europa.

'La filosofía, hoy' es el tema de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La ética continental*, por Carlos Thiebaut, catedrático de la Universidad Carlos III, de Madrid; *Actualidad de la filosofía política (Pensar la política hoy)*, por Fernando Quesada Castro, catedrático de Filosofía Política en la U.N.E.D; *La filosofía del lenguaje al final del siglo XX*, por Juan José Acero Fernández, catedrático de Lógica de la Universidad de Granada; *Filosofía de la religión*, por José Gómez Caffarena, profesor emérito de Filosofía en la Universidad de Comillas, de Madrid; *La filosofía de la ciencia a finales del siglo XX*, por Javier Echeverría, profesor de Investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto de Filosofía), de Madrid; *La metafísica, crisis y reconstrucciones*, por José Luis Villacañas Berlanga, catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad de Murcia; *Un balance de la modernidad estética*, por Rafael Argullol, catedrático de Humanidades en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona; y *La «Dialéctica de la Ilustración», medio siglo después*, por Jacobo Muñoz, catedrático de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid.

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

FILOSOFÍA DEL DIÁLOGO EN LOS UMBRALES...

pragmatistas a la conversación, como la de Richard Rorty, o post-modernas, como la de Jean-François Lyotard. Sin embargo, cuando en nuestros días se habla de «filosofía dialógica» y, sobre todo, de «ética dialógica», suele referirse el hablante a la propuesta que desde los años setenta han venido elaborando Karl-Otto Apel y Jürgen Habermas, profesores ambos en la Universidad Wolfgang Goethe de Frankfurt.

La razón de que sea a esta propuesta a la que se adscriba normalmente el calificativo de «dialógica» consiste —a mi juicio— en que tiene al diálogo, no sólo como un tema apropiado para la filosofía, ni siquiera sólo como el instrumento más adecuado para construir la convivencia, sino también como el medio específico de la vida humana, a través del cual cabe descubrir la verdad de las proposiciones y la corrección de las normas. La validez, a fin de cuentas, del mundo teórico y práctico.

El giro pragmático

Ya en la década de los setenta anunció Habermas su propósito de abandonar el esquema de filosofía de la conciencia, del que no pudo escapar la «primera generación» de filósofos de la Escuela de Frankfurt —Horkheimer, Adorno, Marcuse—, para diseñar los trazos de una filosofía del lenguaje que tuviera en cuenta la triple dimensión del signo, sobre todo, la dimensión pragmática. Una Pragmática Universal del lenguaje se encargaría de ofrecernos lo que no pudo proporcionar la primera generación de frankfurtianos: una teoría del significado de los términos «verdadero» y «correcto», capaz de ilustrarnos sobre lo que queremos decir al afirmar que una proposición es verdadera o que una norma es justa.

Por el mismo tiempo tomaba también Apel explícitamente un camino semejante. Historiador y hermeneuta, atraído por los trabajos de Heidegger y Gadamer, echaba de menos en ellos la presencia de un elemento crítico, fecundo para ayudarnos a distinguir entre las normas vigentes y las válidas, entre las proposiciones falsas y las verdaderas. Igual que Habermas, consideraba —y considera— Apel que no es de ley relegar la hermenéutica filosófica, pero ambos creían —y creen— que, para ser verdaderamente filosófica, ha de tratarse de una *hermenéutica* crítica que, tras las huellas de Kant, pueda permitirnos reconocer los conocimientos y las normas *válidos*.

Elaborar una Pragmática Trascendental es, a juicio de Apel, el modo de atender a esa dimensión pragmática del lenguaje que hace po-

sible la interpretación y la comprensión, proporcionando a la vez unos elementos *a priori* para la crítica. Habermas había entendido su propuesta como una Pragmática Universal, encargada de reconstruir las bases universales de validez del habla, de identificar y reconstruir las bases del acuerdo (*Verständigung*) entre seres dotados de competencia comunicativa. Con el tiempo, fue aumentando su convicción de que se trata de una «ciencia reconstructiva», empleada en la tarea de reconstruir las bases universales de validez del habla.

Apel, por su parte, busca un criterio para las reglas trascendentales de la comunicación; un criterio que, para tener fuerza normativa, debe descubrirse mediante el método trascendental kantiano, aplicado ahora al hecho de la argumentación y de la comunicación. De ahí que sólo pueda llevar adelante esta tarea una *Pragmática Trascendental*, capaz de descubrir esos elementos *a priori* del conocimiento y la acción que constituyen la *fundamentación última* del saber y el obrar. En éste, como en otros puntos, divergen Apel y Habermas: en considerar la pragmática no empírica, respectivamente, como una ciencia reconstructiva, capaz de «*fundamentaciones débiles*», o como una «*Pragmática trascendental*», preparada para ofrecernos los elementos últimos –por irrebasables (*unhintergebar*)– del conocimiento y la acción.

Una filosofía comprometida con la acción

Pragmática Universal y Trascendental constituyen, en cualquier caso, el núcleo de una potente propuesta filosófica, que va desarrollando paulatinamente distintos «radios»: la teoría de la acción comunicativa, una teoría de los tipos de racionalidad, una teoría consensual de lo verdadero y lo correcto, una teoría de la evolución social, una ética del discurso, en su vertiente de fundamentación y aplicación, y una teoría deliberativa de la democracia.

El conjunto arquitectónico de estas teorías constituye un marco desde el que sus defensores toman posiciones en las disputas prácticas más relevantes, refutando el escepticismo moral, señalando la inconsistencia del relativismo y del etnocentrismo, optando por un comunitarismo universalista, terciando en la construcción de sociedades multiculturales, dialogando sobre el estatuto de las identidades nacionales y postnacionales, enjuiciando éticamente los procedimientos que se siguen para decidir normas en la economía y la empresa, la sanidad, el medio ambiente, los medios de información o el deporte. La filosofía de que hablamos está, a todas luces, comprometida con la

FILOSOFÍA DEL DIÁLOGO EN LOS UMBRALES...

realidad presente, teórica y práctica.

Y sucede que en estos desarrollos la nómina de «constructores» de la filosofía dialógica ha aumentado de forma espectacular. Nacida en los años setenta del siglo XX, cuenta ahora con representantes en distintos países de Europa y América, y despierta la atención de los restantes continentes. La razón fundamental de este interés es que esos elementos irrebasables a que nos hemos referido permiten orientar y criticar, no sólo el conocimiento, sino sobre todo la acción.

Una racionalidad comunicativa

Fue Kant quien introdujo en la filosofía el método trascendental para descubrir qué pertenece de derecho a las facultades humanas. Parte el método de un hecho innegable y, desde él, intenta reconstruir las condiciones que lo hacen inteligible. La filosofía dialógica de Apel y Habermas asume también un indiscutible punto de partida —el hecho de que realicemos acciones comunicativas— e intenta dilucidar las condiciones de inteligibilidad del mismo, las condiciones de que tenga sentido.

Una *acción comunicativa* es aquella en la que hablante y oyente buscan el entendimiento mutuo, como un medio ineludible para coordinar sus personales proyectos, mientras que es *acción estratégica* aquella en la que hablante y oyente se instrumentalizan mutuamente para lograr sus metas individuales, tratándose, por tanto, como medios y no como fines. La acción comunicativa posee una prioridad axiológica, porque el sentido y la meta del lenguaje —el *télos*— consiste en lograr un entendimiento; el uso estratégico del lenguaje es —por contra— derivado, ya que instrumentaliza el mutuo entendimiento. Si no existe una racionalidad comunicativa además de la estratégica, es imposible tomar en serio la afirmación kantiana de que todo ser racional ha de ser tratado como un fin en sí, ya que a través del lenguaje no podemos sino instrumentalizarnos recíprocamente, de lo que son buena muestra las teorías de juegos y de la decisión racional cerradas sobre sí mismas.

Para que una acción comunicativa sea racional, es preciso presuponer que el hablante eleva implícitamente cuatro pretensiones de validez del habla —inteligibilidad, veracidad, verdad y corrección— y que el oyente también implícitamente las acepta. Si el oyente pone en cuestión alguna de ellas, el hablante procederá racionalmente sólo si trata de explicarse mejor (inteligibilidad), decir lo que piensa (veracidad), o aducir las razones por las que considera que la proposición

que emite es verdadera o que la norma de acción es correcta. En los dos últimos casos, la verdad y la corrección no pueden quedar resueltas sino a través de una argumentación, sujeta a reglas lógicas, y también a las reglas que surgen de considerar la argumentación como un proceso de comunicación y como una búsqueda cooperativa de la verdad y la corrección. Tal argumentación recibe el nombre de «*discurso*», sea teórico o práctico.

Todo lo cual nos lleva a percatarnos de que descubrir lo verdadero y lo correcto sólo es posible si suponemos la idea de una «*comunidad ideal de comunicación*» o de una «*situación ideal de habla*», en la que los científicos, en el caso de la verdad, y los afectados, en el caso de las normas, pudieran decidir a través de un diálogo celebrado en condiciones lo más próximas posible a la simetría, atendiendo únicamente a la fuerza del mejor argumento. Esta comunidad ideal de comunicación es una idea regulativa, en sentido kantiano, entrañada ya siempre en las condiciones del habla: es un presupuesto contrafáctico pragmático del habla, que tiene la fuerza normativa suficiente como para exigirnos celebrar diálogos en la *comunidad real de comunicación* para desentrañar lo verdadero y lo correcto. Ciertamente, como bien apunta Javier Muguerza en *Desde la perplejidad*, el consenso como meta precisa el contrapunto del disenso, de la protesta y la insatisfacción, para poner el diálogo en marcha, orientado hacia esa comunidad ideal, que es el elemento normativo que buscábamos.

Consenso ideal, consenso fáctico

Prolongamos, pues, aquí la tradición del diálogo socrático y agustiniano, pero no para dar a luz una verdad innata, sino para descubrir la correspondencia (verdad) de nuestras proposiciones con estados de cosas «*externos*» a nosotros, y para justificar la corrección de normas intersubjetivamente creadas por la comunidad de seres dotados de competencia comunicativa. La comunidad de interpretación de Royce y la comunidad científica de Peirce se hacen de nuevo presentes, aunque ampliando sus exigencias y posibilidades. Pero precisamente el hecho de que fiemos a un consenso ideal el posible descubrimiento de lo verdadero y lo correcto prueba que no nos encontramos ante una teoría criterial de lo verdadero y lo correcto: los consensos fácticos, alcanzados en las comunidades reales de comunicación, no constituyen jamás un criterio de verdad o de corrección. Los acuerdos son siempre revisables, por falibles, y sólo sabemos que el cami-

FILOSOFÍA DEL DIÁLOGO EN LOS UMBRALES...

no para revisarlos racionalmente es celebrar diálogos en las condiciones más próximas posibles a la racionalidad. Poseemos, pues, un criterio, pero no de la verdad y la corrección, sino de los procedimientos: un criterio para discernir si los procedimientos empleados para descubrir la verdad y la corrección son los adecuados. Con la ayuda de la idea de una comunidad ideal de comunicación, podemos ir construyendo una *Ética del Discurso*, una *Teoría Crítica de la Sociedad*, una *Teoría deliberativa de la Democracia*.

Ética discursiva: un «personalismo procedimental»

En *La transformación de la filosofía* (1973) indicaba ya Apel que las consecuencias del «progreso» científico-técnico tienen hoy un carácter universal, y que sólo una ética también universal podría hacerles frente. A fines de este siglo el discurso de la globalización no viene sino a confirmar la «profecía» apeliana, y a reforzar la idea de que precisamos una *ética universal*. De este tipo es la ética discursiva que, a partir de lo dicho en los párrafos precedentes, tiene por justas sólo las normas de acción a las que todos los afectados darían su consentimiento tras un diálogo celebrado en condiciones de simetría, movidos por la fuerza del mejor argumento, por el argumento de que la norma satisface intereses universalizables.

Se trata, obviamente, de una «puesta en diálogo» del imperativo categórico kantiano y de una reinterpretación del concepto de persona, que ahora se entiende como «interlocutor válido» en la decisión de cuantas normas le afecten. Que las personas son dignas de respeto significa en esta tradición dialógica que es preciso tomar sus intereses en cuenta y que son ellas mismas las facultadas para defenderlos a través de un diálogo. Es, pues, un «personalismo procedimental», convencido de que, a la hora de tomar decisiones sobre normas, es preciso emplear procedimientos que permitan expresarse como seres autónomos a los que lo son.

En los últimos tiempos, sin embargo, se han producido serias discrepancias entre Apel y Habermas. Considera el primero que la ética discursiva contiene una dimensión de fundamentación —la aquí expuesta—, pero también una de aplicación a la política, la economía, la bioética, la ecología, el deporte. Y en ello vienen trabajando desde *Diskurs und Verantwortung* (1988), tanto él como buena parte de representantes de la ética discursiva: Wolfgang Kuhlmann, Peter Ulrich, Matthias Kettner, Ricardo Maliandi, Julio De Zan, Dietrich Böhrer, Jesús Conill, Vicent Martínez o yo misma. También en esta

dimensión se encuadra el diálogo con representantes de la ética latinoamericana de la liberación, encaminado a discernir las condiciones que imposibilitan a tantos interlocutores potenciales —a los pobres— ser interlocutores reales de los grandes diálogos en que se toman las decisiones.

Sin embargo, Habermas entiende que las motivaciones para seguir el principio ético no son cosa de la ética, sino de la teoría de la sociedad, la psicología o la educación, tanto en la familia como en la escuela. A difundir las posiciones de Habermas en general han contribuido desde el comienzo, entre otros, Thomas MacCarthy, Jean-Luc Ferry, Sheyla Benhabib, Guillermo Hoyos, Axel Honneth, José María Mardones o Domingo García Marzá.

Teoría deliberativa de la Democracia

En *Faktizität und Geltung* (1992) introdujo Habermas una distinción entre «Principio del Discurso», «Principio Moral» y «Principio de la Democracia», señalando que el primero es «moralmente neutral» y afecta a cuantos participan en un discurso, mientras que al segundo deben atenerse las normas que sólo pueden justificarse desde el punto de vista de la igual atención de los intereses de todos. El Principio Democrático, por su parte, vale para las normas que se presentan en forma de derecho y que pueden justificarse con razones pragmáticas, ético-políticas y morales.

Con la ayuda de estos tres principios es posible construir una Teoría Deliberativa de la Democracia, que supera —conservándolas— las teorías defendidas por liberales y comunitarios (*Die Einbeziehung des Anderen*, 1996). De acuerdo con los liberales, tiene esta teoría por incuestionable la defensa de los derechos subjetivos, propia del Estado de Derecho; de acuerdo con los comunitarios «descendientes» de Hannah Arendt, entiende que la política se refiere, no sólo al ejercicio del poder administrativo sino, sobre todo, al ejercicio del poder comunicativo, a la formación democrática de la voluntad común mediante el diálogo. Las redes de comunicación que componen el espacio público generan un poder comunicativo que se expresa a través de la sociedad civil y la opinión pública. Son estas redes de entendimiento mutuo las que legitiman el poder político y van conformando una voluntad común.

Desde ellas la «inclusión del otro», el actual reto del multiculturalismo, es una asignatura que —piensan Apel y Habermas— se puede aprobar y con buena nota. □

Con 54 obras del pintor portugués

Amadeo de Souza-Cardoso, en la Fundación Juan March

Con una conferencia de António Cardoso, director del Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, de Amarante (Portugal) y profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de Oporto, el pasado 16 de enero se presentó en la Fundación Juan March la exposición de 54 obras del pintor portugués Amadeo de Souza-Cardoso, coincidiendo con el protagonismo cultural de este país, al ser su capital, Lisboa, la sede de la Expo 98 y ser Portugal invitado especial de la feria ARCO de Madrid en este año. Por primera vez en España puede contemplarse una retrospectiva de este artista que cultivó diversos estilos como el cubismo, el futurismo, el orfismo, e hizo amistad con muchos de los protagonistas de la renovación plástica del presente siglo.

La exposición, que estará abierta en la sede de la Fundación Juan March en Madrid hasta el próximo 1 de marzo, ha sido organizada con la colaboración del Centro de Arte Moderno José de Azeredo Perdigão de la Fundación Calouste Gulbenkian, de Lisboa. Asimismo, han prestado obras para su realización el Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, de Amarante; el Museo de Chiado, de Lisboa; y colecciones particulares.

En el catálogo se reproduce un estudio sobre «Amadeo de Souza-Cardoso y el primer modernismo portugués», original del citado António Cardoso; un artículo de Javier Maderuelo, profesor de Estética de la Universidad de Valladolid («Amadeo de Souza-Cardoso, pintor cubista»); y una biografía del artista, a cargo de Joana Cunha Leal, del departamento de Documentación e Investigación del Centro de Arte Moderno José de Azeredo Perdigão. Paralelamente a la exposición, la Fundación Juan March organizó en su sede en enero, con la colaboración de la Fundación Gulbenkian, dos ciclos de conferencias y conciertos sobre cultura portuguesa.

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.

En años anteriores la Fundación Juan March se ha ocupado de varias figuras de la cultura portuguesa contemporánea: José de Almada Negreiros, María Helena Vieira da Silva y Fernando Pessoa; de la revista

portuguesa *Presença*; y del cuarto centenario de la muerte de Camões. En páginas siguientes se ofrece un extracto de los estudios sobre el artista, escritos por António Cardoso y Javier Maderuelo.



António Cardoso

Amadeo y el primer modernismo portugués

«En sus rupturas y en la condición periférica de un país como Portugal, el modernismo portugués sólo se entiende a través de Amadeo de Souza-Cardoso, en una práctica y en un vértigo, con los ritmos de París, y de Almada Negreiros y Guilherme de Santa-Rita, en estos años 10; en la actitud, en los contrapuntos a las sensibilidades nacionales e, incluso, en el espectáculo de los excesos. Amadeo representa hoy, junto con Vieira da Silva y ciertamente Paula Rego, una de las principales referencias de la pintura portuguesa de este siglo, en su visión internacionalista y en sus nada desdeñables como explícitas raíces nacionales.

Amadeo de Souza-Cardoso nace en 1887 en la casa de Manhufe, a escasos kilómetros de Amarante, pequeña ciudad entre río y sierra a medio centenar de kilómetros de Oporto, en el seno de una burguesía terrateniente.

Amadeo hizo sus estudios secundarios en el Liceo de Amarante, en las instalaciones conventuales (en ellas está hoy el Museo que lleva su nombre); escuela con más vocación hacia los estudios superiores en el ámbito del Derecho que hacia las Artes. Aún durante el curso escolar de 1905-1906 asiste a la Academia de Bellas Artes de Lisboa con la intención de seguir la carrera de Arquitectura. La enseñanza artística conserva allí las marcas retrógradas del academicismo, la práctica repetitiva de las estampas y de los modelos, con los mismos profesores que aún prolongaban el naturalismo. Estábamos en la época de las opciones ruralistas del pintor José Malhoa, sin elementos de erudición, o de Columbano, con su ga-



lería de retratos y de sombras y su admiración por Velázquez —y que habrían de constituirse en los referentes artísticos sociológicamente dominantes en el país, con una burguesía comprometida con sus orígenes rurales—. La ciudad, 'compendio de la torpeza nacional', experimentaba y se hacía eco de la liturgia finisecular, y el país anunciaba los estertores de la Monarquía (con un rey artista) entre las disensiones de los monárquicos, la crisis del 'Rotativismo' y las obstrucciones y la retórica de los parlamentos, las huelgas de los trabajadores y estudiantes y la ascensión de las fuerzas republicanas.

En este clima Amadeo, en su pletórica juventud, pone rumbo hacia París (instalándose en Montparnasse), 'única esperanza' —como dirá el escritor Manuel Laranjeira, amigo de Unamuno y de Pascoaes—, tal como ya lo habían hecho otros artistas becados portugueses, para continuar sus estudios de arquitectura, asistiendo al taller de Godefroy y de Freynet. (En ese año llegaron a París Juan Gris, Severini y Modigliani...)

Si los dibujos de arquitectura están documentados entre abril y mayo, sus primeras caricaturas parisienses son ya de finales de 1906. La camaradería con otros pintores portugueses (Eduardo Viana, Manuel Bentes y Emmérico Nunes), el viaje a Bretaña con los dos primeros en el otoño de 1907 (y la acuarela allí pintada), todo ello parece indicar que se está acercando a la pintura con ánimo de exclusividad, asistiendo a la Academia Viti dirigida por el español Anglada Camarasa.

Las primeras pinturas, de 1907 a 1909, son ejercicios (*pochades*) toda-



«Pintura», c. 1913

vía con señales naturalistas pero ya advirtiéndole una soltura en la pincelada y una libertad en la factura y el empaste; con tema y referencias parisienses, pero también norteros (marinas, paisajes costumbristas) que se relacionan con las vacaciones pasadas en Portugal a finales de 1907. Una caligrafía obsesiva de variadas fuentes que va desde la iconografía del adolescente (mujeres fatales, lánguidas y perversas, a veces místicas y pre-rafaelitas como la Héglon y las Cleos de Mérope) hasta el Art Nouveau, los dibujos de Beardsley (y de Baskt, de los *Ballets Rusos*), pasando por el decorativismo de Anglada y de los maestros japoneses, por el primitivismo de Rousseau y las mutuas aproximaciones a Modigliani; todo ello conforma el panorama de los dibujos de Amadeo desde 1910 hasta 1912. Los más antiguos, sobre todo los desnudos, con valores escultóricos, atestiguan las múltiples relaciones entre Amadeo, Brancusi y Modigliani; otros de estos dibujos no llegarán a adquirir significado relevante en la obra de Amadeo, pero se considerarán como etapas en su vinculación con la pintura.

Su linealidad y el preciosismo manierista ya presente preludian el álbum *XX Dessins*, de 1912 (o incluso las ilustraciones de *S. Julien L'Hospitalier*, de Flaubert, en las mismas fechas), en los que las marcas decorativas excesivas, de un imaginario memorialista, popular y literario, van de consuno con las estilizaciones formales y las soluciones geométricas, que anuncian el futuro cubismo de 1913. Louis Vauxcelles vio en esa colección de dibujos —con prólogo de Jérôme Doucet—, y a pesar de la

ausencia de unidad estilística y temática, la novedad y la individualidad de Amadeo, 'aún después de la sorpresa del cubismo'.

Desde un descriptivismo obvio y una linealidad expresiva, el artista pasa a una mayor plasticidad y mayor inventiva, con una práctica vagamente *fauve* (visible en los *Gitanos* del Museo de Amarante) y posteriormente con el enunciado de ritmos redondeados, que anuncian soluciones órficas ajustadas, en la datación, hasta las búsquedas de Robert Delaunay o aún, reflejadas en los fondos de las versiones de la *Torre Eiffel*, de 1910-1911.

La pintura *Saut du Lapin*, de 1911, remite a los dibujos de *XX Dessins* en su decorativismo encantador, tal como los *Galgos*, de la misma fecha, que suponen los estudios de la edición de dibujos de 1987. El primero es un importante documento que atestigua la participación de Amadeo en el *Armory Show* de 1913, en América, formando parte de un conjunto de ocho trabajos que allí se enviaron por voluntad de Walter Pach —crítico americano, amigo de cubistas—, tres de cuyas obras fueron adquiridas por Arthur Jerome Eddy —coleccionista y crítico de arte— y posteriormente ofrecidos al Museo de Chicago por sus herederos. La exposición tiene la entidad de un acto fundador en el mundo americano, y representó para Amadeo el fin de una primera época y de un estilo; también el desdén definitivo hacia la mediocridad y la 'rutina anticuada' de sus compatriotas, a los que ya no había acompañado en la exposición realizada en Lisboa, en 1911. Pero el artista había ya expuesto en Pa-



A la izquierda, «Maceta (Superposición)», c. 1915; arriba, «Pintura (Cavaquinho)», c. 1915

rís, en 1911 y 1912, en el *Salon des Indépendants* y en el *Salon d'Automne*, de 1912, habiendo merecido la mención de Apollinaire.

1913 es la fecha de *La Casa de Manhufe*, *Casa del Ribeiro*, *Cocina de Manhufe* y *Procesión del Corpus Christi*, obras que se desprenden del descriptivismo y de la escenografía de trabajos anteriores, anunciando una tendencia hacia el cubismo, de raíz analítica, ya sea en la multiplicidad de los planos y de las perspectivas, ya sea en su geometrización/construcción (o desconstrucción).

Son obras que preparan, en sucesivos cierres, *Pintura Cubista*, de 1913, cercana al cubismo analítico, conjugando una pincelada viva con las ortogonales y las oblicuas, las correspondencias y los contrapuntos redondeados y espiralados (también la memoria de lo femenino) en una construcción concebida a base de ocultaciones y adiciones, y de un trazo roído a partir de un fondo monocromático instituido en instrumento y soporte de la pintura.

Y de cubismo se trata aún en la *Pintura* de la misma fecha con el tema de la botella y de las macetas superpuestas, aunque con valores de síntesis y una atmósfera cercana al cubismo sin-

tético al que se ajusta totalmente la paleta.

Con *El Jockey*, de 1913, Amadeo parece dejar una práctica *fauve* y efectos puntillistas para alcanzar un cubismo mitigado y un sentimiento 'órfico', en una paleta cercana a los Delaunay y su color dinámico, artistas con los cuales ya había hecho amistad en París desde 1912. Pero esta obra prepara o se relaciona con *Jinetes*, también de 1913, pintura de generosas dimensiones, estructuralmente cubista en su densa construcción (con sugerencias de Severini), en su hermetismo casi abstracto, en la saturación del fondo y de las formas, que aparecen secuenciadas y autonomizadas, ampliadas y articuladas y aún —en una paleta predominantemente órfica, con rojos, ocre, azules y verdes— forman parte de la construcción de *Composición Abstracta - Estudio B*, *Pintura Abstracta* y *Pintura*, todavía del 13. En éstas se articulan los círculos cromáticos con las oblicuas y las ortogonales. Con una arquitectura de ritmos y formas abstractas, autónomas y significantes, desposeídas ya de referencias, en un paso del cubismo a la abstracción geométrica.

José Augusto França escribirá sobre la singularidad y el carácter anticipador de estas obras y otras afines, afirmando que Amadeo traspasa la barrera de la

figuración y que 'la pintura abstracta que (...) practicó a finales de 1913 (deberá ser vista) desde la continuación de su rapidísima experiencia cubista'.

Aun así, a pesar de su acercamiento, en el tránsito de estas obras hacia la abstracción es posible comprobar su doble vía o génesis: la del desarrollo cubista y la de la tangencia órfica (o la del simultaneísmo) de Delaunay.

Por medio de los Delaunay, Amadeo participa en 1913 en el *Herbstsalon* de la galería *Der Sturm*, en Berlín, y es Alemania la que ayuda a explicar su andadura expresionista del 14-15. Anunciada en *Pintura (Capilla de la Montaña)*, de 1914, con recuerdos de Cézanne, un tema local realizado con densos empastes y pinceladas fuertes, con azules prusia; con un primer plano de árboles retorcidos y un fondo distante de tonos blancos añadidos a una superficie monocromáticamente preparada, instituyente de intersticios a los que Amadeo saca partido, más tarde, en sus lienzos y cartones pegados y

preparados por él. Amadeo está en Manhufe desde finales de agosto de 1914, a continuación de la guerra declarada a principios de mes, y que le sorprende en Barcelona visitando a León Sola, escultor que había realizado su busto en París en 1910 y que le presentará a Gaudí.

En este marco de ausencias e incertidumbres, en Amarante, es donde sus obras ganarán valores de expresión, ya sea en la temática ya sea en la factura, con alusiones al paisaje como en *Paisaje Vasco*, óleo sobre cartón; con las máscaras como en *Cabezas* o aún con la figuración de *Luto Cabeza Boquilla*, *Crimen abismo azul remordimiento físico*, *Vida de los instrumentos* y *Música Sorda*, con los planos fuertemente marcados, en una paleta inicialmente sorda, con énfasis en los negros y el relleno de los fondos contando ya con los arrastres y la sutil técnica de los 'passages', que Amadeo utilizará como una fórmula.

La *Máscara de ojo verde*, de 1915,

A la izquierda, «Paisaje», c. 1910; a la derecha, «Pintura (Capilla de la montaña)», c. 1914



y un conjunto de acuarelas con estudios de cabezas resumirán todo ello y lo aumentarán con los bermellones y los azules saturados (recordando a Jawlensky) y las líneas interrumpidas y las parrillas, como reescritura, y un casi desaprendizaje. Algunos de estos trabajos contienen elementos dinámicos (o mecánicos) tales como el *Faro bre-tón*, posteriormente publicado en la revista *Portugal Futurista*, en 1917; o la *Pintura (Aceña)*, primeras señales de los pasos futuristas de Amadeo (desmentidos por él mismo al comienzo, pero de algún modo ciertos); con mayor notoriedad si cabe en *Par Impar* y *Zig Zag*, los dos de 1916, con seguridad, obras que formaron parte de las exposiciones de Amadeo en Oporto y Lisboa en 1916.

La exposición de Oporto, subordinada al título *Abstraccionismo*, entre el escándalo y la comedida aceptación de algún sector de la prensa, deberá contemplarse como continuación de un conjunto de proyectos de exposiciones no realizados en Portugal, Barcelona y Estocolmo; así como en el marco de las iniciativas artísticas que había establecido con Robert y Sonia Delaunay, entonces en el norte de Portugal (llegado desde Madrid en el verano de 1915, huyendo de la guerra), y los amigos portugueses Eduardo Viana y Almada Negreiros.

Repetida en Lisboa, a finales de ese mismo año, bajo las marcas locales del futurismo que el propio Amadeo anima en una entrevista al periódico *O Dia*, en la cual utiliza explícitamente fragmentos de los manifiestos de Marinetti (si bien afirmando que no sigue escuela alguna y que le interesa más la originalidad), recibirá el apoyo de Almada Negreiros —que al respecto publica un folleto, repartido durante la exposición, que lo relaciona con el futurismo y donde contraponen la ‘indiferencia encorsetada de la familia portuguesa convaliente al borde del mar’ al ‘parto de la inteligencia de Amadeo: el primer descubrimiento de Portugal en la Europa del siglo XX’—.

Almada Negreiros, quien ya desde 1911 había presentado sus primeras obras como dibujante —aunque como pintor verdaderamente sólo se consolidaría en 1920, con estancias en París y Madrid (gravitando aquí en el círculo de Gómez de la Serna)—, era el principal animador de las vanguardias nacionales. Junto con Fernando Pessoa, Mario de Sá Carneiro y el pintor Santa Rita, en torno a la revista *Orpheu*, fundada en 1915, autor del manifiesto *Anti-Dantas*, publicado en ese año en respuesta a la certera crónica de Julio Dantas contra los ‘poetas paranoicos’ del *Orpheu* y su ‘inmoralidad esteticista’, que mereció, por contra, los vítores por parte de Amadeo.

Con Amadeo de Souza-Cardoso, dirá más tarde Almada, se evitó que *Orpheu* fuera tan sólo un grupo de poetas. Los de *Orpheu* colaboraron, de hecho, en la exposición de Amadeo, y Almada aún demostrará ulteriores complicidades con el pintor al publicar y dedicarle los folletos *Litoral* (1916) y *K4/EI Cuadrado Azul* (1917), en los que se autodenomina, una vez más, poeta futurista.

K4/EI Cuadrado Azul es el arreglo gráfico más interesante del Modernismo portugués. Un todo organizado, de riqueza visual, oscilando entre la densidad de un texto anunciador y un parapsurrealismo repleto de alusiones a su propia obra y a su generación. De las iniciativas acordadas con los Delaunay, asentados en Vila do Conde, al norte de Oporto (y más tarde temporalmente en Vigo), Amadeo realiza los primeros *pochoirs* en julio de 1915, un tanto a disgusto y en medio de un vertiginoso trabajo, destinados a la portada del álbum número 1 de *Corporation Nouvelle*, una asociación que deseaban formar integrada por ellos mismos y por Almada Negreiros, Eduardo Viana, D. Rossine (pintor ruso residente en París), a los que se añadirán Apollinaire y Blaise Cendrars.

De ese mismo año es la utilización del *pochoir* por Amadeo, que lo aplicará a modo de marca o firma de sus tra-

bajos, pero también como proceso de ejecución y efecto, bien en la utilización de caracteres de imprenta, bien en la delimitación o rellenado de áreas de color, utilizando óleo, cera o incluso acuarela. Ello ya había sido apuntado en algunas acuarelas del 15, pero es sobre todo perceptible —como primera noticia— en *Maceta (Superposición)*, de ese año, un óleo sobre tela, de estructura cubista, con incorporaciones de letras de notable presencia, como objetos en sí mismos significantes, tal como la maceta superpuesta y planos igualmente superpuestos en una paleta festiva. Amadeo se acerca a un imaginario popular al cual fueron sensibles los Delaunay, pero establece una síntesis nueva con los elementos eruditos (los círculos cromáticos) que éstos utilizan. Eso sí, con otro entendimiento, haciéndolo todavía como una asimilación de motivos tales como las dianas de feria en *Mucha (cesto)*, las vajillas y las muñecas populares.

Las guitarras y violines, en una práctica expresionista o geométrica, remiten hacia la génesis cubista, todavía persistiendo en los dibujos cubo-futuristas de 1916, a los que se añaden valores antropológicos y etnográficos, como ocurre en *Pintura (Cavaquinho)*, y valores de feminidad, como en *Parto de la Guitarra*, con una *féerie* de imágenes y la aparición de signos cosificados.

Tras la exposición de 1916 y la marcha de los Delaunay, en los comienzos del 17, la obra de Amadeo de Souza-Cardoso adquiere una expresión de tendencia dramática, entre el deseo de partir —algunas veces anunciado— y la mengua de noticias, en el escenario final de la guerra (y de su absurdo) y el exilio forzoso.

Persisten las guitarras, a las que se añaden elementos mecánicos; los círculos cromáticos, los collages y los elementos insólitos, las técnicas mixtas que, entonces, se multiplican o resbalan en planos yuxtapuestos con círculos decorativos y letras de imprenta. En un creciente y absurdo malestar, Amadeo

lleva a cabo *Pintura (Máquina de Escribir)* y *Pintura (Coty)* en una actitud premonitrice del dadaísmo. En la primera, muestra, en el centro, una caja registradora y articulaciones mecánicas, en un escenario heterogéneo, con un perfil de hombre y círculos cromáticos y caracteres; en la última se comprueba una fragmentación de los elementos dispares, con imágenes de trampantojo, flores e insectos, pedazos de espejos, horquillas de cabello, una carta de naipe y la mención del perfume Coty, adecuado a la presencia de un desnudo femenino, en una atmósfera de vaga sensualidad y de irrisión.

Del dadaísmo nada conocía Amadeo, pero sí sabía del absurdo universal que lo justificaba, absurdo que será extremo con la muerte que segará su vida a los treinta años, en 1918. Posteriormente vendrá el silencio y el paréntesis hasta su redescubrimiento en los años 50, con la exposición de más de tres decenas de obras del Museo de Amaranthe, con las exposiciones de Oporto (Galería Alvarez) y las de París y Lisboa y, fundamentalmente, con la edición crítica de su obra por José Augusto França: *Amadeo de Souza-Cardoso*, en 1956.

La circulación de las obras de Amadeo en las últimas décadas ha contribuido a llenar las lagunas de una Historia del Arte con vicios centralizadores; ha mostrado cómo el modernismo portugués en estos años 10 de Amadeo camina a la par con los tiempos y los ritmos europeos y contribuye a justificarlos.»

«Composición abstracta» - Étude B, c. 1913



Javier Maderuelo

«Souza-Cardoso, pintor cubista»

«Al presentar, por primera vez en España, una exposición antológica de Amadeo de Souza-Cardoso no se muestra únicamente un conjunto de cuadros de un artista escasamente conocido, sino que se pone en evidencia, aunque sea indirectamente, el problema de las innumerales lagunas que aún sufre la historiografía del arte contemporáneo.

La obra de Amadeo de Souza-Cardoso fue evolucionando sorprendentemente espoleada, sin duda alguna, por el inmenso raudal de propuestas que en esos años se daban a conocer en París. Casi desde el principio, el cubismo se presentó como una teoría pero no como un 'estilo' propiamente dicho, pues si nos fijamos en la evolución de Picasso y Braque entre 1907 y 1914, ambos pasan por varios 'estilos cubistas' diferentes que ahora reconocemos claramente con calificativos como primitivista, cezanniano, analítico, hermético, sintético y collage; mientras que el cubismo, en manos de otros pintores, dará origen a diferentes tendencias, como el orfismo, el maquinismo, el purismo y las diferentes derivaciones del cubo-futurismo y el simultaneísmo que fueron apareciendo en otros países.

Amadeo de Souza-Cardoso, para su desgracia historiográfica, no se adscribió a ninguno de los cenáculos donde se gestaron estos 'estilos cubistas'; él ensayará un poco de todo y se decantará, por afinidades de amistad personal, hacia el orfismo que practicaban los Delaunay, lo que le conduce a la abstracción, y, por otra parte, hacia el futurismo, cuyas obras tiene ocasión de contemplar en la exposición futurista que se presentó en París en 1912, donde conoce a Gino Severini y Umberto Boccioni.

Amadeo de Souza-Cardoso fue un

vanguardista puro y coherente, un explorador de territorios no hollados con anterioridad. Pero los estilos no son acuñados por los artistas, son meras clasificaciones arbitrarias de la historiografía ideadas para simplificar y focalizar las complejidades del arte. Pretender establecer si la obra de Amadeo se puede encasillar en el cubismo o en el futurismo, si fue más órfico que abstracto, no tiene ahora el más mínimo interés. Fue un forjador de la vanguardia que, sin estar adscrito a la bandera de ninguna «escuela» concreta, ayudó con su obra a la extensión del cubismo y el futurismo.

Sólo ahora, cuando sentimos la necesidad de revisar aquellas 'verdades reveladas' por los testigos y matizar algunos extremos de la 'historia establecida', empieza a surgir el nombre de Amadeo de Souza-Cardoso unido indisolublemente al cubismo. En este sentido, es gozoso comprobar cómo Simón Marchán, refiriéndose a la extensión de la vanguardia cubo-futurista, indica que 'no puede seguir silenciándose nombres como los de (...) el portugués Amadeo de Souza-Cardoso'; mientras que Juan Manuel Bonet califica a Amadeo claramente de 'pintor cubista y figura clave de la vanguardia lusita', lo que presagia un giro historiográfico que conducirá a la recuperación de su figura y al reconocimiento de su obra.»



*En el Museu d'Art Espanyol Contemporani,
desde el 4 de febrero*

La exposición «El objeto del arte», en Palma

La exposición «El objeto del arte», que hasta el pasado 25 de enero se ha ofrecido en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, se exhibe desde el 4 de febrero en la sala de exposiciones temporales del Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma. La muestra se compone de 69 obras sobre papel (de 38 x 28 cm. cada una) de otros tantos artistas: un proyecto ideado y coordinado por Fernando Bellver, en el que cada uno de ellos ha ilustrado con una letra caligrafiada las palabras que componen la siguiente frase: *Si el objeto del arte es el objeto de arte entonces el arte no existe fuera del arte*. Esta muestra estará abierta en el Museu d'Art Espanyol Contemporani hasta el próximo 16 de mayo.

La *caja-catálogo* de la exposición, que incluye postales con cada una de las letras ilustradas que componen la frase, funciona con autonomía propia —se indica en la presentación— y ofrece la posibilidad de crear cada uno, a modo de *puzzle*, su propia composición, e incluso idear una nueva exposición.

«El objeto del arte», como apunta el autor del texto del catálogo, **Javier Maderuelo**, «no es una exposición de cuadros de diferentes artistas que han tomado como tema el abecedario, sino un auténtico *ready made* en el que ha intervenido el azar (...) Fernando Bellver nos enseña a ver una frase a través del trabajo de sus amigos artistas y del ingenio propio. Esta frase es presentada como una obra de arte única, indivisible, contextualizada en una sala de exposiciones donde cada letra, enmarcada, cobra la apariencia de un objeto, de un cuadro que se cuelga en la pared, a la altura de la vista, recreando la idea de exposición.»

La colección permanente

El Museu d'Art Espanyol Contemporani, en el número 11 de la calle

Sant Miquel, de Palma, ofrece con carácter permanente un total de 57 pinturas y esculturas de otros tantos autores españoles del siglo XX, procedentes de los fondos de la Fundación Juan March. Más de 750 metros cuadrados, distribuidos en 15 salas, albergan una selección de obras representativas de las diferentes tendencias surgidas en el arte español del siglo XX.

Este antiguo edificio fue residencia de la familia March y actualmente pertenece a la Banca March, que tuvo en él su primera dependencia y ha cedido el espacio a la Fundación Juan March para hacerlo sede del Museo.

La obra más antigua es el cuadro *Tête de femme*, realizado por Pablo Picasso en 1907, perteneciente al ciclo de *Las señoritas de Aviñón* pintado ese mismo año. La más reciente es de 1989: *La flaque*, óleo original de Miquel Barceló. Entre los considerados realistas figuran Antonio López García, Carmen Laffón, Equipo Crónica o Julio López Hernández. Del total de las obras expuestas, once son esculturas.

El Museu está abierto de lunes a viernes, de 10 a 18,30 horas; sábados, de 10 a 13, 30 horas. Domingos y festivos, cerrado. □

Cursos sobre arte contemporáneo, en Palma y Cuenca

Se acompañaron de visitas guiadas a los Museos de la Fundación Juan March

La Fundación Juan March organizó en el otoño de 1997, en Cuenca y en Palma de Mallorca, sendos cursos sobre arte contemporáneo, con la colaboración de diferentes instituciones. Destinados a profesores de Enseñanza Secundaria, así como a estudiantes universitarios y público interesado, estos cursos, de carácter gratuito, tenían como objetivo proporcionar a los asistentes las bases historiográficas e históricas para comprender el arte contemporáneo, sus movimientos más importantes y, más concretamente, para un mejor entendimiento y apreciación de las obras que albergan el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma, y que forman parte de la colección de arte de la citada Fundación.

Conocimiento del arte abstracto fue el título del curso que del 15 de octubre al 6 de noviembre se celebró en **Cuenca**, en el salón de actos de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de la Diputación Provincial, y en el Museo de Arte Abstracto Español, de las Casas Colgadas.

Dirigido por **Javier Maderuelo**, profesor de Estética de la Universidad de Valladolid, estuvo organizado por la Fundación Juan March y la Diputación Provincial de Cuenca, con la colaboración de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Los temas y profesores fueron los siguientes:

- «Conceptos fundamentales: el origen de la abstracción», por **Javier Maderuelo**, profesor de Estética de la Universidad de Valladolid.
- «El informalismo en España: *Dau al Set*, *El Paso*», por **María Bolaños**, profesora de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.
- «La abstracción en las vanguardias: Kandinsky, Klee, Mondrian» y «La generación del silencio. La materia y

el gesto», por **Simón Marchán**, catedrático del departamento de Filosofía y miembro de la Junta de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

- «La Escuela de Nueva York» y «Del formalismo a la nueva abstracción: Grupo de Cuenca», por **Juan Manuel Bonet**, director del IVAM y crítico de arte.
- «El arte normativo: arte cinético, *Equipo 57*, *Parpalló*», por **Javier Maderuelo**.
- «La experiencia directa. Visita guiada y comentada al Museo», por **Javier Maderuelo**.

«Lo que denominamos 'arte abstracto' —apuntó **Javier Maderuelo** en la sesión que inauguró el curso en Cuenca— cristaliza hacia 1910 por la confluencia de una serie de intereses que han surcado el pensamiento estético y la práctica del arte durante todo el siglo XX. Esquemáticamente, estos intereses se pueden resumir en tres grupos: el descubrimiento y valoración de las artes decorativas y exóticas, el proceso de disolución de las figuras al que

se ve sometida la pintura desde el Romanticismo y, por último, el triunfo de la expresividad como valor estético por encima de la forma.»

«A principios del siglo XX, la necesidad de realizar un arte sin referentes externos, emotivo y espiritual, estaba en el aire. Kandinsky logrará, de una

manera consciente y premeditada, reunir en su obra estos tres principios, y denominar a una de sus acuarelas, pintada en 1910, en la que sólo aparecen manchas de color tiñendo el papel, *Primera acuarela abstracta*. Con esta obra totalmente irreferencial se abre una nueva época para el arte.»

En el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma

Conocimiento del arte contemporáneo se tituló el curso que, en nueve sesiones, se desarrolló en **Palma**, en la sede del Museu d'Art Espanyol Contemporani de la Fundación Juan March, del 13 de octubre al 11 de noviembre, organizado con la colaboración de la Consejería de Cultura, Educación y Deportes del Gobierno Balear y con la Universidad de las Islas Baleares.

Los temas y profesores fueron los siguientes:

- «Conceptos fundamentales sobre arte contemporáneo» y «Cubismo», por **Valeriano Bozal**, director del departamento de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense y entonces presidente del Patronato del Museo Centro de Arte Reina Sofía.
- «Surrealismo» y «Dau al Set», por **Lourdes Cirlot**, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona.
- «Abstracción informalista: *El Paso*», por **Catalina Cantarellas**, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de las Islas Baleares.
- «Arte normativo: Arte cinético, *Equipo 57*, *Parpalló*», por **Josep Morata Socías**, profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de las Islas Baleares.
- «Últimas tendencias de la pintura» y «Escultura contemporánea», por **Carmen Bernárdez**, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad Complutense.
- «La experiencia directa. Visita guiada y comentada al Museo», por **Javier Maderuelo**, profesor titular de

Estética de la Universidad de Valladolid y director del curso.

En la presentación del curso de Palma **Valeriano Bozal** explicó los conceptos fundamentales en el arte del siglo XX, de carácter estético, poético y estilístico. «Entre los primeros —señaló— destacan todos aquellos que se han venido configurando a partir del proyecto ilustrado en el Siglo de las Luces: sublime, pintoresco, grotesco, etc. A la segunda clase pertenecen aquellos otros conceptos que hacen referencia a los modos de configuración de la obra de arte, los cuales sufren profundas alteraciones desde los comienzos de nuestro siglo, a partir del momento en el que la reflexión sobre el propio lenguaje artístico se convierte en rasgo central de la obra de arte. La sustitución de la mimesis por el 'montaje', de la representación por la creación y, en general, la afirmación de una práctica nueva son notas centrales del arte del siglo XX. La interconexión entre producción y difusión incide directamente sobre esa práctica y da origen a conceptos nuevos: el *kitsch* es el más importante de todos.»

«Entre los conceptos de carácter estilístico es preciso atender a todos aquellos que hacen referencia a las diferentes orientaciones del arte del siglo XX: cubismo, futurismo, constructivismo, etc. Todos ellos se incluyen en el marco de la 'vanguardia', que en ocasiones se ha identificado con el arte de esta época. Se hace imprescindible analizar este concepto marco, así como las consecuencias de su reconsideración teórica.» □

Ciclo «Músicas para Felipe II»

Durante los miércoles 4, 11, 18 y 25 de febrero, la Fundación Juan March ha programado un nuevo ciclo de conciertos, en esta ocasión en torno a la música durante el reinado de Felipe II, de cuya muerte, en 1598, se cumple el cuarto centenario.

Este mismo ciclo, con ayuda técnica de la Fundación Juan March, se celebra también en Logroño durante los días 2, 9, 16 y 23 de febrero, dentro de «Cultural Rioja». Estos conciertos se retransmiten en directo por Radio Clásica, de RNE.

Los intérpretes son los siguientes: **La Capilla de Felipe II, Rex Hispaniae**, el día 4; **María Villa de la Torre** y **Jesús Sánchez Pérez**, el día 11; **Grupo SEMA**, el día 18; y **La Capilla Real de Madrid**, el día 25.

La Capilla de Felipe II, Rex Hispaniae se formó para conmemorar el cuarto centenario de la muerte de Felipe II. La sección instrumental del grupo está formada por los flautistas **Fernando Paz** y **Ernesto Schmied**, que son profesores de los Conservatorios de San Lorenzo de El Escorial y Pamplona. **Felipe Sánchez** es uno de los vihuelistas más destacados. **Leonardo Luckert** forma parte de la Orquesta Barroca de Sevilla. Los cuatro cantantes del grupo pertenecen también a diferentes formaciones de música antigua, especialmente al grupo Neocantes. **César Carazo** es integrante habitual, entre otros, del Ensamble de Eduardo Paniagua, y con **Patricia Paz**, que colabora con el grupo *Speculum*, forman parte de la compañía Madrid Goyesco; también con **J.B.A. de Benito**, que ha sido miembro del Grupo Alfonso X. **Germán Torrellas** dedica buena parte de su trabajo actual

al rescate del repertorio histórico español.

María Villa colabora con grupos especializados en músicas preclásicas; es fundadora del grupo Concierto de los Afectos, dedicado a la monodía barroca. **Jesús Sánchez** es titulado superior por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en la especialidad de guitarra clásica. Actualmente es profesor en el Conservatorio Padre Antonio Soler de San Lorenzo de El Escorial.

Desde su fundación, la actividad del **Grupo SEMA** se ha basado en dos líneas dinámicas: el estudio pormenorizado de las músicas de la Edad Media y el Renacimiento y su puesta en escena viva y comprensible para los oyentes de hoy.

La Capilla Real de Madrid se creó en 1992 como conjunto vocal e instrumental dedicado a la interpretación de la música europea a partir del siglo XVI. Su director, **Oscar Gershensohn**, es profesor de Conjunto Coral y Formas Musicales del Conservatorio de la Comunidad de Madrid y director artístico desde su fundación de La Capilla Real de Madrid.

Conferencias sobre «Felipe II y las artes»

Paralelamente al ciclo «Músicas para Felipe II», se celebra un ciclo de ocho conferencias sobre «Felipe II y las artes», que impartirán los días 3, 5, 10, 12, 17, 19, 24 y 26 de febrero, **Antonio Fernández Alba**, **Fernando Checa**, **Alfonso E. Pérez Sánchez** y **Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos**; quienes abordarán, respectivamente, las relaciones de Felipe II con El Escorial, la pintura veneciana, los pintores de El Escorial y la escultura. Las conferencias dan comienzo a las 19,30 horas. Entrada libre.

Actuó el pianista Humberto Quagliata

«La sonata española, hoy», en una nueva «Aula de (Re)estrenos»

El pianista uruguayo **Humberto Quagliata** ofreció, el pasado 17 de diciembre, una nueva sesión del «Aula de (Re)estrenos» (hacia la número 32), en la que con el título de «La sonata española, hoy» se interpretaron cuatro sonatas de **Claudio Prieto** (Sonata 12), **Tomás Marco** (Sonata de Vesperia), **Delín Colomer** (Sonata) y **Daniel Stéfani** (Sonata 1990 «In memoriam Claudio Arrau»). El concierto fue retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE.

Humberto Quagliata nació en Montevideo (Uruguay, 1955). Ha dado más de mil conciertos por todo el mundo y ha estudiado la obra de Alberto Ginastera y Federico Mompou con los propios creadores.

En las notas al programa de mano, cada uno de los compositores escribe de su sonata incluida en el concierto. Así, respecto a *Sonata 12* apunta **Claudio Prieto**: «Hace ya varios años inicié lo que con el tiempo se convertiría en un conjunto de obras que, bajo el título genérico de *Sonatas*, me permitirían

transitar por los senderos de la investigación, el análisis y la personalidad de cada uno de los instrumentos que las protagonizaban».

Por su parte, **Tomás Marco** señala: «En 1977, un gran amigo y extraordinario pianista de fama internacional, desgraciadamente ya desaparecido, Rafael Orozco, me pidió que le escribiera una obra para piano que quería incorporar a su repertorio. Decidí basarme en ciertos elementos históricos de la música española, pero no como cita sino como un elemento previo de investigación para componer una música que fuese enteramente mía».

«Lo primero que uno lee —manifiesta **Delín Colomer**— en los volúmenes de sonata de los grandes compositores, es el llamado índice temático, que reproduce los primeros compases de cada una de ellas. Su lectura produce un efecto de sugestión inmediata: no se trata más que de tres, cuatro o cinco compases, pero que dejan entrever, por tenuamente que sea, la obra que les sigue. Siempre me atrajo la idea de utilizar esa sensación como base de una composición; y lo he hecho en ésta que, precisamente por ello, se titula *Sonata*».

Por lo que se refiere a su obra, **Daniel Stéfani** comenta: «En mi catálogo pianístico la *Sonata 1990* ocupa un lugar especial. La obra está dedicada a la memoria del gran pianista chileno Claudio Arrau y se configura como un intento rigurosamente formal en torno a elementos que pueden relacionarse con la histórica forma de la sonata aunque fuera de todo contexto tonal». □



Humberto Quagliata

«Conciertos del Sábado» de febrero

Ciclo «Estudios para piano del siglo XX»

«Estudios para piano del siglo XX» es el título del ciclo que ha programado la Fundación Juan March para los «Conciertos del Sábado» de febrero. Los días 7, 14, 21 y 28 de dicho mes se ofrecerá una selección de «Estudios» —obras que, además de su finalidad de aprendizaje y perfeccionamiento técnico en el instrumento, constituyen piezas de una gran calidad artística— compuestos en el siglo XX por algunos de los grandes músicos contemporáneos: desde Debussy, Rachmaninov, Scriabin, Bartók y Messiaen hasta figuras como Charles Ives y Gyorgy Ligeti. Los cuatro conciertos serán ofrecidos por otros tantos pianistas: **Roy Howat**, **Eugenia Gabrieluk**, **Eleuterio Domínguez Acevedo** y **Ananda Sukarlan**.

Los «Conciertos del Sábado» dan comienzo a las doce de la mañana. Son de entrada libre.

El programa del ciclo es el siguiente:

— Sábado 7 de febrero

Roy Howat

12 Études (Libros 1 y 2) y Étude retrouvée, de C. Debussy.

— Sábado 14 de febrero

Eugenia Gabrieluk

Estudios de A. Scriabin (Op. 2 nº 1, Op. 8 nº 8 y nº 11, y Op. 42 nº 4 y nº 5); y Estudios-cuadro de S. Rachmaninov (Op. 39, nº 8 y nº 11; Op. 33 nº 8 y nº 9; y Op. 39, nº 2, 5 y 9).

— Sábado 21 de febrero

Eleuterio Domínguez Acevedo (con la colaboración de **José Gallego**). Mikrokosmos, de Béla Bartók.

— Sábado 28 de febrero

Ananda Sukarlan

Estudios nº 8, 7, 2, 3 y 6 de G. Ligeti; Quatre études de rythme, de O. Messiaen; Studies nº 20 y 23 de Ch. Ives; y Estudios nº 1, 11, 4, 13 y 14, de G. Ligeti.

El pianista escocés **Roy Howat** se graduó y fue Fellow de la Universidad de Cambridge. Estudió música francesa en París con el pianista Vlado Perlemuter. Co-director, con Pierre Boulez, de la Nueva Edición de Obras completas de Claude Debussy, en París, ha realizado asimismo otras ediciones de música francesa. Forma dúo de pianos con su esposa Wendy Hiscoks. **Eugenia Gabrieluk** estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1992 ganó el III Concurso Nacional de Juventudes Musicales de Granada, de la que es miembro de honor. Ha actuado como solista, en conjuntos de cámara, como el Cuarteto de Moscú, y con orquestas españolas y extranjeras. **Eleuterio Domínguez Acevedo** estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en el Sweelinck Conservatorium, de Amsterdam. Ha obtenido primeros premios en diversos concursos. Es profesor en el Conservatorio Profesional de Música de Getafe (Madrid). **Ananda Sukarlan** estudió en Holanda, en el Conservatorio de La Haya. Galardonado en diversos concursos españoles e internacionales, ha grabado en España el «Álbum de Colien» (piezas de 38 autores españoles y portugueses).

Andrés Trapiello

«El escritor de diarios»

El escritor Andrés Trapiello, autor, entre otros muchos libros, de cinco diarios agrupados bajo el título general de *Salón de pasos perdidos*, impartió en la Fundación Juan March, entre el 4 y el 13 de noviembre pasados, un curso de cuatro conferencias con el título de *El escritor de diarios* («El odioso yo. Vida y literatura», el día 4; «Intimidad y literatura: un imposible», el día 6; «Cien años de diarios en España», el día 11; y «El lector de diarios y el buscador de tesoros», el día 13). Se ofrece a continuación un amplio resumen de las conferencias.

En algún momento de la historia de la literatura al escritor le fueron insuficientes todos los géneros literarios conocidos hasta ese momento y hubo de recurrir a uno nuevo, que conocemos como *Diario*. Se ha dicho que la historia de la literatura ha sido en cierto modo la historia de la conquista del yo, de la identidad del escritor como tal, pero lo más paradójico de todo es que sólo cuando éste parece cansado del derecho a hablar de sí mismo, sólo cuando el romanticismo empieza a darle entrada a la modernidad, es justamente cuando los escritores deciden escribir sus diarios. Seguramente el diario literario sea el género de la modernidad, el que le es más característico, aquel que no existía antes de ella y que puede representarla mejor que ningún otro justamente por su fragmentación y falta de sistema. Como en el siglo XX, en el diario se suceden los ismos heterogéneos, complementándose entre ellos, más que excluyéndose: la anotación breve, el aforismo, la sentencia, la confidencia, la glosa, el largo excursus sentimental, el apunte de novela, el poema en prosa, la crónica.

Se ha dicho también que una de las razones por las cuales en España había prosperado tan poco el género memorialístico y diarístico se debía al fuerte arraigo de instituciones como la Inquisición y demás organizaciones religiosas contrarreformistas con un fuerte control sobre las conciencias. Es uno de esos lugares comunes que ha prendido con una

extraña fuerza, aunque no es demasiado sostenible. Lo extraño no es esto. Lo extraño, aquí y en Europa, es que los escritores no hacen uso del diario íntimo cuando hubieran podido precisarlo, por ejemplo en el momento en el que hablar de sí mismos en público les estaba vedado, como habría sido lo lógico, algo así como una terapia, sino, por el contrario, sólo cuando poder hablar de sí mismos en público no sólo les estaba permitido, sino que les producía ya un cierto tedio o cansancio, lo cual vendría a desbaratar otro de los lugares comunes más frecuentes cuando se habla de diarios, el mito de que es el género romántico por excelencia, cuando lo exacto es todo lo contrario. Sólo cuando el romanticismo se agotó como fórmula literaria, los escritores se decidieron no sólo a escribir sus diarios, sino a publicarlos. El caso de unos diarios como los de Amiel, tal vez el paradigma del diario íntimo por antonomasia, son buen ejemplo de ello. Es posible que escribir de uno mismo entrañe cierto romanticismo, pero si hay algo poco romántico, desde luego, es hacerlo en público.

Por eso, los diarios suelen ser algo mucho menos idílico de lo que se tiende a creer, bastante menos que ese lugar acolchado en el que el escritor se tiende y se narcotiza con el opio de la complacencia. En los diarios hay todo un desgarramiento de la modernidad, la imposibilidad de recomponer un yo que parece haber llegado a ella maltrecho, sin

creencias, sin programas, sin salvación posible y, en cierto modo, todos y cada uno de ellos parecen más bien ese mensaje póstumo que arroja el náutico en una botella con la esperanza de que le llegue a alguien, pero con la convicción de que aun siendo así, no servirá de nada, pues o no sabrán llegar hasta él o llegarán demasiado tarde. Pero el hombre es un ser tenaz, eso le caracteriza, y trágico, y un día y otro día parece cumplir el viejo rito de escribir esas líneas, embotellarlas cuidadosamente y arrojarlas a las olas de la playa con la secreta ilusión de que algún día lleguen allí a donde a él mismo le está vedado ir. Toda esa operación, reiterada sin desmayo, ha de producirle inevitable cansancio. Es la característica de los tiempos modernos, nacidos del tedio y consumidos en una extenuación.

Los diarios son hijos de ese cansancio, y aunque pueda parecer una nueva paradoja, el lugar en el que un hombre, que ha alcanzado el derecho a poder hablar de sí mismo en público, se retira para poder hacerlo en privado. Aunque lo cierto es que las cosas no volverán nunca a ser las mismas para él, pues desde entonces las fronteras entre lo público, lo privado y lo íntimo parecerán borradas para siempre, lo que sin duda ha de producirle una mayor y un más profundo desánimo. El que se ama a sí mismo, el que escribe un diario para expresar el amor que siente por sí mismo, el que lo utiliza como cátedra o palestra para la propaganda, aquel que se magnifica a sí mismo en la impunidad que da la intimidad, está perdido para la literatura. De eso no hay ninguna duda y podría recordársele al escritor de diarios el consejo policial a los detenidos: todo lo que diga puede ser utilizado en su contra, que podríamos completar con aquello de que las mentiras que se cuenta uno a sí mismo son las que peor remedio tienen, pues son el fundamento de todas las locuras sin fundamento.

Por otra parte escribimos un diario porque no somos personas enteramente felices. De eso no hay duda. La felicidad excluye toda escritura de esta natu-

raleza. El escritor de diarios parte, pues, de un descontento, una desdicha o una insatisfacción, por lo que no cabe hablar de una relación narcisista, sino de una relación atormentada o anómala consigo mismo y con los demás.

Se escribe también como un desahogo. Con frecuencia el diario se convierte, y es otro de los lugares comunes perfectamente estudiados y, en este caso, con mayor fundamento, en el cajón a donde van a parar todos los negros humores. Incluso en el hecho de escribir hay mucho de drenaje. En algún momento hemos dicho que el diario es ese lugar al que acuden los seductores con poca fortuna, tal y como definió Benjamin a los *flâneurs* y merodeadores. El *flâneur* llega al lugar de los hechos o demasiado pronto o demasiado tarde, y de ahí la conciencia de su desplazamiento.

El diarista es una mezcla de las dos cosas, de un seductor, y de un *flâneur* o transeúnte. Por un lado quiere contarle de sí mismo al lector las cosas que la realidad le ha contado de otra manera, o se las ha omitido. Pero por otro lado es un ser desplazado. Cuya única cita a la que llega puntual es la que tiene con su diario. Digamos que el diario es un esfuerzo por sintonizar realidad exterior e intimidad, desenfocadas precisamente por los propios conflictos afectivos del diarista.

Intimidad y literatura: un imposible

¿Se puede escribir un diario íntimo? Ésta es la verdadera cuestión. Mairena, con la gracia que le caracterizaba, solía refutar tal hipótesis con una frase inapelable: «Nada menos íntimo que un diario íntimo», apotegma que no sé por qué razón yo he unido siempre a una frase del mismo libro en la que de forma no menos inapelable sostenía que «malo es el mutis que se hace aplaudir». Los diarios íntimos son en principio un mutis, pero un mutis por el que el escritor espera recibir algo, un aplau-



Andrés Trapiello (Manzaneda de Torío, León, 1953) es narrador, poeta, crítico, ensayista y editor. Como narrador ha publicado tres novelas, *La tinta simpática*, *El buque fantasma* (Premio de Novela Plaza-Janés 1992) y *La malandanza*. Como poeta es autor de *Las tradiciones*, en donde recoge buena parte de su obra, y *Acaso una verdad* (Premio Nacional de la Crítica). Como ensayista literario ha publicado, entre otros títulos, *Las armas y las letras* (Premio Don Juan de Borbón) y *Los nietos del Cid*. Hasta la fecha ha publicado cinco tomos de diarios: *El gato encerrado*, *Locuras sin fundamento*, *El tejado de vidrio*, *Las nubes por dentro* y *Los caballeros del punto fijo*.

so o la consideración del lector o la piadosa mirada de la posteridad. Los diarios, sí, más que la salida a escena de un autor, son su salida de ella. Pero conviene que nos preguntemos qué es verdaderamente lo íntimo para saber si es o no posible un diario íntimo y si la intimidad es la verdadera naturaleza de los diarios, lo que les da un sentido como género, así como el fundamento de la novela sea la ficción o el de la poesía las emociones.

Quedémonos con que lo íntimo hace referencia a aquello cuya publicidad modificaría o imposibilitaría nuestras relaciones con los demás. ¿A qué llaman los escritores diarios íntimos? Para

muchos no es más que ese lugar en el que pueden decir las cosas que no se atreven a poner en circulación en persona, por razones diversas. Tiene uno la sensación de que la intimidad es un pacto entre el Yo y su sombra. La sombra del yo naturalmente es su conciencia, y nada de lo que se habla entre ellos debería salir a la luz. Es entonces cuando el escritor de diarios baja la voz, aunque a veces, precisamente ante las confesiones íntimas, el diarista la levanta para que le oigan bien. El caso es que se produce una ilusión: la de que se ha creado un pacto entre el autor y su lector, convertido en un confidente.

«El diario no es esencialmente una confesión, un discurso de sí mismo», nos dice Blanchot. «Es más bien un memorial. ¿Qué es lo que debe recordar el escritor? Debe recordarse a sí mismo, debe recordar quién es cuando no está escribiendo, cuando vive la vida cotidiana, cuando está vivo y verdadero, y no moribundo y sin verdad. Y, sin embargo, el medio del cual se sirve para recordarse a sí mismo es, hecho extraordinario, el elemento mismo del olvido: la escritura.

El diario es una defensa contra los peligros de la escritura. Allá, en las profundidades de la obra, todo se pierde, quizá hasta la obra misma se pierde. El diario es el ancla por medio del cual el escritor se ata a la realidad cotidiana.» Ha valido la pena una cita tan larga, porque, despojada de su prurito intelectualista, puede servirnos para abordar algunas cuestiones especialmente relacionadas con la intimidad, con la literatura y con la vida.

También para Blanchot los diarios suceden siempre fuera de la confesión, lejos de la intimidad que ha decidido explicitarse. Incluso podemos mostrarnos de acuerdo cuando dice que son un memorial, pero de hecho eso no es decir gran cosa, porque todo cuanto se escribe es un memorial. Se escribe para eso, para recordar, para no morir, de ahí que se comprenda mal todo ese lío de que la escritura es el elemento del olvido.

Si hay dos palabras que no deberían ir juntas nunca son precisamente esos dos, olvido y memoria, porque suelen salir de su combinación unas frases un tanto pretenciosas y conceptistas que apenas significan gran cosa. Quedémonos con que en el diario el escritor toma conciencia de sí mismo. Pero tampoco explicaría mucho. Pongamos dos ejemplos. Tomemos por un lado los diarios de Thomas Mann y por otro los de Bernardo Soares, de naturaleza tan diferente.

Ninguno de los dos diarios se publicó en vida de su autor y Mann incluso se tomó la molestia de redactar unas disposiciones testamentarias en las que prohibía su publicación hasta pasados unos años después de su muerte. Durante ese tiempo muchos pensaron que tales diarios serían una verdadera bomba, algo que conmocionaría al mundo, pero una vez aparecidos todo el mundo quedó desconcertados, no sabiendo si la insulsez e intrascendencia de sus contenidos se trataba de una broma póstuma del autor.

En el caso de Soares, Pessoa no se tomó ninguna molestia de nada, metió los cuadernos en un famoso baúl y esperó cincuenta años desde su tumba. No era para él una cuestión de tiempo. Uno, Mann, fue mientras vivió un escritor notable y celebrado en todo el mundo. El otro en cambio no fue nada; podríamos decir incluso que no fue nadie, pues no es más que la invención de un personaje fruto de la mente de Pessoa. ¿Cuál es el resultado?

De no saber que los *Diarios* de Mann son suyos, si no nos ayudaran a explicarnos mejor a un hombre que al tiempo que los llevaba escribía una de las obras más importantes y bellas de su tiempo, los creeríamos de alguien no sólo neurótico, sino incluso vulgar. Pero basta leer las primeras páginas del *Libro del Desasosiego* para saber que nos encontramos ante una de las grandes obras de todo este tiempo, paradójicamente situada junto a esas otras obras que tanto y merecido nombre proporcionaron a Mann.

Cien años de diarios españoles

Resulta difícil dar una razón por la cual tan pocos escritores españoles han escrito diarios. Sería preciso considerar la escasez de diarios de escritores relacionada a un tiempo con la propia literatura y con el tejido social, ya que pudiéramos pensar en el diario como el género burgués por antonomasia. Los diarios de escritores parecen contener también algo específico de escritores para escritores o para gentes tan amantes de la literatura. Tiene mucho de refinamiento literario el diario. En la literatura española habrá que esperar al *Diario de un enfermo*, que escribió en los albores del siglo Azorín, y a *Las iluminaciones en la sombra*, de Alejandro Sawa, para hablar de dos grandes, aunque parciales y demasiado literaturizados, diarios literarios. El 98, o los escritores del novecientos, como nos gustaría que se les llamase, es la generación de los grandes egotistas españoles. Todos ellos escribieron mucho de sí mismos y, sin embargo, ni uno sólo de ellos llevó a cabo un diario, en la forma tradicional en que lo conocemos. Las razones por las que estos escritores, en comparación con los escritores de la generación anterior, escribieron tanto de sí mismos son de diversa naturaleza, personal y circunstancial. Fueron hombres con una gran personalidad, egotistas, dialécticos infatigables y hombres de tertulia y de Ateneo. Pensaban, como verdaderos artistas modernos, que en literatura no todo era la realidad, el objeto sobre el que fijaban la mirada, sino que tanto o más importante que esto era el punto de vista. Con todo ello habrían podido haber escrito unos diarios, tal y como los entendemos hoy, diarios desorganizados, personales, íntimos, fragmentarios. Aunque hubo alguna excepción. La primera seguramente es el *Diario de un enfermo*, de Azorín, de 1901; éste demostró que conocía a la perfección el género, pero no volvió a escribir ningún libro en forma de diario.

Y así llegamos a uno de los libros

más singulares y tristes de la literatura del fin de siglo, a *Las iluminaciones* de Sawa. Podríamos decir que fue el canto del cisne de la bohemia española, su fruto no sólo póstumo, sino más perfumado, hermoso y maduro. Si el *Diario* de Azorín es una literaturización excesiva, con el de Sawa estamos hablando del primer gran diario de un escritor español, porque su autor no quiere ser otro que él mismo, aquel que una y otra vez nos desgranará dolorosas confesiones: «Yo no hubiera querido nacer; pero me es imposible morir». No es el caso para contar aquí la vida de Sawa, pero ese libro, ese diario íntimo suyo no se entendería sin ella.

Otro de los primeros en hablar de sí mismo y novelarse como personaje fue Unamuno. «Hay quien investiga un cuerpo químico —escribió—; yo investigo mi yo, pero mi yo concreto, personal, viviente y sufriente. ¿Egotismo? Tal vez; pero es el tal egotismo el que me libera de caer en el egoísmo.» Y era verdad, porque no podemos llamar egoísta a un escritor que después de haber atendido la cátedra y el rectorado de su universidad, durante cuarenta años, después de escribir uno o dos largos artículos semanales para los periódicos y revistas de América o de España, y novelas, y poemas, y ensayos y obras de teatro como para llenar ocho volúmenes de apretada letra sobre papel biblia, no podemos considerarle egoísta, decimos, tras ese penoso trabajo de vivir, a quien aún encontró tiempo para escribir a lo largo de su vida más de cuarenta mil cartas, algunas tan extensas e importantes como cualquiera de sus pequeños ensayos o de sus largos artículos. Habló, pues, mucho de sí Unamuno, en libros parcial o totalmente autobiográficos, pero habría que esperar, primero a su *De Fuerteventura a París* y luego a su *Cancionero*, que apareció con el subtítulo de *Diario poético*, puesto por Federico de Onís con absoluta propiedad, ya que se trata de casi dos mil composiciones fechadas todas y cada una de ellas desde 1928 al día de los inocentes del año 36, dos días antes

de morir. Son ambos dos diarios poéticos, el primero con unas glosas en prosa que le permiten divagar, comentar, recordar.

Proyecto de muy parecida naturaleza al *Cancionero* de Unamuno, si bien anterior en diez años, había sido el *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez, sólo que en éste se dan algunas circunstancias que lo hacen ligeramente diferente y, desde luego, algo mucho más acabado y consciente. Es, como en el proyecto unamuniano, un libro en el que la fecha tiene un protagonismo excepcional, por mostrarnos la oscilación de un sentir. En cierto modo se podría dibujar una gráfica del estado del poeta, como la curva febril de un enfermo. Se ha dicho que fue este libro el que significó la modernización de la poesía española, pero no solamente fue eso, sino el intento muy inteligente de poder hacer un nuevo género de poesía, sin desvincularla de la vida, aprovechando lo que de la vida se lleva siempre un diario.

Después de Sawa y estos intentos poéticos, no me parece que haya ningún relevante diario en la literatura hasta tropezarnos con los de Azaña. Está, desde luego, *El cuaderno gris*, de Pla, al que tendremos que datar, si nos atenemos al año que en él se declara, como de 1918 y 1919, pero todo el mundo sabe que fue un libro que Pla corrigió notablemente después de la guerra. El de Azaña es un diario muy importante, sin duda; es posible que desde un punto de vista histórico, el más importante que se haya escrito en España nunca. Por muchas razones: por el volumen y la escrupulosa consignación de sucesos y por la agudeza de muchas de sus anotaciones. Se publicaron también póstumamente y con un título un tanto confuso, porque se les tituló *Memorias políticas y de guerra*. Estas *memorias* de Azaña son, o me las recuerdan siempre, como otras memorias, que se publicaron, sin embargo, con el inequívoco título de *Diario íntimo*, de Eugenio Noel. Las de uno son la historia grande de España; en cambio, las del otro son

la historia que no sale nunca en los libros. En unas se explicitan los grandes planes para cambiar el país; en las otras, los gigantescos esfuerzos de un hombre pequeño al que sepulta la montaña de indiferencia. Sus autores eran de parecida edad y los dos fueron escritores fracasados. Ambos intentaron, cada cual a su manera, una regeneración del tejido moral y social de España. Y ambos terminaron no teniendo de valioso sino su vida, y los dos decidieron, como Sawa, intentar salvarse por la vía de las memorias, o de los diarios, que en ambos casos también acabaron publicándose de una manera póstuma, no porque la publicación estuviese fuera de sus proyectos para esos papeles, como porque la muerte les ganó por la mano. En uno y otro caso, además, los dos fueron conscientes no sólo del valor que tenían aquellas anotaciones de su diario, sino que probablemente acabaron estimándolas como lo mejor de sí mismos.

El lector de diarios y el buscador de tesoros

Los diarios son el último género que la modernidad ha valorado y propiciado, quizá porque su carácter fragmentario refleja tan bien un mundo como el nuestro.

Establecido el principio según el cual la modernidad ama los diarios, y necesita de ellos para una más satisfactoria reconstrucción del presente que huye, cabría preguntarnos si el lector de nuestra época o, si se prefiere, el lector de diarios recibe todos estos diarios por igual. Naturalmente, no. Son los diarios de hechos extraordinarios, en primer lugar, los que llaman más poderosamente su atención, más que aquellos otros referidos a existencias vicarias o anodinas, diarios cuya excepcionalidad viene a menudo marcada por ser diarios con límites claramente establecidos: el diario de un viaje, el de una estancia, el de su secuestro, el de una determinada función política, etc. Los diarios escri-

tos a lo largo de una vida suelen, por el contrario, llamar mucho menos la atención de ese lector, al que incluso pueden llegársele a ofrecer en antologías más o menos representativas, aunque no siempre respetuosas con ese *continuum* que los configuran como obra.

Es importante hacer hincapié en esto. En la medida en que el diario es fruto de unos momentos disparejos y fragmentaciones de un vivir, elegidos no obstante por el escritor como representativos de su propia vida, algo así como el perfil de su rostro y de su vida moral hecho con puntos suspensivos, cualquier manipulación en todo el conjunto supone siempre una alteración grave de conjunto, hasta el extremo de que podría darnos como resultado algo muy diferente de lo que leíamos en origen, en su conjunto natural, y, desde luego, sin posibilidad de ejercer sobre él una lectura inteligible. Si el diario es, como creo, el dibujo de la realidad hecho con una línea de puntos suspensivos, algo ya de por sí troceado y discontinuo, imaginemos lo que significaría sólo unos pocos de esos puntos, escogidos al azar y presentados de nuevo a un lector inocente que no reconocería en ellos más que lo que tienen de puntos, pero no lo que, aun de modo discontinuo, tenían de líneas.

El lector de los diarios de Seferis, publicados hace unos meses, se encontraría, por ejemplo, con que ese poeta griego no se relacionó en su vida con nadie que no fuese famoso o Premio Nobel, cuando en realidad eso no dejaría de ser una apreciación falsa, pues no es sino la obra que el traductor y antólogo ha hecho con ellos, publicando únicamente los fragmentos en los que el diarista habla de personajes célebres, en el convencimiento de que eso los haría más atractivos para el lector, aunque no sepamos si esos son los fragmentos más interesantes del conjunto. Los diarios, como el yacimiento donde han ido sedimentándose los momentos de cada día, debemos tomarlos tal y como nos llegan, sin intervenir en ellos más que como espectadores, sumándonos a su

vida, no cambiándosela. Al igual que las biografías o que las traducciones de un libro, podríamos decir que los diarios tienen una vida natural de unos cincuenta años, es decir, la vida de la generación a la que pertenecen, a menos que no concurren en ellos calidades excepcionales de penetración psicológica o literarias que lo conviertan en una obra con todas las prerrogativas de las obras llamadas a perdurar en el tiempo, como un poema, una novela o un drama. Pasados esos cincuenta años, desaparecidos los actores que forman parte de su trama, a los diarios les ocurren dos cosas, como a la mayor parte de las novelas del tiempo: o pasan definitivamente al apartado de la historia y quedan a disposición de los eruditos, si acaso, o logran mantenerse vivos en la memoria de unos lectores renovados.

Muchos diaristas creen, con más o menos fundadas razones, que el lector de diarios va buscando en ellos proyecciones e identificaciones que le aproximen a la voz del diarista, algo así como una voz para la mudez de su garganta sentimental. Sin entrar en lo que esto pueda tener de verdad (es muy difícil, por ejemplo, identificarse con la vida y el pensamiento de Jünger, o encontrar paralelismo con su vida extraordinariamente movida, a menos que se sea coronel del ejército, y, sin embargo, Jünger cuenta con muchos lectores, incluso entre quienes abominamos no sólo del ejército en general y de todos los sentimientos bélicos, sino del ejército alemán al cual perteneció en particular), podríamos encontrar y sistematizar algunas características que los lectores buscan en los diarios, como estrellas polares los marinos, referencias por las cuales su navegación por mundos tan personales no se conviertan en improductivas y erráticas marchas en círculo.

Busca el lector, ante todo, un yo diferente al suyo, como en cierto modo busca el escritor de diarios un yo distinto, al que poder dirigirse, al que hacer su confidente, y de la misma mane-

ra que sueña el diarista con ser otro, sueña el lector con poder ser ése de cuya vida se le ha hecho partícipe. Ése es, quizá, el punto más difícil para un escritor de diarios, mostrar un yo que le resulte fraterno y amistoso a ese lector, un yo que no le eche de su lado, sino que lo retenga, como Sherezade. Porque es precisamente el yo lo que antes caduca en un diario y suelen ser los diarios donde el yo queda oscurecido por la realidad los que tienen más posibilidades de pervivir, en tanto que aquellos otros en los que todo está montado sobre el yo del escritor suelen echarse a perder mucho antes.

Hay, por otro lado, que insistir en otra cuestión: no hay diarios malos, sino vidas mal contadas, y más aún, vidas sin demasiado interés a las que trata de adobarse, para hacerlas pasar por buenas, como hacen algunos con la carne en mal estado a la que envuelven en especias para hacerla pasar por buena. De ese modo ha de desconfiarse también de los diarios excesivamente especiados o trufados con nombres propios rutilantes, o el exhibicionismo de lecturas exóticas, o la solemnidad de ideas catedráticas, porque no suelen sino envolver carencias de más problemática sustitución y, por tanto, vienen a ser algo así como una cortina de humo para no tener que hablar de una vida desnuda, que es en principio de lo que ha de tratarse en un diario, lo que le justifica como libro. De modo que el lector quiere primero que no se le engañe, que no le presenten un yo en exceso vestido, para saber quién habrá de ser su interlocutor. El diario, en fin, no es más que la vida de un hombre que ha renunciado a su vida, por atención al lector, con el que va a presenciar la caravana que pasa. Una caravana cargada de tesoros incalculables: tal detalle, tal imagen, la alegría íntima de un día, tal aforismo, el modesto botín de su vida modesta. Son esos los tesoros que el escritor de diarios le da al lector. Es ése el tesoro que un lector de diarios busca: saber, mientras los tiene ante los ojos, que él también es inmortal. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 112

Artículos de García Berrio, Mainer, García-Sabell, Bonet Correa, Miquel Siguan, Carlos Gancedo y Alonso Olea

En el número 112, correspondiente a febrero, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran los catedráticos de literatura **Antonio García Berrio** y **José-Carlos Mainer**, el ensayista **Domingo García-Sabell**, el historiador de Arte **Antonio Bonet Correa**, el psicolingüista **Miquel Siguan**, el científico **Carlos Gancedo** y el economista **Manuel Alonso Olea**.

Antonio García Berrio se ocupa de un ensayo de Philip W. Silver que muestra cómo la asimilación de la poética moderna es causa de la regeneración y auge de la tradición literaria española.

José-Carlos Mainer comenta la revisión que de la figura y de la obra de Eugenio D'Ors hizo Vicente Cacho Viu, pudiéndose hablar ya, por ésta y otros estudios recientes, de una rehabilitación total del autor de *Glosari*.

Domingo García-Sabell se adentra en un texto de Pedro Laín Entralgo sobre la realidad del hombre, un texto cuajado de saberes y especialmente inquietador, que es una meditación sobre la vida humana.

Antonio Bonet Correa valora un estudio sobre la teoría arquitectónica en la Francia de finales del XVIII, que proyecta nuevas luces sobre los orígenes de la modernidad.

Miquel Siguan se hace eco de un experimento de intercomprensión de lenguas llevado a cabo con buenos resultados en Francia.

Carlos Gancedo comenta un libro del Premio Nobel francés François Jacob y que es un conjunto de refle-



xiones sobre distintas cuestiones de genética y biología.

Manuel Alonso Olea se detiene en un ensayo del economista norteamericano J. K. Galbraith, en el que se aborda, no como utópica, la posibilidad de una sociedad mejor.

Fuencisla del Amo, J. L. Gómez Merino, Victoria Martos, Stella Wittenberg y Pérez D'Elías ilustran este número. □

Suscripción

«SABER/Leer» se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 1.500 ptas. para España y 2.000 para el extranjero. En la sede de la Fundación Juan March, en Madrid; en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca; y en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma, se puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

Reunión científica sobre «Vacuna del Sida»

Para debatir sobre *Vacuna del Sida*, los días 15 y 16 de diciembre pasado, y por iniciativa del Premio Nobel **David Baltimore**, se reunieron en la sede de la Fundación Juan March 47 destacados investigadores relacionados con la inmunología y la virología, entre ellos 14 españoles. Este encuentro, auspiciado por el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, estuvo científicamente organizado por los doctores **David Baltimore** y **Marc Girard**. En las cuatro sesiones de trabajo, en que se dividieron las dos jornadas, los científicos asistentes abordaron asuntos relacionados con la inmunidad al HIV y sus mecanismos, el desarrollo de vacunas y sus diferentes conceptos y las oportunidades de conseguir una vacuna contra el HIV.

David Baltimore, Premio Nobel



1975 de Fisiología y Medicina, es un científico norteamericano destacado en virología, inmunología, control transcripcional, investigación del cáncer y del Sida. También ha actuado como portavoz de la comunidad científica en muchos asuntos relacionados con la in-

vestigación genética, política científica y temas de interés internacional, tales como la guerra biológica y regulación de la ciencia. Ha sido, entre otras actividades, co-director de un estudio a gran escala sobre el Sida, realizado en 1986 por la Academia Nacional de Ciencias y el Instituto de Medicina de Estados Unidos. A finales de 1996 fue nombrado para presidir el Comité encargado de coordinar los trabajos conducentes al posible desarrollo de una Vacuna contra el Sida, dentro del Instituto Nacional de la Salud (N.I.H.) de los Estados Unidos.

«Morfogénesis vegetal»

Entre el 20 y el 22 de octubre pasado se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Plant Morphogenesis* («Morfogénesis vegetal»), organizado por los doctores M. Van Montagu (Bélgica) y J. L. Micol (España). Van Montagu, presentado por el otro organizador, intervino el lunes 20 de octubre en una sesión pública (los *workshops* tienen carácter cerrado), hablando de *Can we and should we modulate plant growth and development?* («¿Podemos y debemos modular el crecimiento y desarrollo vegetal?»). Hubo 20 ponentes invitados y 30 participantes. La relación de ponentes, agrupados por países, es la siguiente:

– Alemania: **Thomas Altmann**, Max-Planck-Institut für Molekulare Pflanzenphysiologie, Golm; **Thomas Berleth**, Universidad de Munich; y **Gerd Jürgens**, Universidad de Tübingen.

– Holanda: **Ton Bisseling** y **Chris van der Schoot**, Universidad de Wageningen.

– Reino Unido: **Liam Dolan**, John

Innes Centre, Norwich; **Jane A. Langdale**, Universidad de Oxford; y **Kevin A. Pyke**, Universidad de Londres.

– Japón: **Hiroo Fukuda**, Universidad de Tokyo.

– Estados Unidos: **Sarah Hake**, Plant Gene Expression Center, Albany; **M. David Marks**, Universidad de Minesotta, St. Paul; **David W. Meinke**, Universidad de Oklahoma, Stillwater; **Scott Poethig**, Universidad de Pennsylvania, Filadelfia; **John**

Schiefelbein, Universidad de Michigan, Ann Arbor; y **Robert W. Williams**, California Institute of Technology, Pasadena.

– Bélgica: **Dirk Inzé** y **Marc Van Montagu**, Universidad de Gante.

– España: **José Luis Micol**, Universidad Miguel Hernández, Alicante.

– Israel: **Tsvi Sachs**, The Hebrew University, Jerusalén.

– Francia: **Jan Traas**, INRA, Versailles.

Una de las cuestiones centrales de la Biología moderna consiste en esclarecer los mecanismos moleculares que determinan el desarrollo y la diferenciación celular, que median el paso del embrión hasta el individuo adulto. En los últimos años, nuestra comprensión de este fenómeno en animales ha avanzado espectacularmente, gracias a las investigaciones en algunas especies modelo.

El estudio del desarrollo en plantas –aunque con cierto retraso respecto al reino animal– también está atravesando una edad de oro. Este *workshop* se ha centrado en aspectos de la morfogénesis vegetal distintos del desarrollo floral, tales como la embriogénesis, los mecanismos que controlan el destino celular y el papel de los reguladores de crecimiento.

Es importante señalar que las plantas y los animales resultan sorprendentemente similares en su funcionamiento subcelular y difieren claramente si los comparamos a nivel histológico y más aún en su plan corporal. Por lo tanto, puede esperarse que el proceso de diferenciación celular y morfogénesis de las plantas difiera en muchos aspectos del de los animales. Por ejemplo, las células vegetales se hallan inmovilizadas por su pared celular, así que la diferenciación de tejidos difícilmente puede ocurrir mediante el movimiento de tipos celulares, sino por la orientación y frecuencia de las divisiones mitóticas de las células.

Recientemente se ha identificado por mutación la proteína Knolle, implicada en la formación de la lámina media en la división celular y que es similar a las syntaxinas, una familia de proteínas de animales con distintas funciones en el tráfico de vesículas.

Otro rasgo distintivo en la morfogénesis vegetal es la capacidad de células diferenciadas de trans-diferenciarse en otros tipos celulares distintos, en respuesta a estímulos externos y a cambios en los niveles de hormonas vegetales, como auxinas y citoquininas. Este fenómeno está siendo estudiado en células de mesófilo del género *Zinnia*, las cuales pueden convertirse in vitro en células traqueales.

El proceso de embriogénesis es de capital importancia en el desarrollo de una planta, ya que el embrión contiene el plan básico de la organización corporal de la planta entera. La búsqueda de genes con un papel relevante en embriogénesis es, por tanto, un objetivo que está siendo abordado experimentalmente en diversas especies, y en particular en la planta modelo *Arabidopsis thaliana*.

En esta especie, y gracias a un trabajo sistemático, se han localizado varios genes que controlan este proceso, como GNOM, necesario para el establecimiento del eje apical, FACKEL requerido para el desarrollo de hipocótilo, o MP necesario para la axilización, esto es, la elongación coordinada de células con orientación distinta al eje principal.

Mark Van Montagu

«¿Podemos y debemos modular el crecimiento y desarrollo vegetal?»

Se han planteado dos preguntas importantes; la primera es: ¿podemos modificar artificialmente la morfogénesis de las plantas?; la segunda es: ¿debemos hacer esto? La respuesta a ambas preguntas es: rotundamente sí, ya que la sociedad necesita acuciantemente nuevas



variedades de plantas cultivables. La modificación genética de las plantas no es un proceso nuevo, muy al contrario, viene ocurriendo desde hace diez mil años. Son necesarios muchos cambios genéticos para llegar —por ejemplo— al maíz desde su antecesor silvestre, el teosinte. En este sentido, ninguna planta cultivada es natural, como tampoco es natural la superpoblación que sufre el planeta en la actualidad. Aunque llevamos milenios modificando genéticamente las plantas, sólo desde hace muy poco tiempo es posible hacerlo de una forma controlada y consciente. El descubrimiento de la doble hélice del ADN, en los años cincuenta, abrió el camino para entender cómo funcionan los genes; en las décadas siguientes se descubrió la forma de clonar, cortar, pegar y —en definitiva— manejar los genes.

Sin embargo, la historia de la ingeniería genética en plantas comenzó con la bacteria *Agrobacterium tumefaciens*. Esta bacteria es capaz de transferir moléculas de ADN desde su plásmido Ti hasta la célula vegetal, donde el ADN se integra establemente en el genoma de la planta. Hoy en día *Agrobacterium* constituye una herramienta esencial que permite introducir genes foráneos en la mayoría de las plantas cultivadas.

Una de las áreas donde la Biotecnología puede ejercer un mayor impacto es en el desarrollo de nuevas variedades que permitan un desarrollo sostenible.

Se pueden identificar tres áreas: 1) el uso de marcadores moleculares en la Mejora Vegetal; 2) la identificación de genes de importancia agronómica; y 3) la incorporación de nuevos genes en variedades autóctonas y bien adaptadas a condiciones locales.

Un ejemplo de estas aplicaciones lo encontramos en el problema de la desaparición de los bosques tropicales del planeta. Este hecho supone una terrible pérdida de la biodiversidad del planeta, y con ella de sus posibles aplicaciones. Por tanto, la caracterización botánica de especies tropicales es una tarea urgente, y esta tarea puede hacerse de forma mucho más rápida y eficaz utilizando técnicas moleculares como la técnica de AFLP y otras variantes de la misma.

Aparte de sus innumerables aplicaciones potenciales, la Biotecnología vegetal ya ha conseguido desarrollar nuevas variedades de plantas cuya comercialización ha comenzado o es inminente. Por ejemplo, se han conseguido plantas resistentes a insectos que tienen incorporado el gen de la toxina de *Bacillus thuringiensis*, la cual actúa a modo de insecticida sistémico y altamente específico frente a determinadas plagas. También se han desarrollado plantas resistentes a ciertos herbicidas (Roundup, Basta) que —a pesar de la confusión reinante— permiten un uso más eficiente de dichos productos.

Otra aplicación está relacionada con la producción de semilla híbrida. Las plantas híbridas presentan mejores características agronómicas (por razones poco conocidas). Para producir estas semillas es muy conveniente disponer de parentales androestériles, que no están disponibles en todos los casos. □

Seminarios de Jane Jenson

Movimientos sociales y democracia

Sobre «Movimientos sociales y democracia: ¿un nuevo paradigma?» y «El concepto de estructura de oportunidades políticas» versaron dos seminarios que impartió en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, los días 17 y 18 de abril de 1997, Jane Jenson, profesora en el departamento de Ciencia Política de la Universidad de Montreal (Canadá). En su primera intervención, se refirió a los cambios experimentados por los movimientos feministas en Europa como forma de ilustrar lo que la autora considera un cambio cualitativo en el papel de los movimientos sociales y en su relación con las instituciones democráticas.

Sostiene Jane Jenson que los movimientos feministas, aglutinados en torno al principio de representación paritaria en aquellas instituciones, han empezado a entender su actividad como un reto a las reglas del juego (Constituciones, leyes electorales...), resultado de una transición subyacente desde la «política de las ideas» a la «política de la presencia», desde el énfasis en el «qué» hacia el énfasis en el «quién». Este diagnóstico lleva a la conferenciante a observar la existencia de una «tercera ola» de los movimientos feministas durante la década de los años noventa, con características propias.

«La primera ola de los movimientos feministas —explicó— centró sus demandas en torno al sufragio universal, sin que el derecho a 'ser votada', además de votar, formara parte de las reclamaciones de estos movimientos. La segunda ola, de mediados de los años sesenta, centró sus demandas en la necesidad de un cambio cultural en sentido amplio en la forma de entender las relaciones entre los géneros. Los movimientos feministas de esta ola mostraban considerables reticencias hacia el Estado y aparecían ligados a la izquierda alternativa, apelando además a segmentos concretos de la población



femenina. Otro rasgo característico de los movimientos de la segunda ola es que aparecen ligados a las circunstancias propias de cada país.»

«Durante los años ochenta, sin embargo, un considerable número de autores señaló el declive de esta versión de los movimientos feministas. Pero los años noventa han visto el resurgimiento de unas demandas que en la segunda ola (de mediados de los sesenta) eran marginales. Estas demandas exigen cambios en las reglas de juego que garanticen la participación femenina en condiciones de igualdad en las instituciones políticas. El ascenso de estas demandas ha venido, si no promovido, al menos sí alentado por la propia apertura de las instituciones a estas demandas. Por ejemplo, tanto la Carta de Roma (1996) como la Declaración de Atenas (1992), así como la Red Europea sobre la Mujer en la Toma de Decisiones (1990-95) son ejemplos del interés de las instituciones europeas en acoger esas exigencias abriendo la estructura de oportunidades políticas. Iniciativas como el *Manifeste de 577 pour une Démocratie Paritaire* (1993) y los esfuerzos de diez mujeres que ocuparon en Francia puestos de máxima relevancia política en gobiernos de

distintos signos reclamando un 50% de presencia femenina en los cuerpos políticos son ejemplos de las demandas de esta nueva 'política de la presencia' o del 'quién'.»

Para la profesora Jenson, esta tercera ola posee unos rasgos distintivos, ya que la hostilidad hacia el Estado se ha transformado en un esfuerzo por revisar las reglas que lo rigen. «De la conexión con partidos de cierto signo y la apelación a segmentos concretos de la población femenina, los movimientos feministas de la tercera ola han pasado a tener carácter 'multipartidista', al compás de las cada vez más difusas relaciones entre la izquierda y la derecha. Y los que anteriormente eran movimientos de carácter nacional han adquirido rasgos transnacionales, a causa sin duda de la apertura institucional con que estas demandas se han encontrado a nivel europeo.»

«En definitiva, la menor intensidad de las reivindicaciones feministas de índole cultural, unida a la favorable acogida de las demandas de reforma institucional, ha señalado el comienzo de una tercera ola en el papel de los movimientos feministas que, a diferencia de las anteriores y por desafiar las reglas del juego de las instituciones, invita a una revisión del siempre controvertido concepto de democracia.»

La estructura de oportunidades políticas

La profesora Jane Jenson dedicó su segundo seminario al concepto de estructura de oportunidades políticas tal como ha sido utilizado por autores como Sidney Tarrow y Charles Tilly en el análisis del surgimiento y éxito de movimientos sociales. A través del estudio de las estrategias de dos movimientos sociales —el de los aborígenes de Canadá y el movimiento feminista en Francia en los años setenta— señaló alguna de las limitaciones de dicho concepto, tan central en los trabajos de sociología histórica contemporánea.

Para los autores que realizan este tipo de estudios —explicó Jenson— un movimiento social debe su éxito a la existencia de una estructura de oportunidades favorable. En opinión de la ponente, el análisis del desarrollo de dicho proceso resultará incompleto si no incluimos el impacto que el éxito o fracaso de dicho movimiento social tendrá sobre la estructura de oportunidades políticas, transformando de este modo el medio en el que habrán de desenvolverse otros movimientos en el futuro. «La acción colectiva ya no sería tan sólo el resultado de una determinada estructura de oportunidades políticas, sino también su agente transformador.»

Para el estudio de los dos movimientos incluidos en su análisis, Jenson se centró en las estrategias por las cuales los grupos logran imponer un nombre con el que se identifiquen las reivindicaciones que este grupo representa; así como en las repercusiones que se derivan de la elección de ese apelativo. «Este proceso de selección de un nombre resulta extremadamente importante, ya que permite la creación de unas fronteras discursivas entre quienes quedan incluidos en el movimiento y quienes están excluidos; se identifican aliados y opositores, se establecen vínculos de solidaridad y se definen los caminos a través de los cuales se expresará la voz del grupo frente a otros agentes.»

En el caso del movimiento de los aborígenes residentes en Canadá, señaló que «la reunión de todos los pueblos aborígenes bajo una plataforma de acción colectiva denominada 'Asamblea de las Primeras Naciones' supuso una modificación radical en las estrategias de movilización de estos colectivos, pasando a presentar una serie de reivindicaciones territoriales y políticas en términos de negociaciones entre naciones (las naciones aborígenes frente al estado canadiense). La estrategia de selección del nombre de 'naciones aborígenes' supuso la clave del éxito de la movilización de estos

colectivos».

El caso del movimiento feminista en Francia en la década de los setenta representa —señaló Jenson— en cierto sentido un contraejemplo, pues «aunque supuso un cambio bastante radical en la esfera política francesa, no consiguió alterar sustancialmente la estructura de oportunidades políticas en este país. De ahí que las diferencias entre los distintos resultados obtenidos por los dos movimientos se relacionen con los caminos diversos de representación de sus objetivos respectivos; con el carácter más o menos desafiante del nombre elegido para el movimiento; y

los contextos económicos y sociales en que se presenten las acciones colectivas de los movimientos sociales.»

Jane Jenson es profesora titular en el departamento de Ciencia Política de la Universidad de Montreal (Canadá) e Investigadora Asociada en el Centro de Estudios Europeos Minda de Gunzburg, de la Universidad de Harvard (EE.UU.). Fue designada Fellow de la Royal Society of Canada en 1989 y actualmente es Associate del Canadian Institute for Advanced Research. Autora de varias publicaciones.

George Ross

Sindicalismo y globalización en Europa

Otro seminario impartido en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales fue el que **George Ross**, Morris Hillquit Professor de la Brandeis University y Senior Associate del Centro de Estudios Europeos de la Universidad de Harvard (EE.UU.), dedicó al tema de la relación entre globalización económica a nivel europeo, marcada por el desarrollo del mercado único, y la globalización en el comportamiento de los actores sociales, concretamente los sindicatos.

A juicio del ponente, uno de los aspectos más interesantes del proceso de convergencia en el que Europa está inmersa es que, mientras que el mercado y los empresarios tienden a adoptar abiertamente estrategias transnacionales, los sindicatos europeos se caracterizan por desarrollar y potenciar estrategias basadas en directrices nacionales.

El profesor Ross comenzó haciendo un breve repaso a la relación euro-



peización-transnacionalización sindical: «Tradicionalmente, los movimientos obreros han trabajado para modelar el tamaño, la forma y la naturaleza de los mercados. Con el desarrollo del mercado único, estas tres dimensiones han sido sometidas a numerosas presiones que en muchos casos escapaban del control sindical, hecho éste que supone una amenaza clara para la supervivencia de los mismos. Curiosamente, los sindicatos disponían de la opción de la transnacionalización, útil para luchar por sus posiciones. Para ello se daban las condiciones institucionales precisas, probablemente las mejores, pero no fueron aprovechadas, y desde ese momento, la pregunta de '¿por qué?' ha de estar en la mente de todos los estudiosos de esta materia. Avanzando en el estudio del problema, parece más sencillo diagnosticar que encontrar soluciones. Lo primero ha encontrado explicación en los problemas (típicos de

enfoques racionalistas) de la acción colectiva».

«El 'proceso' de globalización de la acción sindical —explicó Ross— es caso y fragmentario hasta épocas recientes, encuentra su primer referente en el Tratado de Roma. Pero no se dice prácticamente nada respecto a la dimensión europea del problema de las relaciones laborales (únicamente cabe referirse a los artículos 1.18 y 1.19, que tratan el problema de la igualdad de pago a igual trabajo). Es en la década de los 70 cuando empieza a emerger un programa de acción social a nivel europeo en el ámbito laboral, para combatir los problemas de la pobreza, las desigualdades en el trato, las condiciones de trabajo, etc. Pero en realidad poco se añadió a la capacidad de la Comisión para intervenir en los problemas del mundo del trabajo y, por tanto, la tendencia hacia la transnacionalización sindical era casi inexistente. Medidas como el Libro Blanco o la Carta Social, a pesar de sus ambiciosas intenciones, no han cuajado realmente en nada positivo.»

«La aprobación del Tratado de la Unión y del protocolo social asociado al mismo revela un punto de inflexión en la evolución de las relaciones Comunidad europea *versus* sindicalismo

nacional. A escala europea, existía una organización sindical con capacidad formal para presionar sobre las decisiones de la comisión (la E.T.C.). Esta organización, tradicionalmente débil, sin recursos ni apoyo nacional de ningún tipo, nunca tuvo la capacidad ni el deseo de intervenir en la confección de las políticas comunitarias. Probablemente poco hubiera cambiado en la situación de esta débil organización a no ser por la intervención del entonces presidente de la Comisión, Jacques Delors. Fue él precisamente quien dotó a la casi muerta ETC de los recursos y capacidades (de la financiación, en definitiva) para negociar, para formar parte de un genuino proceso de negociación colectiva a nivel europeo.»

George Ross estudió en el Williams College (EE.UU.), en el Institut d'Études Politiques, de París, en la London School of Economics y en la Universidad de Harvard. En esta última se doctoró con el título de Ph. D. Actualmente es Morris Hillquit Professor en la Brandeis University y director de su departamento de Sociología. Es también Senior Associate del Centro de Estudios Europeos de la citada Universidad de Harvard y presidente del Consejo de Estudios Europeos.

Finaliza el plazo de solicitud de las plazas para el curso 1998/99

El 28 de febrero finaliza el plazo de solicitud para optar a las seis plazas que ha convocado el Instituto Juan March con destino a su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales para el curso 1998/99, que dará comienzo el mes de octubre de 1998. Estas plazas se destinan a españoles con título superior obtenido con posterioridad al 1 de enero de 1995 en cualquier Facultad universitaria afín a los estudios que se realizan en el Centro o que estén en condi-

ciones de obtenerlo en junio de 1998. Se requiere un buen conocimiento del idioma inglés, tanto oral como escrito.

Cada plaza está dotada con 135.000 pesetas mensuales brutas, aplicables a todos los meses del año. Esta dotación económica podrá alcanzar una duración total de cuatro años. Se prolongará inicialmente durante los dos años de Master y, una vez superado éste, durante dos años más destinados a la redacción de la tesis doctoral.

De marzo a junio

Nuevos cursos en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

En marzo se reanudan las clases en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Los cursos y profesores programados para el segundo semestre del curso 1997/98 son los siguientes:

- *European Integration: Institutional Structure, Institutional Reforms, and the Problem of Legitimacy and Efficiency*, por **Wolfgang Merkel**, de la Universidad de Mainz (Alemania) (para alumnos de primero y segundo).
- *Elecciones y comportamiento electoral*, por **José Ramón Montero**, de la Universidad Autónoma de Madrid (alumnos de primero y segundo).
- *Economía II*, por **Jimena García Pardo** y **José Antonio Herce**, ambos de la Universidad Complutense, de Madrid (alumnos de primero).
- *Métodos cuantitativos de investigación social II*, por **Esther Ruiz**, de la Universidad Carlos III, de Madrid; e **Ignacio Sánchez-Cuenca**, de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (alumnos de primero).
- *Research in Progress*, por **Wolfgang Merkel**, de la Universidad de Mainz; y **Andrew Richards**, del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales) (alumnos de segundo, tercero y cuarto).

Un total de 25 alumnos cursan ac-

tualmente estudios en el Centro. Seis de ellos se incorporaron al mismo en el curso 97/98, tras la selección realizada en la última convocatoria de plazas del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.

La enseñanza del Centro está concebida en estrecha relación con las tareas investigadoras: así organiza programas propios de investigación e invita regularmente a investigadores de otros centros a presentar sus resultados en conferencias, seminarios o en estancias de trabajo en el Centro, creando así un clima de debate intelectual continuo y un contacto permanente con las diversas tendencias de investigación en la comunidad científica.

El foco principal de atención de las actividades del Centro es el estudio de la estructura y los procesos de cambio en las sociedades contemporáneas avanzadas.

Se imparten también cursos sobre técnicas cuantitativas y problemas estadísticos en Ciencias Sociales, de economía, así como otros encauzados a prácticas de investigación. Teniendo en cuenta la dimensión internacional del Centro, una parte fundamental de su programa académico reside en la colaboración de los *profesores invitados*, en su mayor parte de universidades extranjeras.

El Centro organiza seminarios —un promedio de dos por semana—, a cargo de destacados especialistas en Ciencia Política y Sociología, a los que asisten los estudiantes, profesores e investigadores del Centro.

Tesis doctorales

El PRI y el cambio político en México

Investigación de Helena Varela

La oposición dentro del PRI y el cambio político en México (1982-1992). Crisis y transformación de un régimen autoritario es el título de una de las tesis doctorales que ha publicado el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Su autora es Helena Varela Guinot, que formó parte de la segunda promoción de estudiantes del Centro. Esta tesis, realizada bajo la dirección de Juan José Linz, Sterling Professor of Political and Social Science de la Universidad de Yale y miembro del Consejo Científico del citado Centro, fue leída y aprobada con la calificación de «Apto *cum laude*» el 21 de enero de 1993 en la Universidad Autónoma de Madrid. La propia autora resume así el contenido de la tesis:

En este trabajo se analiza el proceso por el cual se llegó a la crisis política de 1988, así como los cambios que se operaron en el régimen político mexicano después de esa fecha. La hipótesis de partida es que en 1988 se dieron las condiciones favorables para que se iniciara un proceso de transición a la democracia. De acuerdo con esto, se explica por qué este proceso ocurrió en 1988 y no antes, es decir, la conjunción de factores que hicieron posible el inicio de una transformación del régimen político, prestando especial atención a la crisis del régimen autoritario mexicano y al surgimiento de una alternativa al mismo.

La tesis parte del análisis de las características generales del régimen político mexicano. Se explica por qué se trata de un autoritarismo, un tanto singular, debido a que junto a unas reglas formales esencialmente democráticas nos encontramos con unas prácticas autoritarias que son las



que realmente trazan el funcionamiento de la vida política mexicana. Los elementos fundamentales de ésta son un presidencialismo muy fuerte, con un aparato estatal que se constituía en el motor de la sociedad, un partido del Estado omnipresente y una justificación de su poder combinando consideraciones de eficacia y legitimidad.

Por otra parte, se produce el surgimiento de una alternativa al régimen político, generándose una dinámica de cambio. Específicamente, se subraya la importancia de los movimientos de oposición dentro del régimen, prestando especial atención al fenómeno de la *corriente democrática* que se manifestó en el seno del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en la segunda mitad de la década de los ochenta.

En la investigación se relacionan las dos cuestiones planteadas, analizando las consecuencias de la conjunción de una crisis del régimen con la

existencia de una alternativa al mismo. Asimismo, se analiza la reacción de los diferentes partidos políticos ante los resultados de las elecciones de 1988, a partir de la falta de credibilidad que tuvo que afrontar el régimen político mexicano, y qué cambios se produjeron en el mismo después de 1988. De esta manera acabó apareciendo un nuevo panorama político. Éste presenta a un Partido de la Revolución Democrática (PRD) relativamente marginado, que ha carecido del empuje que tuvo el frente en las elecciones de 1988, excepto en algunos Estados donde sigue teniendo una fuerte presencia (pero ésta no es reconocida por el gobierno).

La falta de organización, de un programa definido que haga ofertas concretas a la población y su empeño en su postura anti-gobierno ha contribuido a su debilitamiento; a ello hay que añadir las agresiones recibidas por el PRI para anular su influencia. Mientras, el Partido de Acción Nacional (PAN) sacó partido de su postura conciliadora con el PRI, y hasta la fecha ha demostrado ser el partido político que se muestra más dispuesto a admitir una competencia política real y a dar a las elecciones el valor que tienen como procedimiento principal para designar a los gobernantes.

Por lo que respecta al PRI, éste sigue tratando de conservar el poder en todas las esferas; aunque, consciente de que a veces eso no es posible, ha cedido terreno en el ámbito local. Esta apertura parcial hace pensar en una democracia selectiva, impulsada (y concedida) por el jefe del ejecutivo. Pero sigue sin existir una voluntad manifiesta de limpiar los procesos electorales y de darle al voto la importancia que debería tener como mecanismo de expresión de la voluntad popular.

El gobierno salinista consiguió eliminar los factores que más estaban impulsando un proceso democratizador en México: la transformación del régimen político mexicano se ha mo-

vido más en el terreno de la liberalización (apertura parcial, conservando intacta la estructura del régimen) que en el de la democratización. Se han dado algunos cambios importantes, pero hasta el momento no se puede hablar de la total democratización de la vida política mexicana: el fraude electoral, el enorme poder del presidente o las violaciones de los derechos humanos son todavía materias pendientes del régimen mexicano.

Por último, se hace una reflexión sobre las perspectivas de la democracia en México. La democratización depende esencialmente de la fuerza que ejerzan la sociedad civil y los partidos políticos de la oposición. Si éstos no logran presionar al gobierno, no es de esperar que éste emprenda cambios sustanciales. Mientras los distintos actores políticos no se planteen el problema de la reforma política desde el punto de vista del *cómo* se llega al poder y *cómo* se gobierna, México se seguirá moviendo en el terreno de la liberalización. Es cierto que es necesario un cambio de la cultura política de la sociedad, pero para ello la élite debe transmitir la imagen de que la democracia es más que un recurso retórico, para lo cual debe empezar por ser la primera en respetar los procedimientos y las reglas del juego. El tiempo dirá cuándo el régimen político mexicano supera las asignaturas pendientes que tiene con la democracia.

Helena Varela Guinot (Madrid, 1964) es licenciada en Geografía e Historia (Sección de Historia de América) por la Universidad Complutense de Madrid. Obtuvo en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March el título de *Maestra* en 1990, y el de *Doctora* Miembro del Instituto Juan March, en 1993. Ese mismo año, becada por el Ministerio de Educación y Ciencia, marchó a México, país donde desarrolló su trabajo investigador durante dos años.

Febrero

2, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Recital de música de cámara

Intérpretes: **Cuarteto de Saxofonistas de Madrid** (Eloy Gracia, saxo soprano; **José Peñalver**, saxo alto; **Enrique de Tena**, saxo tenor; y **Martín Bravo**, saxo barítono)

Obras de H. Reber, J. Rivier, L. Florenzo, M. Boucard, J. Françaix, G. Abellán, E. de Tena, L. del Río y P. Iturralde

Programa: «Prado verde y florido», de F. Guerrero; «Oh, más dura que mármol a mis quejas», de P. Guerrero; «Tant que vivrai», de C. De Sermissy; «Douce mémoire», de P. Sandrín; «O felic'occhi miei», de J. Archadelt; Diferencias sobre «El canto del cavallero», de A. de Cabezón; «Recuerde el alma dormida», de A. Mudarra; «Corten espadas afiladas», de Cepeda; «Mille Regretz», de J. des Prez; «Fantasía nº VIII», de L. de Milán; «Pauvres martyrs», de P. de Manchicourt; «Amour et la beauté», «Tout le plaisir» y «Missa Philippus II, Rex Hispaniae (Kyrie y Agnus Dei)», de Ph. Rogier; «Manus tuae, Domine», de C. de Morales; y «O vos omnes», de T. L. de Victoria (Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

3, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de guitarra

Intérprete: **José Luis Rodrigo**

Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**

Obras de F. Sor, D. Aguado, F. Tárrega, F. Moreno Torroba, H. Villalobos y T. Marco

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

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«Felipe II y las artes» (I)
Antonio Fernández Alba:
«Felipe II y El Escorial»

4, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «MÚSICAS PARA FELIPE II» (I)

Intérpretes: **Capilla de Felipe II, Rex Hispaniae**

5, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de piano

Intérprete: **Miriam Gómez-Morán**

Comentarios: **Javier Maderuelo**

Obras de J.S. Bach, L.v. Beethoven, F. Chopin, F. Liszt e I. Albéniz

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

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«Felipe II y las artes» (II)
Antonio Fernández Alba:
 «Felipe II y El Escorial»

6, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Recital de violonchelo y piano
 Intérpretes: **Pilar Serrano** (violonchelo) y **Claudia Bonamico** (piano)
 Comentarios: **José Luis García del Busto**
 Obras de L. v. Beethoven, F. Mendelsshon, R. Schumann, M. de Falla y J. Bragato
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

7, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ESTUDIOS PARA PIANO DEL SIGLO XX» (I)
 Intérpretes: **Roy Howat**.
 Programa: 12 Études (libros I y 2) y Étude retrouvée, de C. Debussy

9, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Recital de violín y piano

CICLO «MÚSICAS PARA FELIPE II», EN LOGROÑO

El ciclo «Músicas para Felipe II», que organiza la Fundación Juan March en su sede, en Madrid, durante este mes de febrero, se realiza en **Logroño** («Cultural Rioja») los días 2, 9, 16 y 23 de dicho mes con los mismos intérpretes y programas.

Intérpretes: **Ana Francisca Comesaña** (violín) y **Hubert Weber** (piano)
 Obras de W. A. Mozart, S. Prokofiev, R. Shredrin y Manuel de Falla

10, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Recital de guitarra
 Intérprete: **José Luis Rodrigo**
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 3)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
 «Felipe II y las artes» (III)
Fernando Checa: «Felipe II y la pintura veneciana»

11, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «MÚSICAS PARA FELIPE II» (II)
 Intérpretes: **María Villa** (canto) y **Jesús Sánchez** (vihuela de mano)
 Programa: «Quien amores ten», Fantasía XII, «Sospirastes, Baldovinos», Fantasía I, y «Al amor quiero vencer», de L. Milán; «Arde, corazón, arde», Diferencias sobre «Guárdame las vacas» y «Paseábase el rey moro», de L. de Narváez; «¿Qué llantos son aquestos?», Diferencias sobre «Conde Claros», «La vita fugge» y «Claros y frescos ríos», de A. Mudarra; «Jamás cosa que quisiesse», «Agnus Dei» a tres y «Señora, si te olvidare», de E. de Valderrábano; Fantasía, de López; «¿Para qué es dama tanto quereros?», «Dezidle

al caballero» y «La mañana de San Juan», de D. Pisador; «¿Con qué la lavaré?», «Tant que vivray» y «Morenica, dame un beso», de M. de Fuenllana; y «Ay, mudo soy, hablar no puedo», «Dame acogida en tu ható», «A tierras ajenas» y «Nunca más verán mis ojos», de E. Daza.
(Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

12, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

EXPOSICIÓN DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO, EN LA FUNDACIÓN

Durante todo el mes de febrero sigue abierta en la sede de la Fundación Juan March una exposición del pintor portugués **Amadeo de Souza-Cardoso** (1887-1918) integrada por 54 obras—40 pinturas, 10 acuarelas y 4 dibujos—de este pintor, figura clave de la vanguardia lusa de comienzos del siglo XX. Con ella se quiere, además, contribuir al protagonismo cultural de Portugal por ser el país sede de la Exposición Universal 98 e invitado especial en ARCO de este año, en Madrid.

La muestra, abierta en la Fundación Juan March hasta el 1 de marzo, se ha organizado con la colaboración del Centro de Arte Moderno José de Azeredo Perdigão de la Fundación Calouste Gulbenkian, de Lisboa. Asimismo, han prestado obras el Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, de Amarante, el Museo de Chiado, de Lisboa y otras colecciones particulares.

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.

Piano, por **Miriam Gómez-Morán**.

Comentarios: **Javier Maderuelo**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS «Felipe II y las artes» (IV) **Fernando Checa**: «Felipe II y la pintura veneciana»

13, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES **Violonchelo y piano**, por **Pilar Serrano** (violonchelo) y **Claudia Bonamico** (piano) Comentarios: **José Luis García del Busto** (Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

14, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO **CICLO «ESTUDIOS PARA PIANO DEL SIGLO XX» (II)** Intérpretes: **Eugenia Gabrieluk** Programa: Estudios de S. Rachmaninov y A. Scriabin.

16, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA **Recital de piano** Intérprete: **José Luis Gómez Bernaldo de Quirós** Obras de W. A. Mozart, L.v. Beethoven, R. Halffter y F. Chopin

17, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de guitarraIntérprete: **José Luis****Rodrigo**Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 3)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«Felipe II y las artes» (V)

Alfonso E. Pérez Sánchez:

«Felipe II y los pintores de El Escorial»

18, MIÉRCOLES**19,30 CICLO «MÚSICAS PARA FELIPE II» (III)**Intérpretes: **Grupo Sema**Director: **Pepe Rey**

Programa: Pavana 'Mille regretz', de T. Susato;

«Dicite in magni», de N.

Gombert; «El que rige y el regido», de J. del Encina;

«Gru, gru, gru», de P. de

Pastrana; «Le chant des

oyseaux», de C. Janequin;

«Guárdame las vacas», de L.

de Narváez, D. Ortiz y A. de Cabezón; «Pavana y Gallarda», de L. Milán; «Regia qui mesto», de A. Mudarra; «A las armas moriscote», de F. Bernald; «Moresca», de T. Susato; «La Coranto», de T. Morley; «Sancta Maria, ora pro nobis», de A. de Cabezón; «Belle qui tiens ma vie», de T. Arbeau; «Madama la demanda», de A. de Cabezón; «Oid los que en la iglesia habéis nascido», de J. Brudieu; «Puesto están frente a frente», Anónimo; «Folías» improvisación; «Gallarda di Spagna» y «Spagnoletta nuova al modo di Madriglia», de F. Caroso; y «Mortuus est Philipus Rex», de A. Cotes (Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

19, JUEVES**11,30 RECITALES PARA JÓVENES****MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL (FUNDACIÓN JUAN MARCH), DE CUENCA***Casas Colgadas, Cuenca*

Horario de visita: de 11 a 14 horas y de 16 a 18 horas (los sábados, hasta las 20 horas). Domingos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado.

■ «Grabado Abstracto Español»

Desde el 3 de febrero puede verse en la sala de exposiciones temporales la exposición «Grabado Abstracto Español», compuesta por 85 grabados de 12 artistas españoles. Estas obras forman parte de los fondos de arte de la Fundación Juan March. Abierta hasta el 14 de junio próximo.

■ Colección permanente del Museo

Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos componen la exposición permanente que se ofrece en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuya colección es propietaria y responsable la Fundación Juan March.

Las obras pertenecen en su mayor parte a artistas españoles de la generación de los años cincuenta, además de otros autores de las jóvenes corrientes de los ochenta y noventa.

Recital de piano
 Intérprete: **Miriam Gómez-Morán**
 Comentarios: **Javier Maderuelo**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS
 «Felipe II y las artes» (VI)
Alfonso E. Pérez Sánchez:
 «Felipe II y los pintores de El Escorial»

20, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Recital de violonchelo y piano
 Intérpretes: **Pilar Serrano** (violonchelo) y **Claudia Bonamico** (piano)
 Comentarios: **José Luis García del Busto**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

21, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO

CICLO «ESTUDIOS PARA PIANO DEL SIGLO XX» (III)
 Intérpretes: **Eleuterio Domínguez**, con la colaboración de **José Gallego**
 Programa: Mikrokosmos, de Béla Bartók

23, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Recital de canto y piano.
 Intérpretes: **Concepción Criado** (soprano) y **Pilar Mira** (piano)
 Obras de A. Scarlatti, G. D. Pergolesi, G. Giordani, J. S. Bach, F. Haendel, W. A. Mozart, J. Brahms, E. Grieg, H. Wolf, J. Palomino, E. Granados, J. Guridi y J. Tutina

24, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Guitarra, por **José Luis Rodrigo**
 Comentarios: **Carlos Cruz**

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI (FUNDACIÓN JUAN MARCH), DE PALMA

c/ Sant Miquel, 11, Palma de Mallorca

Horario de visita: de lunes a viernes, de 10 a 18,30 horas. Sábados, de 10 a 13,30 horas. Domingos y festivos, cerrado.

■ «El objeto del arte»

El 4 de febrero se inaugura en la sala de exposiciones temporales «El objeto del arte», muestra realizada a partir de una idea de **Fernando Bellver** y compuesta por 69 obras sobre papel (de 38 x 28 cm. cada una) de otros tantos artistas. Abierta hasta el 16 de mayo próximo.

■ Colección permanente del Museu

Un total de 57 obras, de otros tantos autores españoles del siglo XX, procedentes de los fondos de la Fundación Juan March, se exhiben con carácter permanente en el Museu d'Art Espanyol Contemporani.

de Castro

(Programa y condiciones de asistencia como el día 3)

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Felipe II y las artes» (VII)
Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos: «Felipe II y la escultura»

25, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «MÚSICAS PARA FELIPE II» (y IV)**
Intérpretes: Capilla Real de Madrid
Director: Oscar Gershensohn
 Programa: «Missa pro Victoria», de T.L. de Victoria; «Regina Caeli Laetare» y «Huid, huid ó ciegos amadores», de F. Guerrero; y «El Juego», «El Jubilate» y «La negrina», de M. Flecha
 «El Viejo»
 (Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

26, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de piano
Intérprete: Miriam Gómez-Morán
Comentarios: Javier Maderuelo
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 5)
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Felipe II y las artes» (y VIII)
Alfonso R. Gutiérrez de

Ceballos: «Felipe II y la escultura»

27, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de violonchelo y piano
Intérpretes: Pilar Serrano (violonchelo) y Claudia Bonamico (piano)
Comentarios: José Luis García del Busto
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

28, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «ESTUDIOS PARA PIANO DEL SIGLO XX» (y IV)
Intérpretes: Ananda Sukarlan
 Programa: Estudios nº 8, 7, 2, 3 y 6, de G. Ligeti; Quatre études de rythme, de O. Messiaen; Studies nº 20 y 23 de Ch. Ives; y Estudios nº 1, 11, 4, 13 y 14, de G. Ligeti

EXPOSICIÓN «NOLDE: NATURALEZA Y RELIGIÓN», EN BARCELONA

Organizada por la Fundación Juan March y la Fundació Caixa de Catalunya, en febrero sigue abierta en **Barcelona**, en La Pedrera, la exposición «Nolde: naturaleza y religión», compuesta por 62 obras —39 óleos y 23 acuarelas—, del artista alemán Emil Nolde (1867-1956). Abierta hasta el 5 de abril.

Información: Fundación Juan March

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