

Desde el 2 de octubre se exhibe en la Fundación Juan March una exposición con 46 obras de Richard Lindner



Nº 283
Octubre
1998
Sumario

Ensayo - La filosofía, hoy (XVII)	3
<i>Más allá de la fenomenología. La obra de Heidegger</i> , por Ramón Rodríguez	3
Arte	15
La exposición Richard Lindner, desde el 2 de octubre en la Fundación	15
— La integran 29 óleos y 17 acuarelas realizados de 1950 a 1977 por el pintor norteamericano de origen alemán	15
— Werner Spies: «El mundo personal de un solitario»	16
— Cinco conferencias sobre Richard Lindner, en octubre	20
La Fundación Juan March, premiada por la Asociación de Críticos de Arte	20
Cursos sobre arte, en Cuenca y Palma	21
— Se complementan con visitas guiadas	21
Música	23
Ciclo «Música para violonchelo solo», en octubre	23
— Carlos Prieto ofrece las <i>Suites</i> de J. S. Bach	23
Concierto homenaje a Ramón Barce, en «Aula de (Re)estrenos»	23
«Tecla española del XVIII», en «Conciertos del Sábado»	24
«Conciertos de Mediodía» de octubre	25
«Recitales para Jóvenes»: nuevos intérpretes y modalidades	26
— Un total de 22.100 estudiantes asistieron a los 84 conciertos celebrados en el curso pasado	26
Cursos universitarios	27
«Cinco lecciones sobre el surrealismo», por Estrella de Diego, Juan Manuel Bonet y Francisco Calvo Serraller	27
Publicaciones	36
«SABER/Leer» de octubre: artículos de Domingo García-Sabell, Eduardo Haro Tecglen, José María Martínez Cachero, Simón Marchán, José Juan Toharia, Juan Ortín y Ramón Pascual	36
Biología	37
Reuniones Internacionales sobre Biología	37
— «Plasmodesmos y el transporte de virus y macromoléculas en plantas»	37
— «Mecanismos de regulación celular: opciones, tiempo y espacio»	38
Ciencias Sociales	40
Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	40
Curso 1998/99: nuevos becarios y actividades	40
Seminarios de Pierre Birnbaum y Guillermo O'Donnell	41
Calendario de actividades culturales en octubre	44

LA FILOSOFÍA, HOY (XVII)

Más allá de la fenomenología.

La obra de Heidegger

Tomar la fenomenología como la clave de interpretación del pensamiento de Martin Heidegger o al menos como una puerta privilegiada por la que entrar en él comporta riesgos indudables. Es bien sabido que su obra suele ser incluida en el llamado «movimiento fenomenológico», cuyo contorno y coordenadas básicas son, por cierto, difíciles de precisar. Pero esta inclusión, lugar común en las exposiciones académicas de las diferentes direcciones en que se desarrolla la fenomenología, no puede ocultar que, si se quiere hablar de la actualidad del pensamiento de Heidegger en este fin del siglo XX, su vigencia no obedece desde luego a haber proseguido el proyecto de fundamentación radical de Husserl, sino más bien a haber puesto en juego tendencias que, ampliamente extendidas hoy, actúan contra el programa de la fenomenología clásica: la primacía del comprender hermenéutico frente al ver teórico, el desmontaje de la tradición filosófica como «método», la crítica radical de la



Ramón Rodríguez es catedrático de Filosofía en la Universidad Complutense. Autor de *Heidegger y la crisis de la época moderna* (1987), *Hermenéutica y subjetividad* (1993) y *La transformación hermenéutica de la fenomenología* (1997), así como de numerosos artículos en revistas especializadas y publicaciones colectivas.

* 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.

vía cartesiana y del modelo trascendental de pensamiento, de las ideas de sujeto, conciencia, etc. El Heidegger que ha impregnado decisivamente la filosofía de los últimos veinte años es el Heidegger deconstructor de la metafísica y de la tradición occidental, para el que la fenomenología es una nueva figura de la modernidad, o el Heidegger explorador de ámbitos de realidad como el lenguaje, la técnica o el arte, que escapan a todo intento de «constitución» fenomenológico-trascendental. Las «preferencias» de nuestra época tienen, ciertamente, apoyatura en el itinerario heideggeriano, pero, con todo, tienen algo de parcial, en el sentido de que no ofrecen la posibilidad de comprender la peculiar unidad propia de la obra de Heidegger.

Si hay un rasgo que contribuya a caracterizar el conjunto del pensamiento de Heidegger es su carácter abierto, apertura que no es resultado de una cautela metódica o de una astuta reserva ante los vaivenes de la historia, sino del tema que mueve su pensamiento, difícil en sí mismo de determinación conceptual precisa. En efecto, la «cuestión del ser», que teje en la constancia de su unidad temática la variedad del discurso heideggeriano, no cristaliza en un proyecto sis-

→

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 (febrero 1997); *Actualidad de la filosofía política (Pensar la política hoy)*, por Fernando Quesada Castro, catedrático de Filosofía Política en la U.N.E.D (marzo 1997); *La filosofía del lenguaje al final del siglo XX*, por Juan José Acero Fernández, catedrático de Lógica de la Universidad de Granada (abril 1997); *Filosofía de la religión*, por José Gómez Caffarena, profesor emérito de Filosofía en la Universidad de Comillas, de Madrid (mayo 1997); *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 (junio-julio 1997); *La metafísica, crisis y reconstrucciones*, por José Luis Villacañas Berlanga, catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad de Murcia (agosto-septiembre 1997); *Un balance de la modernidad estética*, por Rafael Argullol, catedrático de Humanidades en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (octubre 1997); *El análisis filosófico después de la filosofía analítica*, por José Hierro Sánchez-Pescador, catedrático de Lógica y Filosofía de la Ciencia de la Universidad Autónoma de Madrid (noviembre 1997); *Imposible futuro (Un ejercicio de la filosofía de la historia)*, por Manuel Cruz, catedrático de Filosofía de la Universidad de Barcelona (diciembre 1997); *La «Dialéctica de la Ilustración»*, medio siglo después, por Jacobo Muñoz, catedrático de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid (enero 1998); *Filosofía del diálogo en los umbrales del tercer milenio*, por Adela Cortina, catedrática de Ética y Filosofía Política de la Universidad de Valencia (febrero 1998); *La ética anglosajona*, por Victoria Camps, catedrática de Filosofía Moral y Política de la Universidad Autónoma de Barcelona (marzo 1998); *Marxismos y neomarxismos en el final del siglo XX*, por Francisco Fernández Buey, catedrático de Filosofía Política en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (abril 1998); *La fenomenología como estilo de pensamiento*, por Javier San Martín, catedrático de Filosofía en U.N.E.D. (mayo 1998); *El movimiento fenomenológico*, por Domingo Blanco, catedrático de instituto y profesor titular de Ética de la Universidad de Granada (junio-julio 1998); y *La hermenéutica contemporánea, entre la comprensión y el consentimiento*, por Mariano Peñalver, catedrático de Filosofía de la Universidad de Cádiz (agosto-septiembre 1998).

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

MÁS ALLÁ DE LA FENOMENOLOGÍA. LA OBRA DE HEIDEGGER

temático, sino que fuerza más bien al pensamiento a romper enclaustramientos y a adoptar la forma de ensayo, de indicación provisional a seguir un camino, que nunca es determinado *a priori*. Hay una relación interna entre cuestión del ser, agotamiento del modelo representativo de pensamiento y provisionalidad del pensar, que dota a la obra de Heidegger de una unidad particular, que no responde a la idea de fundamentación, pero que tampoco desaparece en la dispersión en fragmentos.

La relación de esta obra con la fenomenología –transformación, paso a través, alejamiento, o como quiera que se la piense–, que hoy conocemos mejor tras la publicación de los cursos de Heidegger durante los años 20, lejos de constituir el objeto de una investigación académica, es un enfoque privilegiado para ensayar una manera de pensar esa extraña unidad del discurso heideggeriano, pero, a la vez, para examinar sus posibilidades y señalar sus carencias.

I

La fenomenología es una de las dos o tres filosofías plenamente representativas del siglo XX. Surgida y desarrollada íntegramente en él, ha seducido a pensadores de talantes tan diversos como Heidegger, Ortega, Sartre, Scheler, Ricoeur o Lévinas y se ha desplegado en tendencias filosóficamente tan alejadas, como el objetivismo de las escuelas de Múnich y Gottinga, el existencialismo, la teoría de los valores, la hermenéutica, etc., que hace difícil encontrar unos mínimos comunes. No resulta menos paradójico que, pensada por su fundador, Edmund Husserl, como una fundamentación del conocimiento, su influjo sobre la filosofía de la ciencia haya sido mínimo, mientras su vecindad con la literatura y el arte han sido constantes. Pero con independencia de la historia de sus efectos en el pensamiento contemporáneo, su programa básico, formulado por Husserl, se deja concentrar, para entender el más allá de él que representa Heidegger, en unas cuantas ideas esenciales.

La relación entre ciencia y filosofía es el gran problema del pensamiento desde el inicio de la modernidad. El predominio del positivismo en la segunda mitad del siglo XIX significa la deslegitimación de todo conocimiento que no se funde en los «hechos». La pretensión de cientificidad es entonces un esfuerzo por convertirse en «ciencia de hechos». El examen que Husserl, matemático de origen, llevó a cabo en sus famosas *Investigaciones Lógicas* de la aplicación

de este programa a la lógica —el «psicologismo»: la fundación de ésta en la psicología, ciencia de los hechos psíquicos— arrojó un resultado negativo, que tuvo tres consecuencias fundamentales para el surgimiento de la fenomenología: 1) la necesidad de recuperar el viejo ideal de la *episteme*, esto es, de un saber absoluto, libre de todo prejuicio y capaz de dar razón de sí mismo. Obligado a una radicalidad de principio, tiene justamente que poner en cuestión la noción misma de hecho y los supuestos de la concepción «naturalista» de la ciencia. 2) El tema de tal saber —la filosofía— no puede ser otro que la enigmática relación entre las vivencias de los sujetos, de los individuos humanos, y lo que aparece en ellas, las diversas formas de «objetos»; la *intencionalidad*, el hecho de toda conciencia es conciencia-de-algo, es aquí la idea directriz. El psicologismo trató de fundar, equivocadamente, el sentido objetivo de las leyes lógicas en caracteres fácticos de las vivencias. Pero la distinción radical entre lo psíquico y lo lógico, entre vivencia y objeto, que es insuperable, no es el punto final del problema, sino la base de su replanteamiento: ¿cómo es posible que los objetos aparezcan así, en su estricta objetividad, *en* vivencias subjetivas? ¿Es indiferente el modo, siempre subjetivo, de aparecer, para lo que aparece o hay, por el contrario, una esencial correlación entre ambos? Husserl vio cada vez con mayor claridad que la investigación sistemática de esa correlación era el tema, nunca pensado a fondo, de la filosofía. La fenomenología es la ciencia que se hace cargo de él. 3) Su posibilidad como saber efectivo se funda en la existencia de vivencias *originarias*, en las que las cosas se muestran como siendo «ellas mismas». Si hablo de la subida al Aconcagua, de la teoría de la relatividad o de la emoción de un *lied* de Schubert, sé de qué hablo, aun cuando no he realizado o no conozca ninguna de esas cosas. Pero justo por eso es por principio planteable una situación humana en que efectivamente se realicen. En tal situación las cosas aparecen *originariamente*, como «ellas mismas». La vida entera de la conciencia, nuestra referencia al mundo, tiene el carácter dinámico de apuntar a esas situaciones, que dan sentido a todas las demás. El imperativo fenomenológico «¡a las cosas mismas!» recoge esta tendencia y no promueve la búsqueda de una misteriosa «cosa en sí», sino simplemente la necesidad de basar los enunciados científicos sobre el mundo en esa «experiencia originaria». Husserl, de un modo tradicional, interpreta esas situaciones con la idea clásica de *evidencia* o intuición que da algo originariamente.

Heidegger no vio nunca en la fenomenología una filosofía ni una

MÁS ALLÁ DE LA FENOMENOLOGÍA. LA OBRA DE HEIDEGGER

escuela, ni siquiera una «posición», sino la posibilidad metódica de replantear por completo los carriles por los que circulaba el pensamiento, los carriles de la filosofía moderna, paradigmáticamente representados en la cómoda hegemonía que el neokantismo ejercía en el panorama académico alemán. Pero, muy distante en talante personal y formación filosófica de Husserl —no mostraba particular veneración por la ciencia y el ideal matemático del saber y sí, en cambio, acusada sensibilidad para manifestaciones culturales expresivas de la época y ajenas a la filosofía científica: religión, arte, historia, etc.—, su simpatía por las filosofías de la vida (Nietzsche, pero sobre todo Dilthey) le hace concebir el programa filosófico de una «ciencia originaria de la vida en y para sí», que él adscribe a la fenomenología, pero que difiere notablemente del proyecto husserliano.

Diferencias que, a pesar de afectar a supuestos y tesis esenciales del pensamiento de Husserl, son internas a la fenomenología, concebidas por Heidegger como la consecuencia del ejercicio fiel de la actitud fenomenológica, cuando ésta realmente logra desvincularse de prejuicios heredados. Y es que, en efecto, Heidegger, que siempre tuvo ojos para la historicidad del pensamiento, se persuadió muy pronto de que Husserl dejó que el caudal de la fenomenología fluyera por canales ya muy gastados y estrechos que no podían contener la presión de su novedad.

La fenomenología se movía así «entre un interrogar originario y una orientación tradicional». Tanto metódica como temáticamente el programa husserliano era deudor de posiciones tradicionales que la fenomenología debía justamente cuestionar. Ante todo, la meditación husserliana sobre el cometido de la fenomenología y su método (con la teoría de la famosa «reducción fenomenológica») estaba motivada y conducida por la idea de «ciencia estricta», que no es más que la adopción indiscutida de la exigencia cartesiana de auto-fundación absoluta del saber. El sometimiento de la fenomenología a semejante ideal le pareció siempre a Heidegger un prejuicio extra-fenomenológico, ajeno a la tendencia más propia de la fenomenología: dejar que las «cosas mismas» marquen el modo de tratarlas, sin preocuparnos de antemano por los cánones de cientificidad que el saber que obtengamos haya de cumplir. Por eso, en la interpretación heideggeriana, la búsqueda de la *originariedad* prima absolutamente sobre la validez objetiva, y de acuerdo con la idea husserliana de la *regionalidad de la evidencia*, cada ámbito del mundo tiene su propio modo de darse originariamente, sin prejuizar que toda forma de ser —y especialmente nosotros mismos, los «sujetos» del saber— ha-

ya de darse en el modo de la evidencia matemática.

Pero el supuesto más profundo que late en la fenomenología es la *posición teórica* —la *theoria* griega— en que se asienta, y de la que la actitud fenomenológica es una depuración perfecta. La contraposición actitud natural/actitud fenomenológica, puerta de entrada en la fenomenología como método, tiene por meta la obtención de un mirar absoluto, desligado de toda relación con su objeto que no sea el dejarlo estar ahí, mero fenómeno ante la mirada que lo contempla; la actitud fenomenológica es visión pura, *theoria*. Todas las cautelas del método fenomenológico, particularmente sus momentos reductivos, pueden verse como el esfuerzo libre del filósofo por instalarse en ese lugar neutral y desprejuiciado de la *theoria*, el único desde el que es posible el saber absoluto que se busca. El análisis de las vivencias, que es su tema, y la presión del ideal de la teoría pura o la ciencia absoluta llevan a la fenomenología a enlazar, de modo natural, con la tradición cartesiana: la actitud fenomenológica es un ejercicio sostenido de *reflexión*, de una percepción interna depurada, en la que el fenomenólogo se sitúa ante sus vivencias como ante objetos para proceder a su análisis intencional. Esos fenómenos puros —la «conciencia»— es el campo temático de la fenomenología

Si hay un punto en el que Heidegger se ha separado radicalmente de Husserl es en esta primacía indiscutida de la actitud teórica y su consecuencia, la instalación en la reflexión. Desde los primeros esbozos de un pensamiento propio, allá por 1919, Heidegger mostraba la convicción de que el modo como originariamente el mundo circundante aparece no es la figura que ofrece en la adopción de la actitud teórico-contemplativa, sino en la inserción práxica, vital, «natural», en él. La *theoria* tiene siempre, frente a ésta, un carácter derivado, segundo. Esto, que en sí mismo es una obviedad innegable, empieza a tener consecuencias filosóficas cuando se discute, como hace Heidegger, el supuesto en que descansa la actitud fenomenológica: que ella, en tanto que mirada transparente y neutral, nada altera del mundo, sino que ve más y mejor.

La «ilusión fenomenológica», que Heidegger denuncia, es precisamente el hecho de que la mirada teórica de la reflexión introduce en lo visto (las vivencia del mundo) su propia posición. Basándose precisamente en la correlación intencional, Heidegger pone de relieve que la actitud teórica, lejos de dejar las cosas como estaban, comporta una posición de ser determinada, hace que las cosas aparezcan como *vorhanden*, como estando meramente ahí, a la vista, objetivamente. La fenomenología tiene también que precaverse ante este

MÁS ALLÁ DE LA FENOMENOLOGÍA. LA OBRA DE HEIDEGGER

pre-juicio, largamente operante en toda la tradición filosófica.

II

La revelación del carácter pre-juicioso de la teoría tiene una importancia excepcional para el vuelco hermenéutico de la fenomenología que Heidegger lleva a cabo. Pues significa: 1) Que no existe un mirar absolutamente inocuo y transparente; la idea de un yo puro, espectador de unos fenómenos que se dan íntegramente, debe dejar paso al estar en una *situación hermenéutica*, definida por un lugar, una dirección y un horizonte de la mirada y la exigencia de una ausencia de supuestos (*Voraussetzungslosigkeit*) debe pensarse como apropiación expresa de esa situación, con todo lo que ello comporta de crítica de la tradición. 2) Que el saber que la fenomenología pretende es pre-teórico, en el sentido de que debe ofrecer el mundo y nuestro estar en él tal como es vivido antes de su objetivación en la actitud teórico-científica; es en el ámbito, previo a toda teoría, de lo que Heidegger a partir de 1921 llama la *vida fáctica* donde se encuentran las «cosas mismas» en su darse originario, donde se dan como primariamente son. Hay una correlación fundamental entre vida fáctica (pre-teórica)-originariedad-ser, que es el verdadero tema de la fenomenología. Lo originario no puede ser ya lo accesible mediante la intuición, acto cognoscitivo que obedece al modelo teórico de la visión, sino mediante la comprensión de sentido que precede a la objetivación de la *theoria*. Por eso es originario, porque no podemos asistir como espectadores a su originación.

La sustitución de la «conciencia trascendental» de la fenomenología por la «existencia» o «facticidad», con que de manera ya tópica se suele explicar el paso de Husserl a Heidegger, es, pues, el resultado de una meditación sobre cuál es el tema de la fenomenología y de la necesidad de pensar hasta el final sus principios básicos de la primacía de lo originario y de la ausencia de supuestos. La diferencia fenomenológica entre el aparecer y lo que aparece, entre el acto y su objeto, que la intencionalidad pone de manifiesto, no tiene su sede en la conciencia, o, dicho más exactamente, no es primordialmente conciencia. *La conciencia no es el lugar del aparecer*. ¿Por qué la conciencia se ha convertido en el tema de la fenomenología (y de la filosofía moderna en general)? La respuesta de la hermenéutica heideggeriana, ya en 1923, es terminante: «conciencia» es el correlato temático de la reflexión, el resultado de una mirada teóre-

tica que objetiva, a su vez, actos teórico-cognoscitivos, interpretando la totalidad de la vida fáctica a la luz de la *theoria*; «en sí mismo —señala Heidegger— es una monstruosidad caracterizar el amor como conciencia-de-algo». Tras la conciencia late una motivación de la vida fáctica, la «preocupación por el conocimiento conocido», la búsqueda de una seguridad existencial, que la garantía de una validez incontrovertible del conocimiento contribuirá a producir. Las ya célebres interpretaciones de la subjetividad moderna, basadas en el análisis de la vía cartesiana de la certeza, que el «segundo» Heidegger elaborará durante los años treinta, se desprenden fácilmente de aquí.

La primitiva idea de una «ciencia originaria de la vida en y para sí», se concreta rápidamente en una *hermenéutica fenomenológica de la facticidad*, esbozo de la analítica existencial de *Ser y tiempo*, la gran obra de Heidegger, publicada en 1927, en la que la pregunta por el ser de la conciencia remite a un más acá de ella, la vida fáctica, que enseguida pasará a denominarse *Dasein* (ser-ahí), en cuanto Heidegger llega a la clara conciencia de que la «comprensión de ser» es la condición ineludible de todo saber, incluida la fenomenología trascendental. La analítica del *Dasein* (la existencia fáctica e histórica) pone en marcha el programa de liberar de la propia fenomenología su gran descubrimiento temático, la intencionalidad, sacándola de su condición de «propiedad» definitoria de la conciencia psíquica o trascendental. Retrotraída a su lugar originario, el histórico y finito estar en el mundo del hombre, que «sabe» de su ser antes de cualquier reflexión teórica, queda en franquía para convertirse en la base sobre la que elaborar de manera radicalmente nueva toda la problemática fundamental de la filosofía.

Esta conversión de la fenomenología en hermenéutica del *Dasein*, con independencia de su conocido fracaso como proyecto ontológico —es sabido que que *Ser y tiempo* es una obra inacabada—, plantea problemas que poseen un carácter ejemplar para el conjunto del pensamiento hermenéutico contemporáneo. La integración del ver fenomenológico en una ineludible situación hermenéutica desplaza el problema fenomenológico de la intuición originaria (el darse de la «cosa misma») a la apropiación de la situación. Sólo ésta garantiza aquélla. Heidegger ha visto con claridad que sólo una precomprensión *original* de lo que se va a interpretar garantiza una lectura adecuada de los fenómenos. En consecuencia, *Ser y tiempo* es una lucha denodada por garantizar que la orientación recibida de la situación hermenéutica es auténtica, originaria, y que el despliegue

MÁS ALLÁ DE LA FENOMENOLOGÍA. LA OBRA DE HEIDEGGER

de la interpretación la esclarece. La pretensión de originariedad (*Ursprünglichkeit*), que atraviesa toda la obra, es una clara deuda fenomenológica, pero lo es aun más la necesidad de atestiguar mediante alguna forma de experiencia realizable ese momento de originariedad. Ésta es la función metódica que cumple la angustia, más acá de todo dramatismo existencial. La búsqueda de la originariedad de la interpretación preside no sólo la analítica existencial, sino también las numerosas interpretaciones de los grandes filósofos de la tradición que Heidegger realizó durante los años 20 y que, significativamente, solía adjetivar como «fenomenológicas».

¿Pero puede un planteamiento hermenéutico consecuente convivir con la idea de originariedad? La finitud de la existencia histórica, pensada en el ámbito del saber, significa la inagotabilidad de la tarea de apropiación, la imposibilidad de una transparencia completa de la situación, pues se está justamente bajo los efectos de lo que se quiere comprender. ¿Qué querría decir, bajo este prisma, un momento de comprensión originaria? ¿Que el sujeto de la reflexión hermenéutica podría adueñarse de su propia historicidad? ¿Que posee una clave segura, objetiva, para su autocomprensión? ¿Y cómo podría obtenerla sin salir de su situación, sin una mirada exterior sobre ella? La hermenéutica tiene que rechazar la idea misma de comprensión originaria —todo lo que se comprende es derivado, constituido, transmitido— o, cuando menos, *disociar, contra la fenomenología, lo originario de lo dado*: lo que se da no es originario y lo que es originario no se da. Pero una instancia originaria que constitutivamente no aparece, que no se muestra, es decir, que no ofrece ninguna forma determinable al pensamiento, no puede cumplir la función orientativa que la apropiación busca. Mientras el desarrollo ulterior del pensamiento de Heidegger sigue más bien esta segunda alternativa con la idea de «historia del ser» —un ser que se sustrae a toda presencia intencional, a toda forma objetiva de comprensión—, el grueso de los pensadores hermenéuticos contemporáneos, desde Gadamer a Vattimo, comparten, de manera explícita o implícita, la exclusión de todo ámbito originario de sentido.

El intento del «primer» Heidegger de una «hermenéutica fenomenológica» no tiene sólo la virtud de marcar una encrucijada para la hermenéutica filosófica actual, sino que pone de relieve su punto crítico, nunca bien resuelto: *la dificultad intrínseca de llevar a cabo una distinción, que se revela como necesaria, entre la orientación previa auténtica y la distorsionadora* (en palabras, muy posteriores, de Gadamer: «distinguir entre los prejuicios *verdaderos* bajo los cua-

les comprendemos, de los prejuicios falsos que producen los malentendidos»).

III

¿Se deja entender esta segunda etapa del pensamiento heideggeriano con el hilo conductor de la fenomenología, a pesar de alejarse patentemente de sus exigencias?

Lo que llama la atención de la obra publicada por Heidegger tras la guerra de 1939-45, por contraste con su primera fase, la que culmina en la publicación de *Ser y tiempo*, es su asistematismo y la variedad de su temática: reflexiones sobre la estructura de la metafísica y la historia del ser, sobre la esencia del arte y de la poesía (con interpretaciones de poetas como Hölderlin, Trakl, Rilke), sobre la técnica contemporánea, sobre el lenguaje, sobre el final de la filosofía, etc. Tras su muerte, acaecida en 1976, se publicaron sus explicaciones acerca del «agujero negro» de su biografía: su colaboración con el régimen nazi, iniciada en su período de rector de la Universidad de Friburgo (1933-34) y prontamente concluida. Quizá lo más destacable es su intento de interpretación *global* de la tradición filosófica desde Platón hasta la tecnociencia actual, fundada en una interpretación de la filosofía como *metafísica* (pensamiento de la totalidad del ente bajo la idea de fundamento), que le da una lógica interna implacable. Su des-construcción de este sistema en sus diversos estadios y su sostenido esfuerzo por pensar al margen de él han marcado profundamente a influyentes pensadores actuales, tan distantes entre sí como Vattimo, Rorty, Foucault o Derrida.

A pesar de esta variedad, tan lejana temática y metódicamente de la fenomenología, en uno de sus últimos escritos productivos *Tiempo y ser* (1962), Heidegger seguía reconociéndose en el proceder fenomenológico y conservando la «auténtica fenomenología». ¿Significa esto algo más que un acuerdo formal con la llamada «¡a las cosas mismas!», adaptable, en su vaciedad, a cualquier pensamiento? A mi entender, la obra del «segundo» Heidegger obedece a un motivo fundamental, cuya presencia se puede rastrear, en diversas perspectivas, en el conjunto de sus escritos de esta época: el ensayo de pensar el hecho fenomenológico primario, el aparecer de lo que aparece, en toda su radicalidad, y esto significa fuera de las categorías de la filosofía moderna de la subjetividad, arquetipo de la «metafísica».

Como señalaba al comienzo, el «tema» de la fenomenología es el

MÁS ALLÁ DE LA FENOMENOLOGÍA. LA OBRA DE HEIDEGGER

hecho enigmático de que las cosas aparezcan como ellas mismas, con su independencia y su figura propia, en vivencias subjetivas. La fenomenología trascendental de Husserl, manteniendo siempre la diferencia intencional entre vivencia y objeto, explicó en último término la «cosa misma» como el resultado de operaciones sintéticas de la subjetividad: lo que aparece puede aparecer como tal cosa por obra de la conciencia ante la que se manifiesta. Husserl recupera incluso, para expresar este rendimiento de la subjetividad, el clásico término *constitución*, típico del vocabulario trascendental de Kant. Heidegger, que ya desde el principio vio en la intencionalidad una base para cuestionar la terminología tradicional (psiquismo, conciencia, razón, etc.), se desvinculó en la analítica existencial de *Ser y tiempo* de una interpretación subjetiva del hecho del aparecer. Pero esta desvinculación no era completa, en la medida en que el *Dasein* humano se encuentra en una posición ambigua: no es ya «sujeto», conciencia, pero no ha abandonado del todo, pese a su finitud, el papel trascendental de condición que hace posible el sentido de todo lo que aparece. La separación absoluta de toda forma de comprensión subjetivo-trascendental del aparecer se lleva a cabo cuando Heidegger inserta la fenomenología en una interpretación radical de la filosofía moderna: la reflexión y objetivación propias del método fenomenológico, a pesar de su pretendida inocuidad, no son ajenas al movimiento general del pensamiento moderno, incoado ya en Platón y culminado en la técnica actual, de poner toda forma concebible de realidad a disposición de la subjetividad. La tesis metafísica de la subjetividad como fundamento (no otra cosa significa «sujeto», *subiectum*, lo que está debajo y fundamenta) sigue latiendo en la fenomenología.

¿No significa esto, en el supuesto de que esta manera de entender el pensamiento moderno sea sostenible, que toda filosofía de la subjetividad termina reduciendo las cosas a un fenómeno suyo? El pensamiento, señala Heidegger en *¿Qué significa pensar?*, no ha dejado nunca al árbol en flor estar sencillamente donde está. Pensar fenomenológicamente el tema de la fenomenología exige desalojar a la subjetividad de su lugar de fundamento, saltar decididamente fuera de las categorías de la subjetividad, que es tanto como decir de la tradición metafísica en general. El aparecer no puede ser ya una acción del sujeto; también todo lo que entendemos como «subjetivo» lo entendemos así en virtud de unas condiciones que no están en poder de ningún sujeto, individual o colectivo. Preservar el hecho fenomenológico, la diferencia esencial entre vivencia y cosa, entre

hombre y mundo, significa sustraer el aparecer al dominio de lo representable por la subjetividad; pensarlo entonces como una dimensión originaria indisponible en la que las cosas y el hombre mismo aparecen sin que ella se dé, se muestre o comparezca. Heidegger se ha servido de la noción de «ser» para señalar esa dimensión, aunque también del lenguaje (en una de sus últimas obras, *Unterwegs zur Sprache*), y de una interpretación de la idea griega de *verdad como des-velación* para pensar la relación entre esa dimensión que se retira y el mundo manifiesto. La idea de *historia del ser* caracteriza el acontecer de tal desvelación y cumple, por su parte, el papel de clave hermenéutica para interpretar las diversas épocas de la metafísica. Lograr una comprensión suficiente de estos conceptos poliédricos y de su relación, que sólo esquemáticamente acabo de esbozar, es la mayor dificultad de esta segunda etapa del pensamiento de Heidegger.

Esta tarea de demolición de la subjetividad, cuya interna relación con el desarrollo de la fenomenología acabamos de ver, ofrece dos flancos altamente problemáticos. El primero es la interpretación misma de la historia de la modernidad y de la subjetividad que en ella impera. A pesar de su enorme repercusión en las diversas formas de anti-humanismo contemporáneo, son muchas las dudas que tal interpretación suscita. En Alemania, Dieter Henrich y sus discípulos llevan años distanciándose de ella y en Francia, país donde se localiza su máxima influencia, hay intentos de presentaciones globales alternativas. El libro de Alain Renaut *La era del individuo* es una buena muestra de ello. El segundo flanco es el lugar reservado al hombre en ese acontecer del ser en que está *a priori* inmerso. Con numerosas variaciones, pero sin concreciones precisas, Heidegger ha solido presentar su papel primario como un *responder* a una *apelación*, la que el ser o el lenguaje le dirigen. La acción y el decir humanos son siempre respuestas a una convocatoria. Este modelo apelativo, que encaja perfectamente con la idea hermenéutica de *pertenencia* o *proveniencia* de una tradición y que sirve bien para desposeer al hombre de la condición de «sujeto», ha hecho fortuna en el pensamiento contemporáneo y, así, pensadores como Gadamer, Ricoeur, Vattimo o Lévinas han usado abundantemente de él. Pero está por ver que la idea de apelación suministre el marco suficiente para pensar la situación del hombre y sus posibilidades a las puertas del nuevo siglo. En cualquier caso, es claro que sólo una apropiación crítica del pensamiento de Heidegger, lejos de capillas venerantes y de fobias negadoras, puede resultar hoy interesante y productiva. □

Desde el 2 de octubre, en la Fundación

Exposición Richard Lindner



«Woman» (Mujer), 1950

La integran 29 óleos y 17 acuarelas de 1950 a 1977

Un total de 46 obras –29 óleos y 17 acuarelas– ofrece desde el 2 de octubre la exposición del pintor norteamericano de origen alemán Richard Lindner (1901-1978) que abre la temporada de la Fundación Juan March. Por primera vez en España se puede contemplar una retrospectiva de este artista, considerado como un solitario difícilmente clasificable dentro de un estilo concreto. Nacido en Hamburgo, desde 1941 se estableció en Nueva York y se nacionalizó norteamericano en 1948.

La exposición, que estará abierta en la sede de la Fundación Juan March, en Madrid, hasta el 20 de diciembre próximo, se exhibirá posteriormente en Valencia, en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre Julio González. Las obras, realizadas a lo largo de 27 años, de 1950 a 1977 (un año antes de su muerte), proceden del Centro Georges Pompidou, de París; Whitney Museum of American Art, Metropolitan Museum y Guggenheim Museum, de Nueva York; National Gallery of Art y Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, de Washington; Tate Gallery, de Londres; Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, de Düsseldorf; Museum Ludwig, de Colonia; Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM),

de Valencia; Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, de Lugano y de Madrid; Museo Nacional de Arte Reina Sofía, de Madrid; y otras galerías, colecciones particulares y familia del artista.

Aunque gran parte de su obra se dio a conocer en la época del pop-art, Richard Lindner no formó parte de este movimiento de los años sesenta ni se reconoció como artista pop. Asimismo, sus primeras obras de los cincuenta revelan su independencia del expresionismo abstracto, por entonces dominante en Nueva York, ciudad que le fascinó e inspiró gran parte de su obra.

Jugadores y gángsters, prostitutas con corsés articulados y niños monstruosos con juegos mecánicos son algunos de los seres robotizados que conforman el «circo» que nos ofrece Lindner, más allá de cualquier tiempo y lugar concretos.

Para la crítica de arte norteamericana Dore Ashton, es fundamental la influencia en el artista de la tradición europea: «La obra de Lindner, como

una buena novela, trata expresamente de la cultura de su tiempo, que él transforma con su talento e imaginación plástica en una visión sintética, en una parábola del mundo que no está anclada en ningún tiempo ni lugar determinados. Aunque se identifique con Nueva York y con las costumbres americanas, Lindner conserva afortunadamente restos de su experiencia europea. Es quizá lo extraño de la mezcla de tradiciones lo que confiere a su obra su fuerza y su marcada identidad y lo que ha impresionado a tantos artistas americanos más jóvenes».

Por su parte, Judith Zilcher, conservadora del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, de Washington, escribía en el catálogo de la exposición de Lindner celebrada en dicho museo en 1997: «Jugadores y gánsters, dictadores y mujeres de la calle, chicos en pantalón corto y porteros uniformados: éstos son algunos de los actores que encontramos en el circo del absurdo de Richard Lindner. En el arte de Lindner, los ladrones se convierten en payasos; los alcahuetes hacen de maestros de ceremonias; niños monstruosos actúan como prestidigitadores; y las prostitutas se muestran como mujeres macizas de vulgar aspecto. Desde que empezó a pintar en serio, hacia 1950, hasta su muerte en 1978, Richard Lindner tomó las imágenes del circo como un leitmotiv para sus atrevidos cuadros figurativos. (...) Sus pinturas ofrecen una visión del número de circo que es la vida urbana moderna».

A continuación ofrecemos un extracto del estudio de Werner Spies, director del Centro Georges Pompidou, de París, que reproduce el catálogo de la presente exposición.

Werner Spies

El mundo personal de un solitario

La exposición de Richard Lindner organizada por la Fundación Juan March nos brinda la oportunidad de volver a descubrir la obra de un significativo solitario. En 1933 Lindner, de origen alemán, tuvo que abandonar la patria alemana. La inquietud y la opresión que rodean a las figuras de sus cuadros proceden de esta herida.

En la gigantesca ciudad de Nueva York consiguió evocar un recuerdo melancólico. Entre los emigrantes, Lindner podría muy bien ser un historiador de las costumbres. Los temas americanos, la gran ciudad, los anuncios, la lucha sexual, se brindan de tal manera que el Berlín de los años veinte, los modelos literarios que nos ofrecen Strindberg, Wedekind y Brecht se nos hacen más transparentes. Si bus-

camos el origen de su estilo y de su temática, vemos que Lindner pinta un «mundo del ayer». Su mirada se incrusta en el presente con la cansada conciencia de un hombre que sólo puede vivir la actualidad teniendo como fondo la Historia. Tenía la capacidad de aplicar a su propio hacer una evocación tan triste como salvaje del pasado, del tiempo perdido.

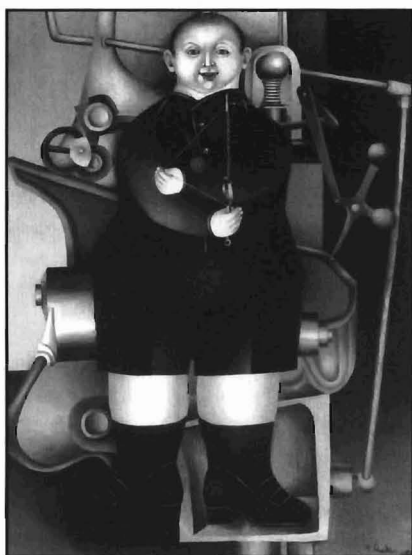
Desde la ventana de su casa de la Calle 69 coleccionaba temas; cosas que encontraba en la calle, en Macy's o Bloomingdales. Juguetes mecánicos, aparatos deportivos, postales pornográficas, recortes de periódicos y catálogos se amontonaban en el estudio y en el piso. ¿Dónde se encuentra Lindner? Los europeos buscan lo americano en sus cuadros; los ameri-

canos, la parte europea.

Pero a Lindner, que murió en Nueva York en 1978, le importaba la realidad rota, lo inaprensible de la realidad. A él se deben algunos de los símbolos más enraizados de la época. Su pintura está poblada de símbolos del consumo, la moda y la publicidad. Algunos cuadros están cercanos al pop-art. Estas obras decisivas pueden fecharse en los años cincuenta y sesenta, lo cual indica que este artista iba por delante de sus coetáneos. Pero ya no se trata de la prioridad temporal. Hoy se reconoce el lugar especial de Lindner, el trato melancólico de su momento presente.

El emigrante se sentía atraído por la vida urbana de Manhattan, pero al mismo tiempo buscaba el filtro que pudiera sustraer lo espontáneo y directo a la experiencia inmediata. Frente a él sentía un interés literario que le incitaba a comentarlo todo. Lindner centraba sus encuentros con la literatura de Baudelaire, Flaubert, Rimbaud, Strindberg o Heinrich Mann en el conocimiento de las biografías cuyo rostro seguía en sus cuadros.

Frágil, ajeno a cualquier sentimentalismo y de réplica mordaz, Richard Lindner ha creado un universo pictórico en el que él mismo desaparece, como en una funda. Suyas son esas bestias corpulentas, ese sexo inyectado de hormonas, esos seres mecanizados y todo un mundo de objetos llenos de referente psicológico. En casi todos sus cuadros el hombre y la mujer dramatizan de forma constante su insoportable alteridad. En el centro de la mayoría de sus cuadros, de los diez últimos años, y aun cuando ya estaba desapareciendo el folclore urbanista que durante un tiempo los marcó fuertemente, encontramos siempre Nueva York. Uno de los temas principales de Lindner, la desigualdad entre los sexos, cobra valor de parábola en su unicidad y es fuente de variaciones constantemente repetidas sobre esta desproporción que obliga al hombre frente a la «Venus Lindner» a poner



«Boy with Machine» (Niño con máquina), 1954

de relieve su fuerza orgullosa median-te generosas hombreras y la raya de un pantalón tieso como un metal cortante. Otro símbolo de la inferioridad masculina aparece de forma regular en el tema de los naipes, en que el as siempre está en manos de la mujer.

En todos sus cuadros es tan omnipresente el sexo que se ha querido ver en éste su fuente principal de inspiración. ¿Lindner pintor de la libido? Por supuesto que no, en el sentido que ofrece una pintura como la de Wesselmann. Para Lindner, el sexo representa el límite de la relación entre los seres, la imposible transgresión de cada existencia individual. Sin duda por esta razón figuras de introvertidos como Luis II o Proust asumen en Lindner una función de mito. En un total ensimismamiento produce la ficción andrógina, en la que el poder de evocación de su propio yo triunfa frente a cualquier alteridad del mundo real.

En Lindner el sexo no se transforma, como en Warhol, en producto de consumo equiparable a las sopas Campbell; constituye el símbolo más explícito de la separación y del aislamiento existencial de todos. Dentro de esta perspectiva, la obra de Lindner



«Moon over Alabama» (Luna sobre Alabama), 1963

denota una profundidad y una claridad reflexiva que va más lejos que la del pop-art. Por su contenido, sus cuadros están más cerca de la monomanía de las parábolas sobre la vida y el taller de *El pintor y su modelo*, de Picasso. Estos trabajos encierran una ambigüedad muy particular y difícil de captar. Resulta provocativo tanto para el americano como para el europeo. Todos intentan interpretar como exotismo de un mundo distinto lo que, en Lindner, es sólo mera distancia de su propio mundo.

Para los europeos se trata de simplificaciones que funcionan en sus cuadros como señales, como citaciones visuales sacadas de la vida en las ciudades americanas. También en este caso se olvida con facilidad que estas simplificaciones del decorado visual remiten a Delaunay, Léger y Mondrian.

Lindner se presenta como el «go-between» que, en cada continente

nuevo, se desprende del mensaje que él mismo ha captado. Aquí es donde alcanzamos el nervio de la obra, lo que le confiere toda su eficacia: al renunciar totalmente a la espontaneidad y a su identificación, Lindner logra una obra que, voluntariamente y desde el punto de vista que se mire, se sitúa en el «entre-dos».

Durante los últimos años de su vida pasó buena parte de su tiempo en París, donde tenía un estudio. El emigrante se propuso ir y venir entre el antiguo y el nuevo mundo. En el pasado hubiera rechazado tal cosa. Demasiados malos recuerdos le traía la ciudad donde, después de huir de la Alemania nazi, había conocido duros años ensombrecidos por el chovinismo de los franceses. Sintió la importancia que había tenido para él el excitante ambiente neoyorquino que hizo del europeo exiliado un verdadero pintor.

Lindner siguió siendo un pintor del exilio, un exilio reivindicado y mimado. Podría verse en su marcha a París una necesidad impuesta por la obra que reclama la distancia, una huida lejos de cualquier identificación y de la proximidad, ya natural en exceso, a los temas típicamente neoyorquinos de algunos cuadros.

Este comportamiento se basta a sí mismo para alejar a Lindner de cualquier ideología del *hic et nunc* que el pop-art termina expresando. Carece para ello de cualquier tipo de inserción sociológica y biográfica en el medio americano. Su escepticismo iba en contra de todo eso. Se sirvió de este entorno americano conscientemente, sucumbiendo a su fascinación, pero sin renunciar al segundo plano de su condición europea; como si se entregara a una especie de investigación etnológica, utiliza ese entorno contra sus recuerdos y lo integra en sus cuadros, ya de por sí fuertemente marcados por los recuerdos europeos.

El hombre exiliado encontraba al mismo tiempo con qué minimizar la ruptura producida en su vida. Sobre

este telón de fondo libera sus recuerdos, que toman de la espontaneidad americana su aptitud para la creación sincrética, como lo muestran sus primeros cuadros.

A Lindner le interesa el hombre y, de hecho, únicamente el hombre de la ciudad. Sus criaturas son gordas, hinchadas, corpulentas en extremo. En el caso de las mujeres todo está exagerado en el sitio adecuado, y los hombres muestran una nuca y unas espaldas exactamente iguales a las que nos enseñó Eric von Stroheim en sus películas.

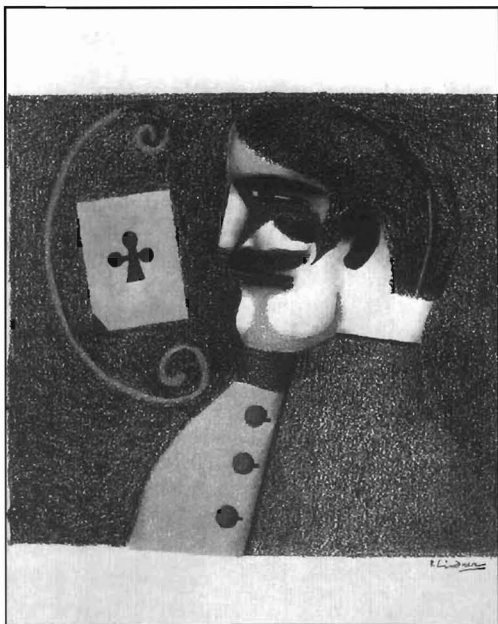
El universo de Lindner es el del disfraz y la máscara; nunca encontramos un cuerpo desnudo: la exhibición se intensifica todavía más con el vestido y los objetos. El cuerpo obedece a la fuerza a una gramática rigurosa: corsés, cordones, ligeros, toda clase de ropa interior articulan la desnudez.

Un puzzle erótico

El recurso formal con frecuencia utilizado por Lindner es la fragmentación de la mujer tal como la realizó el cubismo. Le permite descomponer el cuerpo en sus partes funcionales y reunirlos en un puzzle erótico.

La aceptación de la realidad, la admiración hacia el empuje vital americano, que niega la vejez y el recuerdo con una brutalidad rayando en lo natural; todo esto se encuentra en sus figuras. Están cargadas de un verdadero aderezo cultural; tal como son, representan los animales heráldicos de esta sociedad urbana.

Desde la primera impresión sentimos ya extrañamente hasta qué punto este europeo sensible, arrojado de un país a otro, impuso a la pintura americana un impacto sin contemplaciones: es la protesta contra la sociedad de los años veinte llevada al paisaje del



«Ace» (As), 1975

pop rutilante. Hay que señalar, en particular, los bocetos y dibujos preparatorios. Líneas con anchas separaciones distribuyen personajes y objetos, ensayan el efecto producido por el contraste de colores de los cuadros. Llegados aquí, podemos constatar cómo reacciona Lindner a una idea nueva, a un tema tomado del exterior. Muy rápidamente, el descubrimiento hecho en la realidad se transforma en escritura que viene a insertarse en el inventario de formas ya existentes.

Al pop-art debe Lindner su popularidad. Sus obras presentan muchos elementos de éste, pero las raíces de su trabajo nos llevan hacia otras zonas, nos remiten a un trabajo intelectual que comparte —en una especie de nostalgia del presente— la fascinación de los jóvenes americanos por el consumo y los clichés de su civilización; pero la suspicacia que despierta en él la es-

pontaneidad le conduce hacia una interpretación directamente opuesta.

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.

Conferencias sobre Richard Lindner

Paralelamente a la exposición, la Fundación Juan March ha organizado en su sede, del 6 al 15 de octubre, a las 19,30 horas, un ciclo de conferencias sobre Richard Lindner con el siguiente programa:

Martes 6 de octubre

Victoria Combalá, profesora titular de la Universidad de Barcelona y directora artística del Centro Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet (Barcelona).
Richard Lindner: el pop-art y el erotismo.

Jueves 8 de octubre

Tomás Llorens, conservador-jefe de la Colección Thyssen-Bornemisza, de Madrid, académico de número de la Real Academia de San Fernando y profesor asociado en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Gerona.

Richard Lindner: Exilio y extraversion de la conciencia moderna.

Martes 13 de octubre

Alberto Corazón, diseñador gráfico e industrial.

Lindner, el geómetra ambiguo.

Jueves 15 de octubre

Fernando Castro, crítico de arte y profesor de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid.

Travesuras y otras perversiones.

La conferencia inaugural de la exposición, el 2 de octubre a las 19,30 horas, corre a cargo de Werner Spies, director del Centro Georges Pompidou, de París.

Premiada por la Asociación de Críticos de Arte

La Fundación: ejemplaridad de su trayectoria

La Asociación Madrileña de Críticos de Arte ha otorgado, por unanimidad, a la Fundación Juan March el premio «Juan Antonio Gaya Nuño», instituido para galardonar «a una personalidad o institución española por la ejemplaridad de su trayectoria al servicio del arte».

En el acto de entrega, celebrado el pasado 25 de junio, el presidente de la Asociación, **Mario Antolín**, destacó la «labor constante, viva, proyectada en múltiples campos hacia el siglo XXI, que viene realizando la Fundación Juan March desde 1955». Por su parte, el director general de Bellas Artes, **Benigno Pendás**, al hacer entrega del premio al director gerente de la Fundación Juan March, subrayó ese «carácter ejemplar y pionero en el

mundo de la cultura, que hace de la Fundación Juan March un faro de libertad, que además de traer a España por primera vez novedades artísticas de primera magnitud, ha abierto un camino de bien hacer a otras instituciones y personas».

Además del premio concedido a la Fundación Juan March se entregaron el «Enrique Azcoaga» al IVAM, de Valencia; el «José Camón Aznar» a Jesús Cuadrado por *Diccionario de uso de la Historieta Española 1873-1996*; el «Enrique Lafuente Ferrari» a Manuel Ángel Baldellou, comisario de la exposición Gutierrez Soto; y el premio «José de Castro Arines» a la revista «El punto de las artes».

Estos premios, de carácter anual, se han concedido por primera vez.

Destinados a profesores de Enseñanza Secundaria

Cursos sobre arte, en Cuenca y Palma

Se complementan con visitas guiadas

La Fundación Juan March ha organizado para este mes de octubre, en Cuenca y en Palma de Mallorca, cursos sobre arte con carácter gratuito, destinados a profesores de Enseñanza Secundaria, así como a estudiantes universitarios y público interesado. Como ya lo hiciera el pasado año, estos cursos tienen 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.

El arte abstracto es el título del curso que del 2 al 10 de octubre, en seis sesiones, se celebrará en **Cuenca**, en el salón de actos de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de la Diputación Provincial, organizado por la Fundación Juan March con la colaboración de la Diputación Provincial de Cuenca. El curso consta de seis conferencias, impartidas —tres cada uno— por **Javier Maderuelo** y **María Bolaños**, ambos profesores de la Universidad de Valladolid, con el siguiente programa:

◆ *2 de octubre* (19 a 21 horas): «Conceptos fundamentales: el origen de la Abstracción», por **Javier Maderuelo**.

◆ *3 de octubre* (12 a 14 horas): «La abstracción en las vanguardias: Kandinsky, Klee, Mondrian», por **Javier Maderuelo**.

◆ *3 de octubre* (17 a 19 horas): «La generación del silencio. La materia y el gesto», por **Javier Maderuelo**. Visita guiada al Museo.

◆ *9 de octubre* (19 a 21 horas): «El expresionismo abstracto: la Escuela de Nueva York», por **María Bolaños**.

◆ *10 de octubre* (12 a 14 horas): «El informalismo en España: *Dau al Set*, *El Paso*», por **María Bolaños**.

◆ *10 de octubre* (17 a 19 horas): «Extensión de la abstracción: Grupo de Cuenca, Arte normativo, Pintura», por **María Bolaños**. Visita guiada al Museo.

Además de las pinturas y esculturas que con carácter permanente exhibe el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, pertenecientes a la colección de la Fundación Juan March, durante el mes de octubre está abierta en la **sala de exposiciones temporales** la muestra «**José Guerrero: obra sobre papel**», compuesta por cinco series —48 obras en total— principalmente tintas, gouaches y técnicas mixtas, realizadas por el artista granadino entre 1970 y 1985.

Esta exposición se exhibió anteriormente en la sala de exposiciones temporales del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca.

Visitas guiadas al Museo: Todos los días, previa petición.

En el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma

Un curso sobre grabado se desarrolla en seis sesiones en **Palma**, en la sede del Museu d'Art Espanyol Contemporani de la Fundació Juan March, del 13 al 31 de octubre, organizado por la Fundació Juan March. Lo imparten **Elena de Santiago**, directora del Servicio de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, de Madrid, y **Juan Carrete**, delegado de la Calcografía Nacional (dos conferencias cada uno); e incluye dos visitas guiadas a los talleres de la Fundación Miró, de Palma, y de Ediciones Galería Maior, de Pollença y Peter Philips, de Santanyí. El programa del curso es el siguiente:

Conferencias (19,30 a 21,30 horas):

◆ *13 de octubre:* «Historia y técnicas

tradicionales de grabado», por **Elena de Santiago**.

◆ *14 de octubre:* «Durero, Rembrandt y Goya», por **Elena de Santiago**.

◆ *20 de octubre:* «Técnicas actuales de estampación», por **Juan Carrete**.

◆ *21 de octubre:* «El arte gráfico en España durante el siglo XX», por **Juan Carrete**.

Visitas a talleres (10,30 horas):

◆ *17 de octubre:* Taller de grabado de la Fundació Pilar i Joan Miró. Explicaciones a cargo de sus responsables, **Joan Oliver** y **Joan Insa**.

◆ *24 de octubre:* Talleres de Edicions Galería Maior, de Pollença.

◆ *31 de octubre:* Taller Peter Philips, de Santanyí.

Además de las 57 pinturas y esculturas, de otros tantos autores del siglo XX, que con carácter permanente exhibe el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma, durante el mes de octubre está abierta en la sala de exposiciones temporales la muestra de 100 grabados de la Suite Vollard, de Picasso, con cuatro temas: «El taller del escultor», «El Minotauro», «Rembrandt» y «La batalla del amor», además de tres retratos del marchante Ambroise Vollard, que dio el nombre a la serie. Esta muestra estará abierta hasta el 5 de diciembre de 1998.

Todos los días se realizan visitas guiadas para escolares al Museu, previa petición.

Visitas guiadas para el público en general, previa petición.

Otras actividades recientemente programadas en el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma, han sido el curso, celebrado el pasado mes de junio, sobre «Las vanguardias artísticas del siglo XX», impartido en inglés por **Mar Estrada** y dirigido a residentes extranjeros en Mallorca y a los guías del Museo; y la conferencia sobre la exposición de la *Suite Vollard*, de Picasso, que dio el 24 de septiembre la directora del Museo Picasso de Barcelona, **María Teresa Ocaña**. Asimismo, el Museu ha prestado su sede para la celebración de otros actos como la presentación, el 5

de junio, del número dedicado a Baleares de la Revista de Museología; o el concierto «Tocando en colores» programado para el 18 de septiembre, con ocasión de la Segunda Edición de la Nit de l'Art, organizado en colaboración con PRO-ART Música.



Carlos Prieto ofrece en octubre las Suites de Bach

Ciclo «Música para violonchelo solo»

La Fundación Juan March ha programado para los miércoles 14, 21 y 28 de octubre a las 19,30 horas, un ciclo de conciertos bajo el título «Música para violonchelo solo», ofrecido por **Carlos Prieto Jacque**, quien ya en otoño de 1996 actuó, con Chiky Martín al piano, en el ciclo «Violonchelo iberoamericano del siglo XX».

El programa de los conciertos, que se retransmiten en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España, es el siguiente:

— *Miércoles 14 de octubre*

Suite nº 1 en Sol mayor BWV 1007 y Suite nº 5 en Do menor BWV 1011, de J.S. Bach; y Suite nº 1, Op. 131c, de Max Reger.

— *Miércoles 21 de octubre*

Suite nº 3 en Do mayor, BWV 1009 y Suite nº 4 en Mi bemol mayor BWV



1010, de J.S. Bach; y Suite nº 1, Op. 72, de Benjamin Britten.

— *Miércoles 28 de octubre*

Suite nº 2 en Re menor BWV 1008 y Suite nº 6 en Re mayor, BWV 1012, de J.S. Bach; y Sonata Op. 8, de Zoltán Kodály.

Pocos violonchelistas se han interesado tanto en la obra de sus contemporáneos como el mexicano **Carlos Prieto** y pocos han hecho más por enriquecer y difundir el repertorio violonchelístico iberoamericano. Desde 1980 ha ofrecido los estrenos mundiales de más de cuarenta obras, casi todas dedicadas a él, incluyendo quince conciertos para violonchelo y orquesta. En 1995 Carlos Prieto recibió la Medalla Mozart. Es autor de *Cartas Rusas*, *Alrededor del mundo con el violonchelo* y *De la URSS a Rusia*. □

Concierto-homenaje a Ramón Barce en «Aula de (Re)estrenos»

El 7 de octubre se celebra en la Fundación Juan March un concierto en homenaje al compositor **Ramón Barce**, en su 70º aniversario, dentro de la serie «Aula de (Re)estrenos», de la Biblioteca de Música Española Contemporánea de esta Fundación.

El concierto, que se retransmite en directo por Radio Clásica, de RNE, lo ofrecen la pianista **Eulàlia Solé**, en la

primera parte; y **María José Montiel** (soprano), **Jesús Villa Rojo** (clarinete), **Gerardo López Laguna** (piano) y **Alfredo Anaya** (percusión), en la segunda.

El programa lo integran *Cuatro preludios en nivel Do sostenido* y *Sonata nº 1* (en primera audición), para piano solo; y *Eterna* y *Hacia mañana, hacia hoy* (voz y conjunto de cámara). □

«Conciertos del Sábado» en octubre

Ciclo «Tecla española del XVIII»

Con un ciclo sobre «Tecla española del XVIII» comienzan en octubre los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March para el curso 1998/99. En cinco sesiones, los días 3, 10, 17, 24 y 31 de octubre, a las doce de la mañana, se ofrece una selección de obras para diversos instrumentos de tecla de esa centuria: órgano, clave, fortepiano y piano, todas ellas de compositores españoles o, como en el caso de Scarlatti, afincados en España.

*En el ciclo actúan los siguientes solistas: **Luisa Morales** (clave), el día 3; **Tony Millán** (fortepiano), el 10; **Susana Sarfson** (clave), el 17; **Alberto Cobo** (piano), el 24; y **Anselmo Serna** (órgano), el 31.*

El programa del ciclo «Tecla española del XVIII» es el siguiente:

— *Sábado 3 de octubre*

Luisa Morales (clave)

Sonatas de Sebastián Tomás, Juan Moreno y Polo, José de Nebra, Antonio Soler, Domenico Scarlatti y Anónimos del siglo XVIII.

— *Sábado 10 de octubre*

Tony Millán (fortepiano)

Sonatas de Antonio Soler; Minué afandangado con 6 variaciones, de Félix Máximo López; Dos Sonatas, de Manuel Blasco de Nebra; Fandango con variaciones para el fortepiano, de José Martí; y Polonesa, de Jacinto Codina.

— *Sábado 17 de octubre*

Susana Sarfson (clave)

Sonata XXVII en Do menor, de Vicente Rodríguez Monllor; Sonata en Do menor, de José Gallés; Sonata en Re mayor, de Mateo Albéniz; Tres Sonatas, de Domenico Scarlatti; y Sonata nº 49 y Fandango, de Antonio Soler.

— *Sábado 24 de octubre*

Alberto Cobo (piano)

Obras de Félix Máximo López (entre ellas, tres estrenos modernos).

— *Sábado 31 de octubre*

Anselmo Serna (órgano)

Obras de A. Soler, J. Sesé, V. Rodríguez, J. Larrañaga, J. B. De Nebra, J. De Arce, J. Oxinagas, N. Casanoves, J. Lidón y Anónimos.

Luisa Morales obtuvo en 1983 el «Premio Coleman» a la mejor intérprete de música española para clave y el «Premio José Miguel Ruiz Morales» en los cursos de «Música en Compostela». **Tony Millán** es profesor de clave en el Conservatorio «Arturo Soria» y en el Real Conservatorio de Música, ambos de Madrid, y miembro del conjunto «Música Antigua de Chamberí». **Susana Sarfson**, argentina, ha sido profesora titular del Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires. Profesora Superior de clave, en 1993, por el Conservatorio Superior de Zaragoza y Licenciada en Filología Hispánica, realiza actualmente estudios de doctorado en la Universidad de Zaragoza. **Alberto Cobo** estudió la carrera de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Actualmente está grabando la integral de la obra para piano de Félix Máximo López (1742-1821) para Radio Nacional de España. **Anselmo Serna** es profesor de órgano en el Conservatorio de Música de Madrid. Colabora regularmente con las orquestas Sinfónica de Madrid, Sinfónica de RTVE y Nacional de España.

«Conciertos de Mediodía»

Piano; violín y piano; y violonchelo y piano son las modalidades de los tres «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de octubre a las doce horas. La entrada es libre y se puede acceder a la sala entre una y otra pieza.

LUNES, 5

RECITAL DE PIANO,
por **Chang-Rok Moon**, con
obras de C. Debussy.

Chang-Rok Moon nació en Corea y a los 14 años se desplazó a Madrid, donde comenzó sus estudios de piano, que completó en Londres. Es profesor de piano en el Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza.

LUNES, 19

RECITAL DE VIOLÍN Y PIANO,
por **David Marco** (violín) y
Miguel Ángel Chavalas
(piano) con obras de E. Toldrá,
L. v. Beethoven, C. Debussy
y M. de Falla.

David Marco nació en Monserrat (Valencia) en 1969 y ha estudiado en los Conservatorios de Valencia y Murcia; ha sido alumno de la Escuela Superior de Música «Reina Sofía» de Madrid. Ha sido miembro y concertino de la Joven Orquesta Nacional de España. Es profesor de violín en el Conservatorio de Música «Jacinto Guerrero» de

Toledo. Miguel Ángel Chavalas nació en Las Palmas de Gran Canaria, donde inició sus estudios que amplió en Amsterdam y Budapest. Es profesor en el Conservatorio Provincial de Guadalajara, Escuela Superior de Música «Reina Sofía» y Escuela de Jóvenes Pianistas Ciudad de Lucena.

LUNES, 26

RECITAL DE VIOLONCHELO
Y PIANO,

por **Ángel García Jermann**
(violonchelo) y **Kennedy
Moretti** (piano), con obras de
J. S. Bach, J. Brahms,
W. Lutoslawsky, G. Fauré
y C. Davidoff.

Ángel García Jermann inició sus estudios musicales en Madrid y los amplió en la Universidad de Indiana (Bloomington, EE. UU.) y en la Hochschule für Musik Detmold (Alemania). Es violonchelista solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Kennedy Moretti realizó sus estudios de piano en la Universidad de São Paulo (Brasil) y los amplió en Europa, en Budapest y Viena. Ha trabajado como pianista preparador y asistente musical en Hungría y en Austria. Es profesor pianista acompañante en la Escuela Superior «Reina Sofía».



Tres veces a la semana, por las mañanas

«Recitales para jóvenes», en la Fundación

El jueves 1 de octubre comienzan en la Fundación Juan March los «Recitales para Jóvenes» correspondientes al curso 1998/99, a los que acuden alumnos de colegios e institutos madrileños, acompañados de sus profesores. Estos conciertos, que inició la Fundación Juan March en 1975, abarcan diversas modalidades instrumentales y se celebran tres veces por semana, en las mañanas de los martes, jueves y viernes. Están destinados exclusivamente a estudiantes, previa solicitud de los centros a la Fundación Juan March. Cada recital es comentado por un especialista. Un total de 22.100 estudiantes asistieron a los 84 conciertos celebrados el curso pasado. A lo largo de estos 23 años ha acudido a la Fundación Juan March medio millón de jóvenes, que en un porcentaje superior al 75% es la primera vez que escuchan directamente un concierto de música clásica.

De octubre a diciembre de este año, el calendario de recitales es el siguiente:

— Los martes (6, 13, 20 y 27 de octubre; 3, 10, 17 y 24 de noviembre; y 1 y 15 de diciembre) el dúo formado por **Víctor Correa** (violín) y **Julio Muñoz** (piano) interpreta obras de A. Vivaldi, F. Schubert, N. Paganini, C. Franck y P. de Sarasate. Los comentarios son de **Carlos Cruz de Castro**.

Víctor Correa se forma en los Conservatorios de Badajoz, El Escorial y Madrid y amplía sus estudios en la Universidad de Indiana (EE. UU.) y en la Escuela Superior de Música «Reina Sofía». Es miembro de la Orquesta de Cámara Reina Sofía y profesor de violín y música de cámara en el Conservatorio Ferraz de la Comunidad de Madrid. Julio Muñoz realiza sus estudios musicales en Las Palmas y en Madrid y los amplía en Suiza y Hungría; es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

— Los jueves (1, 8, 15, 22 y 29 de octubre; 5, 12, 19 y 26 de noviembre; y 3, 10 y 17 de diciembre) la pianista **Sara Marianovich** interpreta obras de G. F. Händel, D. Scarlatti, W. A. Mozart, F. Schubert, F. Chopin, S. Rachmaninoff, C. Debussy y J. Rodrigo. Los comenta-

rios son de **Javier Maderuelo**.

Sara Marianovich nació en Belgrado, donde estudió piano en la Escuela de Música «Mokranjac» y en la Facultad de Música de la Universidad de Belgrado. Ha realizado cursos en España, Polonia y Rusia; posee varios premios y ha realizado numerosas grabaciones.

— Los viernes (2, 9, 16, 23 y 30 de octubre; 6, 13, 20 y 27 de noviembre; y 4 y 11 de diciembre) el dúo formado por **Maarika Järvi** (flauta) y **Graham Jackson** (piano) interpreta obras de J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Schubert/Th. Boehm, C. Nielsen, O. Messiaen y G. Bizet/F. Borne. Comentarios de **José Ramón Ripoll**.

Maarika Järvi comenzó sus estudios en Estonia, su país natal, los continuó en Estados Unidos y es flauta solista de la Orquesta de RTVE. Graham Jackson estudia en la Guildhall School of Music and Drama y en la Academia Liszt de Budapest. Ha sido pianista acompañante en la Escuela «Reina Sofía» y es profesor de música de cámara en el Conservatorio Padre Antonio Soler de El Escorial. □

Cinco lecciones sobre el surrealismo

Intervinieron Estrella de Diego, Juan Manuel Bonet y Francisco Calvo Serraller

Coincidiendo con la retrospectiva que dedicada al pintor belga Paul Delvaux organizó la Fundación Juan March, la primavera pasada tuvo lugar, entre el 17 de marzo y el 2 de abril, un ciclo de conferencias con el título de *Cinco lecciones sobre el surrealismo*, en el que intervinieron la profesora de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid Estrella de Diego (martes 17 de marzo: *Bruselas-París: Las ciudades de los surrealistas*); el director del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) y crítico de arte Juan Manuel Bonet (martes 24 de marzo: *André Breton: Su mirada sobre el arte moderno*, de la que se resume la primera parte; y jueves 26 de marzo: *Cadaqués, Vallecas, Tenerife: El surrealismo en sus paisajes españoles*); y el catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y crítico de arte Francisco Calvo Serraller (martes 31 de marzo: *Pintar dormidos: El surrealismo en los años 20*; y jueves 2 de abril: *Pintar despiertos: El surrealismo en los años 30*). Las conferencias se acompañaron de diapositivas.

Estrella de Diego

Bruselas-París: las ciudades de los surrealistas

«Morirse es como un pueblo», comentaba a mitad de los años 60 el gran escritor belga Louis Scutenaire, del grupo surrealista de Bruselas. Y es que incluso en 1960 el surrealismo más puro, el más contundente, el que requiere inteligencia y no sólo azar, el belga, seguía vivo. Tan vivo como el primer día. Camuflado y tremendo. Incisivo siempre. Curiosos estos surrealistas belgas.

Curiosos siempre con su aspecto burgués, aquel con el cual insistían en retratarse a mediados de los 30: Scutenaire, Magritte, Nougé... As-



pecto de gente de fiar frente a los dicharacheros parisinos, siempre en verbenas, capitaneados por Breton. Surrealistas belgas atrincherados tras sus oficios de bien —médicos, abogados, dentistas—, gentes serias. Eclipsados surrealistas belgas, borrados

casi por la excelente autopropaganda del surrealismo francés, construcción bretoniana orquestada con inusitada contundencia, cuya importancia enorme en los años 20 y 30, la de los belgas, siguió floreciendo hasta mediados de los 70, convertido el surrealismo en un producto dife-

rente, aunque guardando parte de su esencia primera, mucho más radical que la francesa en la órbita de Breton.

Cosas banales que nos dan sorpresas y hasta sustos sin aparentarlo, jugando siempre al mantenimiento de un mundo estable, sin sobresaltos. Porque de pronto llueven burgueses en Bruselas. *El terapeuta*, titula Magritte «esta lluvia» de 1937. Burgueses que se pasean por las ciudades muertas, esas que tanto gustaron a los belgas, las que cantó Khnopff desde su simbolismo exasperado. Burgueses bizarros a los que nada, nunca altera. Tal y como los pinta Delvaux, incongruentes y fuera de contexto, paseando por las ruinas clásicas, por las ciudades soñadas, como quien pasearía frente al mítico Metropole de la capital de Bélgica. Porque llueven siempre burgueses en esa ciudad plana y *comme il faut*, aburrida, dicen los que nunca llegaron a conocerla. Ciudad que los franceses soñaron que vivía prendida de los sueños parisinos.

Otro sueño inútil de la Modernidad. El de los franceses, claro. Mientras el surrealismo parisino se debatía frente a su pasado glorioso, los belgas se reunían en pequeños cafés y escalaban muros para transgredir, o para pasar el rato, que en el fondo es lo mismo. Otra forma de verbena, supongo. De verbena a la belga. Ya ven con qué poco resulta posible ser radicales. Y es que Bruselas está llena de sorpresas. En 1924 —fecha oficial del inicio del surrealismo— aparece *La Révolution Surréaliste* en París. Apenas una semana antes los belgas habían lanzado *Correspondance*, una de las más excitantes revistas del momento. Como en ella se hablaba de los surrealistas franceses, Breton, por alusiones, no tardaba en trasladarse a Bruselas para adscribir a los recién nacidos a su grupo. Era agosto, un agosto plomizo de 1925. Quién sabe si esa tarde también llovieron burgueses en Bruselas. Los belgas, gen-

te siempre correcta, saludaron amables a Breton, aunque declinaron su tutela expresando el deseo de preservar la libertad. A Breton aquello no le gustó nada. Sin embargo, lo peor quedaba aún por venir.

El grupo, capitaneado por Nougé, rechazaba el automatismo psíquico y sustituía la arbitrariedad y el azar por el análisis. Así el *objet trouvé* —el objeto encontrado— de los franceses acaba siendo con los belgas un *objet bouleversant*, algo que ha habido que idear, construir, como muestran algunas de las obras más lúcidas de Magritte y la increíble serie de fotos que Paul Nougé realiza en 1929-30, a *Subversión de las imágenes*, verdaderos poemas visuales donde se atipan objetos ausentes. Morirse es un pañuelo porque acabamos por encontrarnos todos, siempre, en ese trozo pequeño, atestado, que es la muerte, donde terminamos por darnos de brces incluso con aquellos que esperábamos no volver a ver nunca. Un espacio reducido, pequeño, en el cual asesino y asesinado se mezclan, se confunden, se desdobl原因, atrapados entre las sombras, sombras sobre todo como luces desordenadas, aquellas que Edgar Allan Poe, quien tanto fascinaría a Baudelaire —a su vez siempre en la mente de aquellos que amaron París— describiera en *Los crímenes de la Calle Morgue*.

Tensiones paradójicas

Y frente a las excitaciones de Poe, las del espíritu, las ciudades modernas imponen las excitaciones del sistema nervioso y el agotamiento de los tejidos, tensiones paradójicas —a irritación bajo la inmutabilidad, el caos bajo el control, la multitud bajo el individuo— que pinta Kirchner en *Postdamer Platz* de 1914, donde a velocidad es estatismo; el cruce, regulación de caminos; los habitantes, sombras que deambulan por unas calles sumidas en un regusto fantasmal

que, sin embargo, poco tienen que ver con las calles oscuras que describieran los cuentos de terror, las de las antiguas ciudades. Y los belgas, años antes, en ese fin de siglo, se rebelan contra París, tratando de someter Bruselas a las pautas, llevándola de vuelta al mundo de la calma.

Pero Bruselas, tan llena de pasajes, casi es París, y el simbolista Khnopff centra la mirada en Brujas, despoja a Brujas de las formas y construye un espacio que preludia a De Chirico, Magritte o Delvaux, una ciudad inconclusa, la ciudad que aparece en los sueños, desvelando sólo lo relevante —o todo lo contrario, quién sabe—. Los pasajes, lugares cerrados, espacios públicos, con algo de privados también, por qué no, lugares intermedios donde uno pasa y pasa siempre por el mismo lado, una y otra vez, insistentemente, mirando y siendo mirado. Lugares a salvo del misterio y la muerte. Lugares, al fin, sin esquinas que doblar y sorprenderse. ¿Dónde esconderse entonces? ¿Cómo resguardarse? Hay que salir a las calles, atravesar muros —como propone Man Ray—, hay que perderse por las calles. Sólo allí, entre la multitud, estaremos realmente solos, como comentaba Baudelaire. Allí, entre las tinieblas de la populosa ciudad, encontraremos lo que andamos buscando: perdernos. Lo apunta Benjamin, en sus comentarios sobre el poeta francés, quien recoge una maravillosa imagen de Poe cuando habla de las ciudades en el XIX: un hombre es más sospechoso cuanto más difícil resulta encontrarle.

Pero ¿cómo perderse en las ciudades modernas si allí se sustituyen las operaciones complejas por maniobras abruptas? El acto lento de observar a la bella viuda desde la lejanía, como se describe en *Las flores del mal*, el rito de perseguirla con los ojos, con el deseo, mirar sin ser visto, sabiendo que esa imagen jamás regresará a nuestras vidas, es sustituido por un cruce rápido de miradas en

una plaza concurrida, las modernas calles de Berlín o París de los años 10. Sólo el sueño bretoniano de *Nadja* preserva la imagen de una mujer misteriosa y escurridiza con la que se tropieza en un París peculiar y *démodé*, para revivir los encuentros en las ciudades. En las ciudades modernas los encuentros son improbables pues, al ser tan visibles sentados en un café, ya nadie nos busca.

La ciudad se asoma hacia adentro. Lo de fuera invade lo de dentro. Estructura paradójica y doble: estructura interior y exterior, de los pasajes parisinos. Lo de fuera nos mira desde fuera, la multitud de la ciudad mira hacia dentro, hacia ese lugar seguro, que creímos seguro: nuestra casa. Se asoman los testigos desde ese lugar iluminado a la muerte no como pañuelo, sino como muerte violenta, asesinato, que excita la imaginación, que excita sobre todo la perspicacia del detective, de aquel que entre la multitud deberá desentrañar el jerglífico último: ¿quién podrá ser culpable? Magritte lo pinta en un cuadro ambiguo, donde varios personajes desdoblados como en la obra de Tabard, como en la historia de Jack el Destripador, acaban por ser el asesino potencial y múltiple. Cada uno de ellos usó un arma para derribar a ese cuerpo sin vida. Y la ciudad, convertida en montaña, los paseantes de la ciudad se asoman al delito de esos burgueses que bajo su bombín esconden el más terrible secreto en ese cuarto moderno donde suena, quizás, un disco de jazz importado.

Luces desordenadas, tinieblas, populosa ciudad, excitaciones espirituales de Poe. ¿Qué distinta de las ciudades modernas —las que describiera Apollinaire en *Alcoholes*—, tan diferentes de las ciudades desiertas que soñaron los surrealistas! Una ciudad donde, por un momento, aparece una mujer y cambia nuestras vidas, un lugar en el cual, por un momento, llegamos aún a sentir el vértigo de ser encontrados por nuestro asesino.

Juan Manuel Bonet

André Breton: su mirada sobre el arte moderno

Hablar de Breton es hablar de una de las grandes figuras de nuestra cultura contemporánea. Pocas veces se ha dado la unión que se dio en Breton entre la importancia de su aportación en el ámbito de las letras y la acción que llevó a cabo paralelamente en el ámbito de las artes plásticas. Breton, desde el principio mismo de su trayectoria como creador y activista, se encargó él mismo de subrayar que todo pertenecía a un mismo proyecto.

Breton a los 17 años es un estudiante de medicina que ha caído bajo el influjo del simbolismo, ese gran movimiento cultural que nace en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX y que va a tener un influjo enorme sobre todas las artes y las formas de la creación durante el fin de siglo. Breton en 1913 accede al simbolismo que es algo que ya está superado por los acontecimientos, pero todavía conserva su prestigio; y Breton, que todavía no ha oído hablar de Apollinaire y de otros, está buscando a sus padres espirituales del lado de los que Rubén Darío llamaba «los raros». Breton se fascina por la palabra quintaesenciada de Mallarmé, y también por el mundo quintaesenciado y decadente de Huysmans. Todo esto le llevará a la pintura de Gustave Moreau. «El descubrimiento de Moreau —dice Breton— a los 16 años condicionó por siempre mi modo de amar.» También en esa época empieza a frecuentar algunos supervivientes del simbolismo, sobre todo a Paul Valéry. Todo esto nos lleva ya hacia el siglo XX. Breton admira en todos estos escritores y en algunos pintores esa voluntad de ir a la esencia del arte y de construirse a par-



tir de esa búsqueda de una esencia una suerte de mundo aparte y muy fuertemente dominado por lo interior. Breton, cuando funde el surrealismo, se acordará de muchos aspectos del simbolismo y también reforzará su creencia en la visión interior y en esa esencialidad con una genealogía romántica.

Sobre ese substrato simbolista Breton tendrá la revelación de la modernidad a través de otro poeta, Guillaume Apollinaire. Éste, como Baudelaire y como Breton, después, será capaz de darse cuenta de que hay que tender unos puentes entre las distintas artes, que no es posible que la poesía vaya por un lado, la música por otro, la pintura por otro, que es necesario aprender que cada una de las artes debe contagiarse de las demás. El mismo Apollinaire es consciente de que quiere ponerse a la escucha de los pintores. Para Breton es absolutamente fundamental ese encuentro con la modernidad apolliniana. De la mano de Apollinaire va a venir la poesía de Pierre Réverdy, ese poeta de imágenes mucho más construidas que las de Apollinaire; y también de esa mano va a llegar a Erik Satie, el único músico sobre el cual escribió un texto, que revela la admiración que tenía por este músico este poeta que nunca pasó, en música, de interesarse por el jazz o por melodías populares de los años veinte.

A través, pues, de Apollinaire aborda todos esos distintos ámbitos de la creación, pero, sobre todo, aborda el de la pintura. Hay una entrevista con Breton —muy importante—, que es de los años cincuenta, en la cual nos habla de las cosas que le interesaron en los años

diez: enumera obras de Matisse, Derain, De Chirico, Picasso, Picabia... Esta enumeración de «amores» modernos de Breton de los años diez me parece definitiva de cuál fue su primer mundo pictórico. Ahí está el alma misma de la modernidad. También en esa época están muy presentes las artes primitivas: por un lado, el «aduanero» Rousseau, y por el otro, los fetiches africanos y oceánicos. Apollinaire le entrega todo este legado de la primera modernidad; la palabra misma de «surrealismo», que Breton empleará a partir del año 1924 la había inventado ya Apollinaire en el año 1917 para aplicarla a ciertos espectáculos de aquel momento. Además del substrato simbolista y de ese bagaje apollineriano, está también una primera ruptura dentro de la vanguardia, que hasta ese momento había funcionado como una piña; había habido pocas ocasiones de manifestar disidencias dentro de la vanguardia. Breton no va a tener nunca una visión conciliadora de las cosas, va a gustarle mucho la pelea y, en cierto momento, empezará a acercarse a figuras de carácter nihilista, que le fascinan porque, entre otras cosas, no les preocupa el arte por el arte, sino una acción, un modo de vivir. Y en ese sentido él siempre insistió sobre la importancia que para su visión de las cosas tuvo su encuentro con Jacques Vaché, que era un creador un poco fuera de géneros, ni pintor, ni escritor propiamente dicho, sino que era un «dandy» de Nantes, al que conoce Breton cuando estaba destinado en esa ciudad atlántica francesa por razones militares. Este «dandy», que está en contra del arte y los artistas, le influye poderosamente porque le fascina esa capacidad que tiene para ir en contra de todo lo que tiene alrededor. Ése es un rasgo, por parte de Vaché, «para-dadista». Después del simbolismo y del mundo cubista en torno a Apollinaire, esta capacidad de rechazo radical de las cosas es una de las bases de la formación de Breton. A través de Vaché radicalizará su visión del simbolismo para fijarse en simbolistas como Alfred

Jarry, el autor de *Ubú rey*, y descubre sobre todo a los dos, digamos, poetas malditos de la literatura francesa del siglo XIX, que son el conde de Lautréamont y Arthur Rimbaud.

El surrealismo en sus paisajes españoles

Después de haber visto lo fructífero que fue el diálogo de Breton con las artes plásticas, quisiera referirme al surrealismo español, deteniéndome en tres ámbitos bastante determinados, que son, me parece, donde el maridaje entre el surrealismo y España dio frutos más intensos y más interesantes, y podemos decir que inesperados. Porque relacionar Cadaqués, Vallecas y Tenerife, tres paisajes españoles, con el surrealismo no deja de ser una operación arriesgada: pues estamos hablando de un movimiento como el surrealismo que probablemente haya sido el movimiento cultural de este siglo que menos se ha preocupado por el enraizamiento, de estar al margen de las fronteras.

En España el surrealismo estuvo muy presente desde el inicio, entre otras cosas porque ya, desde el inicio, hubo tres artistas, tres creadores, que nacidos y formados aquí se incorporaron a la galaxia que gravita en torno a Breton. Son Joan Miró, Luis Buñuel y Salvador Dalí. Pero en España el surrealismo no entra tanto de la mano de estos tres creadores, sino que entra más por el lado de la literatura. En España, en los años veinte, existía un grado de conocimiento e información de lo que se hacía en el resto del mundo extraordinario. Es en una revista periférica, como *Alfar*, de La Coruña, donde aparece por vez primera información sobre el surrealismo. La vanguardia española de los años veinte se divide en muchas sub-capillas, pero básicamente recorre un camino que va desde el post-modernismo hasta la vanguardia plena. A lo largo y ancho de la península hay multitud de núcleos de poetas y pintores, gentes muy diversas, que se han

decantado por un lenguaje surrealista.

Uno de esos núcleos es Cadaqués, y esa localidad de pescadores de la Costa Brava la asociamos de inmediato con Salvador Dalí, aunque ya había una tendencia a que pintores y escritores se establecieran allí desde comienzos del siglo. Cabe hablar de Eugenio d'Ors, de Picasso o de Derain. Es por esos años cuando un Dalí adolescente empezará a frecuentar Cadaqués y ya, en la década siguiente, en los años veinte, será punto de reunión de Dalí y algunos de sus amigos: Lorca y Buñuel, sus dos amigos del núcleo madrileño de La Residencia de Estudiantes. Son años en los que Dalí está pintando un Cadaqués que tiene mucho que ver con el pintado por Derain en la década anterior; es un Dalí suscrito a las principales revistas modernas y relacionado con De Chirico y Morandi, los seguidores italianos de Derain. Dalí pinta un Cadaqués de casas blancas, de balcones abiertos sobre un mar clásico, un Cadaqués muy nítido. Sin embargo, muy pronto ese Dalí va a compatibilizar ese arte tan equilibrado con un arte muchísimo más de destrucción y de puesta en cuestión de los cánones. Muy pronto, Dalí está pintando obras descoyuntadas, de influencia cubista, y se filtra, por lo tanto, en ese paisaje de quietud, la máxima inquietud.

En la Barcelona de los treinta llegó a haber una agrupación como la habrá muy parecida, del mismo nombre, en Madrid —en Vallecas, digamos— y en Tenerife: «Amigos del Arte Nuevo». Vemos así cómo los surrealistas en ese paisaje convulso de la España de los treinta no son surrealistas como los de París que se encierran en un proyecto, digamos, sectario, sino que, por el contrario, la mayor parte de ellos van de la mano de otros vanguardistas, de otros modernos, con un espíritu nuevo en un sentido muy amplio. Esto ocurre en Barcelona, y también en Madrid, donde confluyen arquitectos, pintores, escritores, escultores en un mismo sentido de modernidad. Vallecas va a ser símbolo de una vanguardia de raíz sur-

realista que se quiere enraizar en el paisaje castellano. Frente al enraizamiento personal de Dalí en su paisaje natal, en Vallecas hay algo mucho más programático. Y para entender esto hay que remontarse a los años veinte, a lo que yo llamaría en la literatura y en la pintura madrileña de esa década «la tentación del arrabal». El arrabal es un tema muy literario y muy fotográfico. En el caso madrileño hay un irse a las verbenas, que pinta Maruja Mallo, Maroto, Carlos Sáenz de Tejada; el poeta Mauricio Bacarisse canta el Madrid de las Rondas; hay una fascinación de los ultraístas por el Viaducto. En pintura quien más trabajó en esa línea fue el uruguayo Rafael Barradas, que frecuentaba un café, el Gran Café Social de Oriente, y allí pinta retratos de tipos. A ese café acuden como contertulios los ultraístas, Dalí y Lorca, y también un panadero toledano, aficionado al arte y que empezaba a hacer una obra artística, llamado Alberto Sánchez, y que hoy conocemos como Alberto a secas, y al que Barradas anima a ser artista. Coincidiendo con la marcha de Barradas a Barcelona, es cuando Alberto, junto a Benjamín Palencia, hacen la excursión al paisaje de Vallecas. En la obra de los dos hay un cruce entre aportación surrealista y paisajismo o sentimiento de paisaje. Igual que Palencia en sus cuadros combina su conocimiento de Klee o de Miró o del surrealismo con su sentimiento de la tierra, Alberto, en sus esculturas, combina su conocimiento de la escultura moderna, Archipenko o Arp con su sentimiento de la tierra.

Y de Vallecas a Tenerife. En este paisaje ya se había dado un arte simbolista, un lugar donde en los años veinte había habido tentativas vanguardistas y donde en los treinta hubo un núcleo de modernos o de vanguardistas en un sentido amplio que se interesaron no sólo por el surrealismo, sino también por el surrealismo. En concreto, la persona que simboliza la voluntad de renovación y de vanguardia en Tenerife es Eduardo Westerthal. Éste, junto con

otros escritores, críticos, arquitectos y pintores canarios, funda en 1932 la revista *Gaceta de Arte*, una revista que acaba siendo muy próxima al surrealismo pero que empieza por otros derroteros. Westerthal se interesaba en realidad probablemente más por la arquitectura racionalista que por el surrealismo. Pedro García Cabrera o Domingo López Torres eran militantes socialistas, muy preocupados por la cuestión del arte social; sin embargo, López Torres será de los más receptivos al surrealismo a partir de un cierto momento. Emeterio Gutiérrez Albelo será un poeta que, después de haber practicado un arte casi surrealista antes de la guerra, en la posguerra hará poesía de carácter totalmente distinto, mucho más tradicional.

La figura más importante en el ámbito de las letras es Agustín Espinosa, que había escrito en los años veinte un libro importante sobre Lanzarote, un libro creacionista o ultraísta sobre esa is-

la, mágicamente recreada por su palabra; una persona fascinada por el trabajo de pintores jóvenes canarios que intentan hacer una metafísica de lo insular y, en fin, un escritor que en el año 35 publica *Crimen*, probablemente el libro más importante del surrealismo español, muy influenciado por Lautréamont y el romanticismo alemán. Agustín Espinosa y Eduardo Westerthal son, pues, las figuras claves de ese proceso, pero no hay que olvidar al pintor más importante que ha dado Canarias antes de Manolo Millares, que es Óscar Domínguez. Domínguez, surrealista de París, surrealista de carné, es una persona que se enraíza en su paisaje natal. En su poesía hay playas negras y vientos canarios y en su pintura hay temas de su tierra. De la conjunción de los poetas canarios y de Oscar Domínguez desde París surge en 1935 la Exposición Surrealista de Tenerife y la visita para esa exposición de Breton y sus amigos.

Francisco Calvo Serraller

Pintar dormidos. El surrealismo en los años veinte

Pretendo hacer una síntesis de lo que fueron las principales orientaciones del arte surrealista, un arte de difícil definición porque sus pretensiones fueron enormes y realmente en un momento muy apasionante del desarrollo histórico de la vanguardia, un momento de crisis general —no sólo del arte—. El título de estas conferencias puede ser un tanto chocante: no conozco a nadie evidentemente que pueda pintar dormido. Pero además de mi gusto por la paradoja no está de más recordar ese fenómeno sobrenatural o milagroso que consignan los tratados morales del siglo XVI, y que era lo que se llamaba «el



milagro de los ángeles pintores». Se llegaron a consignar, en esa época, seiscientos y pico casos de lo que se llamaba entonces «imágenes no manufactas», no hechas por mano de hombre, sino por los ángeles. El caso siempre era el mismo: a un pintor que estaba haciendo una imagen piadosa le venía un sopor, se dormía, había dejado su imagen puramente esbozada y al despertarse se encontraba, sorprendido, con que el cuadro estaba terminado.

¿Qué relación puede tener esto con los surrealistas? Hay una relación contextual que creo es importante tener en cuenta. El siglo XVI está marcado por

una profunda crisis política, económica y espiritual, cosa que también ocurre en la época en la que surge el surrealismo, tras el trauma terrible de la primera guerra mundial. El surrealismo surge como una derivación de un movimiento terrible, en cuanto a su capacidad de negación, de su nihilismo, que es el dadaísmo, que se produce durante el ecuador de la primera guerra mundial en zonas neutrales, evidentemente, y por parte de jóvenes que están huyendo de la guerra y que se refugian en Suiza, en España, en Estados Unidos. Estos jóvenes crean un sistema que, a diferencia de lo que habían sido las primeras vanguardias del siglo, no tiene otro objetivo, ni más ni menos, que terminar con el arte. De hecho, el protagonista fundamental que tiene algo también como de teólogo de la Contrarreforma, por su fanatismo y por su sentido político, y que es André Breton, se educa en esa mentalidad. Breton que, como médico, había sobrevivido a los horrores de la guerra, es consciente de que hay un mundo nuevo y que hay que construir una alternativa diferente. Y es curioso que Breton utilice una de las definiciones de un personaje de una generación anterior, de finales de siglo, Maurice Barrés, para explicar cómo la ruptura con lo anterior tiene que ser radical, como hacían estos nihilistas, pero con una contradicción. Para Barrés, había que pasar de la duda a la negación, «sin perder en ello todo el valor moral». En esta paradoja y en esta contradicción se mueve el surrealismo.

En los primeros escritos teóricos de Breton, éste no sólo afirma su carácter moralista —una vocación que va a mantener hasta el final— sino que explica, además, la construcción del surrealismo que es un movimiento, como su fundador, moralista; y señala cuáles van a ser sus enemigos: la lógica y la razón (esto es también paradójico: cómo se va a revolver contra la lógica y la razón un movimiento intelectual). En Breton, en realidad, siempre hay un intento de positivizar estos elementos disgregadores; de hecho, utiliza el dadaísmo

no para mostrar su insatisfacción con lo que ocurre pero, al mismo tiempo, transforma la negación dadaísta en una afirmación. Hay que tener en cuenta también que las dos posturas dominantes, después de acabar la primera guerra, dentro de la vanguardia eran la dadaísta, la más ruidosa, y lo que genéricamente se llamó «el retorno al orden», que era como la vuelta a la gran casa de la tradición clásica de aquellos exaltados vanguardistas, sobre todo los cubistas, que habían disuelto el esquema de representación occidental en la pintura y que de repente volvían a la figuración.

Breton no se conforma con ninguno de los grandes movimientos dominantes y nos advierte que él quiere otra cosa. Qué cosa sea ésa es realmente lo que cuesta trabajo definir, porque Breton y los surrealistas se defienden de su definición. Para poder sustanciar cómo ese vigoroso e imaginativo y autoritario y moralista joven André Breton y sus secuaces llegan no solamente a definir el surrealismo, en general, sino específicamente cómo se debe interpretar desde un punto de vista de las artes plásticas hay que esperar al año 1924 que es cuando se funda el movimiento como tal y aparece el primer manifiesto. Breton habla de la exaltación de la infancia, el sueño y la locura, que concuerda perfectamente con su ataque a la lógica y a la razón, no como un irracionalista sino como un ataque a la razón, como un sistema en el cual no solamente el hombre funciona de forma natural, sino que hay una construcción histórica de la razón, que tiene un carácter mutilador, represivo. Lo que reprime la razón es toda esa libertad contenida en el hombre, que es la libertad de lo maravilloso, y que se manifiesta en momentos en los cuales la razón no puede controlar tan estrictamente al hombre que es cuando no es adulto, es niño y la razón no le ha puesto todavía la camisa de fuerza; es cuando el hombre duerme y entonces deja libremente vagar sus deseos reprimidos durante el día; o cuando el hombre pierde la razón

y se deja llevar por sus pulsiones, manías, fobias. Breton, pues, quiere positivizar su negación y recuperar aquellas cosas que, en estados provisionales, patológicos o inactivos del hombre, se manifiestan en el inconsciente.

Los años treinta

En los años treinta vamos a encontrar un panorama bien distinto, sin el frenesí de la década anterior y sin el desarrollo económico que siempre se suele dar tras una guerra. Este cambio de situación va a afectar también a los surrealistas en un doble sentido: en primer lugar, por la propia madurez del movimiento que ha pasado cinco años experimentando fórmulas, buscando un acomodo, una precisión, para distinguir lo que eran sus criterios estéticos y plásticos; y en segundo lugar, por el cambio del contexto histórico, con la pérdida del liderazgo de Europa, dado que tras la primera guerra el papel de Estados Unidos es crucial. En 1929 se produce el «crack» de todo el sistema bursátil occidental, empezando por la caída de la Bolsa de Nueva York, con las implicaciones políticas y sociales que esto conlleva. Esta situación lleva a los surrealistas a una primera escisión violenta, en función de la toma de postura política. En los años veinte, en los primeros años surrealistas, su órgano de expresión fue la revista *La revolución surrealista*. Tras la escisión del año 29 que divide a los más conspicuos representantes del surrealismo —los partidarios de Breton y los enemigos de Breton: éstos rechazan su deseo de que los surrealistas se adscribieran al Partido Comunista—, Breton crea una revista que va a ser el órgano de sus partidarios y que significativamente va a titularse *El surrealismo al servicio de la revolución*. Todos toman partido en un sentido y en otro; éste es un fenómeno no sólo de los surrealistas sino de toda Europa. La vanguardia artística y la política se unifican y la energía no se pone, en un sentido romántico, a favor del

arte, sino el arte puesto como instrumento de la revolución, como indica el título de esta revista. Esa crisis interna se salda, pues, con la orientación politizada de una concepción artística muy sesgada en favor de esas urgencias de enfrentamiento: por un lado, el fascismo y, por el otro lado, el comunismo. Pero hay también una crisis y una redefinición de las posturas desde el punto de vista estrictamente plástico. En esta segunda etapa se aclaran bastante las ideas y se aclaran en la misma dirección, como tiene que ser, como es lógico: surrealistas o no, la gente no puede dar la espalda al contexto histórico en el cual estamos inscritos. Los años treinta, pues, van a ser la época de los realismos, no solamente académico o político de los regímenes totalitarios. Hay una orientación realista de las vanguardias que necesitan algo que se ve claramente en los años treinta: hay que hacer una política de masas, porque las masas verdaderamente constituyen el eje vertebral para lo que es el asalto al poder o el cambio, la regeneración de la sociedad. A las masas hay que darles contenido, imágenes. El surrealismo, a su manera, también hace esa reinterpretación realista de su evolución. En el segundo manifiesto surrealista de Breton éste señala que el creador debe someter la inspiración a su voluntad: esto no se podía hacer con la escritura automática, de la primera época surrealista: entonces de lo que se trataba era de que no hubiera ningún freno a la inspiración, al inconsciente. De repente Breton alude a que hay que controlar el inconsciente. De ahí que el nombre que se da al surrealismo de los años treinta sea el llamado período razonante; razonante porque la razón, tan desacreditada en la década anterior, empieza a tener sentido en términos de lo que se denomina «el reverso de lo real»; la realidad es represiva pero tiene dos caras y, por lo tanto, hay que tener una postura quizá no tan mecánica. Con esta proclama surge una nueva generación, encabezada por Dalí y Magritte, que son los que protagonizan los años treinta. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 118

Artículos de García-Sabell, Haro Tecglen, Martínez Cachero, Simón Marchán, José Juan Toharia, Juan Ortín y Ramón Pascual

En el número 118, correspondiente a octubre, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran los siguientes autores. El médico **Domingo García-Sabell** comenta un libro de Francisco Pérez Gutiérrez sobre la juventud de Gregorio Marañón, deteniéndose ambos en los meandros de la existencia marañoniana. El periodista y escritor **Eduardo Haro Tecglen** se adentra, al hilo de una novela de Omar Prego, en la corta e intensa vida de la poetisa uruguaya Delmira Agustini, una adelantada de su tiempo y que murió trágicamente. El profesor de literatura **José María Martínez Cachero** se ocupa de la antología que Domingo Ródenas ha preparado con 27 narradores de esa Generación del 27 que no sólo dio poetas de nombre.

El profesor de arte **Simón Marchán** aprovecha la reedición de un texto de Franz Roh para reflexionar sobre un episodio un tanto oscuro en la historia artística moderna tras la crisis de las vanguardias radicales de los años veinte. El profesor **José Juan Toharia**, tras citar tres libros de fines muy parecidos publicados en España, Francia e Italia sobre la Administración de la Justicia, se ocupa del papel de la misma en estas sociedades e intenta explicar por qué la credibilidad de los jueces está en cuestión. El científico **Juan Ortín** escribe sobre un libro de Ernst Mayr que constituye un análisis profundo y ameno de lo que significan las Ciencias de la Vida. Por último, al físico **Ramón Pascual** la publicación de seis capítulos, los más fundamentales y de más fácil com-



prensión, de las famosas *Feynman Lectures on Physics*, del Nobel norteamericano R. P. Feynman, le permite recordar no sólo su importancia científica sino también su acusada personalidad.

Tino Gatagán, Juan Ramón Alonso, Alfonso Ruano, Stella Wittenberg, Francisco Solé y Oswaldo Pérez d'Elías ilustran el número con trabajos originales. □

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.

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Plasmodesmos y el transporte de virus y macromoléculas en plantas»

Entre el 20 y el 22 de abril se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el workshop titulado *Plasmodesmata and Transport of Plant Viruses and Plant Macromolecules*, organizado por los doctores F. García-Arenal (España), P. Palukaitis y K. J. Oparka (Gran Bretaña). Hubo 22 ponentes invitados y 28 participantes. La relación de ponentes es ésta:

– Gran Bretaña: **David Baulcombe**, The Sainsbury Laboratory, Norwich; **A. J. Maule**, John Innes Centre, Norwich; **Karl J. Oparka**, **Peter Palukaitis** y **Simón Santa Cruz**, Scottish Crop Research Institute, Invergowrie.

– Estados Unidos: **Roger N. Beachy** y **Sondra G. Lazarowitz**, The Scripps Research Institute, La Jolla; **Biao Ding**, Oklahoma State University, Stillwater; **Steven A. Lommel**, North Carolina State University, Raleigh; **William J. Lucas**, University of California, Davis; **Richard S. Nelson**, The Samuel Roberts Noble Foundation, Ardmore; **Robert Turgeon**, Cornell University, Ithaca; y **Patricia Zambryski**, University of California, Berkeley.

– Sudáfrica: **C. E. J. Botha**, Lucas Avenue Rhodes University, Grahamstown.

– Israel: **Bernard L. Epel**, Tel Aviv University, Tel Aviv; y **Samuel Wolf**, The Hebrew University of Jerusalem.

– España: **Fernando García-Arenal**, Universidad Politécnica, Madrid; e **Isabel García-Luque**, CIB-CSIC, Madrid.

– Alemania: **Rainer Kollmann**, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Kiel; y **Aart J. E. van Bel**, Justus-Liebig-Universität, Giessen.

– Australia: **Robyn L. Overall**, The University of Sydney, Sydney.

– Holanda: **Jan W. M. van Lent**, Wageningen Agricultural University, Wageningen.

Los plasmodesmos son estructuras celulares especializadas que atraviesan las paredes celulares vegetales y establecen conexiones citoplásmicas entre células contiguas. Estas estructuras fueron descubiertas mediante microscopía electrónica hace aproximadamente cuarenta años, y desde entonces han sido objeto de polémica. Mediante el uso de nuevas técnicas microscópicas (tales como microscopía electrónica de barrido por emisión de campo y microscopía electrónica de barrido de alta reso-

lución), combinadas con técnicas inmuno-citoquímicas, se ha podido establecer un modelo fiable de la arquitectura tridimensional de los plasmodesmos. Estos constan de una estructura central constituida por un cilindro ondulado, procedente del retículo endoplásmico. Este cilindro contiene inclusiones espirales particuladas de actina, las cuales se conectan con la membrana plasmática mediante radios de miosina. Los plasmodesmos sólo aparecen en células vegetales y tras su descubrimiento se

mantuvo la hipótesis, un tanto obvia aunque poco esclarecedora, de que su función sería conectar células contiguas, dando lugar a un sistema simplástico que compensara el aislamiento en que se encuentran las células vegetales como consecuencia de poseer una pared celulósica. Curiosamente, los avances (notables) que se han producido en el conocimiento de los plasmodesmos en los últimos diez años se deben fundamentalmente al trabajo de virólogos vegetales y no de fisiólogos como podría suponerse. La razón estriba en que los plasmodesmos establecen un límite de exclusión o tamaño máximo de una molécula para que pueda atravesarlos libremente. Dado que las partículas virales son demasiado grandes, los virus han desarrollado mecanismos para modificar los plasmodesmos de la planta, y este hecho es esencial para el movimiento célula-célula del propio virus dentro de la planta. Distintos tipos de virus emplean diferentes estrategias para moverse. Así, el virus del mosaico del tabaco (TMV) requiere la proteína de movimiento 30K, codificada por el propio virus, pero no la proteína de la cápsida; mientras que, por ejemplo, el virus del mosaico del «cowpea» atra-

viesa los plasmodesmos como virión completo. Para muchos tipos de virus, tanto los mecanismos de movimiento célula a célula, como el tipo de ARN que es transportado, no se han establecido en la actualidad. Sin embargo, la cuestión central es averiguar cuál es el papel de estas estructuras en la fisiología de la planta. Una nueva aproximación en este sentido consiste en la búsqueda de mutantes en la planta modelo *Arabidopsis thaliana*, que presenten alteraciones en el límite de exclusión o en la morfología de los plasmodesmos. Hay que señalar también que en las plantas superiores, el número y la estructura de estos orgánulos se modifica durante la diferenciación celular.

También resulta sorprendente que el movimiento de los virus a larga distancia dentro de la planta haya recibido hasta ahora tan poca atención. Este transporte requiere la traslocación de las partículas virales al floema. Algunos experimentos realizados con un tobamovirus que infecta pepino, sugieren que este proceso requiere la unión de la partícula viral con ciertas proteínas no identificadas de la planta, las cuales contribuirían a estabilizar el propio virión.

Mecanismos de regulación celular: opciones, tiempo y espacio

Entre el 11 y el 13 de mayo tuvo lugar el *workshop* titulado *Cellular Regulatory Mechanisms: Choices, Time and Space*, organizado por los doctores Paul Nurse (Gran Bretaña) y Sergio Moreno (España). Hubo 19 ponentes invitados y 33 participantes. La relación de ponentes es ésta:

— Estados Unidos: **John Chant**, Harvard University, Cambridge; **Jay C. Dunlap**, Dartmouth Medical School, Hanover; **Edward E. Harlow**, Massachusetts General Hospital Cancer Center, Charlestown; **Thomas J.**

Kelly, Johns Hopkins University, Baltimore; **Joan Massagué**, Howard Hughes Medical Institute, Nueva York; **Andrew Murray** y **Patrick H. O'Farrell**, University of California, San Francisco; **Michael Rosbash**, Bran-

deis University, Waltham; y **Charles J. Sherr**, St. Jude Children's Hospital, Memphis.

– Gran Bretaña: **John F. X. Diffley**, ICRF Clare Hall Laboratories, Herts; **Gerard I. Evan** y **Paul Nurse**, Imperial Cancer Research Fund Laboratories, Londres; y **Martin Raff**, University College London, Londres.

– España: **Antonio García-Bellido**,

Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa», Madrid; **Sergio Moreno**, Universidad de Salamanca, Salamanca; y **Manuel Serrano**, Centro Nacional de Biotecnología, Madrid.

– Alemania: **Tony Hyman** y **Kai Simons**, European Molecular Biology Laboratory, Heidelberg; y **Eric Karsenti**, Cell Biology and Biophysics Programme, Heidelberg.

Toda célula nace, crece, se divide y muere. Bajo esta aparente simpleza se esconden algunos de los mecanismos más complejos y, ciertamente, más relevantes del mundo biológico. Ya que toda célula tiene que «saber» cuál es el momento más apropiado para dividirse, cuándo debe cesar en su crecimiento o cuándo debe «suicidarse» en beneficio del organismo multicelular que la alberga. A su vez, estas decisiones celulares se producen como respuesta a estímulos internos y externos, muchas veces procedentes de células vecinas. En esta reunión se ha examinado el «estado del arte» de nuestros conocimientos acerca de los mecanismos de control celular, prestándose particular atención a cuatro temas concretos: el control del ciclo celular, los ritmos circadianos, el cáncer y el desarrollo embrionario.

Antes de dividirse las células tienen que crecer y replicar su ADN, esto ocurre durante la denominada fase S; durante la fase M (mitosis) se produce la condensación y división equitativa de los cromosomas. Este ciclo requiere la coordinación precisa de sucesos nucleares y citoplásmicos y está controlado fundamentalmente por tres tipos de proteínas: (1) las quinasas dependientes de ciclinas (cdks) fosforilan determinadas proteínas clave en residuos de serina o treonina, activando o desactivando procesos; (2) las ciclinas son proteínas que controlan la actividad de las cdks y su nivel de expresión en la célula oscila cíclicamente; y (3) recientemente se han aislado inhibidores específicos de cdks, tales como Rum1.

La mayoría de los seres vivos posee relojes biológicos que permiten medir el tiempo. Procesos fisiológicos en los que se observa una oscilación con frecuencia aproximada de 24 horas se denominan ritmos circadianos y son conocidos desde hace largo tiempo en animales y plantas. Sin embargo, sólo muy recientemente se ha podido abordar el estudio del control genético de dichos procesos. Por ejemplo, se han identificado los genes *period* y *timeless* de la mosca *Drosophila melanogaster*, que contribuyen al funcionamiento del reloj interno de la mosca. Quizá el caso mejor conocido es el del sistema circadiano del hongo *Neurospora crassa*. En este organismo se ha identificado el gen *frq* (frequency), el cual codifica dos formas distintas de la proteína FRQ, cada una de las cuales regula negativamente la transcripción del propio *frq*. La multiplicación celular tiene que estar sujeta a un estricto control. En un organismo adulto existe un equilibrio entre proliferación y muerte celular. Sin embargo, algunos tipos de células tienen que ser producidos constantemente. Ocasionalmente, algunos tipos celulares rompen los mecanismos de control y el resultado es el desarrollo de un tumor. En general, esto ocurre como consecuencia de cambios no genéticos que afectan a oncogenes preexistentes. Por último, una de las claves del proceso de diferenciación celular, que tiene lugar durante el desarrollo embrionario, es justamente la del control espacio-temporal de la división celular en grupos de células que están en el mismo estadio de desarrollo. □

En el Centro de Estudios Avanzados

Curso 1998/99: nuevos becarios y actividades

Se han reanudado las clases en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, para el curso 1998/99. Hasta finales de mayo de 1999 se desarrollarán en el Centro diversos cursos, impartidos por especialistas españoles y extranjeros, en los que participan los seis nuevos alumnos que fueron becados por el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones en la convocatoria para el curso 1998/99, más los que llevan realizando sus estudios en el Centro procedentes de convocatorias anteriores.

Los seis nuevos alumnos que fueron seleccionados el pasado mes de junio para incorporarse al Centro en el curso que ahora se inicia son los siguientes: **José Fernández Albertos**, **Amparo González Ferrer**, **Dulce Nombre Manzano Espinosa**, **Teresa Martín García**, **Miguel Ángel Pozo Pérez** y **Gracia Trujillo Barbadillo**. Fueron elegidos entre un total de 102 solicitantes, en la duodécima convocatoria de becas del citado Instituto, que inició sus actividades en 1987. La dotación de estas becas es de 135.000 pesetas mensuales brutas, aplicables a todos los meses del año.

El *Comité de selección* estuvo integrado por los profesores permanentes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales **José María Maravall**, también director académico del Centro, **José Ramón Montero** y **Andrew Richards**, así como por **Javier Gomá**, secretario general.

El número total de alumnos con beca en este curso es de veinte. Las clases son impartidas por profesores permanentes y profesores invitados del Centro.

Los profesores y temas de los nuevos cursos para el primer semestre son:

– *El control de los políticos*, por **José María Maravall**, Universidad Complutense de Madrid (1º y 2º cursos).

– *Patterns of Post-War Public Policy: A Course in Comparative Analysis*, por **Francis G. Castles**, Universidad Nacional de Australia (1º y 2º).

– *Economía I*, por **Jimena García Pardo**, Universidad Complutense de Madrid (1º).

– *Introducción al análisis cuantitativo*, por **Ignacio Sánchez-Cuenca**, Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (1º).

– *Métodos cuantitativos de investigación social I*, por **Modesto Escobar**, Universidad de Salamanca, e **Ignacio Sánchez-Cuenca** (1º).

– *Teoría de la elección racional*, por **Ignacio Sánchez-Cuenca** (2º).

– *Research Seminar*, por **José Ramón Montero**, Universidad Autónoma de Madrid; **Andrew Richards**, Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales; **Francis G. Castles**, Statistika Kalyvas, Universidad de Nueva York; y **Martha Peach**, directora de la Biblioteca del citado Centro (2º).

– *Research in Progress*, por **Andrew Richards** y **Francis G. Castles** (3º y 4º).

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

Sobre multiculturalismo en Francia y el final del Estado en el caso francés trataron dos seminarios impartidos en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, por Pierre Birnbaum, profesor de Sociología Política de la Universidad de París I (Sorbona). Otro de estos seminarios fue el titulado «Estado de Derecho y nuevas poliarquías», que corrió a cargo de Guillermo O'Donnell, Helen Kellogg Professor of Government and International Studies de la Universidad de Notre Dame (EE.UU.)

Pierre Birnbaum

Multiculturalismo: el caso francés

Sobre «Multiculturalismo: el caso francés» trató en su primera conferencia el profesor **Pierre Birnbaum**. Empezó diferenciando teóricamente las posiciones estatistas y las comunitaristas. Las primeras conceden una gran importancia a la esfera pública y al concepto de ciudadanía. Asimismo consideran que el Estado debe ser neutral en cuanto a la defensa de las diferentes concepciones del bien de los distintos grupos e identidades que habitan dentro de sus fronteras. Es decir, que en la esfera pública la identidad como ciudadano es incompatible con otras identidades culturales. Los autores comunitaristas defienden una concepción del Estado radicalmente distinta, al creer que éste debe proteger determinados intereses culturales. Así, admiten una cierta comunicación entre la esfera pública y la esfera privada, al ser en esta última donde se desarrollan y llevan a la práctica los valores culturales.

Birnbaum diferencia dos tipos de comunitarismo: por un lado, el que defiende una teoría de la identidad de los individuos basada en la idea de «un Estado, una cultura»: los individuos tie-



nen una identidad cultural claramente dominante que se corresponde con los valores de dicha «cultura estatal». La concepción del Estado implica una homogeneidad cultural que puede ser impuesta a todo aquel que provenga de otro Estado (los emigrantes). Y, por

otro lado, y como reacción a la anterior, está el comunitarismo de autores como M. Walzer, W. Kymlicka o Y. Tamir, que considera que los individuos tienen múltiples identidades y que éstas pueden ser cambiantes.

«El caso de Francia —señaló— es utilizado como ejemplo de transición de un Estado fuerte, neutral y basado en el concepto de ciudadanía a un Estado que está siendo puesto en cuestión por las numerosas identidades culturales que dentro de él cohabitan. Francia, a pesar de ser tradicionalmente uno de los Estados más reticente a abrirse a nuevas comunidades, está cambiando notablemente al respecto. Por una parte, hay grupos o comunidades que están reivindicando el reconocimiento de sus culturas y sus diferencias en la esfera pública (que las niñas musulmanas puedan llevar el *chador* en las escue-

las, por ejemplo). El Derecho Público francés ha reconocido el derecho a que se muestren públicamente signos culturales de este tipo siempre y cuando no impliquen intentos de proselitismo. Aunque ni por parte del Estado ni por parte de la sociedad estas diferencias culturales son todavía plenamente aceptadas, sí se puede decir que suponen el quebrantamiento del consenso estatal hasta hace poco dominante. Si bien el reconocimiento de identidades culturales diferentes a la identidad estatal se limita de momento a que éstas sean 'vistas' en público, esto constituye un giro considerable hacia un tipo de sociedad más abierto. Pero la reacción a dichos cambios no se ha hecho esperar y ha surgido como reivindicación, también cultural, por parte de la Nueva Derecha que alega que Francia está en proceso de dejar de ser de los franceses.»

Concluye Pierre Birnbaum que «Francia no está todavía preparada para que la sociedad se abra a nuevas identidades culturales; respuestas como la del Frente Nacional de Le Pen nunca estarían dispuestas a permitirlo».

El final del Estado

En una segunda sesión, Pierre Birnbaum habló sobre «El final del Estado: el caso de Francia». En su opinión, Francia ha sido tradicionalmente considerada como el paradigma de un Estado fuerte. Los rasgos que definen a un Estado fuerte son los siguientes: una burocracia muy desarrollada e imbricada en el sistema político; un control del territorio centralizado; un estrecho control del Estado en materia de educación; memoria histórica; socialización; neocorporatismo débil; una separación profunda entre Iglesia y Estado. «Cuando el Estado es fuerte —señaló— cualquier intento de cambio, acción colectiva, movilización política o movimiento social tendrá necesariamente que aspirar a transformar la so-

ciudad a través del Estado. En este sentido el estudio del nacionalismo resulta fundamental como ejemplo de una forma especial de acción colectiva. El nacionalismo se ha entendido tradicionalmente bien como un movimiento pre-estatal, relativo a la etnicidad o la identidad, bien como un movimiento que es impulsado y organizado desde el Estado.»

Birnbaum adopta la perspectiva del nacionalismo como la acción contra el Estado: el nacionalismo intenta destruir un proceso de diferenciación previamente construido desde el Estado. Es un intento de diferenciación. Es así un invento francés.

«Hay dos posibles vías de destrucción de un Estado fuerte —señaló—, desde fuera, con la guerra; y desde dentro, mediante los valores. Desde hace una década existe en Francia un movimiento que ataca la idea republicana y defiende una noción de democracia en la que el Estado tiene un menor papel. El Estado ha perdido capacidad de control sobre los valores, y los ciudadanos intentan traer de nuevo la cultura y su identidad dentro del Estado, aunque sea dentro de un Estado pequeño, débil y, en términos de Crozier, modesto. Así, el actual Estado francés es atacado tanto desde la izquierda democrática, que enfatiza la necesidad de una sociedad civil fuerte, como desde la extrema derecha, que con su populismo apela a la cultura y la etnicidad frente a los valores del Estado.»

Pierre Birnbaum es profesor de Sociología Política de la Universidad de la Sorbona, París I, donde se doctoró en 1975, y en el Institut d'Etudes Politiques. Ha sido profesor visitante en diversos centros de Europa y Estados Unidos. Autor y editor de numerosos libros y artículos; entre sus últimas publicaciones figura el *Dictionnaire de la science politique et des institutions politiques* (1996), en colaboración con G. Hermet, B. Badie y Ph. Braud. Es miembro del consejo editorial de destacadas revistas de sociología política.

Guillermo O'Donnell

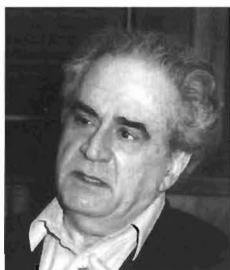
Estado de Derecho y nuevas poliarquías

Sobre «Estado de Derecho y nuevas poliarquías» dio un seminario el profesor **Guillermo O'Donnell**. El conferenciante parte de un hecho paradójico en la realidad contemporánea de América Latina: la existencia de regímenes democráticos y la violación sistemática de los derechos humanos en estos países.

«Desde una perspectiva occidental —explicó— la simultaneidad de ambas premisas resulta extraña, ya que el proceso de expansión de los derechos civiles ha sido acumulativo, concluyendo en el posterior reconocimiento de derechos políticos.»

«Por ello desde la evolución histórica occidental la extensión del derecho de sufragio presupuso la garapiña previa de los derechos civiles. No sucede así en América Latina, donde países que disfrutaban de elecciones competitivas periódicas, en las que participa la mayoría de los ciudadanos, continuaban produciendo violaciones sistemáticas de los derechos civiles.»

Esta paradoja lleva al profesor O'Donnell a preguntarse por una definición de Democracia que posea una validez universal y no refleje exclusivamente la secuencia histórica occidental. Su respuesta es la incorporación de dos elementos a la definición de Democracia: garantía de derechos políticos y garantía de derechos civiles. «Para ello es necesario contar no sólo con un gobierno elegido democráticamente, sino también la democratización del Estado. Es decir, se requiere el establecimiento de un auténtico Estado de Derecho, lo que im-



plica no sólo la aplicación de la ley por las instituciones existentes —seguridad jurídica—, sino también el sometimiento a la legalidad vigente de todas las agencias estatales y sus representantes. Por tanto, la definición de democracia debe apartarse de concep-

tualizaciones minimalistas e incorporar no sólo el régimen político sino también el Estado.»

En esta búsqueda de una definición de democracia con validez universal el profesor O'Donnell incluye el reconocimiento de derechos civiles y políticos apartándose de la literatura existente centrada exclusivamente en la celebración de elecciones periódicas y competitivas.

Al enfatizar el ámbito de los derechos, el conferenciante hizo referencia también a la importancia de una serie de derechos sociales que sirvan para garantizar el status jurídico de ciudadanía del que toda definición de democracia debe partir.

Guillermo O'Donnell es Helen Kellogg Professor de Gobierno y Estudios Internacionales de la Universidad de Notre Dame (Estados Unidos), de cuyo Instituto de Estudios Internacionales ha sido director académico. Abogado titulado por la Universidad Nacional de Buenos Aires y Doctor en Ciencia Política por la Universidad de Yale, ha sido profesor visitante en diversas universidades de Estados Unidos e Hispanoamérica. Entre 1988 y 1991 fue presidente de la Asociación Internacional de Ciencia Política.

Octubre

1, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Piano, por **Sara Marianovich**
 Comentarios: **J. Maderuelo**
 Obras de G. F. Haendel,
 D. Scarlatti, W. A. Mozart,
 F. Schubert, F. Chopin,
 S. Rachmaninoff,
 C. Debussy y J. Rodrigo
 (Sólo pueden asistir grupos
 de alumnos de colegios e
 institutos, previa solicitud)

2, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Flauta y piano, por
Maarika Järvi y Graham Jackson
 Comentarios: **J. R. Ripoll**
 Obras de J.S. Bach,
 W.A. Mozart,
 F. Schubert/Th. Boehm,
 C. Nielsen, O. Messiaen
 y G. Bizet/F. Borne
 (Sólo pueden asistir grupos
 de alumnos de colegios e
 institutos, previa solicitud)
- 19,30 Inauguración de la EXPOSICIÓN «RICHARD LINDNER»**
CURSOS UNIVERSITARIOS
Cinco lecciones sobre Richard Lindner (I)
Werner Spies: «Richard Lindner: Entre dos continentes»

3, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**

CICLO «TECLA ESPAÑOLA DEL XVIII» (I)

M^a Luisa Morales (clave)
 Obras de S. Tomás,
 Anónimos, J. Moreno
 y Polo, J. de Nebra, A. Soler
 y D. Scarlatti

5, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Piano, por **Chang-Rok Moon**
 Obras de C. Debussy
 y J. Brahms

6, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Violín y piano, por **Víctor Correa y Julio Muñoz**
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
 Obras de A. Vivaldi,
 F. Schubert, N. Paganini,
 C. Franck y P. de Sarasate
 (Sólo pueden asistir grupos
 de alumnos de colegios e
 institutos, previa solicitud)
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Cinco lecciones sobre Richard Lindner» (II)
Victoria Combalía:
«Richard Lindner: El pop-art y el erotismo»

7, MIÉRCOLES

- 19,30 AULA DE (RE)ESTRENOS (Nº 36)**
(Homenaje a Ramón Barce)
 Programa: Cuatro Preludios
 y Sonata nº 1, por **Eulàlia**

Solé (piano); y *Eterna y Hacia mañana, hacia hoy*, por **M^a José Montiel** (soprano), **Jesús Villa Rojo** (clarinete), **Gerardo López Laguna** (piano) y **Alfredo Anaya** (percusión)

8, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Piano, por **Sara**

EXPOSICIÓN RICHARD LINDNER, EN LA FUNDACIÓN

Desde el 2 de octubre está abierta en Madrid, en la Fundación Juan March, una exposición con 46 obras –29 pinturas y 17 acuarelas– del pintor norteamericano de origen alemán **Richard Lindner** (1901-1978). Las obras proceden del Centro Georges Pompidou, de París; Metropolitan Museum, Guggenheim Museum y Whitney Museum, de Nueva York; National Gallery of Art y Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, de Washington; Tate Gallery, de Londres; Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, de Düsseldorf; Museum Ludwig, de Colonia; Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), de Valencia; Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, de Lugano y de Madrid; Museo Nacional de Arte Reina Sofía, de Madrid; y otras galerías, colecciones particulares y familia del artista.

La exposición se inaugura el 2 de octubre, a las 19,30 horas, con una conferencia de **Werner Spies**, director del Centro Georges Pompidou, de París.

Abierta hasta el 20 de diciembre de 1998, de lunes a sábados, 10-14 y 17,30-21 h. Domingos y festivos: 10-14 h. Visitas guiadas: miércoles, 10-13,30 y viernes, 17,30-20,30 h.

Marianovich
Comentarios: **Javier Maderuelo**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 1)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«Cinco lecciones sobre **Richard Lindner**» (III)
Tomás Llorens: «Richard Lindner: Exilio y extraversión de la conciencia moderna»

9, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Flauta y piano, por **Maarika Järvi y Graham Jackson**

Comentarios: **José Ramón Ripoll**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 2)

10, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO

CICLO «TECLA ESPAÑOLA DEL XVIII» (II)

Tony Millán (fortepiano)

Obras de **A. Soler**,
F. Máximo López,
M. Blasco de Nebra,
J. Martí y J. Codina

13, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Violín y piano, por **Víctor Correa y Julio Muñoz**

Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«Cinco lecciones sobre
Richard Lindner» (IV)
Alberto Corazón:
«Lindner, el geómetra
ambiguo»

«TECLA ESPAÑOLA DEL
XVIII» (III)
Susana Sarfson (clave)
Obras de V. Rodríguez
Monllor, P. J. Gallés,
M. Albéniz, D. Scarlatti
y P. A. Soler

14, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «MÚSICA PARA
VIOLONCHELO SOLO»**
(I)
Intérprete: **Carlos Prieto**
Programa: Suite nº 1 en Sol
mayor BWV 1007 y Suite
nº 5 en Do menor BWV
1011, de J.S. Bach; y Suite
nº 1 Op. 131c, de M. Reger

15, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA
JÓVENES**
Piano, por **Sara
Marianovich**
Comentarios: **Javier
Maderuelo**
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 1)
- 19,30 CURSOS
UNIVERSITARIOS**
«Cinco lecciones sobre
Richard Lindner» (y V)
Fernando Castro:
«Travesuras y otras
perversiones»

16, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA
JÓVENES**
Flauta y piano, por
**Maarika Järvi y Graham
Jackson**
Comentarios: **José Ramón
Ripoll**
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 2)

17, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL
SÁBADO/ CICLO**

19, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE
MEDIODÍA**
Violín y piano, por **David
Marco y Miguel Ángel
Chavaladas**
Obras de E. Toldrá,
L.v. Beethoven, C. Debussy
y M. de Falla

20, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA
JÓVENES**
Violín y piano, por **Víctor
Correa y Julio Muñoz**
Comentarios: **Carlos Cruz
de Castro**
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 6)
- 19,30 CURSOS
UNIVERSITARIOS**
«Cervantes eterno. A las
puertas del siglo XXI» (I)
Francisco Márquez

LOS GRABADOS DE GOYA, EN LA HABANA (CUBA)

El 16 de octubre se inaugura en el Convento de San Francisco de Asís de **La Habana** (Cuba) la exposición de 218 grabados de Goya (colección de la Fundación Juan March). La muestra, que estará abierta hasta el 29 de noviembre próximo, se presenta con la colaboración de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, así como de la Embajada de España y del Centro Cultural de España en La Habana.

Villanueva: «Cervantes,
libertador literario»

21, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «MÚSICA PARA VIOLONCHELO SOLO» (II)**
 Intérprete: **Carlos Prieto**
 Programa: Suite nº 3 en Do mayor BWV 1009 y Suite nº 4 en Mi bemol mayor BWV 1010, de J.S. Bach; y Suite nº 1 Op. 72, de B. Britten

22, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
 Piano, por **Sara Marianovich**
 Comentarios: **J. Maderuelo**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 1)
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
 «Cervantes eterno. A las puertas del siglo XXI» (II)
Francisco Márquez
Villanueva: «La cultura del Cervantes pensador»

23, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA**

JÓVENES

Flauta y piano, por
Maarika Järvi y Graham Jackson

Comentarios: **José Ramón Ripoll**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 2)

24, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «TECLA ESPAÑOLA DEL XVIII» (IV)
Alberto Cobo (piano)
 Obras de Félix Máximo López

26, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Violonchelo y piano, por
Ángel García Jermann
 y **Kennedy Moretti**
 Obras de J.S. Bach,
 J. Brahms, W. Lutoslawsky,
 G. Fauré y C. Davidoff

27, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Violín y piano, por **Víctor Correa y Julio Muñoz**

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL (FUNDACIÓN JUAN MARCH), DE CUENCA

Casas Colgadas, Cuenca

Tfno.: 969 21 29 83 - Fax: 969 21 22 85

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.

En octubre sigue abierta en la sala de exposiciones temporales la exposición «**José Guerrero: obra sobre papel**», compuesta por cinco series —48 obras en total— principalmente tintas, gouaches y técnicas mixtas. Hasta el 22 de noviembre de 1998.

Asimismo, pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos componen la exposición permanente que se ofrece en el Museo, pertenecientes a la colección de la Fundación Juan March.

Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Cervantes eterno. A las puertas del siglo XXI» (III)
Francisco Márquez Villanueva: «El mundo moral de las Novelas ejemplares»

28, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «MÚSICA PARA VIOLONCHELO SOLO»**
(y III)
Intérprete: **Carlos Prieto**
Programa: Suite nº 2 en Re menor BWV 1008 y Suite nº 6 en Re mayor BWV 1012, de J.S. Bach; y Sonata Op. 8, de Z. Kodály

29, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Piano, por **Sara Marianovich**
Comentarios: **J. Maderuelo**
(Programa y condiciones de

asistencia como el día 1)

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Cervantes eterno. A las puertas del siglo XXI» (y IV)
Francisco Márquez Villanueva: «El testamento literario de Cervantes»

30, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Flauta y piano, por **Maarika Järvi y Graham Jackson**
Comentarios: **J. R. Ripoll**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 1)

31, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «TECLA ESPAÑOLA DEL XVIII»
(y V)
Anselmo Serna (órgano)
Obras de A. Soler, J. Sesé, V. Rodríguez, J. Larrañaga, J.B. de Nebra, J. de Arce, J. Oxinagas, N. Casanoves y J. Lidón

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

c/ Sant Miquel, 11, Palma de Mallorca
Tfno.: 971 71 35 15 - Fax: 971 71 26 01

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

En octubre sigue abierta en la sala de exposiciones temporales la exposición de 100 grabados de la *Suite Vollard*, de Picasso. Abierta hasta el 5 de diciembre de 1998. Asimismo, se exhiben en el Museu 57 obras, de otros tantos autores españoles del siglo XX, procedentes de los fondos de la Fundación Juan March.

Salvo las excepciones expresas, todos los actos son de entrada libre.

Información: Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 91 435 42 40 - Fax: 91 576 34 20