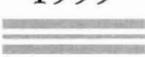


Nº 290
 Mayo
 1999

Sumario

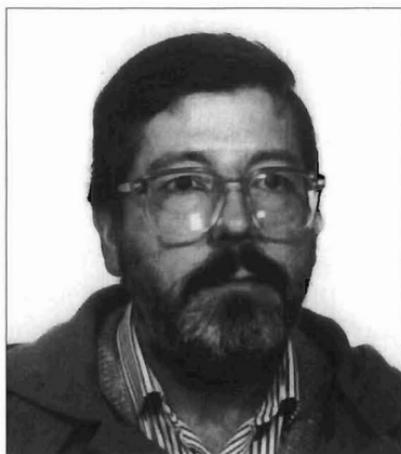
Ensayo - La filosofía, hoy (XXIV)	3
<i>Oscura la historia y clara la pena: informe sobre la postmodernidad</i> , por Félix Duque	3
Arte	
Exposición «Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía»	17
— Incluye obras de la Colección Ernst Schwitters y de otras procedencias	17
— Javier Maderuelo: «Kurt Schwitters, <i>Merz</i> y la utopía de la modernidad»	18
— Opiniones de Kurt Schwitters	22
Música	
Concierto-homenaje a Hans Werner Henze, el 26 de mayo	23
— Jan Philip Schulze ofrecerá las principales obras para piano del compositor alemán	23
Ciclo «Joaquín Turina: música de cámara»	24
— Tres conciertos en mayo, en el 50º aniversario de su muerte	24
«Conciertos de Mediodía» de mayo	25
Finaliza el ciclo «Sonatas para violonchelo y piano» en «Conciertos del Sábado»	26
Seminarios Públicos	
«Literatura y Filosofía en la crisis de los géneros», en mayo	26
— Intervienen José-Carlos Mainer, Francisco Jarauta, José María Guelbenzu, José María González y Patricio Peñalver	26
Cursos universitarios	
«Marc Chagall: Tradiciones judías», por Leopoldo Azancot y Javier Arnaldo	27
Publicaciones	
«SABER/ <i>Leer</i> » de mayo: artículos de José-Carlos Mainer, Vicente Palacio Atard, Darío Villanueva, Alonso Zamora Vicente, Ramón Barce, Francisco Vilardell y Román Gubern	32
Biología	
Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología	33
XVIII Ciclo de Conferencias Juan March: «Nuevas perspectivas en la investigación del cáncer»	33
— Intervenciones del Premio Nobel de Medicina J. Michael Bishop, y de Richard Peto, Terry H. Rabbits, Mariano Barbacid, Margarita Salas, Manuel Nieto-Sampedro, Andrés Aguilera y Juan Carlos Lacal	33
Ciencias Sociales	
Serie «Tesis doctorales»	42
— <i>La evolución silenciosa de las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo</i> , por Elisa Chuliá	42
Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	43
— Donatella Della Porta: «Corrupción y sistema de partidos: el caso de Italia» y «Los movimientos sociales y la violencia política»	43
Calendario de actividades culturales en mayo	45

LA FILOSOFÍA, HOY (XXIV)

Oscura la historia y clara la pena: informe sobre la postmodernidad

1. El triunfo de una denominación tan extendida como confusa

En los últimos treinta años (significativamente, a partir de mayo de 1968), el término «postmodernidad» y su parentela inundan las discusiones teóricas. Casi todos los autores que podrían ser tildados de «postmodernos» están de acuerdo en lo desafortunado de la palabra y, a la vez, en lo imprescindible de su uso para designar fenómenos que, procedentes en principio del campo de la estética (en especial de la arquitectura), han sido sometidos después a análisis sociológicos, tecnológicos, filosóficos y teológicos, hasta configurar un «estilo de vida» global y propio, en principio, de las llamadas «sociedades avanzadas» (o bien, en general, de la «sociedad de consumo», o «sociedad informatizada»), pero que, al menos simbólicamente, se extiende de modo tendencialmente irresistible por el llamado



Félix Duque es catedrático de Filosofía (Historia de la Filosofía Moderna). Coordina un Proyecto sobre «Pensar el Cristianismo (El último Schelling)». Autor, entre otros títulos, de *Hegel. Especulación de la indigencia* (1990); *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica* (1998); *La humana piel de la palabra* (1994); y *El mundo por dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana* (1995).

* 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,

«Tercer Mundo», aunque desde luego sus focos de irradiación son fundamentalmente dos: Francia, en el respecto más propiamente teórico y abstracto, y Estados Unidos, de una manera más práctica y a la vez difusa, hasta el punto de que mientras quienes se integran de grado en el movimiento ven en él una liberación sin par, críticos marxistas radicales como Fredric Jameson o Terry Eagleton denunciarán el postmodernismo como «lógica cultural del capitalismo tardío», y más exactamente, como a una casi perfecta fusión de estética y economía, gracias a la cual extenderá Norteamérica su influjo y dominación en todas las áreas culturales y sociales (especialmente en el llamado «Tercer Mundo»: ¿hay algo más «postmoderno» que un *culebrón* venezolano o los *resorts* turísticos de Santo Domingo o las Maldivas?).

Coherentemente con su expansión omnímoda a los más diversos campos problemáticos, el significado de «postmodernismo» es tan ambiguo y, en última instancia, no susceptible de definición como la extraña «época» de este último tercio de siglo y milenio. En el mejor de los casos le convendría a lo sumo ese difuminado «aire de familia» del que hablaba Wittgenstein (uno de los ancestros de esta inédita *condition*, para escándalo de aficionados a lo analítico y anglosajón). Y en el peor, podría traerse a colación el donoso *dictum* de Antonio Machado: «Oscura la historia y clara la pena». De lo que no cabe dudas es de su difusión imparable: en el momento álgido de la «toma de conciencia» de la postmodernidad —de 1975 a 1988— el *Arts und Humanities Citation Index* de Filadelfia registraba más de 900 ocasiones en que el término «postmoderno» (y sus derivados) aparecía en el título de reseñas y artículos especializados, sin contar los libros.¹ Desde entonces, todo hace sospechar que la tendencia no ha hecho sino aumentar.

Ya que se trata al cabo de una palabra compuesta (en la que paradójicamente el prefijo «post-» apunta a lo que viene «después»), parecería razonable comenzar a acercarse a tan esquivo concepto por la raíz terminológica que él mismo niega. Pero incluso aquí nos encontramos con una dificultad: no es en absoluto lo mismo hablar

→

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.

¹La filosofía, hoy, es el tema de la serie que se ofrece actualmente. La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

...INFORME SOBRE LA POSTMODERNIDAD

de «modernidad» que de «modernismo».²

En efecto, el término «modernidad» (introducido un tanto forzadamente por influencia alemana)³ correspondería a ese período final que los antiguos manuales denominaban «edad contemporánea», y que habría comenzado en la Ilustración (con Kant como indiscutible cabeza filosófica y la Revolución Francesa como no menos indiscutible revulsivo político). Son bien conocidos sus rasgos: 1) *emancipación* del hombre de una «minoría de edad» de la que él mismo sería culpable (Kant *dixit*); 2) separación irreversible de la coyunda «moderna» entre *metafísica* y *religión cristiana* (con la consiguiente configuración de tres esferas valorativas: la *ciencia*, la *ética* y la *estética*, correspondientes *grosso modo* a lo establecido por Kant en sus tres grandes *Críticas* y tipológicamente estabilizadas por Max Weber); 3) defensa primero de una *Historia Universal* teleológicamente orientada —eurocentrismo—, luego disuelta en un historicismo que otorga generosamente el mismo nivel a «cosmovisiones» y «épocas»: todas ellas iguales a los ojos de Dios, como dirá Leopold von Ranke —lo cual implica una inconmensurabilidad entre «fragmentos» que anuncia ya la ruptura del universo histórico en un *multiverso* escéptico y tolerante (Odo Marquard)—; 4) tendencial *cosmopolitismo*, en base a la deseable instauración del régimen *constitucional* y *parlamentario* de la democracia a nivel particular, según el modelo del *Estado-Nación*; 5) asentamiento en el plano económico del *mercado libre capitalista* (ahora al parecer tendencialmente triunfante en todo el planeta, tras el derribamiento de la alternativa «socialista» en 1989)⁴; 6) consiguiente implantación de la *lógica de la producción* y el *maquinismo*, con la compenetración cada vez mayor entre ciencia y técnica; y 7) un difuso —y aun confuso— humanismo, junto con una correspondiente *desdivinización*, la cual no implicaría tanto un declarado ateísmo cuanto una generalizada tolerancia hacia los distintos credos religiosos que desembocará por lo común en una «religiosidad» privada y sentimental.

El protagonista señero de todos estos rasgos habría sido notoriamente el *Sujeto*: una entidad metafísica asentada en cada uno de nosotros (los llamados «sujetos empíricos», los individuos «de carne y hueso»), caracterizada por ser: a) *idéntica* a sí misma (de seguir a Kant, sería ese «sujeto» el que presta identidad y sentido a las cosas del mundo, de antemano planificadas y configuradas así como *objetos*); b) *autoconsciente* y *autotransparente*, gracias a su

identificación última con la *razón*, cuya «causalidad» como *voluntad* (en el uso *práctico* de la razón) habría de ser complementada, según Kant, por: c) la *facultad de juzgar reflexionante*, cuyo florón indiscutible sería el llamado *sensus communis aestheticus*, por el cual se postula como universalmente válida una misma reacción de complacencia ante la conexión entre una forma pura y el libre juego de la imaginación y el entendimiento: tal reacción sería el *sentimiento de la belleza*, la base última de toda sociabilidad (aquello que mancomuna a los hombres en cuanto hombres, y ya no meramente como seres racionales en general). De este modo, Kant establecía de modo más o menos críptico algo que tendría consecuencias de largo alcance: la prioridad de la estética con respecto a la política.

2. Los «maestros del pensar» dan qué pensar

Con la irrupción de los tres «filósofos de la sospecha» (Ricœur *dixit*): Marx, Nietzsche y Freud, ese proyecto ilustrado —encarnado en el Idealismo Alemán, aunque ya en él surgirán significativas críticas al mismo— parecerá herido de muerte, ya que los tiros de esos tres pensadores apuntan al corazón mismo del programa: la soberanía y centralidad del Sujeto, al despojarlo de esa estupenda identificación en la autoconciencia de la certeza subjetiva y de la verdad objetiva (en Hegel, tal identidad concreta sería justamente el Espíritu). El rasgo fundamental que permitía al Sujeto dar *sentido, cuenta y razón* de la realidad, vista como un conjunto tendencialmente cerrado de *representaciones* con valor *objetivo* y planificadas *a priori*, se sustentaba en definitiva en la «creencia» de que el Mundo es *de verdad* el Yo (expandido fenomenológicamente por Hegel en un «Nosotros» raciohistórico), y de que —a la inversa— el «Yo-Nosotros» está siempre «fuera», volcado *en y como* Mundo (encarnándolo a través de instituciones científicas, políticas, estéticas y religiosas, y encarnándose simultáneamente en ellas).

Pero, tras las críticas de los «padres fundadores» de la modernidad tardía, el hombre —lejos de ser dueño de sí y de su propio destino— pareció más bien despertar del magnífico «sueño dogmático» del Sujeto moderno y encaminarse a un nuevo estoicismo: *facta volentem ducunt, nolentem trahunt*. La determinación (aunque fuera en última instancia) de la infraestructura económica sobre la

...INFORME SOBRE LA POSTMODERNIDAD

superestructura ideológica, propugnada por el marxismo; la Voluntad de Poder, creadora de fuerzas diferenciales en favor de la Vida y a las que debía asentir el Ultrahombre, según Nietzsche; y en fin –en el seno de un débil *ego*, de un sujeto *constituido*, y en absoluto constituyente– la freudiana colisión del *id* (una *libido* ciega, manifiesta pulsionalmente en factores de condensación y desplazamiento) y de un normativo *superego* producto de una «racionalización»: esas tres inauditas «maneras de ser» (o maneras del *Ser*) propugnadas por los «maestros de la sospecha» ponían radicalmente en entredicho el proyecto ilustrado-kantiano de un Sujeto autolegisador, esto es: *autónomo* y *responsable* de sus propios actos. Pues, ¿cómo podría saber éste –salvo *a tergo*– que esos actos le eran «propios», cuando más bien habría que hablar al respecto de un ser apropiado para ellos y de un estar apropiado por ellos, de un estar «poseído»? ¡El pomposo Sujeto de la Modernidad se veía así «sujeto» a oscuras Fuerzas de las cuales sería él mero producto! El programa de la Ilustración parecía ahora invertirse por entero: nacido para la dominación, la explotación y el control racional de la Naturaleza (es decir: de todo lo impuesto de manera inmediata, de todo lo imprevisible e «indisponible») en nombre de la *emancipación* del ser humano, ahora esa misma Naturaleza –exteriormente planificada, esquilada y torturada por la tecnociencia y por la economía política, los dos puntales de la Modernidad– parecía «vengarse» al verse encarnada en una suerte de «Padre» terrible y colérico (como en las peores representaciones que los antisemitas se hacían del Dios judío) que convertía al Hombre en una inane «invención reciente» (Foucault *dixit*).

Y sin embargo, la gran paradoja estribaba en que esos filósofos «postmetafísicos» querían y creían seguir siendo *modernos*, y aun diríamos *hipermodernos*: Marx insistía *à la Spinoza* en que las leyes de la infraestructura y por tanto la Historia y su curso eran cognoscibles, que la Revolución era por tanto ineluctable (al fin, se trataba de un «socialismo científico»), y más: que ya se encontraban dadas las condiciones –a través del proletariado como «clase universal», o idealistamente hablando: como «Sujeto-Objeto»– para la perfecta compenetración de necesidad («verdad objetiva») y libertad («certeza subjetiva»). Freud pretendía que el *ego* podría llegar, si no a una dominación, sí al menos a una canalización benéfica de las fuerzas libidinosas (según la muy moderna consigna de que donde haya *id* llegue a haber *ego*, lo cual se parece mucho

a una realización –¿inconsciente?– del programa hegeliano: que la sustancia se exprese y manifieste como sujeto). Tal canalización sería justamente la *cultura* (ya sabemos con todo que el viejo Freud se haría más «kantiano», y reintroduciría la fuerza indomeñable del mal como *impulso tanático*; de ahí *El malestar en la cultura*). Y Nietzsche, el más radical de los «filósofos de la sospecha», exigiría a la postre imprimir al devenir el carácter del *ser*: repitiendo un viejo tópico –irónicamente presente ya en Platón, los Evangelios, San Pablo y el Dante– habría que pasar a través de las tinieblas para acceder al sol; *mutatis mutandis*, sería necesario atravesar el nihilismo reactivo de la *décadence* (ejemplificado en Baudelaire, según Paul Bourget, el psicólogo que tanto influyera en Nietzsche)⁵, para arribar a un nihilismo extremo, perfecto y consumado: un nihilismo *creador* de valores, ya no en manos del hombre (nunca estuvieron en esas manos; sólo que ahora, los «últimos hombres», los que vienen después de la «muerte de Dios», lo saben: de ahí el nihilismo). No: esa creación última, *artística y justa*, estaría en manos del Ultrahombre: de aquel que dice sí (*Jasager*) al eterno retorno de la Vida y se atiene al sentido de la Tierra. Marx, Freud, Nietzsche: el último recurso del *optimismo moderno*. Pero las consecuencias que extrajeron de sus doctrinas los «últimos hombres» de la Modernidad tardía (Althusser, Lacan, Foucault y Deleuze: el *estructuralismo*, en suma) romperán –¿definitivamente?– con la Modernidad; todos ellos son padres (seguramente a su pesar) del *postmodernismo*, en su vertiente más radical y «post-nihilista», de genuino sabor francés.

3. *El modernismo y el declinar de las vanguardias*

Recorramos ahora brevemente la otra vía: la del «modernismo», mucho más mundana. El término *Modernismus* designa, para empezar, movimientos –fundamentalmente católicos– de reforma finiseculares (pronto tendremos que usar el término para el final de nuestro propio siglo) tendentes a aflojar la rigidez del dogma y de la praxis pastoral, impulsando en cambio una religiosidad experiencial de corte agustiniano y «personalista». Pero paralelamente a este movimiento, las vanguardias artísticas pretenderán poner en obra el implícito primado kantiano de la estética sobre la política a que antes aludimos. Primero de la mano del «socialismo

...INFORME SOBRE LA POSTMODERNIDAD

utópico» de Saint-Simon y de Fourier, las vanguardias apuntarán a la utopía de una sociedad orgánica de ciudadanos-trabajadores basada en la concertación de científicos (*savants*) e industriales, guiados por el arte como motor del cambio, sustituyendo a las periclitadas manifestaciones religiosas (y económico-políticas) de una tradición —la moderna— apenas estabilizada entre 1815 y 1830.

Por el contrario, a partir del fracaso de la Revolución de 1848,⁶ las vanguardias exigirán cada vez con mayor fuerza la demolición del mundo burgués en nombre paradójicamente de lo «moderno», como se aprecia en la famosa consigna de Rimbaud («il faut être absolument moderne»). Este *mauditisme* es con todo tan ambiguo como el postmodernismo que surgirá (a la contra) de él. Por un lado, condena toda autonomía del *art pour l'art*; por otro, llevado por su *élan* antimoderno, tenderá a crear una esfera artística autónoma, incomprensible para el buen burgués y denostado por él. Y el destino y recepción de las vanguardias será igualmente ambivalente. Mientras que el incendiario *Manifiesto futurista* de Marinetti (1909) exige la destrucción de los museos como pródromo de un movimiento que hará tabla rasa de la anticuada sociedad burguesa y sus valores (en paralelismo con ese «punto cero» que renegará de todo pasado y su «así fue» —siguiendo la línea nietzscheana—), las vanguardias siguen alimentándose de los ejemplos del pujante maquinismo industrial, sea para superar místicamente y *desde dentro* la razón técnica (como en el grupo *De Stijl*, capitaneado por Piet Mondrian, o en la austera y funcionalista *Bauhaus* de Walter Gropius y Mies van der Rohe), sea para distorsionar sarcásticamente esa «racionalidad instrumental», como en el dadaísmo y el surrealismo (recuérdese el método *paranoico-crítico* de Salvador Dalí). Los artistas no consideran ya obras, imágenes o textos como una «cosa», sino como una *acción* transgresora o, más radicalmente, como un dar fe personal (borrando las fronteras entre emisor y receptor) de una experiencia (*performance art*). Sin embargo, todos ellos siguen presos del ideal utópico moderno, de modo que su cruzada contra una supuesta Modernidad moribunda debe entenderse como un correctivo interno, y casi como una *querelle de famille*.

4. El postmodernismo modernista

Es en este agitado caldo de cultivo donde aparecerán, casi si-

multáneamente, los términos «modernismo» y «postmodernismo»: en principio, casi exclusivamente en literatura (especialmente en poesía). Cabeza del movimiento –hacia 1890, poco antes del definitivo hundimiento de España como potencia colonial, en 1898– será el nicaragüense Rubén Darío, que propugnará la implantación de las escuelas francesas (parnasianos, simbolistas) contra la retórica acartonada y tardorromántica de la poesía española. Pues bien, dentro de esa corriente aparecerá por vez primera el término «postmodernismo», utilizado por el crítico literario Federico de Onís en su *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana (1882-1932)*, de 1934. Lejos de oponerse radical y brutalmente al modernismo, ese *estilo* literario constituiría más bien una delicuescente involución del mismo: una suerte de enfermizo perfeccionismo detallista, acompañado por un humor irónico y corrosivo –y hasta autodestructivo–. Contra ese «arte degenerado» saluda Onís el nacimiento de una nueva vanguardia, a la que denomina *ultramodernismo*, y a la que adscribe la poesía de Federico García Lorca, César Vallejo, Jorge Luis Borges y Pablo Neruda, entre otros. De alguna manera están ya aquí premonitoriamente presentes las dos ramas (blanda y conformista la una, dura y «nihilista» la otra) del actual postmodernismo. Simplificando mucho, el postmodernismo «postnihilista» francés (de corte filosófico y sociológico) seguirá la línea de lo que Onís llamaba *ultramodernismo*, mientras que a la norteamericana «restauración» iconográfica y ornamental en arquitectura y plástica correspondería un estilo análogo al denunciado por Onís justamente como *postmodernismo*.

El gran historiador Arnold Toynbee usará también el término en el octavo volumen de su monumental *A Study of History* (1954) para caracterizar la nueva situación geopolítica abierta tras la guerra franco-prusiana de 1870 (por la contradicción latente entre las dos matrices de la modernidad: el *industrialismo* –tendente a la consecución de un mercado libre global– y el *nacionalismo*, tendente a una fragmentación siempre mayor del mapa europeo surgido del Congreso de Viena), apuntando en su pesimismo que de esa postulación sólo podría salirse erigiendo un estado mundial y una nueva religión universal y sincretista. Pero habrá que esperar al año decisivo de 1972 para que el término «postmodernismo» se consolide (gracias a los esfuerzos combinados del crítico literario Ihab Hassan y la revista literaria *Boundary 2*, del especialista en arte Charles Jencks y del estudio de arquitectura de Robert J. Venturi⁷).

...INFORME SOBRE LA POSTMODERNIDAD

como denominación de un pujante movimiento estético, belicosamente enfrentado: 1) al funcionalismo en arquitectura (Le Corbusier, Bauhaus) y a sus secuelas en el llamado «estilo internacional»; 2) a la pureza elitista y casi mística de *De Stijl* (Mondrian) y al expresionismo abstracto (Pollock o De Kooning), en pintura; 3) al *nouveau roman* de un Robbe-Grillet en literatura; y 4) al dodecafonismo de Schönberg y Webern en música (por el contrario, John Cage será visto como adalid de la «renovación» postmoderna de la música).

Se alzaba así un lúdico «ultrahistoricismo» sincretista, el lugar idóneo para la habitación no tanto del «hombre nuevo» cuanto del «hombre contemporáneo», para quien todas las épocas –y lugares– son iguales a sus ojos (en remedo sarcástico del citado «historicismo» de Leopold von Ranke), convirtiendo así a la fenecida *Historia Universal* y a la supuestamente irreversible «flecha del tiempo» en un inmenso territorio común, dentro del cual podrían mezclarse *ad libitum* épocas y estilos, siempre que de todo ello se retuviera –y aun realizara– su carácter de *ficción* (los mejores ejemplos de ello se encuentran en los parques temáticos como *Disneyland* y en los complejos turísticos (a la vez hotel, casino, sala de espectáculos y parque temático: todo en una pieza) de Las Vegas, como el *Caesar's Palace* o el *Luxor Hotel*). Exasperando la ampliación del postmodernismo a todas las artes que Ihab Hassan pioneramente estableciera⁸, Charles Jencks celebrará ulteriormente⁹ el triunfo global del postmodernismo, o lo que es igual: el advenimiento de la *postmodernidad*, una «era» que rechazaba su propio significado, ya que en ella se acumulan todas las épocas de la historia, todos los estilos de cultura, en un juego vertiginoso de permutaciones y combinaciones obsolescentes: «fin de la historia» por saturación e implosión. Un extraño «lugar» expandido por todo el planeta y signado por la tolerancia pluralista, la libertad de elección y consumo, y la competencia de inúmeros individuos *urbanos* en constante movimiento y comunicación –gracias a la red electrónica mundial–. Fin (supuesto) de la clásica distinción política entre obreros y empresarios, entre derechas e izquierdas o reaccionarios y progresistas (ahora, paradójicamente, los progresistas «modernos» o «ultramodernos» serían justamente gente regresiva, empeñada en mantener con vida una modernidad ya sólo existente en los museos y en los «viejos» rascacielos de las metrópolis). Fin, también, de

las vanguardias artísticas, que a fuerza de distorsión y corrosión habrían acabado por engendrar su opuesto: un arte al servicio de la «vida» (al menos, al servicio de la vida del capitalismo avanzado) que entra a formar parte también de las leyes del mercado, como una mercancía más. De este modo creía Jencks solucionar el problema planteado por Arnold Toynbee: del nuevo caleidoscopio cultural estaría emergiendo «un orden simbólico compartido, como el antes proporcionado por la religión.»¹⁰

5. Rasgos de la «condición postmoderna»

Podemos condensar este planetario *lifestyle* en los siguientes puntos: 1) culto a un presente absoluto en el que el pasado (paródicamente distorsionado y al gusto de las masas consumistas) es coextensivo con un proteico e indefinido «espacio-de-tiempo» en el que el futuro no existe ya (todo es *déjà vu*; y se fomenta y refuerza este impulso de repetición a través de lo *camp* y lo *retro*, tanto en la moda como en la programación televisiva); la inmediata consecuencia política será la desconfianza hacia toda utopía y todo esfuerzo revolucionario, tildados de *totalitarios* (lapidariamente dirá Jean-François Lyotard en su *cult-book* de 1979: *La condition postmoderne*¹¹, que el descrédito de todo *metarrelato* es el signo absoluto de este caleidoscópico modo de ser); 2) obsesiva atención *narcisista* al cuerpo, su salud y sus placeres (*body fitness*!); 3) primacía de la lógica de la *información* y del intercambio de signos –favorecida por la red electrónica de computerización– frente a la lógica de la *producción*; 4) estetización de todas las formas de vida –a través del *design*, con la difuminación de fronteras entre las artes figurativas y el *merchandising* publicitario– y atención casi enfermiza a lo seductor (frente al «producto») y lo efímero (frente al «aura» de la obra única, en la que algo eterno se hace presente al instante): ¡la moda desbanca en fin a lo «moderno»!; 4) conservacionismo a ultranza (triunfo del museo «interactivo» y el archivo digitalizado) de todo lo existente, por nimio que sea, a través sobre todo de la industria del *video*, con la consiguiente difuminación de la «distancia histórica», hasta llegar a ese aparente absurdo del *tiempo real* (coincidencia del evento y de su registro), lo cual implica la desaparición de la Historia (*History*) en

...INFORME SOBRE LA POSTMODERNIDAD

favor de la proliferación de historias (*stories*); 5) extensión casi cancerígena de la promiscuidad entre formas de vida: una de las consecuencias más espectaculares de esto sería la conversión de obras o narraciones en centones de *citas de citas*; por lo demás, el *hipertexto* fomenta y acelera esta tendencia también en las «producciones» científico-sociales, musicales y de crítica artística y literaria: el «autor» es ahora un hábil mezclador, casi un *cocktail-man*; 6) hiperobjetivismo, deformado a través de las técnicas de reproducción, con la consiguiente desaparición del «original» (véase el punto anterior) y *ad limitem* del autor (como en el *pop art*, llevado al extremo por Andy Warhol), hasta el punto de que comenzará a extenderse al entero tejido social la idea de una *construcción social de la realidad* y, por ende, acabará por ponerse en tela de juicio la mismísima existencia de una «realidad» externa e independiente, ajena a los prejuicios y narraciones de los distintos grupos sociales, lo cual entraña al extremo una paradójica absolutización del *relativismo cultural*.¹²

6. *Perspectivas actuales*

Resulta difícil —si no imposible— emitir un juicio sobre esta condición, tan diluida como extensa, desde el momento en que sus mejores portavoces han ido derivando —entre la agresividad y la melancolía— hacia un estéril «no es esto, no es esto». No sólo un crítico «neomoderno» como Jürgen Habermas reaccionará contra el postmodernismo estetizante a la vista de la Bienal de Venecia de 1980, dedicada a «La presencia del pasado» (contra esa arquitectura sincretista y sus mentores filosóficos, y no contra el libro de Lyotard —que no conocía—, arremeterá en Frankfurt con el fogoso discurso *Die Moderne—ein unvollendetes Projekt*)¹³; no sólo Fredric Jameson —impregnado con todo de aquello contra lo que combate—¹⁴ acusará al postmodernismo de servir como gigantesco *mecanismo de compensación* (entre el *pastiche* y la *esquizofrenia*) para que las grandes masas urbanas (mimadas, eso sí, como si estuvieran paradójicamente compuestas de individuos dotados de plena libertad de elección, de competitividad y de expresión) logren (sobre)vivir ficticiamente en el mundo del capitalismo avanzado. No sólo quienes no aceptan que exista tal «postmodernidad», o

quienes, aceptando este «hecho consumado», lo critican, sino también grandes «promotores» como Hassan o el mismísimo Lyotard repudiarán la desviación —la ¿traición, incluso?— de ese «postmodernismo» lúdico, apolítico y conformista de genuino sabor americano. Cuando en 1982 tome contacto Lyotard con ese movimiento glorificador del *kitsch*, su repudio será aun más virulento que el de Habermas. En la «Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo postmoderno?» arremete furiosamente contra este «eclecticismo» del capital (el «grado cero de la cultura general contemporánea»), contra el «conocimiento» convertido en «materia de juegos televisivos», contra el predominio del «qué-más-da» con el que se halaga el «gusto» de un público carente de gusto y, en suma, contra «el realismo del dinero»¹⁵. Sólo Gianni Vattimo parece seguir defendiendo la «postmodernidad», pero a base de diluir los rasgos específicos del movimiento postmoderno en un «cocido» (permítase la irreverencia) en el que entra todo: «el acontecimiento (defendido más bien por Deleuze y Guattari, F.D.), el consenso (¡Habermas y Apel!, F.D.), el diálogo, la interpretación (¡la hermenéutica!, F.D.)”, como una «oportunidad (*chance*) de un nuevo modo de ser (quizás: por fin) humano.»¹⁶ Lo menos que se puede decir de este bien intencionado e irenista propósito es que hablar de «oportunidad», de «nuevo» y de «ser humano» corresponden a conceptos típicamente modernos, que no siquiera «modernistas» (baste leer a Adorno o a su «seguidor» —en este punto— Lyotard, con su cruzada «anti-humanista»).¹⁷

En fin, cabría concluir este informe insistiendo de nuevo en lo equívoco del término. Filósofos como Lyotard lo emplean para designar un doble movimiento: el de la inconmensurabilidad de los juegos de lenguaje y «regímenes frasales» —siguiendo al segundo Wittgenstein— en ciencia y política por un lado, y el del arte como «presentación» de lo «irrepresentable»: una esquiva Presencia fontanal y corrosiva a la vez —manes de Kant, Adorno y Freud— por otro, ejemplificando esa «sublimidad» en el *minimal*, el *concept art* y el *expresionismo abstracto* (justamente el arte *moderno* «purista» y «elitista» que los artistas y críticos de arte postmodernos repudian). Por su parte, el sociólogo Jean Baudrillard se niega rotundamente a ser etiquetado de «postmoderno», y con razón, ya que sus análisis de la sociedad de consumo y sus denuestos contra el arte «plano» de nuestros días¹⁸ lo convierten en un crítico feroz de la postmodernidad.

...INFORME SOBRE LA POSTMODERNIDAD

En cambio, artistas como Julian Schnabel o David Salle o el ya citado Charles Jencks corresponderían muy bien a lo que difusamente se entiende hoy por «postmodernismo», apoyando con sus obras y críticas lo que me atrevo a presentar como definición general de tan esquiva «forma de vida»: *la tendencia mundial (a nivel urbano) narcisista a equiparar la felicidad individual con la inmersión global en el universo mediático del consumo-espectáculo* —en donde se consumen signos espectaculares y efímeros, no mercancías «materiales»—. Este género difusamente omnipresente se desplegaría en tres grandes categorías: a) domesticación y banalización de las «transvanguardias» (con la subsiguiente explosión del llamado *art of identity*: discursos de «género», homosexuales, étnicos y, en general, de minorías oprimidas, todo lo cual merecería un informe separado); b) fetichización del eclecticismo; y c) estética de la mercancía, o a la inversa y más exactamente: mercantilización de lo estético, con la exaltación del diseño y su difusión telemática en detrimento del contenido.¹⁹

No está mal, para este cansado *fin de siècle*. □

Notas

¹ Cit. en Allan Megill, *What Does the Term "Postmodern" Mean?* «Annals of Scholarship. Studies of the Humanities and Social Sciences» 6, 2/3 (1989), 129-151 (aquí, p. 130).

² Dejando aparte el palmario hecho de que en España —al menos en los manuales de historia tradicionales— la Edad Moderna se extiende de 1492 a 1789. Tras ella vendría la Edad Contemporánea, que es justamente el período denominado como *modernité* o *die Moderne*, de incierto final (porque las distintas facciones en lucha no se ponen de acuerdo en si ha acabado o no, y —de haberlo hecho— cuándo y por qué). Curiosamente, el término contemporaneidad iría mucho mejor para tildar a este último tercio del siglo, como se verá por lo que sigue. Habría así una Edad Moderna (1492-1789), una Modernidad (con final «modernista» en las «vanguardias») y una Contemporaneidad (que se niega, al decir de muchos postmodernos, a ser parte de una Historia). Pero pocas veces la fijación de un término (aquí, correspondiente más a un *meme* que a un concepto) tiene que ver con lo plausible.

³ A pesar de sus muy discutibles valoraciones e interpretaciones, la obra «clásica» al respecto es *El discurso filosófico de la modernidad*, de Jürgen Habermas. Taurus, Madrid, 1989 (orig. 1985).

⁴ Como es sabido, en los puntos 4 y 5 se basa Francis Fukuyama para propugnar *The End of History and the Last Man*. Penguin, London, 1992.

⁵ Véase P. Bourget, *Essais de psychologie expérimentelle*. París, 1881-

1885.

⁶ Me permito remitir al respecto a mi obra *La Restauración. La escuela hegeliana y sus adversarios*. Akal, Madrid, 1999.

⁷ Véase el contundente *manifiesto: Learning from Las Vegas*. Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1972. Hay trad. esp.: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

⁸ En el artículo "POSTmodernISM: a Paracritical Bibliography" («New Literary History», otoño 1971, 5-30), recogido y ligeramente revisado ahora en la compilación de Hassan: *The Postmodern Turn*. Met-huen, Ithaca, N.Y., 1987, pp. 25-45.

⁹ En: *What is Post-Modernism?* Londres, 1986.

¹⁰ ob. cit., p. 43.

¹¹ Hay trad. esp. en Cátedra, Madrid, 1984.

¹² Véase al respecto la divertida obra (cuyo subtítulo es un verdadero elenco de tópicos postmodernos): *Reality Isn't What It Used To Be: Theatrical Politics, Ready-to-Wear Religion, Global Myths, Primitive Chic, and Other Wonders of the Postmodern World*, de Walter Truett Anderson. Harper & Row, San Francisco, 1990. El exergo elegido por el autor (una cita de *Caesar and Cleopatra*, de G.B. Shaw) es toda una declaración en favor de los derechos del «bárbaro» relativista postmoderno: "Perdónalo, Teodoto: él es un bárbaro, y piensa que las costumbres de su tribu y de su isla son las leyes de la naturaleza."

¹³ Hay trad. esp. —del inglés—: "La modernidad, un proyecto incompleto", en Hal Foster, ed., *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona, 1986, pp. 19-36. Foster, el director de la revista «October», que tanto contribuyó a la difusión del movimiento, criticará después acerbamente su «descarrío» por el *mare magnum* de la sociedad consumista.

¹⁴ *Postmodernism or: The Cultural Logic of Late Capitalism*. Verso / Duke Univ. Press, Londres / Nueva York, 1991 (hay trad. esp. —incompleta— en Paidós, Barcelona, 1991). Véase también su contribución ("Postmodernidad y sociedad de consumo") al libro colectivo de Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*. Kairós, Barcelona, 1985 (pp. 165-186) y la reciente compilación *The Cultural Turn - Selected Writings on the Postmodern*, 1983-1998. Londres / Nueva York, 1998.

¹⁵ El artículo-carta (dirigido a Th. E. Carroll) ha sido recogido en *La posmodernidad (explicada a los niños)* (orig.: 1986). Gedisa, Barcelona, 1996, pp. 11-26 (las citas corresponden a p. 17 s.).

¹⁶ Entrada "Postmodernidad" en el *Diccionario de Hermenéutica*, dir. por A. Ortiz-Osés y P. Lanceros. Universidad de Deusto, Bilbao, 1997, p. 647.

¹⁷ Ver *L'inhumain. Causeries sur le Temps*. Galilée, París, 1988.

¹⁸ Ver *Illusion, désillusion esthétiques y Le complot de l'art* (ambos en Sens & Tonka, [París] 1997).

¹⁹ Un popular programa de la cadena alemana de televisión VOX se llama *Wa(h)re Liebe*, identificando así paródicamente el «verdadero amor» y la «mercancía amor».

Abierta hasta el 20 de junio

Exposición «Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía»

Incluye obras de la Colección Ernst Schwitters y de otras procedencias

Desde el pasado 23 de abril se exhibe en la Fundación Juan March la exposición «Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía», integrada por 28 obras –óleos, collages, dibujos y una escultura– del artista alemán Kurt Schwitters (1887-1948), 31 obras de otros autores con los que Schwitters mantuvo estrecho contacto (entre ellos Picasso, Arp, Moholy-Nagy, Paul Klee, Kandinsky, Joan Miró o Léger) y 7 fotografías realizadas por Ernst Schwitters, hijo del pintor. Las 31 obras de diversos autores proceden de la Colección que Ernst fue formando con la obra de artistas amigos de su padre, que expusieron en la galería berlinesa *Der Sturm*, participaron en el dadaísmo, en el constructivismo o pertenecieron a los grupos *Cercle et Carré* y *Abstraction-Création*. Dicha obra ayuda a comprender el contexto ideológico y las tensiones estilísticas en las que se forjó la vanguardia europea, de la que Kurt Schwitters es uno de los más destacados representantes. La exposición estará abierta en Madrid, en la Fundación Juan March, hasta el 20 de junio próximo.

Las 28 obras de Kurt Schwitters proceden también de esta Colección Ernst Schwitters, así como del Legado Kurt Schwitters, del Sprengel Museum de Hannover y de coleccionistas privados. La muestra se ha organizado asimismo con la ayuda de Lola y Bengt Schwitters, viuda e hijo de Ernst Schwitters. Han colaborado además el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela y el Museu do Chiado de Lisboa, lugares donde anteriormente ha sido expuesta la Colección de Ernst Schwitters.

Kurt Schwitters, uno de los nombres clave de la vanguardia europea de los años veinte y creador del movimiento dadaísta *Merz*, dejó una compleja obra muy personal, situada entre el espíritu irónico del dadaísmo y la voluntad estructurada del constructivismo. Fue un artista plural que cultivó desde la pintura a la poesía.

«El ‘espíritu de la utopía’ que da título a la exposición, implícito en el proyecto de las vanguardias, está unido a la idea, forjada durante la primera guerra mundial, de la aparición de un hombre nuevo, dotado de una nueva sensibilidad y capaz de expresarse en lenguajes como la abstracción, el idioma poético *Zaoum* de Khlebnikov o la música dodecafónica. Schwitters, con su pintura *Merz*, y muchos de sus amigos artistas y poetas alimentaron esta idea con su obra», apunta Javier Maderuelo, quien pronunció la conferencia inaugural de la muestra y es autor de uno de los textos que recoge el catálogo, del que seguidamente se reproduce un extracto.

Javier Maderuelo

Kurt Schwitters, «Merz» y la utopía de la modernidad

Las vanguardias plásticas que aparecieron hacia 1905 no surgen del intento de promover una renovación formal en las artes, sino que son la consecuencia de un estado de malestar basado en el convencimiento de que la cultura y el arte, con sus planteamientos lógicos y sus sutilezas estéticas, no habían sido capaces de mejorar al hombre, manteniendo a la humanidad en un estado de ignorancia culpable. Esta idea se ve dramáticamente confirmada cuando en 1914 toda Europa, todo ese conjunto de países civilizados, cultos y sensibles a las manifestaciones poéticas y artísticas, se enzarza en una guerra particularmente cruel e irracional, en la que se despliegan todo el ingenio y refinamiento de la técnica, y se ponen al servicio de la destrucción. El fracaso del proyecto emancipador de la Ilustración quedó en evidencia.

La utopía de la modernidad consiste en creer que por encima de la barbarie y la sinrazón, que habían conducido al desarrollo de la guerra más horrible de la historia, podría surgir un hombre nuevo. Sin embargo, la idea de una utopía estética no es patrimonio exclusivo de los dadaístas. Los pintores expresionistas del grupo *Die Brücke* con sus ensoñadoras visiones de una naturaleza virginal, el cubismo de Picasso y Braque con sus imágenes de una realidad sintética, las abstracciones de Kandinsky o Mondrian alejadas de la representación de la obiedad, el orfismo de Picabia o Delaunay pretendiendo una pintura pura, son movimientos y actitudes que participan de esta idea, general y difusa, de utopía que pretende la formación de un hombre nuevo. Éste debe-

rá superar las falacias de la realidad burguesa y aprender a ver nuevas figuras y nuevos colores, así como a hablar nuevos lenguajes abstractos e irracionales, como son el *zaum* o el *Merz*. A los artistas vanguardistas les corresponde trabajar en la destrucción del viejo orden burgués y en la construcción de esos nuevos lenguajes, sonidos, colores, formas y figuras de los que se deberá alimentar la nueva visión del mundo.

La utopía artística de las vanguardias estaba marcada no tanto por la disolución de los antiguos géneros del arte académico como por una reintegración sin solución de continuidad de todas las artes con la vida, de los gestos artísticos con los comportamientos cotidianos y banales, de lo que es arte con aquello que se consideraba *no-arte*. Muchos artistas vanguardistas, como Kurt Schwitters, no se conformaron con desarrollar una labor dentro del ámbito de las artes plásticas, sino que trabajaron también en la música y la poesía, trataron con el espacio arquitectónico y, sobre todo, teorizaron sobre arte a través de manifiestos y ensayos.

Dadaísmo, suprematismo y constructivismo

Los artistas dadaístas serán revolucionarios tanto en los aspectos formales como en la intención de sus obras. La inmediatez de la guerra marcará su nacimiento en febrero de 1916 en el Cabaret Voltaire de Zúrich, y en facciones como la berlinese este hábito revolucionario se tor-

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.

nará claramente político. Un año y medio después de que se fundara Dadá, en Rusia estalla la revolución bolchevique.

Muchos artistas rusos, contagiados por el ardor político revolucionario, encontrarán en las instituciones del nuevo Estado soviético el medio idóneo para desarrollar sus ideales utópicos. Entonces abandonaron los estilos postimpresionistas y el dulce influjo del simbolismo para pasar por el cubo-futurismo hacia la abstracción y dar origen al suprematismo y a las distintas corrientes del constructivismo.

Kurt Schwitters intentará seguir dos vías. Por una parte entabla contacto con el grupo Dadá de Zúrich (en él se encontraban Tristan Tzara y Jean Arp);

El catálogo

El catálogo de la Exposición «Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía» incluye artículos de **Javier Maderuelo**, crítico de arte y profesor de Estética de la Universidad de Valladolid («Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía»); **Markus Heinzmann**, conservador del Sprengel Museum de Hannover («Ernst Schwitters: vida, obra y colección»); y **Lola y Bengt Schwitters**, viuda e hijo de Ernst Schwitters («En memoria de Ernst Schwitters»); además de la relación de obras de la exposición, incluyendo las fotografías realizadas por el propio Ernst Schwitters.

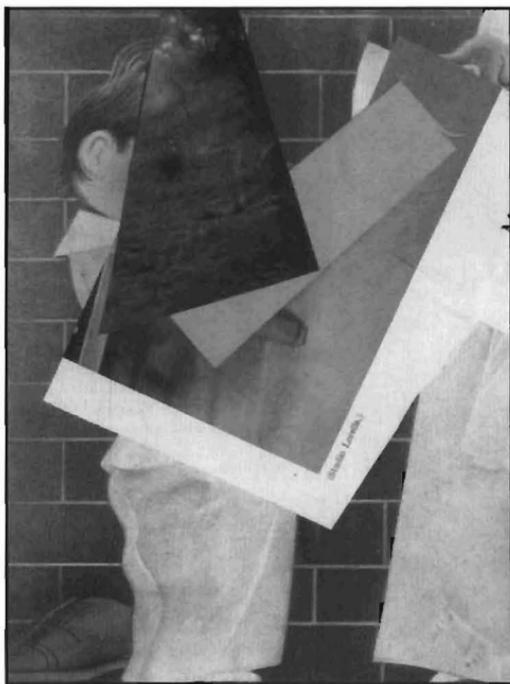
y por otra, funda su propio movimiento. Para esta segunda opción busca en la palabra *Merz* el término que defina su actitud, su arte y, finalmente, que le defina a él mismo. Desde *Merz*, Kurt defiende su autonomía con respecto a otras tendencias artísticas, como el expresionismo, el futurismo y el dadaísmo. Frente al carácter decorativista del estilo secesión o del fauvismo,

las ideas estéticas de Kurt Schwitters adquieren un sentido moral y pretenden implícitamente una transformación del mundo por encima de las ideologías políticas y de las corrientes artísticas. El propio Schwitters escribe: *Para mí, «Merz» se ha convertido en una concepción del mundo. No puedo cambiar ya mi punto de vista. Mi punto de vista es «Merz».*

Para conseguir esta cualidad y separarse de la inercia conservadora de su época ideó el *Merz*, la manifestación personal de un «arte total» formado por fragmentos de materiales reales que, una vez despedazados y separados de su ámbito habitual, se componen para mostrar un nuevo orden de las cosas que surge como reflejo de un nuevo mundo.

«Merz» y el «collage»: una apuesta utópica

La decisión de Schwitters de abandonar la pintura al óleo y la representación figurativa para decidirse por el *collage* como método de trabajo y como forma de vida se con-



Kurt Schwitters: «Estudio Lorelle» (1943-46)

vierte para él en un acto ético y en una apuesta utópica. Desde 1918 el *collage* se convertirá para Schwitters en el procedimiento constructivo sobre el que basará el arte *Merz*. Para ello Kurt Schwitters «clava sus cuadros», es decir, además de encolar papeles estampados, cartones y trapos, más o menos planos, lleva a la superficie del cuadro fragmentos de objetos tridimensionales, como maderas, botones, latas, monedas, arandelas, carretes, rejillas metálicas... Y hay algo más. Por encima de todos estos objetos e imágenes que pueblan sus obras se destaca la presencia de la escritura. En sus cuadros y *collages* encontramos infinidad de frases truncadas, palabras que saltan a la vista como gritos, y cientos de sílabas sueltas que se entretajan conformando un nuevo lenguaje y un nuevo idioma: el *Merz*.

Por medio del uso de los clavos los *collages* de Kurt Schwitters han dejado de ser un trabajo de confección para convertirse en un trabajo de construcción. Al sustituir el papel por los objetos y la cola por los clavos los *Merzbilder* se han convertido en ensamblajes, en esculturas volumétricas que en su continua extensión tridimensional se transforman en construcciones espaciales capaces de conformar ambientes, de tal manera que lo que Schwitters llama *Merzbauten* son ya grutas habitables, arquitecturas orgánicas construidas con residuos de desecho. En un país destrozado por la guerra, como era la Alemania de 1918, no resulta extraño que Kurt Schwitters se sirviera de fragmentos, astillas, residuos y materiales de derribo. Con esos despojos de la destrucción reconstruirá el mundo. El propio Schwitters así lo reconoce: *Me sentía libre y necesitaba expresar a gritos mi júbilo por todo el mundo. Por razones de economía eché mano de lo que encontré, pues el país estaba arruinado. También se puede gritar con los residuos y eso fue lo que hice encolándolos y clavándolos. (...) De cualquier modo, todo estaba destrozado y lo que correspondía, pues,*

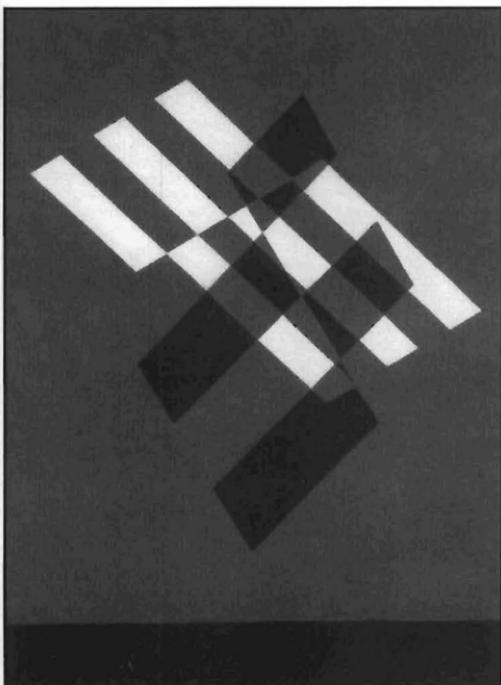
era crear algo nuevo con los residuos. Y eso es justamente «Merz».

La voluntad geométrica latente en muchos de sus *collages* se acentúa con una elaboración en la que opera el principio de configuración consecuente, particularidades que aproximan la obra de Schwitters al trabajo de algunos constructivistas rusos y de los neoplásticos holandeses, con los que mantendrá un estrecho contacto. Todos los objetos, imágenes, signos, colores y palabras con los que Kurt Schwitters construye sus obras no se ponen al servicio de la recreación de una imagen, como sucede en el cubismo, ni de un instante, como hace el futurismo, sino que pretenden la expresión del mundo en su totalidad. En 1920 Schwitters expresa: *El teatro «Merz» aspira a la obra de arte total mediante la fusión de géneros artísticos. Mi último anhelo es la unificación del arte y del no-arte en el cuadro universal total «Merz».*

Vivir la vida como obra de arte

Pero Kurt Schwitters no va a pensar la «obra de arte total» en términos wagnerianos; para él la unión de todas las artes es sólo un medio, ya que la utopía de su *Gesamtkunstwerk* consistirá en la transformación de la vida en arte, hecho que queda expresado en la idea de incluir también las no-artes. Su idea es intentar conseguir vivir la vida como obra de arte, lo que le conduciría a declararse a sí mismo como obra *Merz*. El principio *collage* y el principio «construcción» se unieron en la obra de Kurt Schwitters para conseguir el arte total.

Kurt Schwitters logró mantener una enorme cantidad de contactos con artistas vanguardistas de diferentes países y tendencias, haciéndose amigo de muchos de ellos. Uno de los puntos de contacto con los artistas vanguardistas fue la Galería berlinesa *Der Sturm*, donde expuso por primera vez en junio de 1918 catorce pinturas abstractas. En



Josef Albers: «Volando», 1929-35



Joan Miró: «Diseño con collage», 1934

Der Sturm, que era un apéndice de la revista homónima dirigida por Herwarth Walden, se dieron a conocer todas las facetas de la vanguardia europea: cubismo, fauvismo, *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter*, *La Section d'Or*, orfismo y, desde 1919, las tendencias vanguardistas húngaras y polacas. En 1922 se pudieron ver los trabajos de los artistas rusos en la Primera Exposición de Arte Ruso celebrada en la Galería Van Diemen de Berlín. En 1920 se publicó un artículo de Konstantin Umansky en el que se hace referencia al arte maquinista de Tatlin, al suprematismo de Malevich y se mencionan los nombres de Rodchenko y Klium. En el otoño de 1920 se instaló en Berlín Iván Puni, presentando *collages* con grandes letras. Estos acontecimientos no sólo confirmaron a Schwitters en su trayectoria artística, sino que le ofrecieron otro campo distinto de acción, diferente del dadaísmo. El conocimiento de los contrarrelieves de Tatlin, las construcciones escultóricas de Rodchenko, los cuadros monocromos suprematistas de Malevich, los

ensamblajes de materiales diversos de Puni abren a Kurt Schwitters unos nuevos cauces y le proporcionan ánimos para desarrollar su obra *Merz*.

En el Congreso Internacional de Constructivistas y Dadaístas, celebrado el 25 de septiembre de 1922 en Weimar, coincidieron artistas progresistas de muy diversas tendencias, entre ellos, Kurt Schwitters, Jean Arp, Hans Richter, Tristan Tzara, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Corvan Eesteren y Theo van Doesburg. Este último, que había convocado el evento, logró reunir en Weimar a dadaístas, bauhausianos, constructivistas y neoplásticos.

Kurt Schwitters tejó en torno a sí una tupida red de contactos e influencias internacionales que le convierten en uno de los más interesantes artistas de los años veinte. Fue un instigador de ideas que, aún hoy, ochenta años después de formuladas, son el alimento de sucesivas generaciones de jóvenes artistas que siguen encontrando en la obra de Schwitters un filón de recursos de sorprendente actualidad y una norma de comportamiento. □

Opiniones de Kurt Schwitters

«MERZ»

Arte es un concepto primitivo, sublime como la divinidad, inexplicable como la vida, indefinible y gratuito. La obra de arte nace como consecuencia de la evaluación artística de sus elementos. Yo sólo sé cómo lo hago yo, conozco únicamente mi material, del que me valgo, y no sé con qué finalidad.

El material es tan inesencial como yo mismo. Lo verdaderamente importante es la configuración, puesto que el material es inesencial. Utilizo cualquier material que admita el cuadro. En la medida en que comparo diferentes tipos de materiales tengo frente a la pintura al óleo una ventaja, puesto que aparte del color frente al color, también valoro la línea frente a la línea, la forma frente a la forma, etc., incluso el material frente al material, por ejemplo, madera frente a lienzo. Yo llamo a esta concepción del mundo, de la que nació esta conformación artística, «MERZ».

La palabra «MERZ» no tenía ninguna significación cuando yo la acuñé. Ahora sí tiene significado, el que yo le he aportado. «MERZ» busca la liberación de todas las ataduras para poder configurar artísticamente. Libertad no es desenfreno, sino el resultado de una severa disciplina artística. «MERZ» significa también tolerancia con respecto a cualquier limitación por motivos artísticos.

ARTE TOTAL

Me he ocupado también de otras formas de expresión artística, por ejemplo, el arte poético. Elementos del arte poético son letras, sílabas, palabras y oraciones. Por medio de la valoración de unos elementos frente a otros surge la poesía. El sentido es esencial solamente cuando éste también se valora como un elemento más. Yo confronto el sentido frente al absurdo. Yo prefiero el absurdo, pero esto es una pura cuestión personal. Me da pena que el absurdo hasta ahora no haya sido apenas representado artísticamente y por ello me resulta querido.

Dedicarme a diferentes modos de expresión era para mí una necesidad artística. Mi meta es la obra de arte total «MERZ», que abarca todas las expresiones en su totalidad. Ante todo he combinado modos artísticos independientes. He creado formas pegando palabras y oraciones, unas junto a otras, de tal manera que la ordenación rítmica resultara un dibujo. Y, por el contrario, he pegado imágenes y dibujos, con los que he formado oraciones.

DADAÍSTAS

Aquí he de mencionar al Dadaísmo que, como yo, cultiva el absurdo. Hay dos grupos de dadaístas: los dadaístas-«núcleo» y los «vainas». En un principio solamente había dadaístas auténticos («núcleo»); los dadaístas superficiales («vainas») se desprendieron de este núcleo original bajo la dirección de su líder Huelsenbeck, cuyo dadaísmo está orientado políticamente, en contra del arte y de la cultura. Tales concepciones le son ajenas a «MERZ». «MERZ» se propone como principio solamente el arte, porque ningún hombre puede servir a dos señores.



Kurt Schwitters

En colaboración con el Instituto Alemán

Concierto-homenaje a Hans Werner Henze

El 26 de mayo se ofrece su obra para piano

La Fundación Juan March colabora con el Instituto Alemán en un ciclo de conciertos que éste organiza durante los días 25, 26, 27, 28 y 29 de mayo y 3 de junio en homenaje al compositor de Westfalia, Hans Werner Henze, con motivo de su estancia en Madrid. En el concierto ofrecido en la Fundación Juan March, el día 26 de mayo, Jan Philip Schulze interpreta las principales obras para piano, que serán comentadas por su autor, Hans Werner Henze.

Hans Werner Henze, nacido el 1 de julio de 1926 en Gütersloh (Westfalia), fue alumno en Heidelberg de Wolfgang Fortner y más tarde de René Leibowitz. Su adhesión al dodecafonismo serial le valió una celebridad inmediata (las *Variaciones para piano*), que creció aun más con el éxito obtenido por su ópera *Boulevard Solitude*, estrenada en 1952; aunque poco tardó en decepcionar a sus más cálidos partidarios al abandonar la escritura serial para afirmar su independencia con un estilo de composición libre. Su celebridad se acrecentó de nuevo, ya en Italia, con el estreno de una serie de óperas, entre las que destacan *El Príncipe de Hombourg*, *Elegía para los jóvenes amantes* o *El joven Lord*. Al mismo tiempo aparecieron sus primeras *Sinfonías* (siete hasta hoy), las obras vocales (los cinco *Lieder Napolitanos*, un oratorio y una *cantata*) y las obras concertantes (el *Doppio concerto*, sobre todo).

El programa del concierto del 26 de mayo es el siguiente:

Lucy Escott Variations, *Cherubino – 3 miniaturas para piano* (1980-81), *Toccata* (1984), *Variationen op. 13* (1949) y *Sonata per pianoforte* (1959).

Lucy Escott Variations fue escrita en dos versiones, para clavecín y para

piano. Se trata de una paráfrasis del aria *Come per me sereno*, extraída de la ópera de Bellini *La Sonámbula* (el nombre de Lucy Escott es una referencia a una legendaria cantante *coloratura* de los años de 1820, en Londres, con una «historia» muy romántica que es objeto de un prólogo lleno de ironía del compositor). *Cherubino – 3 miniaturas para piano* fue escrita para la inauguración de la temporada 81-82 de la Deutsche Oper Berlin. Se trata de tres fantasías en las que aparecen, como en un caleidoscopio, motivos y armonías de la Canzona (nº 11) *Voi che sapete* del 2º acto de *Le nozze di Figaro*.

Las *Variaciones* (Opus 13), la única obra catalogada del músico alemán que lleva número de opus, testimonian una excepcional facilidad en el manejo del lenguaje dodecafónico, fuera del academicismo reinante.

La *Sonata per pianoforte*, obra muy estructurada, es un retorno a los cuadros formales tradicionales, sin por ello dejarse aprisionar por ellos.

El intérprete del concierto, **Jan Philip Schulze**, ganó en 1996 el Premio Rosa Sabater a la mejor interpretación de obra contemporánea en el Concurso Internacional de Piano de Jaén. Desde 1995 es profesor asociado en la Cátedra de Piano en la Escuela Superior de Música de Múnich. □

Los días 5, 12 y 19 de mayo

Ciclo «Joaquín Turina: música de cámara»

La Fundación Juan March ha programado un nuevo ciclo de conciertos –bajo el título «Joaquín Turina: música de cámara»– los días 5, 12 y 19 de mayo, ofrecido por el Cuarteto Gauguin; Pedro León (violín) y Julián López Gimeno (piano); y el Trío Arbós y Aroa Sorin (viola). El ciclo conmemora el 50º aniversario de la muerte del compositor sevillano en Madrid. Este mismo ciclo, con iguales intérpretes, programa de mano, estudios críticos, y notas, se celebra también en Logroño los días 3, 10 y 17 de este mismo mes. El ciclo de Madrid se retransmite en directo por Radio Clásica, de RNE. El programa es el siguiente:

— *Miércoles 5 de mayo*

Cuarteto Gauguin (Ramón San Millán, violín I; Branislav Sisel, violín II; Biao Xue, viola; y Alice Yun Hsin Huang, violonchelo)

Cuarteto de cuerda «de la guitarra», Op. 4; La Oración del Torero, Op. 34; Recuerdos de la Antigua España, Op. 48; y Serenata para cuarteto de cuerda, Op. 87

— *Miércoles 12 de mayo*

Pedro León (violín) y **Julián López Gimeno** (piano)

Sonate espagnole 1908 pour violon et piano, Première Sonate en Re pour violon et piano, El poema de una Sanluqueña para violín y piano y 2ª Sonata, Op. 82 (Sonata Española)

— *Miércoles 19 de mayo*

Trío Arbós (Miguel Borrego, violín; José Miguel Gómez, violonchelo; y Juan Carlos Garvayo, piano) y **Aroa Sorin** (viola)

Trío nº 2, Op. 76; Cuarteto con piano en La menor, Op. 67; Círculo, Op. 91; y Trío nº 1, Op. 35

El **Cuarteto de Cuerda Gauguin** surgió en Bloomington, Indiana (EE. UU.); de forma continuada vienen actuando como dúo de cuerda, trío con piano y cuarteto de cuerda en compañía de músicos de la Orquesta Sinfónica de Sevilla o de pianistas de Tokio o Moscú. **Pedro León** comparte

su actividad concertística con su labor pedagógica, primero como catedrático del Conservatorio de Sevilla y posteriormente de Madrid. **Julián L. Gimeno** como solista ha dado a conocer gran parte del repertorio pianístico de la música española, tanto tradicional como actual; es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. El **Trío Arbós** se fundó en Madrid a finales de 1996; su repertorio abarca desde las obras maestras del clasicismo hasta la música de nuestro tiempo. **Miguel Borrego** es concertino de la Orquesta Sinfónica de RTVE; durante años ha compaginado su actividad concertística con la docente. **José Miguel Gómez** ha sido miembro de la Joven Orquesta Nacional de España, de la Orquesta Sinfónica de Málaga y primer violonchelo de la Orquesta de Cámara de la Comunidad de Madrid. En la actualidad es profesor de violonchelo en el Conservatorio Joaquín Turina de Madrid. **Juan Carlos Garvayo** ha sido profesor asistente de la State University of New York at Binghamton y actualmente es profesor en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid. **Aroa Sorin** ha actuado como solista y como miembro de grupos de cámara; en la actualidad estudia en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid. □

«Conciertos de Mediodía»

Arpa; piano; violín y piano; y canto y piano son las modalidades de los cinco «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de mayo los lunes a las doce horas. La entrada es libre, y se puede acceder a la sala entre una y otra pieza.

LUNES, 3

RECITAL DE ARPA

por **Gloria M^a Martínez**, con obras de J. Parry, M. Glinka, J. L. Dussek, C. Debussy, M. Samuel-Rousseau, S. Prokofiev, M. Tournier, G. Gombau y C. Salzedo.

Gloria M^a Martínez estudió con María Rosa Calvo Manzano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, su ciudad natal. Es miembro integrante de varios grupos de cámara y catedrática de arpa en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza.

LUNES, 10

RECITAL DE PIANO

por **Daniel del Pino**, con obras de F. Mendelssohn, C. Debussy, E. Granados y F. Chopin.

Daniel del Pino nació en Beirut (Líbano) en 1972 y estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; realizó un master de piano en la Universidad de Yale y actualmente amplía sus estudios con Joaquín Achúcarro en la Southern Methodist University de Dallas.

LUNES, 17

RECITAL DE PIANO

por **Iván Carlos Martín**, con obras de J. S. Bach, L. v. Beethoven, R. Schumann y F. Chopin.

Iván Carlos Martín nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1978, en cuyo Conservatorio Superior de Música estudió. En la actualidad completa su formación en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

LUNES, 24

RECITAL DE VIOLÍN Y PIANO

por **Edith Marezcki** (violín) y **Aimar Santinho** (piano), con obras de I. Stravinski, E. Toldrá, H. Villa-Lobos y M. de Falla.

Edith Marezcki y Aimar Santinho son dos músicos brasileños que forman dúo en Barcelona, donde residen, desde hace tres años. Marezcki es primer violín de la Orquesta del Gran Teatre del Liceu y Santinho es profesor de piano de la Escuela Municipal de Música de L'Hospitalet de l'Infant y pianista de la Camerata Lírica Escénica.

LUNES, 31

RECITAL DE CANTO Y PIANO

por **Manuela Soto** (soprano) y **Xavier Parés** (piano), con obras de H. Wolf, A. Berg, E. Granados y X. Montsalvatge.

Manuela Soto es docente en la Pädagogische Hochschule de Schwäbisch Gemünd y de la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Stuttgart. Xavier Parés es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

«Conciertos del Sábado» de mayo

Finaliza el ciclo «Sonatas para violonchelo y piano»

En mayo finaliza el ciclo «Sonatas para violonchelo y piano» que la Fundación Juan March ha programado dentro de los «Conciertos del Sábado». Iniciado en abril con tres conciertos a cargo de **Pedro Corostola** (violonchelo) y **Manuel Carra** (piano), el ciclo prosigue los días 8, 22 y 29 de mayo, con otros tres conciertos a cargo del dúo formado por **Wladimir Atapin** y **Olga Semoushina**. (Véase programa en el Calendario de este Boletín Informativo). Los «Conciertos del Sábado» se celebran a las doce de la mañana y son de entrada libre.

Vladimir Atapin ingresó en la Orquesta Sinfónica de San Petersburgo en

1977, donde permaneció hasta 1991. Ha sido profesor en la Escuela Superior y en el Conservatorio de San Petersburgo. Es miembro del Trío San Petersburgo y del Cuarteto de Cuerda Concertino, y es violonchelista principal de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. **Olga Semoushina**, rusa, estudió en su ciudad natal, Ekaterimburg, y posteriormente en el Conservatorio Rimski-Korsakov de San Petersburgo. Entre los numerosos premios obtenidos figuran el Tchaikovski de Moscú, el Internacional de Música de Barcelona y el Reina Isabel de Bruselas. Desde 1976 imparte clases en el Conservatorio de San Petersburgo, aunque desde 1992 reside en España.

Seminario Público en la Fundación, los días 4 y 11

«Literatura y Filosofía en la crisis de los géneros»

La Fundación Juan March ha programado para los días 4 y 11 de mayo, a las 19,30 horas, un Seminario público sobre «Literatura y Filosofía en la crisis de los géneros». En la primera sesión (martes 4), **José-Carlos Mainer**, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza; y **Francisco Jarauta**, catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia, pronunciarán sendas ponencias sobre el tema del Seminario desde perspectivas complementarias.

En la sesión del martes 11 presentarán ponencias, seguidas de debate, **José María Guelbenzu**, escritor; **José María González**, director del Instituto de

Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas; y **Patricio Peñalver**, catedrático de la Universidad de Murcia. Unas tesis-resumen de las conferencias elaboradas por los propios autores pueden ser consultadas en la dirección de Internet: <http://www.march.es>. Estas tesis-resumen permiten a quien lo desee participar por escrito en el Seminario mediante el envío a la Fundación Juan March de comentarios y preguntas (con la indicación «para el Seminario Público») sobre el tema propuesto: Correo: Castelló, 77.- 28006 Madrid. Fax: 91 431 51 35. e-mail: seminario@mail.march.es □

La muestra se ofrece en Barcelona

«Marc Chagall: Tradiciones judías»

Conferencias de Leopoldo Azancot y Javier Arnaldo

La exposición «Marc Chagall: Tradiciones judías», organizada por la Fundación Juan March, que se ofrece en Barcelona hasta el próximo 4 de julio, en el edificio La Pedrera, con la colaboración de la Fundació Caixa Catalunya, se acompañó durante su anterior exhibición en Madrid de un ciclo de conferencias a cargo de Leopoldo Azancot y Javier Arnaldo. Durante su permanencia en la sede de la Fundación Juan March –del 15 de enero al 11 de abril– fue visitada por 123.736 personas.

Esta exposición de 41 obras del pintor ruso-francés presenta por primera vez en España el conjunto del decorado arquitectónico y escénico que Chagall realizó para el Teatro de Arte Judío de Moscú, procedente de la Galería estatal Trétiakov de esta capital.

El catálogo de la exposición editado por la Fundación Juan March incluye un estudio de Sylvie Forestier, asesora científica de la muestra y ex directora del Musée National Message Biblique, de Niza, titulado *El color verde del Arca...*, seguido de un glosario de términos *yiddish*; anotaciones sobre los diversos paneles de *El Teatro Judío*, a cargo de Benjamin Harshav; y una biografía de Marc Chagall, escrita por la nieta del pintor, Meret Meyer. El ciclo de conferencias en la Fundación Juan March corrió a cargo de Leopoldo Azancot, escritor y crítico literario, quien habló sobre «Marc Chagall: una vida judía» (19 de enero) y «Marc Chagall y la mística judía» (21 de enero); y Javier Arnaldo, profesor titular de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid, quien trató sobre «Marc Chagall: la pintura al dictado del amor» (26 de enero) y «Marc Chagall: la vida como historia revelada» (28 de enero).

Leopoldo Azancot (Sevilla, 1935) estudió Derecho en la Universidad de Sevilla. Fue director en funciones de la revista «Índice» y dirigió el Suplemento Bibliográfico de la revista «La Estafeta Literaria». Ha escrito crítica literaria en «Índice», «ABC», «Ya», «Pueblo», «El País» y «El Mundo». Autor de numerosas novelas, entre ellas *La novia judía* (1977), *Los amores prohibidos* (1980), *El amante increíble* (1982) y *Mozart. El amor y la culpa* (1988).

Javier Arnaldo (Madrid, 1959) se licenció y doctoró por la Universidad Autónoma de Madrid. Amplió estudios en la Universidad Libre de Berlín, en la que fue profesor ayudante de 1986 a 1989. Actualmente es profesor titular en el departamento de Historia del Arte Contemporáneo de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus últimos libros figuran *Las vanguardias históricas* (1993), *Caspar David Friedrich* (1996) y la edición crítica completa (en colaboración con Olga Fernández) de *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*, de Ángel Ferrant (1997).

Leopoldo Azancot

Una vida judía

Se puede hablar con respecto a Marc Chagall de una vida judía en tres sentidos. En primer lugar, porque Chagall fue judío y con una actividad propia de judío a lo largo de sus 97 años de vida; en segundo lugar, por la intensidad y frecuencia de lo judío en su obra y en su vida; y tercero, porque integró en sí las tres figuras del judío de los tiempos modernos: el judío del ghetto, que vive rodeado de hostilidad y se ve obligado al exilio; el judío que asume el exilio para dar testimonio al resto de la humanidad de lo que significa ser judío; y el judío pre-mesiánico. Chagall es un hombre de integración. Busca lo que une y le da un sentido específicamente judío.

Pensemos en lo que era el ghetto, en lo que era la zona reservada a los judíos en la Rusia de finales del siglo XIX. Los judíos tenían los movimientos limitados; para ellos el acceso a las universidades estaba muy restringido. De ahí que a principios del siglo XX numerosos judíos emigrasen a Estados Unidos; otra de las razones era escapar del servicio militar que podía durar muchísimos años. Marc Chagall nace en ese contexto, en la ciudad de Vitebsk (Bielorrusia). Cuando a comienzos de los años 20 dejó Rusia, siguió amando su mundo de Vitebsk. Las relaciones de Chagall con el entorno no judío, con el cristiano, es muy intenso. La presencia de la estética rusa del icono le acompañará en toda su obra. La influencia y su amor por la literatura rusa son muy intensos.

Marc Chagall empieza a tomar conciencia de lo que es el arte en un momento muy eslavófilo en Rusia. En el ámbito musical, entra en contacto con el también judío Bakst, con las obras nacionalistas de compositores como



Rimsky, Liadov, Strawinsky, y con los ballets rusos. Es un momento de búsqueda de raíces. Y las de Chagall son raíces judeorrasas. Él vive lo ajeno sin conflicto, buscando siempre lo que une y no lo que separa, integrándolo todo. Su judaísmo no va a ser nunca folklórico, sino esencial.

Para Chagall, Jesús es una representación del mártir judío. Aparece cubierto con un chal ritual (el *thallit*). Pinta una primera crucifixión en 1912 y luego el tema reaparece mucho más tarde, en 1938 (coincidiendo con la gran persecución alemana de los judíos). Chagall de hecho nunca abandonó Vitebsk. La presencia de esta ciudad será constante en su obra. Creo que hay dos razones para explicar esta continuidad: por una parte, es una representación del mundo del judío del ghetto; y por otra, es un anclaje psicológico. Al encontrar Chagall su centro, entrevió la eternidad en Vitebsk.

Chagall pone continuamente en juego una imaginación mítica. Es una visión muy infantil, a la que Chagall siempre fue fiel. De ahí que siguiera siendo siempre niño en cierto modo. «Coger las cosas, reflexionar y soñar con ellas: éste era mi juego», dice Chagall.

Durante su estancia en París de 1910 a 1914, es asombrosa la facilidad con que hace suyas las vanguardias de la preguerra, cómo se va incorporando el cubismo, orfismo y fauvismo, aunque con retornos continuos a su temática judía, a Vitebsk. Apollinaire califica su pintura de «sobrenatural»; y Max Jacob habla de él como del «poeta».

La Primera Guerra Mundial le sorprende en Rusia. Va allí a pasar el verano en 1914. Renace entonces su interés

por el hassidismo, el último gran movimiento místico judío. Participa en el Teatro Judío de Moscú, de Granovsky. Chagall realiza lo que Jean-Claude Mercadé llama el «dibujo-danza hassidista». Mediante su pintura, propicia un modo de expresión específicamente judío: en los gestos, movimientos, modo de moverse todo es judío y afirma la alegría.

En París, en los años 30, al comienzo de la persecución nazi, Chagall comprende el alcance de lo que está ocurriendo y pide a Vollard ilustrar la Biblia. En 1931 hace una primera visita a Israel. Quiere afirmar a toda costa sus orígenes judíos. En 1937 vuelve a pintar crucifixiones. Es importante subrayar cómo en los cuadros de Chagall nunca aparece el mal, sólo los efectos del mal. Chagall termina los grabados de la Biblia y empieza a pintar el Mensaje Bíblico. Regresa definitivamente a Francia en el año 1948. Hace una segunda visita a Israel.

Marc Chagall se adscribe a la creencia de que el mundo no es un valle de lágrimas, sino que está bien hecho por Dios. De ahí que luche constantemente por afirmar la alegría y la felicidad. Quiere decir no al dolor y proclamar que lo propio de Dios es la alegría. Para mí, esta insistencia en la alegría como la emoción fundamental que pone en contacto al hombre con la divinidad me parece específicamente judía. La postura de Chagall es: ¡qué difícil es ser malo! (en lugar de ¡es tan difícil ser bueno!). Lo sagrado y lo profano no están separados: la obligación del hombre, para el judío, es extender lo sagrado al conjunto de lo profano. De ahí la no presencia del mal en sus cuadros.

Marc Chagall y la mística judía

En el judaísmo, el orden del hombre es el orden de Dios. Hay además un predominio de la importancia que se concede a los actos sobre las emociones y pensamientos. Esto incide de manera fundamental en todas las variantes

de la mística judía. Son varias las características diferenciales del misticismo judío. Éste no busca la unión mística absoluta; sólo aspira al conocimiento de Dios para amarle mejor. El místico judío se afirma en su orgullo ante Dios, no busca desaparecer ante Él. Aquí nos vamos a centrar en el hassidismo, que es la corriente mística que ilustra Chagall.

Marc Chagall se inscribe dentro del neohassidismo. Su relación con el hassidismo es muy libre, ajena a todo integrismo. Además de la alegría y el amor, hay un aspecto muy importante en Chagall y en su hassidismo, que es el orgullo, pero no en el sentido de soberbia. Ello se percibe en el modo en que asimila y transforma lo ajeno y cómo se enfrenta desde el principio con la pintura. En el hassidismo cada uno debe buscar su propio camino a Dios o a lo sagrado. Hay también una afirmación de la irrepetibilidad de cada hombre: cada hombre tiene una misión propia, y tiene que actualizar sus potencialidades, que son únicas. Ello refuerza la seguridad en uno mismo, reafirma el orgullo.

Pintor del amor —el hassidismo es una corriente absolutamente amorosa—, Chagall no representa nada que no ame. La pareja tiene una presencia total en sus cuadros. Al *Cantar de los Cantares* le dedica, por ejemplo, cinco cuadros.

En el hassidismo lo divino está en todas las cosas y no puede ser despertado más que por aquel que las aborda con un respeto sagrado y se santifica a través de ellas. La realidad sensible es divina, pero espera ser realizada en su divina realidad por intermedio de quien vive en la verdad. Vemos cómo los animales en Chagall tienen la misma importancia que las personas. En ellos, como en los paisajes, Dios está también presente.

Y, por último, destaquemos la alegría y la danza como expresión de la alegría, esenciales en el Hassid. Chagall es de una alegría desbordante y comprende que la afirmación de la alegría es la afirmación de Dios.

Javier Arnaldo

La pintura al dictado del amor

Los coetáneos vanguardistas de Marc Chagall lo conocieron como «el poeta» (*le poète*), el pintor lírico que representaba metáforas del fluir de la vida, del sentido de la experiencia y del intenso poder del amor como energía de perfeccionamiento humano. Su relación con las vanguardias fue indudablemente determinante. Pero también es verdad que su obra se distingue con claridad de las propuestas de las vanguardias históricas, cuyo ensimismamiento formalista rechazó una y otra vez, para oponerle el primado del mensaje espiritual y del sentimiento religioso.

Chagall, uno de los más grandes y preclaros pintores de nuestro siglo, a la vez que uno de los mayores detractores de la pintura moderna, fue, ante todo y sobre todo, siempre él mismo. Su autenticidad artística y humana se pronuncia como un testimonio colosal en el medio de la cultura contemporánea.

Una de las primeras exposiciones temporales que se hicieron en el museo que creó Marc Chagall en Niza, el Museo Nacional Mensaje Bíblico Marc Chagall, inaugurado en 1973, fue la dedicada a *Rembrandt y la Biblia*. La obra de Rembrandt ejerció sobre Chagall un infinito poder de fascinación a lo largo de toda su vida, como si fuera la máxima autoridad pictórica que reconociera en la historia y, a la vez, la psicología artística en la que él mismo se reconociera. El *Autorretrato* de 1924 del joven y sonriente Marc Chagall actualiza autorretratos del joven Rembrandt, como el de 1630. Y es que Rembrandt representa una prefiguración de la sensibilidad de Chagall, una medida de la individualidad con la que conecta admirablemente la inmensa personalidad del pintor bielorruso y



a la que apunta como aspiración artística máxima. Y uno de los factores más importantes en esta afinidad es la expresión saturada del amor y de la alegre aceptación de la existencia que vive en los cuadros de ambos artistas.

En su ensayo filosófico sobre Rembrandt, Georg Simmel escribió: «en Rembrandt la forma es sólo el momento de la vida más y más presente». Si saltamos de *La novia judía* (hacia 1666), de Rembrandt, a *El caballo rojo* (1938-44), de Chagall, puede resultar algo desconcertante. Ahora bien, la afinidad entre ambas representaciones es muy cautivadora. La forma en que el hombre posa la mano sobre el cuerpo de la novia, la ejecución pastosa y vibrante de la imagen, en la que la atmósfera y toda la periferia de los personajes está impregnada de la misma evocación de la ternura que expresa la mano del novio, son rasgos comunes a ambos cuadros.

La composición de *El caballo rojo* semeja un remolino de líneas curvas y sinuosas y superficies de color que se entrecruzan. El cuadro condensa una multiplicidad de energías, hace las veces de vórtice. Pero, también por lo que respecta a las representaciones mismas el cuadro es una superficie en la que, como en una pantalla de la imaginación, convergen múltiples asuntos: los novios, el caballo con manos que trae luz, el acróbata, la lectora, seres híbridos o incorpóreos que tocan el violín, las calles de Vitebsk, la ciudad natal de Chagall, aquí nevada y nocturna.

Simmel, en su ensayo sobre Rembrandt, distinguía dos conceptos que servían para explicar las producciones de la historia del espíritu: *creación* y

configuración. Mientras que la cultura griega clásica y la del clasicismo, de Rafael por ejemplo, eran esencialmente configuradoras, en el sentido de que desarrollaban y transmitían formas ya existentes en la tradición dada, Rembrandt representaba una libertad de creación que se substraía a la descripción analítica. Para Chagall no hay que atender a las formas por sí mismas (al primado de la configuración), lo importante es la expresión creadora. Los esquemas y valores formales encorsetan la vida de la psique y del sentimiento, que es lo que debe manifestarse.

La vida como historia revelada

En la autobiografía que escribió Chagall, *Mi vida*, en la que nos cuenta desde la historia de sus abuelos hasta su segundo viaje a París en 1923, existen pasajes que hacen las veces de oraciones, con algún toque de humor. Uno de estos casos, especialmente interesante, es el siguiente: «Dios, Tú que te disimulas en las nubes o detrás de la casa del zapatero, haz que se manifieste mi alma, alma dolorida de muchacho que tartamudea, revélame mi camino. No quisiera ser igual a todos los otros; quiero ver un mundo nuevo».

«Como respuesta, la ciudad parece hendirse, como las cuerdas de un violín, y todos los habitantes empiezan a caminar por encima de la tierra, dejando sus sitios habituales. Los personajes familiares se instalan en los tejados y descansan. Todos los colores se vuelcan, se convierten en vino, y mis telas quedan empapadas de la bebida.»

El descubrimiento de sí mismo, la manifestación del alma, que cuenta aquí Chagall, va directamente unido a la plegaria, a un despojarse de la propia voluntad en sentido religioso. El mundo aparece metamorfoseado a partir de ese acto religioso de entrega, y la imaginación chagalliana, su fantasía, la celebración de la música y del color vienen a ser como la respuesta de un eco a su

pregunta. La fiesta de la vida arranca de ese verterse imprevisto de los colores, de ese sentirse salpicado por el vino, que es el vino pascual. La religión queda definitivamente asumida como fuente de poesía desde las etapas más tempranas de Chagall.

Chagall abordó una y otra vez sus temas en clave religiosa, en las claves de la propia tradición religiosa. En la decoración del Teatro Judío de Moscú ejecutó, entre otras, las representaciones de las artes: la Danza, el Teatro, la Música, la Literatura. Esta última, la Literatura, está encarnada en la figura de un escriba que transcribe la Torá.

«Desde mi temprana juventud —escribe Chagall hacia 1974—, la Biblia me cautivó. Siempre me ha parecido, y todavía me sigue pareciendo, la fuente de poesía más impresionante de todos los tiempos. Desde esa época he seguido buscando su reflejo en la vida y en el arte. La Biblia es como una resonancia de la naturaleza, y yo, por mi parte, he intentado transmitir ese mensaje.»

La historia real también es objeto de alegorización en la pintura de Chagall por medio de episodios de la historia revelada. La persecución de los judíos durante el genocidio nazi y en los progromos de la antigua Unión Soviética son un tema recurrente que aparece revestido con representaciones que hacen referencia al Éxodo.

Chagall pinta numerosos lienzos con escenas bíblicas: *Adán y Eva* (1910), *Éxodo* (1948-51), y tantos otros, además del célebre ciclo titulado *Mensaje Bíblico*. «Me he referido al gran libro universal que es la Biblia», escribe Chagall. «Desde mi infancia me ha abierto los ojos acerca del destino del mundo y me ha inspirado en mi trabajo. En los momentos de duda, su grandeza y sabiduría altamente poéticas me han serenado. Es para mí como una segunda naturaleza.»

«Yo veo los acontecimientos de la vida y las obras de arte a través de la sabiduría de la Biblia. Una obra auténtica e importante debe estar traspasada por su espíritu y armonía.» □

Revista crítica de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 125

Artículos de José-Carlos Mainer, Palacio Atard, Darío Villanueva, Zamora Vicente, Ramón Barce, Francisco Vilardell y Román Gubern

En el número 125, correspondiente a mayo, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran los siguientes autores. El catedrático de literatura **José-Carlos Mainer** comenta un ensayo de simultaneidad histórica, el que ha escrito H. U. Gumbrecht dedicado a 1926, un año en que se publica, entre otros libros, *El castillo*, de Kafka, y Fritz Lang rueda *Metrópolis*. El historiador **Vicente Palacio Atard** se ocupa de un trabajo de investigación del hispanista francés Didier Ozanam sobre la diplomacia y la política internacional de España en el siglo XVIII.

El rector de la Universidad de Santiago de Compostela, **Darío Villanueva**, saluda la aparición de un libro de Ciriaco Morón sobre el futuro de la enseñanza humanística que se debe encuadrar en el debate existente ante el desafío de las nuevas tecnologías. El académico **Alonso Zamora Vicente** da noticia del fruto investigador de Dolores Soriano, quien le ha seguido la pista a Ernesto Bark, un bohemio finisecular, un personaje y escritor que aparece en algunas obras de Valle-Inclán y en las memorias de Baroja, entre otros testimonios.

El compositor **Ramón Barce** recuerda la trayectoria política, vital y, claro está, musical del compositor alemán Hanns Eisler y lo hace al hilo de una biografía de Jürgen Schebera aparecida en Alemania en el centenario de su nacimiento. El doctor **Francisco Vilardell** se ocupa del auge y crecimiento de la «medicina basada en la evidencia» al comentar un libro sobre esta materia de Friedland. El teórico del cine **Román**



Gubern escribe sobre una tesis doctoral de la hispanista francesa Nancy Berthier acerca del intento de crear un cine de propaganda franquista y se detiene en la trayectoria cinematográfica de José Luis Sáenz de Heredia.

Juan Ramón Alonso, Marisol Calés, Ouka Lele, Tino Gatagán, José Luis Gómez Merino y Álvaro Sánchez ilustran este número con trabajos encargados expresamente. □

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.

XVIII Ciclo de Conferencias Juan March sobre Biología

«Nuevas perspectivas en la investigación del cáncer»

Ponencias de cuatro científicos, entre ellos el Nobel de Medicina J. Michael Bishop

New Perspectives in Cancer Research («Nuevas perspectivas en la investigación del cáncer») fue el tema elegido para el XVIII Ciclo de Conferencias Juan March sobre Biología, que convoca el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, y que se desarrolló, en sesiones públicas, entre el lunes 1 y el lunes 22 de marzo. Cuatro científicos mostraron sus últimos trabajos en torno al tema general objeto del ciclo. El lunes 1 de marzo, el Premio Nobel de Medicina **J. Michael Bishop** habló de *Cancer: the Rise of the Genetic Paradigm* y fue presentado por **Margarita**

Salas, del Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa», de Madrid. El lunes 8 de marzo, **Richard Peto** habló de *Worldwide Strategies for Cancer Control* y fue presentado por **Manuel Nieto-Sampedro**, del Instituto Cajal, de Madrid. El lunes 15 de marzo, **Terry H. Rabbitts** habló de *Chromosomal Translocations, Cancer and Therapeutic Targets* y fue presentado por **Andrés Aguilera**, de la Facultad de Biología de la Universidad de Sevilla. El lunes 22 de marzo, **Mariano Barbacid** habló de *Cancer and the Cell Cycle* y fue presentado por **Juan Carlos Lacal**, del Instituto de Investigaciones Biomédicas, de Madrid.

Los ponentes

J. Michael Bishop (York, Pennsylvania, 1936) es catedrático en la Universidad de California, en San Francisco. Entre los varios premios que posee está el Nobel de Fisiología y Medicina 1989 (compartido con Harold Varmus), por su descubrimiento de que las células normales contienen genes que les permiten convertirse en cánceres.

Richard Peto (Gran Bretaña, 1943) es profesor de Medical Statistics & Epidemiology, de la Universidad de Oxford, y co-director, con Rory Collins, de The Clinical

Trial Service Unit & Epidemiological Studies Unit. Entre otras distinciones recientes ha recibido: European Award for Excellence in Stroke Research, Prix Raymond Bourguine for Achievement in Cancer Research y Prix Louis Jeantet for Medicine.

Terry H. Rabbitts (Gran Bretaña) inició la docencia en la Universidad de Edimburgo y desde 1973 desempeña su labor investigadora y docente en el Medical Research Council, Laboratory of Molecular Biology, Cambridge. Su contribución al descifra-

miento de la base molecular y significado biológico de la asociación entre tumores y translocaciones ha sido esencial.

Mariano Barbacid (Madrid, 1949) es licenciado en Ciencias Químicas y doctor en Ciencias por la Universidad Complutense, y «post-doctoral fellow» del Instituto Nacional del Cáncer (NCI), de los Institutos Nacionales de Salud (NIH), en Maryland (EE. UU.) Es desde marzo de 1998 director del Centro Nacional de Investigaciones Oncológicas Carlos III, de Madrid.

J. Michael Bishop

Cáncer: el auge del paradigma genético

Tradicionalmente se ha considerado que el cáncer es una enfermedad muy compleja, ya que existen más de cien tipos descritos y se supone originada por muchas causas distintas. Sin embargo, a medida que los investigadores han ido abriendo esta caja negra que era el cáncer, se han encontrado con un hecho sorprendente: todos los tipos conocidos de tumores pueden explicarse en función de lesiones genéticas. Estas lesiones pueden ser producidas por grandes deleciones de material genético o por mutaciones puntuales, y pueden manifestarse como dominantes, cuando se producen en proto-oncogenes, o recesivas, cuando afectan a genes supresores. Este simple enunciado constituye el marco intelectual necesario para entender los mecanismos que dan lugar al cáncer.

Uno de los primeros descubrimientos importantes en la historia de la investigación sobre el cáncer fue el hecho de que la condición de «tumoral» constituye un fenotipo celular heredable. Hoy en día existe un número altísimo de células tumorales que se han mantenido en cultivo durante muchas décadas, y el fenotipo «maligno» siempre se conserva. La primera observación de este fenómeno corresponde al conocido biólogo del siglo XIX, Rudolf Virchow. Virchow fue uno de los pioneros de la teoría celular, que establece que toda célula proviene necesariamente de otra. Una observación importante que se hizo entonces es que todas las células de un tumor son clónicas, es decir, derivan de una original. Sin embargo, hoy sabemos que las células tumorales se modifican a medida que se multiplican, dando lugar a células que poseen una



«ventaja selectiva» (no en el sentido evolutivo, sino en el de poseer características que favorecen su multiplicación dentro del organismo).

Otro avance importante fue la identificación de factores o agentes capaces de inducir el desarrollo de cáncer, y el hecho de que en muchas ocasiones estos

agentes carcinógenos son también capaces de inducir mutaciones genéticas. Hoy día es bien conocida la relación entre tabaco y cáncer, y fue precisamente el humo el primer agente carcinógeno que se identificó como tal, al descubrirse que los deshollinadores de Londres sufrían ciertos tipos de cáncer con una frecuencia mucho mayor de la normal en el resto de la población. La carcinogénesis como ciencia experimental comenzó en 1908 con los trabajos pioneros de Yamagiwa, el cual demostró que la aplicación repetida de hollín inducía el desarrollo de cáncer en ratas y conejos, con una frecuencia cien veces mayor que en el control. En los años 30 se identificó por primera vez una molécula como agente cancerígeno y se demostró que su ingestión produce tumores internos. Posteriormente se han identificado numerosos agentes cancerígenos, tales como las anilinas o los rayos X. En la mayoría de los casos, los cancerígenos también aumentan la tasa de mutaciones en diversos sistemas modelo, aunque esta correlación no es total. Muy frecuentemente las células cancerosas manifiestan una serie de anomalías cromosómicas. Ya en 1902 Walter Sutton describió la existencia de pares de cromosomas (observando células de saltamontes) y pronto resultó evidente que los cromosomas eran probablemente los portadores de la

información genética. Experimentos realizados con embriones permitieron demostrar este punto, y pusieron de manifiesto que muchas anomalías son causadas por el exceso o defecto de cromosomas. En los años 60 se descubrió que un tipo particular de anomalía cromosómica, la traslocación 9-22, estaba asociada a un tipo de cáncer, la leucemia mieloide crónica. Desde entonces se han descrito otras muchas asociaciones entre alteraciones cromosómicas y cáncer, lo que es una manifestación de alteraciones producidas en el material genético.

A mediados del siglo pasado, los experimentos de Pasteur y Koch demostraron claramente que muchas de las enfermedades padecidas por el hombre estaban causadas por microorganismos. No parecía ser éste el caso del cáncer; sin embargo, en 1910 Peyton Rous demostró que un virus era capaz de causar cierto tipo de tumores (sarcomas) en aves. Pronto se descubrió la existencia de otros virus parecidos capaces de

causar tumores en mamíferos. Estas observaciones dieron lugar a dos escuelas de pensamiento: la primera opinaba que todos los tumores son causados por virus, y la segunda, que los virus constituyen sólo una parte del proceso. En cualquier caso, estaba claro que los virus oncogénicos podían ser una valiosa herramienta para entender la base molecular de esta enfermedad. Sin embargo, durante años no hubo ninguna hipótesis que explicara cómo los virus podían causar cáncer. Una vez más, la genética vino en nuestra ayuda. Cuando se analizó la estructura del virus del sarcoma de Rous, se identificó uno de sus genes, *src*, como el responsable de la inducción de tumores. Posteriormente se descubrió que un gen similar se encontraba en el genoma de aves y mamíferos (incluido el hombre). Esto llevó al descubrimiento trascendente de que los genes que inducen el desarrollo de tumores son al mismo tiempo necesarios para el normal funcionamiento del organismo.

Margarita Salas

Senescencia de fibroblastos humanos

Sin olvidar algunas de las líneas de trabajo actuales del doctor Bishop (el estudio de oncogenes en *Drosophila*, el estudio de modelos murinos de tumores inducidos por retrovirus o por oncogenes y el estudio del desarrollo de neuroblastomas por el oncogen N-Myc), me gustaría citar un trabajo suyo muy reciente sobre la senescencia de fibroblastos humanos inducida por el oncogen Raf. El mensaje de este trabajo es que cuando se hiperactiva un oncogen en una célula normal hay mecanismos de protección que detectan las señales mitogénicas aberrantes y detienen la proliferación. En concreto, uti-



lizan un oncogen Raf inducible en células normales y cuando lo activan se induce una respuesta de protección que está mediada por los supresores de tumores p16 y p53, con el resultado final de una detención drástica de la proliferación, llamada senescencia. Esta idea de que los oncogenes activan a supresores de tumores encaja muy bien con el concepto de las múltiples alteraciones que cooperan en el cáncer: las células transformadas no sólo tienen oncogenes activados sino que las respuestas protectoras han sido eliminadas, muy frecuentemente por pérdida de p16 y/o p53.

Richard Peto

Estrategias globales para el control del cáncer

Si observamos la gráfica que representa los índices de mortalidad por edades en Inglaterra a finales del siglo pasado, observamos que un elevado porcentaje de la población, más del 50%, moría antes de cumplir los 10 años y prácticamente nadie (menos del 10%) superaba los 70. Si comparamos estos datos con los actuales, vemos que prácticamente todo el mundo sobrevive hasta la mediana edad. Es en esta situación cuando el cáncer comienza a ser un problema. En la actualidad, el cáncer se ha convertido en un factor importante de mortalidad. Y, en cierto sentido, esto es una buena noticia, ya que significa que la mayoría de la gente vive el tiempo suficiente como para llegar a desarrollar esta enfermedad.

Examinemos con cierto detalle las tendencias en la mortalidad infantil en los últimos cuarenta años. Vemos que en los países más desarrollados ésta fue de 56 casos por 1000 en los años 50, bajó a 22 en los 80 y a 12 en los 90. En países menos desarrollados, las cifras para los mismos períodos son 160, 105 y 70. Aunque estas cifras son muy superiores a las de los países desarrollados, hay que indicar que una mortalidad infantil del 70 por mil es mejor que la que se daba en Suecia a principios de este siglo (por entonces la más baja del mundo).

Considerando el problema globalmente, puede afirmarse que el cáncer constituye un factor de mortalidad sumamente importante. En los últimos años, la mayoría de los otros factores de mortalidad tienden a disminuir. En contraste, la incidencia del SIDA como factor de mortalidad está aumentando.

Para el año 2000, se estima que se



producirán cuarenta millones de muertes. De éstas, ocho millones serán debidas al cáncer (aproximadamente un 20% del total). El resto se deberá a enfermedades cardiovasculares (18 millones), enfermedades respiratorias crónicas (cuatro millones), infec-

ciosas (cinco millones) y heridas o accidentes (cinco millones). Centrándonos en los casos de cáncer, cuatro tipos principales son responsables del 50% de las muertes. Se trata del cáncer de pulmón (1,3 millones), estómago (1 millón), boca (0,9) e hígado (0,5). Son cuatro tipos de cáncer generalmente incurables y todos ellos tienen alguna relación con el tabaco. Otros dos millones de muertes serán ocasionadas por otros cuatro tipos de cáncer: colorrectal (0,6), leucemias (0,5), mama (0,4) y próstata (0,3). Ninguno de ellos relacionado con el tabaco. Finalmente, otros millones de muertes se deberán al cáncer de útero (0,3), páncreas (0,2), vejiga (0,2) y otros tumores sólidos (1,5) (los tumores de páncreas y vejiga también están relacionados con el uso del tabaco).

El cáncer de hígado no tiene una incidencia demasiado alta en Europa Occidental, no así en China y otros países de Asia, donde constituye un problema muy serio. Sabemos que existen dos grandes factores relacionados con este tipo de tumor, ambos evitables en principio. El primero es la infección por el virus de la hepatitis B, contra el cual existe una vacuna. El segundo es el consumo de vegetales contaminados con ciertos hongos del género *Aspergillus*, que producen aflatoxinas. Las aflatoxinas son toxinas naturales con potente efecto carcinogénico. Los datos

sugieren que ambos factores son necesarios. El cáncer de estómago es otro tipo de tumor cuya incidencia está disminuyendo en todo el mundo. Sin embargo, no está claro qué factores favorecen el desarrollo de este tipo de tumor. Hay algo en el modo de vida moderno, posiblemente relacionado con una mejor alimentación, que no favorece este tipo de cáncer. Se trata sin duda de un gran éxito, pero no sabemos la causa. El cáncer de cuello de útero está claramente relacionado con la infección con papilomavirus, que es una enfermedad de transmisión sexual. Este tipo de cáncer afecta sobre todo a mujeres en zonas deprimidas y es, en teoría, evitable, siempre que la adquisición de vacunas resulte viable económicamente.

Examinemos, desde un punto de vista global, las distintas estrategias para curar el cáncer, una vez que éste ha sido diagnosticado. Los datos epidemiológicos sugieren que la cirugía es el tratamiento más eficaz. El problema es que en muchas ocasiones la enfermedad está demasiado extendida como para que sea eficaz. Los tratamientos basados en la oncología clínica resultan mucho menos eficaces. Por ejemplo, estudios realizados con pacientes de cáncer de mama demuestran que la quimioterapia tiene un efecto significativo pero pequeño, en torno al 5%, en la su-

pervivencia de las pacientes. Una excepción es el uso de tamoxifen para el tratamiento del cáncer de mama. Este fármaco actúa bloqueando el efecto de los estrógenos en la estimulación del cáncer. Posiblemente es el tratamiento anti-cáncer que más vidas está salvando en este momento. Sin embargo, dados sus efectos secundarios, no se recomienda como preventivo para la población en general.

Sin duda, el factor evitable que tiene un mayor efecto sobre la incidencia de cáncer y sobre la mortalidad general en todo el planeta es el uso del tabaco. Este factor es mucho más importante que otros, que se perciben como mayores riesgos para la salud, tales como el estrés, los pesticidas o la contaminación ambiental. Con respecto al uso del tabaco, hay que destacar tres puntos fundamentales. El primero es que el riesgo que corre el fumador es alto: el 50% muere por esta causa. El segundo es que un 25% de las muertes por tabaco ocurren a mediana edad, perdiéndose muchos años de vida. El tercer punto es que dejar de fumar, antes de que se produzca un daño irreversible, reduce enormemente el riesgo derivado del tabaco. En cambio, los datos epidemiológicos indican que el consumo de alcohol conlleva generalmente riesgos mucho menores.

Manuel Nieto-Sampedro

Posibilidades de supervivencia

En la conferencia del profesor Bishop se vio cómo, en ciertos casos, las células normales pueden convertirse en células tumorales. En la conferencia de Richard Peto se trata un aspecto completamente distinto de esta historia, aunque no menos importante: cómo nuestro estilo de vida, lo que hacemos o lo que no hacemos, puede influir en la pro-



bilidad de que desarrollemos determinados tipos de cáncer.

Richard Peto es una autoridad mundial en la materia, con una gran formación, tanto en Estadística como en Ciencias de la Vida. Lo que cuenta el doctor Peto puede

influir en nuestras posibilidades de supervivencia en los próximos cincuenta años.

Terence H. Rabbitts

Traslocaciones cromosómicas, cáncer y dianas terapéuticas

Aunque es cierto que, hoy por hoy, la Epidemiología ha salvado más vidas que la Biología Molecular en la lucha contra el cáncer, podemos augurar que esta última disciplina tendrá un papel relevante en los próximos años. Un elemento importante en la lucha contra esta enfermedad será la detección precoz de lesiones genéticas, que con el tiempo acaban desarrollando un tumor.

Es un hecho aceptado que el cáncer se origina a partir de estas lesiones genéticas; las preguntas que surgen entonces son, ¿qué genes están implicados?, ¿cómo identificarlos?, ¿cómo clonarlos? Para contestar a estas preguntas es necesario estudiar tanto las células tumorales como las normales, dado que en muchos casos los oncogenes tienen funciones importantes en la fisiología normal de la célula.

El origen del cáncer depende tanto de mutaciones genéticas heredadas como de cambios adquiridos somáticamente. En la mayoría de los tumores se observan alteraciones cromosómicas de varios tipos identificadas por métodos citogenéticos; principalmente amplificaciones (repeticiones en tándem de un segmento cromosómico), deleciones (eliminación de un fragmento del cromosoma), trisomías (aparición de un juego de tres cromosomas en vez de dos) y traslocaciones (intercambio de segmentos entre dos cromosomas sin pérdida ni ganancia de material genético). Por ejemplo, en algunos tipos de leucemia es muy frecuente que se produzca una traslocación entre el cromosoma 4 y el 11.

La asociación entre traslocaciones y cáncer puede explicarse a través de



dos tipos de mecanismos principales. En el primer caso la traslocación modifica el contexto transcripcional de un proto-oncogén, por asociación con genes de inmunoglobulinas o receptores de células T. En el segundo caso, se producen fusiones

genéticas por intercambio de exones entre dos genes distintos. Este último caso da lugar a una proteína de fusión que, por tanto, constituye un antígeno específico del tumor correspondiente.

Se ha descubierto que estas dos clases de productos oncogénicos son generalmente factores de transcripción normalmente implicados en la regulación de procesos de desarrollo. Por tanto, la maquinaria celular de transcripción constituye una diana fundamental para la alteración de células cancerosas.

Un tipo de traslocación, frecuente en muchas leucemias es la denominada 11q23. El gen implicado es MLL/ALL/HRX y se producen fusiones con diversos oncogenes, tales como AF9 (en la leucemia mieloide aguda), AF4 (en la leucemia linfoblástica aguda), y ENL (en ambas).

El efecto de estas fusiones puede estudiarse empleando ratones transgénicos, en los que se introducen fusiones artificiales entre MLL y determinados oncogenes o genes delatores como control. Los ratones que portaban la fusión MLL/AF9 desarrollaron tumores en el 100% de los casos antes del primer año, mientras que en los portadores de la fusión MLL/myc no se incrementó el número de tumores respecto al control.

Además, pudo comprobarse que existe una ventaja proliferativa en el

linaje mieloide de los ratones MLL/AF9. Por último, existen pruebas que indican que dicha fusión génica influye sobre el tropismo de algunos tipos celulares.

Otra traslocación frecuente en leucemias afecta a los genes LMO1 y LMO2. Los ratones transgénicos portadores de una fusión con LMO2, también desarrollaron tumores, aunque con un período de latencia largo.

Experimentos de marcaje fluorescente demostraron que estos ratones presentaban alteraciones en el tamaño relativo de las poblaciones de diferentes tipos de linfocitos T, lo que sugiere que este gen está implicado en la diferenciación de estos tipos celulares, posiblemente debido a que media

en interacciones proteína-proteína.

La naturaleza peculiar de estos oncogenes asociados a traslocación implica que el mensajero específico de dicha proteína es específico de las células tumorales que portan el cromosoma anormal. Esto significa que podrían constituir dianas para terapias anti-tumorales, ya que estos antígenos son genuinamente específicos de las células cancerosas, dado que se han generado somáticamente.

Un inconveniente estriba en que generalmente los productos derivados de la traslocación son intracelulares, lo que hace difícil el diseño de moléculas terapéuticas. Por lo tanto, es necesario diseñar nuevos métodos para solventar esta dificultad.

Andrés Aguilera

Asociación traslocación-tumor

Muchos tumores, especialmente los hematopoiéticos, están asociados a traslocaciones y a otras aberraciones cromosómicas como inversiones o deleciones. Es el caso del 50% de las leucemias de linfocitos T. La contribución de Terry Rabbits al desciframiento de la base molecular y significado biológico de esta asociación ha sido esencial a lo largo de las dos últimas décadas.

Un ejemplo paradigmático de la asociación «traslocación-tumor» son los linfomas de Burkitt humanos. En éstos, el proto-oncogen *c-myc* del cromosoma 8 se trasloca cerca de uno de los *loci* de los genes de los anticuerpos de otros cromosomas. A principios de los 80, Rabbits mapea el gen *Lk* de la cadena ligera de las inmunoglobulinas en la región del cromosoma 2 donde se producen las traslocaciones asociadas al linfoma de Burkitt africano. Esto confirma que la ubicación de *c-myc* en el contexto de los genes de las inmunoglobulinas es res-



ponsable de estos linfomas. Su trabajo es fundamental para explicar las consecuencias biológicas de las traslocaciones y para descifrar la base molecular de la oncogénesis. Así, un proto-oncogen (ej., *c-myc*) se transforma en oncogen al ubicarse en una

nueva región cromosómica, como consecuencia de los cambios directos que se producen en su regulación génica y/o las mutaciones adquiridas durante el proceso de traslocación, una incógnita aún por resolver. En otros casos, los puntos de corte de una traslocación se ubican dentro de un gen en cada uno de los cromosomas implicados, dando lugar a un oncogen quimera resultado de la fusión de dos genes celulares. T. Rabbits ha estudiado un buen número de traslocaciones responsables de la formación de oncogenes quimeras. Éstos determinan proteínas reguladoras de la expresión génica que forman oligómeros heterogéneos con características transcripcionales nuevas.

Mariano Barbacid

Análisis genético de los reguladores del ciclo celular: papel en oncogénesis

Desde un punto de vista médico, el cáncer es un conjunto de enfermedades muy diversas. Poco tienen que ver, por ejemplo, una leucemia, un sarcoma y un astrocitoma. Y sin embargo, todos los tipos de cáncer tienen un denominador común: una alteración en la capacidad de proliferar de ciertos tipos celulares. De aquí se deduce que el control del tipo celular debe jugar un papel crítico en este proceso. Esto nos lleva a la siguiente reflexión: ¿por qué nunca se producen tumores durante el desarrollo embrionario? Podría argumentarse que son necesarios 20 ó 30 años para que la enfermedad se manifieste; de hecho, la mayoría de los casos se presentan después de los 60 años. Esto nos lleva a una paradoja, la pérdida en el control de la capacidad de replicarse se produce a una edad en la que pocas células se están replicando.

En realidad, toda célula tiene solamente cuatro opciones posibles: proliferar, diferenciarse, morir mediante un proceso de apoptosis, o permanecer en reposo. En un embrión, la mayoría de las células se están dividiendo y proliferando, algunas sufren apoptosis y otras permanecen en reposo. Por el contrario, en un organismo adulto alrededor del 95 % de las células están en reposo. El ciclo celular tiene cuatro fases bien definidas: la mitosis (donde se produce la separación de los cromosomas y luego de las células), la fase S (en la que se replica el ADN), y dos períodos de pausa o preparación entre las fases anteriores, denominados G1 y G2. Este ciclo está controlado por enzimas de tipo quinasa, denominadas CDKs, las



cuales actúan en unión a unas proteínas reguladoras denominadas ciclinas, siendo necesaria la unión específica entre unas y otras.

En general, las células pueden entrar y salir del ciclo celular si reciben las señales bioquímicas apropiadas. Una vez que una célula ha entrado en reposo, puede volver a dividirse si es activada por mitógenos. La re-entrada en el ciclo tiene un punto de control, a partir del cual la célula ya no necesita mitógenos y se encuentra irreversiblemente encaminada a la división. Este proceso es fundamental y se encuentra regulado a varios niveles. La familia de proteína que regula la entrada de las células en la fase S es la denominada proteína de retinoblastoma (RB), la cual sirve de anclaje a los factores de transcripción necesarios para entrar en esta fase y, por tanto, actúa como inhibidor, siempre y cuando no se encuentre fosforilada. Las quinasas CDK 4 y 6 (junto a las ciclinas de la familia D) son responsables de inactivar a RB mediante fosforilación. Existen varios niveles de regulación de estas quinasas. En primer lugar, las ciclinas se desestabilizan por ubiquitinización y son degradadas al final de cada ciclo. Por otra parte, las CDKs 4/6 son reguladas por las proteínas p15, p18 y p57. La mayoría de los tumores que aparecen en la naturaleza tienen alteraciones en este ciclo. Por ejemplo, la ausencia de RB hace que las células tengan siempre disponibles los factores de transcripción necesarios para entrar en fase S. En otros casos se produce sobre-expresión de las ciclinas D. La ausencia de p15, p16 ó p53 ocurre en más

del 50% de los tumores. Nosotros hemos abordado el estudio de la regulación del ciclo celular *in vivo*, ya que el comportamiento de las células en cultivo parece ser bastante distinto del que se produce en el organismo. Para ello hemos obtenido ratones transgénicos en los que determinados genes están inactivados (o sobre-expresados). Los ratones que tienen inactivada p15 son fértiles y aparentemente normales hasta el primer año. Sin embargo, en ellos se aprecia la existencia de folículos secundarios en ausencia de infección. Esto indica que p15 es responsable de mantener un cierto nivel en la población de este tipo celular. En ratones normales, la infección bloquea p15, permitiendo una proliferación transitoria. La ausencia de este mecanismo de control hace que aproximadamente un 10% de estos ratones desarrolle tumores en diferentes órganos. Los ratones deficientes en p18 también son aparentemente normales, incluso algo más grandes, y pueden reproducirse. Sin embargo, todos ellos mueren al cabo de un año, ya que desarrollan tumores en la hipófisis. Un fenotipo similar había sido observado en ratones deficientes en RB. Esto indica que p18 regula a RB (al menos en este tejido). El doble mutante p18 p27 desarrolla tumores con mucha más rapidez: todos mueren antes de dos meses. Durante los últimos años se ha producido un avance considerable en nuestro

conocimiento sobre la base molecular del cáncer, y hoy podemos establecer un esquema bastante general, aunque todavía incompleto. Lamentablemente, no se ha producido un avance similar en cuanto a las herramientas terapéuticas disponibles para combatir esta enfermedad. Hay que recordar que la quimioterapia es sólo un tratamiento complementario y no está dirigido a las verdaderas dianas responsables de la enfermedad. De aquí la necesidad imperiosa de trasladar los éxitos obtenidos en la investigación científica a tratamiento terapéutico. El proceso de desarrollo de un fármaco nuevo es largo y complejo. En esencia, se inicia realizando un escrutinio de productos naturales o librerías combinatorias. Con suerte, esto lleva a obtener un compuesto líder, el cual se somete a ensayos en animales y a optimización química. De aquí se llega a un compuesto candidato, el cual pasa a la fase de ensayos clínicos. Dado el papel esencial de las quinasas CDK4/6, es posible, en principio, diseñar nuevas estrategias terapéuticas dirigidas a estas moléculas. Dichas estrategias podrían basarse en: 1) diseñar compuestos capaces de modificar la conformación de esta molécula; 2) buscar sustancias que interfieran con la unión entre la quinasa y su ciclina; y 3) identificar moléculas que mimeticen la acción reguladora sobre las CDKs.

Juan Carlos Lacal

Un nuevo campo de investigación

Mariano Barbacid, tras sus estudios en España, realizó una estancia post-doctoral en el Instituto Nacional de Cáncer en EE.UU., y en 1984 fue nombrado director del Departamento de Oncología. De allí pasó a la industria farmacéutica; en marzo de 1998 volvió a España para dirigir el Centro de Investigaciones Oncológicas,



de nueva creación. El doctor Barbacid ha abierto un nuevo campo de investigación en el estudio del cáncer, al descubrir y caracterizar el primer oncogén humano, *ras*. Posteriormente, él y sus colaboradores han descrito otros oncogenes, tales como un receptor de neurotrofinas, y un gen esencial para el desarrollo de linfocitos. □

Tesis doctoral de Elisa Chuliá

Prensa y periodismo: la evolución de las dictaduras

La evolución silenciosa de las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo es el título de una de las tesis doctorales publicadas por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Su autora es Elisa Chuliá Rodrigo, profesora del departamento de Ciencia Política y de la Administración de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Esta tesis, realizada en el Centro bajo la dirección de Víctor Pérez Díaz, catedrático de Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, fue leída y aprobada con la calificación de «Apto *cum laude*» el 2 de junio de 1997 en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense. La propia autora resume a continuación el contenido de su trabajo.

A través del análisis diacrónico de la política de prensa en el régimen de Franco, la tesis ilustra la evolución de una dictadura desde su implantación hasta su sustitución por un régimen democrático. El objetivo de la investigación consiste en reconstruir una parcela de la historia del franquismo mediante la aportación de algunos datos nuevos y la trazazón de múltiples evidencias esparcidas en una bibliografía extensa y variada.

Siempre que una dictadura transita del período de implantación hacia el de normalización o desde éste al de liberalización se produce una evolución progresiva. Si la evolución marcha en sentido contrario, debe ser calificada de regresiva. Una dictadura sólo se normaliza cuando sus dirigentes perciben una disminución de las amenazas internas o externas a su supervivencia y ven crecer de este modo las dificultades para defender ante la sociedad la existencia de peligros justificadores de las condiciones de excepcionalidad jurídica bajo las que gobiernan. La normalización hace germinar dos procesos que pueden tener importantes consecuencias para la posterior evolución del régimen. Por una parte, la disminución de los riesgos percibidos de

perder el poder tiende a relajar la cohesión entre las élites, favoreciendo la aparición de divergencias entre ellas. Por otra parte, a la vez que el régimen autocrático se somete a normas jurídicas y hace más calculables sus intervenciones, la población comienza a recuperar tradiciones sociales de conversación e intercambio de opiniones y comienzan a aparecer las primeras manifestaciones públicas de oposición. Ambos fenómenos se refuerzan mutuamente y preparan el camino de la liberalización.

La política de prensa constituye un indicador adecuado para analizar si los regímenes no democráticos evolucionan, y en tal caso, cómo lo hacen. Ahora bien, el estudio de la política de prensa de una dictadura debe ir más allá de la censura. Estudiar la política de prensa de un régimen no democrático requiere fijarse en diferentes dimensiones: en el sustrato doctrinal y la estructura institucional sobre los que la dictadura construye el sistema de control de la prensa; en los conflictos que genera la asunción de las competencias sobre el control de la prensa; en los mecanismos a través de los cuales la dictadura controla al emisor, el medio y el mensaje (esto es, a los pro-

fesionales de la información, a las empresas periodísticas y al producto de la labor periodística, respectivamente); en los contenidos publicados en la prensa y, por último, en el contexto dentro del cual los lectores reciben los mensajes publicados en la prensa.

La aplicación de este esquema conceptual y teórico al caso de estudio permite ilustrar cómo, a partir del inicio de la fase de normalización (finales de los cuarenta) la política de prensa franquista fue sufriendo una evolución gradual y silenciosa que se plasmó en la Ley de Prensa de 1966. A grandes rasgos, esta norma venía a sustituir un modelo de control preventivo por uno represivo; reemplazaba, por tanto, la censura previa y las autorizaciones administrativas por las sanciones gubernativas.

La aprobación de la Ley de Prensa catalizó varias dinámicas que contribuyeron a la creación de una opinión

pública progresivamente menos favorable al gobierno. En unas condiciones cada vez más incómodas para gobernar, un grupo de líderes políticos fue perdiendo la confianza en la capacidad de supervivencia del régimen y preparando estrategias para introducir el cambio político.

Elisa Chuliá Rodrigo

(Valencia, 1965) se licenció en 1989 con el título de *Magister Artium* en la Universidad Johannes Gutenberg de Maguncia. Master en Ciencias Sociales y Doctora Miembro del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, se doctoró en 1997 por la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Complutense. Desde 1984 es profesora del departamento de Ciencia Política y de la Administración de la UNED.

Seminarios de Ciencias Sociales

Sobre «Corrupción y sistema de partidos: el caso de Italia» y «Los movimientos sociales y la violencia política» trataron dos seminarios impartidos en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, por Donatella Della Porta, Profesora Asociada de Ciencia Política de la Universidad de Florencia (28 y 29 de mayo de 1998).

A estos seminarios, que se celebran durante el curso en un promedio de dos por semana y son impartidos por especialistas en Ciencia Política y Sociología, generalmente procedentes de universidades u otras instituciones extranjeras, asisten alumnos, profesores e investigadores del Centro. Seguidamente se ofrece un resumen de los mismos.

Corrupción y sistema de partidos: el caso de Italia

En la primera de sus intervenciones, **Donatella Della Porta** empezó analizando varias aportaciones teóricas que explican el fenómeno de la

corrupción política en los sistemas democráticos. Así, la teoría funcionalista mantiene que el fenómeno de la corrupción en sistemas políticos de-

mocráticos es el resultado de disfunciones que permiten sobrevivir al sistema político en determinadas situaciones.

«Según S. P. Huntington —señaló—, la modernización política produce desajustes en la relación del sistema político y el sistema social. La debilidad de los partidos políticos en las democracias recientes determina la incapacidad de los mismos de absorber los conflictos políticos causados por la modernización.»

A continuación Della Porta discutió los enfoques de economía política en el análisis y explicación de la corrupción. «La principal ambición teórica de estos enfoques es estudiar qué diseños institucionales, caracterizados por unas pautas de incentivos y riesgos para los actores políticos, pueden favorecer o evitar el establecimiento de relaciones de intercambio corrupto. Este enfoque no resulta adecuado para el estudio de la corrupción, al menos en el caso italiano.»

Finalmente, la conferenciante presentó y desarrolló un tercer modelo teórico, que está muy emparentado con el anterior, «pero tiene —dijo— ciertas peculiaridades que le conceden carácter propio. Este modelo enfatiza el carácter colectivo de los actores implicados en las relaciones de intercambio en que se da la corrupción, así como la relevancia de las relaciones de *trust* entre los agentes, la circulación de información entre los que participan en la relación de corrupción, y las características del sistema de partidos políticos». Della Porta aplicó este tercer modelo teórico al caso italiano.



fesora Della Porta abordó el tema de los movimientos sociales y la violencia política, tratando de responder a dos preguntas: ¿por qué hay movimientos sociales que acompañan sus reivindicaciones con el uso de la violencia? Y ¿qué elementos son claves para expli-

car las diferencias entre los movimientos sociales violentos de distintos países europeos? Con respecto a la primera cuestión, se refería a las protestas que se generalizaron en los años 70 de origen ideológico pero también de amplio impacto social. «Las huelgas y manifestaciones —señaló— intentan demostrar que existe una mayoría social distinta de aquella que está representada en las instituciones.»

«La violencia aparece cuando los protestantes no tienen suficiente fuerza para organizar grandes movilizaciones o cuando, teniendo un amplio respaldo social, no pueden acceder al sistema político por un camino diferente y más pacífico. Para algunos autores, la violencia es el único recurso de los más pobres para acceder a la esfera política. Este enfoque racional sobre el uso de la violencia como una opción estratégica se extiende también al uso por parte de los radicales de los medios de comunicación, que suelen darles gran cobertura, aunque a veces de forma contraproducente, porque pueden tergiversar el mensaje y estigmatizar el movimiento.»

Con respecto a la segunda cuestión, Donatella Della Porta señaló que consideraba imprescindible analizar el fenómeno violento en tres etapas si se quiere comprender en qué punto se alojan las diferencias observadas entre distintos países europeos (se centró básicamente en la comparación entre Italia y Alemania): 1) nivel ambiental o contextual; 2) nivel organizativo; y 3) nivel micro o nivel individual. □

Movimientos sociales y violencia política

En su segundo seminario, la pro-

Mayo

3, LUNES

- 12,00** **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Arpa, por **Gloria M^a Martínez**
 Obras de Parry, Glinka, Dussek, Debussy, Samuel-Rousseau, Prokofiev, Tournier, Gombau y Salzedo

4, MARTES

- 11,30** **RECITALES PARA JÓVENES**
Flauta y piano, por **Juana Guillem** y **Anibal Bañados**
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

- 19,30** **SEMINARIO PÚBLICO**
 «Literatura y Filosofía en la crisis de los géneros» (I)
 Conferencias de **José-Carlos Mainer** y **Francisco Jarauta**

5, MIÉRCOLES

- 19,30** **CICLO «JOAQUÍN**

LOS GRABADOS DE GOYA EN ALEMANIA

Desde el 30 de mayo se exhibe en el Museo Sankt Ingbert, de esta ciudad alemana, una muestra con 218 grabados de Goya (colección de la Fundación Juan March), organizada con la colaboración del Albert Weisgerber Stiftung, el citado Museo de St. Ingbert y el Musikfestspiele Saar de Saarbrücken. Abierta hasta el 25 de julio próximo.

TURINA: MÚSICA DE CÁMARA» (I)

Cuarteto Gauguin
 Programa: Cuarteto de cuerda «de la guitarra», Op. 4; La oración del Torero, Op. 34; Recuerdos de la Antigua España, Op. 48; y Serenata para cuarteto de cuerda, Op. 87, de J. Turina. (Ciclo retransmitido por Radio Clásica, de RNE)

6, JUEVES

- 11,30** **RECITALES PARA JÓVENES**
Piano, por **José Gallego**
 Comentarios: **Javier Maderuelo**
 (Condiciones de asistencia como el día 4)

7, VIERNES

- 11,30** **RECITALES PARA JÓVENES**
Violín y piano, por el **Dúo Morales (Alexander y Leonel Morales)**
 Comentarios: **José Ramón Ripoll**
 (Condiciones de asistencia como el día 4)

8, SÁBADO

- 12,00** **CONCIERTOS DEL SÁBADO/CICLO «SONATAS PARA VIOLONCHELO Y PIANO» (IV)**
Vladimir Atapin (violonchelo) y **Olga Semoushina** (piano)
 Programa: Sonata n^o 1 en Si bemol mayor, Op. 45, de Mendelssohn; y Sonata en Fa mayor, Op. 6 de Strauss

10, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Piano, por **Daniel del Pino**
 Obras de Mendelssohn,
 Debussy, Granados
 y Chopin

19,00 INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES/ CENTRO DE REUNIONES INTERNACIONALES SOBRE BIOLOGÍA
 Conferencia pública con motivo del *workshop* «**MOLECULAR CLOCKS**»
Michael Menaker: «Biological clocks: from molecules to man»
 (*Sin traducción simultánea*)
 Presentador: **Paolo Sassone-Corsi**

11, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Flauta y piano, por **Juana Guillem** y **Aníbal Bañados**
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**

EXPOSICIÓN «MARC CHAGALL: TRADICIONES JUDÍAS», EN BARCELONA

En mayo sigue abierta en **Barcelona**, en la Fundació Caixa Catalunya («La Pedrera»), la Exposición «Marc Chagall: Tradiciones judías», integrada por 41 pinturas realizadas por el artista ruso-francés a lo largo de 67 años, entre 1909 y 1976. Organizada por la Fundación Juan March con la colaboración de esta entidad catalana, la muestra estará abierta hasta el 4 de julio próximo.

(Condiciones de asistencia como el día 4)

19,30 SEMINARIO PÚBLICO «Literatura y Filosofía en la crisis de los géneros» (y II)
 Ponencias de **José María Guelbenzu**, **José María González** y **Patricio Peñalver**. Contestación de **José-Carlos Mainer** y **Francisco Jarauta**

12, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «JOAQUÍN TURINA: MÚSICA DE CÁMARA» (II)
Pedro León (violín) y **Julián L. Gimeno** (piano)
 Programa: Sonate espagnole 1908; Première Sonate en Re; El poema de una Sanluqueña;

«KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIA»

Durante el mes de mayo sigue abierta en la Fundación Juan March, en **Madrid**, la exposición «Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía», integrada por 28 obras del artista alemán Kurt Schwitters (1887-1948), creador del movimiento dadaísta *Merz*; y 31 obras de diversos autores (entre ellos Picasso, Arp, Moholy-Nagy, Paul Klee, Kandinsky, Joan Miró o Léger) de la Colección Ernst Schwitters, hijo del pintor. Además, la muestra exhibe 7 fotografías realizadas por el propio Ernst Schwitters. Las obras de Kurt Schwitters abarcan de 1918 a 1947 y proceden en su mayoría de esta misma Colección Ernst Schwitters, así como del Legado Kurt Schwitters, del Sprengel Museum de Hannover y de coleccionistas privados.

Horario: de lunes a sábado, 10-14 y 17,30-21. Domingos y festivos, 10-14. Abierta hasta el 20 de junio.

y Segunda Sonata Op. 82, de J. Turina

13, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Piano, por **José Gallego**
Comentarios: **J. Maderuelo**
(Condiciones de asistencia como el día 4)

14, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Violín y piano, por el Dúo **Morales (Alexander y Leonel Morales)**
Comentarios: **J. R. Ripoll**
(Condiciones de asistencia como el día 4)

17, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Piano, por **Iván Carlos Martín** (Escuela de Música Reina Sofía)
Obras de Bach, Beethoven, Schumann y Chopin

18, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Flauta y piano, por **Juana Guillen y Aníbal Bañados**
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**.

(Condiciones de asistencia como el día 4)

19, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «JOAQUÍN TURINA: MÚSICA DE CÁMARA» (y III)

Trío **Arbós y Aroa Sorin** (viola)
Programa: Trío nº 2, Op. 76; Cuarteto con piano en La menor, Op. 67; Círculo, Op. 91; y Trío nº 1, Op. 35, de J. Turina

20, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Piano, por **José Gallego**
Comentarios: **J. Maderuelo**
(Condiciones de asistencia como el día 4)

21, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Violín y piano, por el Dúo **Morales (Alexander y Leonel Morales)**
Comentarios: **J. R. Ripoll**

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL (Fundación Juan March), DE CUENCA

Casas Colgadas, Cuenca

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

◆ «Robert Rauschenberg: Obra gráfica (1967-1979)»

En mayo sigue abierta en la sala de exposiciones temporales la exposición de obra gráfica de **Robert Rauschenberg**. Organizada por la Fundación Juan March con la colaboración del Walker Art Center, de Minneapolis, ofrece 34 obras realizadas por el pintor norteamericano de 1967 a 1979. Abierta hasta el 13 de junio.

◆ Colección permanente del Museo

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

(Condiciones de asistencia como el día 4)

22, SÁBADO

- 12,00** **CONCIERTOS DEL SÁBADO/CICLO «SONATAS PARA VIOLONCHELO Y PIANO» (V)**
Vladimir Atapin (violonchelo) y **Olga Semoushina** (piano)
 Programa: Sonata en Sol menor, Op. 19, de S. Rachmaninov; y Suite Italiana de I. Stravinsky

24, LUNES

- 12,00** **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
 Violín y piano, por **Edith Marezki Soares** y **Aimar Santinho**
 Obras de Stravinsky, Toldrá, Villa-Lobos y Falla

26, MIÉRCOLES

- 19,30** **CONCIERTO HOMENAJE A HANS WERNER HENZE**, en

colaboración con el Instituto Alemán: Recital de piano, por **Jan Philip Schulze**
 Programa: Obras para piano de H.W. Henze, comentadas por su autor. (Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

29, SÁBADO

- 12,00** **CONCIERTOS DEL SÁBADO/ CICLO «SONATAS PARA VIOLONCHELO Y PIANO» (y VI)**
Vladimir Atapin (violonchelo) y **Olga Semoushina** (piano)
 Programa: Sonata en La menor, Op. 36, de Grieg; y Sonata Op. 65, de Britten

31, LUNES

- 12,00** **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
 Canto y piano, por **Manuela Soto** y **Xavier Parés**
 Obras de Wolf, Berg, Granados y Montsalvatge

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

◆ «**Delvaux: acuarelas y dibujos**»

En mayo sigue abierta en la sala de exposiciones temporales la exposición de 35 acuarelas y dibujos del pintor belga **Paul Delvaux** (1897-1994), organizada por la Fundación Juan March con la Comunidad Francesa de Bélgica. Hasta el 12 de junio.

◆ **Colección permanente del Museo**

Un total de 58 obras, de otros tantos autores españoles del siglo XX, procedentes de los fondos de la Fundación Juan March, se exhiben con carácter permanente en el Museu d'Art Espanyol Contemporani.

Información: Fundación Juan March

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

E-mail: webmast@mail.march.es

Internet: <http://www.march.es>