



El 24 de marzo se reabre en Palma de Mallorca el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), con 70 obras de 52 autores.

Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (XII)	3
<i>Ramón Pérez de Ayala</i> , por María Dolores Albiac Blanco	3
Arte	
Se reabre en Palma el Museu d'Art Espanyol Contemporani el 24 de marzo	13
— Ocupa 2.076 m ² y dispone de un salón de actos	13
— Colección de obras: de las 70 pinturas y esculturas, 23 son nuevas	13
— Exposición «Picasso: grabados», en la nueva sala de muestras temporales	16
Exposición «Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti» (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld)	18
— Werner Spies: «La historia dice siempre nuevas verdades»	18
Música	
Ciclo «Fantasías para piano», en marzo	22
Finalizó el ciclo «Shostakovich, música de cámara»	23
— José Luis Pérez de Arteaga: «Oído privilegiado»	23
«Conciertos del Sábado»: «Beethoven: Integral de los cuartetos de cuerda»	25
«Conciertos de Mediodía» en marzo	26
«Aula de (Re)estrenos»: recital del pianista Ricardo Descalzo	27
Aula abierta	
«Las plantas bajo el dominio del hombre» (I), por Francisco García Olmedo	28
«Temas clásicos de Arqueología», desde el 11 de marzo	32
— Conferencias de José María Luzón, María del Carmen Pérez Die y Pilar León Alonso	32
Seminario de Filosofía	
Carlos Thiebaut: «El problema del mal en la filosofía política contemporánea»	33
Publicaciones	
«SABER/Leer» de marzo: artículos de Medardo Fraile, Antonio Colinas, Olegario González de Cardedal, Víctor Nieto Alcaide, Ramón Pascual y José Antonio Melero	37
Biología	
Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología	38
«Fabricando bacterias: diseño, producción y ensamblaje de los componentes de la división celular»	38
Publicaciones del Centro	39
Ciencias Sociales	
Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	40
Nuevos cursos para el semestre de primavera	40
Seminarios del Centro	41
— Adam Przeworski: «¿Cómo afecta la globalización a la democracia?»	41
— Jacint Jordana: «El sector de las telecomunicaciones en España»	43
Calendario de actividades culturales en marzo	44

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (XII)

Ramón Pérez de Ayala

En uno de los sonetos de *Nuevas canciones* describió Antonio Machado la personalidad de Ramón Pérez de Ayala: «un sí es no es de mayoralazgo en corte; / de bachelor en Oxford, o estudiante / en Salamanca, señoril el porte». En efecto, Pérez de Ayala admiró la cultura y hasta el *esnobismo* inglés, vistió siempre con británica elegancia, profesó la oxoniense devoción a los clásicos, que él compatibilizó con los de la tradición española, y su imagen pública —entre irónica y arrogante, «el gesto petulante», Machado *dixit*—, emanaba cierto aire aristocrático. El suyo fue un aristocraticismo cuyas veleidades «demóticas» ni rozaron el *majismo*, porque el singular casticismo de Ayala fue de inteligente y amplio espectro; incluía la pasión por los toros, la amistad con toreros, canzonetistas y bailarinas —de baile español o sicalípticas, de «La Argentina» y «La Argentinita», a «La Fornarina» y Pastora Imperio—, el trato con artistas consagrados y bohemios, las tertulias que reunían a intelectuales afamados, comadrones, conspiradores, o parientes del hampa... y se afirmaba en la no menos castiza y culta tradición de la liturgia del castellano más puro y académico y la del habla humilde de la aldea. Estuvo al día de las tradiciones literarias, estéticas y filosó-



María Dolores Albiac Blanco ha sido profesora de Literatura española en las Universidades Central y Autónoma de Barcelona, La Laguna y actualmente de Zaragoza, su ciudad natal. Fundó y dirige el Seminario de Ilustración Aragonesa. Trabaja en historia de la literatura y es autora de investigaciones y ediciones sobre el siglo XVIII (Cadalso, Luzán, Félix de Azara, el teatro, la oratoria...) y el XX (Pérez de Ayala, modernismo, Carmen Martín Gaité, Marsé...).

* 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, →

ficas contemporáneas y estudió sus raíces. Lo mismo admiraba a Fra Angelico y Velázquez que a Romero de Torres, y su defensa de la moralidad del buen sainete, el de Arniches, por ejemplo, corre pareja a la que hace del teatro europeo de ideas. Colaboró en empresas editoriales como la «Biblioteca La Corona», y acompañó a su amigo Ortega en misiones regeneracionistas, republicanas y antidinásticas, ya escribiendo en revistas y periódicos, ya en mítines, firmando manifiestos («Al servicio de la República») y repitiendo, siempre, que los enemigos de España eran «Pereza», «Ignorancia» y «Superstición».

El dueño de una personalidad tan múltiple nació un 9 de agosto de 1880 en Oviedo, hijo de un abastado comerciante de textiles que, en su juventud, estuvo en Cuba; perdió a la madre en la primera infancia y siempre se resintió de esa orfandad. La educación, interno en los colegios de la Compañía de Jesús de Carrión de los Condes y «La Inmaculada» de Gijón, le procuró un poso intelectual y vital raro. De una parte la *ratio studiorum* afinó su sentido cartesiano del discurso y lo dotó de un equipaje de conocimientos humanísticos que completó con su maestro Cejador y Frauca, a la sazón incómodo huésped de unos hermanos de orden que no tardaría en abandonar. De otra parte, al convivir con los jesuitas de los años finiseculares, hubo de conocer a personalidades frustradas e insensibles, poco

→

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, Cambios políticos y sociales en Europa, La filosofía, hoy y Economía de nuestro tiempo. 'Novelistas españoles del siglo XX' es el título de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado los ensayos *Luis Martín Santos*, por Alfonso Rey, catedrático de Literatura española de la Universidad de Santiago de Compostela (febrero 2002); *Wenceslao Fernández Flórez*, por Fidel López Criado, profesor titular de Literatura española en la Universidad de La Coruña (marzo 2002); *Benjamín Jarnés*, por Domingo Ródenas de Moya, profesor de Literatura española y de Tradición Europea en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (abril 2002); *Juan Marsé*, por José-Carlos Mainer, catedrático de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (mayo 2002); *Miguel de Unamuno*, por Ricardo Senabre, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Salamanca (junio-julio 2002); *Gabriel Miró*, por Miguel Ángel Lozano Marco, profesor de Literatura española en la Universidad de Alicante (agosto-septiembre 2002); *Vicente Blasco Ibáñez*, por Joan Oleza, catedrático de Literatura española en la Universidad de Valencia (octubre 2002); *Eduardo Mendoza*, por Joaquín Marco, catedrático de Literatura española en la Universidad de Barcelona (noviembre 2002); *Ignacio Aldecoa*, por Juan Rodríguez, profesor titular de Literatura española de la Universidad Autónoma de Barcelona (diciembre 2002); *Max Aub*, por Manuel Aznar Soler, catedrático de Literatura española en la Universidad Autónoma de Barcelona (enero 2003); y *Luis Mateo Díez*, por Fernando Valls, profesor de Literatura española contemporánea en la Universidad Autónoma de Barcelona (febrero 2003).

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

RAMÓN PÉREZ DE AYALA

FRANCISCO SOLÉ

amantes de su oficio educador; padeció soledad y carencias afectivas, y la filosofía que vivió en el colegio, basada, en gran medida, en la doblez y el medro, y dirigida al control de las conciencias privadas y de los ritmos sociales, lesionó su hipersensibilidad. De este período trató en *A.M.D.G.* Antijesuita convencido, intervino, como tantos intelectuales comprometidos, en la polémica anticlerical en torno a la «ley del candado» y a la educación en colegios religiosos.

Sus años de formación vital e intelectual coinciden con los de la crisis europea —y española— que marcó la caída de imperios coloniales, la pérdida del poder económico de las potencias tradicionales, la supremacía de Estados Unidos (país que le fascinó), el despertar de Japón, la guerra del Transvaal, la crisis del positivismo filosófico, Nietzsche, Bergson, el sufragismo, los descubrimientos sobre la estructura atómica, la teoría de los *quanta*, Freud, la relatividad, las ciencias sociales, la herejía modernista, el misticismo y orientalismo, el naturalismo, simbolismo y decadentismo, el exotismo de los balnearios y los viajes transatlánticos, Jules Verne, Kipling, la Internacional, el movimiento obrero, los asesinatos anarquistas y el *lock out* patronal, las terribles utopías de Wells y las sociedades fabianas. Fue el período que terminó en la Primera Guerra Mundial y con el Imperio Austrohúngaro. Los elementos de esta crisis forman la estructura ética y estética de la obra de Pérez de Ayala.

Compatibilizó su temprana vocación artística con los estudios de Derecho en la Universidad de Oviedo bajo la protección de *Clarín*, de quien aprendió los fundamentos de la técnica literaria al uso, y el magisterio de los catedráticos krausopositivistas —Sela, Álvarez Buylla, Altamira, Posada—, comprometidos con el solidario experimento de la Extensión Universitaria; ellos le proporcionaron el poso de laicismo científico institucionalista y la ética política liberal que siempre alentó sus escritos y las mejores decisiones de su vida. Dispuso de la excelente biblioteca del marqués de Valero de Urría y conoció el zurriago de vivir en una ciudad donde los chispazos liberales tropezaban, como en el resto de España, con el mayoritario y radical levitismo. Su activa vida mundana en Oviedo lo relacionó con intelectuales y artistas mayores que él, que apreciaron su gran cultura y agu-

deza intelectual, y sonrieron ante el estrafalario aspecto que adoptó en su etapa de estudiante provocador: melenas, monóculo, gran corbata y chaleco de tela de mantón de manila. El redactor del conservador *El Carbayón* lo zahirió llamándolo «El muy hermoso dama». Oviedo, provinciana y asfixiante, que *Clarín* llamó «Vetusta» y Ayala, inicialmente muy apegado al surco del maestro, «Pilares», es la que pasó a su obra novelesca, junto a su comarca y sus tipos: Noreña, es la literaria Cenciella, el presidente de la Diputación, Corbera, fue Novillo en *Belarmino y Apolonio*, Natalia Perotti, viuda de Martín Escalera, es Pía Octavia Ciorretti en *La pata de la raposa...* Y, así, literaturizó, con nombre en clave, lugares y gentes que conoció.

María Martínez Sierra habla de su carácter voltario y, todos, de su fino humor, su liberalismo, diletantismo, y de que fuera tan racionalmente convencido de las ideas regeneracionistas de sus maestros, como delicadamente tentado por el aura intelectual y decadente de la Europa de la preguerra de 1914. Desde su juventud demostró capacidad para el ensayo y el periodismo, para el comentario, o la sátira, del suceso social, intelectual y político. El ovetense Pedro González Blanco puso en contacto al aún estudiante con el grupo de modernistas de Madrid, con quienes inició correspondencia y trato, en especial con Benavente, Villaespesa, Martínez Sierra, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, José Martínez Ruiz, que aún no se llamaba *Azorín*.

En el verano de 1902 *El Progreso de Asturias*, periódico republicano, sacó, por entregas, su primera novela corta, *Trece dioses. Fragmentos de las memorias de Florencio Flórez*, muy en la órbita del Valle de *Sonata de Otoño*, que acababa de leer. La pieza, de un modernismo simbolista acusado, plantea, *ab nuce*, muchos de sus temas posteriores. Solapa lo blasfemo y lo místico, erotismo y religión, se burla de la ortodoxia religiosa; juega con lo enfermizo y maneja con soltura las evocaciones mitológicas, la cultura europea y la del Siglo de Oro español. El diseño de los personajes es aún lineal y plano, pero en ellos atisbamos reflejos de futuros protagonistas: la novia virginal, María, pasará a ser Fina en *La pata de la raposa*, el mundo feudalizante y valleinclanesco rebrota en *Artemisa* (1907), reeditada en *Bajo el signo de Artemisa*, de 1924, obra en la que recopiló cuentos y «nouvelles», primerizos, como el citado, *El otro padre Francisco*, *Cruzado de amor*, *Éxodo*, y el anticlerical y vitalista cuento de

RAMÓN PÉREZ DE AYALA

madurez *El anticristo*, de 1910, sobre la Semana Trágica de Barcelona de 1909 (el protagonista, en clave, es Alejandro Lerroux, jefe del Partido Radical, al que estaba afiliado Ayala).

Su primera entrega poética fue *La paz del sendero*, de 1903, una obra intimista y horaciana, de innovador sentido de la introspección y notable musicalidad, que revela a un gran poeta modernista alejado del modernismo grandilocuente y de receta. Los siguientes libros poéticos, *El sendero innumerable*, de 1915, y *El sendero andante*, de 1920, van completando una saga poética que debería haber dado un cuarto, *El sendero ardiente*, que, dedicado al fuego, hubiera seguido la ronda de los elementos; porque el poemario de 1903 está muy virgilianamente dedicado a la tierra, al mar el segundo, y al hálito del río pascaliano el tercero. Las poesías, de abolengo humanista, ribetean la senda de las estancias de una existencia, y reelaboran temas de la tradición áurea española, como el muy estoico de la barquilla sola y azacaneada por la vida, o reflexionan sobre los problemas y eternos interrogantes del ser humano: la soberbia intelectual, la voluntad de hallar el equilibrio de amor y paz entre los hombres, la de encontrarse a sí mismo, o una muy helénica tensión de encuentro con la ataraxia sonriente y vital. Pérez de Ayala fue, ante todo, un excelente poeta y un gran ensayista, por más que sus narraciones hayan sido las que más han contribuido a una fama de novelista, que podríamos llamar «accidental», por el hondo poso ensayístico de sus creaciones.

A partir de 1904 colabora en *El Imparcial* y *ABC*, publica en colecciones de novelas y cuentos, y comparte las ideas radicales de su amigo Azorín, al que sirvió de «negro», como López Pinillos, cuando sufrió una crisis depresiva. Cuando en 1903 fundó con el matrimonio Martínez Sierra *Helios, revista del modernismo*, declaró su compromiso con la literatura pura y su rechazo a convertirla en manifiesto político; el testimonio de esta convicción, que nunca abandonó, queda en su polémica con Álvaro de Albornoz.

Tentó también las tablas: en 1905 presentó en Oviedo la comedia escrita con Antonio de Hoyos, *Un alto en la vida errante*; en 1909 publicó, en *El cuento semanal*, *Sentimental Club (Patraña burlesca)*, hermosa antiutopía a caballo entre lo teatral y el cuento ideológico, y en 1928 se estrenó la adaptación de *Tigre Juan* por Hoyos. De su interés crítico por el teatro dan cuenta las crónicas recopiladas en los

volúmenes de *Las máscaras*, en 1917 y 1919.

En 1907 publicó su primera novela larga, *Tinieblas en las cumbres*. Iniciada dos años antes, iba a llamarse *Eclipse de sol* por su trama: el escándalo de la excursión real en tren al puerto, para observar un eclipse de sol, de varios señoritos y las pupilas del más afamado burdel de Oviedo. La novela cuida tanto los aspectos materiales de estructura, espacio y tiempo, como la urdimbre de ideas, conflictos y personajes, en especial Alberto Díaz de Guzmán, protagonista de la tetralogía generacional y *alter ego* del propio autor, que tomó el apellido de unos familiares de Logroño con quienes vivió unos meses. La obra reflexiona sobre un tema muy de época: la crisis del artista que, desengañado de los dogmas, resentido contra la educación castro que ha recibido y herido por el insolidario mundo mercantilizado y supersticioso de sus mayores, persigue el ideal de la pureza estética. Por el relato fluyen hebras de naturalismo, simbolismo decadentista y la ambición de totalidad y unidad del arte. Alberto, por ahora escultor, es un híbrido de héroe individualista y apóstol solidario, hipersensible, y con el carácter aún por conformar. El otro personaje llamado a reaparecer en la saga es Rosina, obrerita de una fábrica aldeana seducida y embarazada por un saltimbanqui de circo ambulante. La ciudad donde nace su hija, Pilares (Oviedo), es tan moralmente hipócrita como su pueblo; a la mocita sólo el prostíbulo le ofrece lo que las personas decentes le niegan: trabajo para poder atender a su niña. La oposición campo-ciudad no beneficia a ninguna parte. El punto de vista es bastante sutil, resaltando la defensa de una sexualidad espontánea y gratificadora. Cierra la novela una crisis nihilista y blasfema de Alberto que, ebrio y tras romper sus obras, cae yerto.

Pérez de Ayala, aún reciente el escándalo provinciano que levantó *Tinieblas*, marchó a Londres; llevaba dinero paterno —apoyo que le permitía posponer la busca de un trabajo definitivo— y la corresponsalía del *trust* de periódicos de Miguel Moya: *El Liberal*, *El Imparcial*, *El Heraldo de Madrid*, y una colaboración de *ABC* y *La Nación* de Buenos Aires. En Londres se relacionó con Maeztu, Fernando de los Ríos, con el príncipe Kropotkin y su círculo ácrata, con el embajador de España; conoció el liberalismo inglés y el socialismo fabiano y allí, en 1908, recibió la noticia de la ruina y suicidio del padre. Esta doble quiebra, afectiva y material, marca la nueva etapa de

RAMÓN PÉREZ DE AYALA

Ramón Pérez de Ayala que asume y planifica su trabajo de escritor ético con la idea de trazar la biografía de un español de la burguesía liberal. El resultado es el crítico retrato literario de su grupo social: una autobiografía generacional.

El drástico final de *Tinieblas en las cumbres* justifica que, partiendo del lema jesuítico *Ad Maiorem Dei Gloriam*, retroceda en la biografía de Díaz de Guzmán para analizar los orígenes del mal en *A.M.D.G.*, de 1910. La obra solapa la biografía colegial del inteligente y desprotegido Alberto, «Bertuco», y ecos de la nacional, con su carga de totalitarismo, injusticia social, las protestas por la guerra de África, el fusilamiento de Ferrer Guardia. Acontecimientos y gentes del colegio que conoció Ayala, lo que supo por Cejador, y sucesos de la Semana Trágica, se literaturizan, con nombre supuesto, en esta diatriba anticlerical. Por sus páginas desfilan Pidal y Mon (Sol e Il), el banquero Herrero (Anárcasis Forjador), o Cejador (P. Atienza).

En 1912 aparece su novela más lograda, *La pata de la raposa*, acabada en Florencia, donde lucraba una beca de la Junta para la Ampliación de Estudios. Incorpora la experiencia inglesa, incluidos tipos de la pensión de Mrs Donkins en que vivió, y el poso de las reflexiones de su nueva vida, a través de un Alberto Díaz de Guzmán que, lejos de morir al final de *Tinieblas*, sólo se desvaneció por la tensión de su crisis y el exceso de alcohol. El desfalco del padre de Pérez de Ayala pasa a la novela como obra del esposo de la hermana de Fina, novia de Alberto, que es el arruinado. Al ladrón, en línea costumbrista, y muy suya, le da un nombre intencional: Telesforo Hurtado. Alberto, abrumado por las deudas, las traiciones domésticas, las tentaciones de la carne, la inseguridad en sí mismo, lejos de autodestruirse, impone ahora la solución vital como la raposa titular que, atrapada en el cepo, roe la pata presa para huir libre con las tres restantes. El protagonista, en finta muy propia del modernismo regeneracionista, decide romper el cerco del sentido del ridículo aprendido con los jesuitas, causante de su diletantismo y su abulia, para trabajar, humilde y solidario, como escritor, y ser «la conciencia de la humanidad». La obra se plantea retos interesantes como la definitiva ruptura del ideal horaciano de alabanza de aldea, merced a la muerte de Fina, la novia aldeana e insuficiente; el rechazo del decadentismo estéril; la aceptación de cierto franciscanismo moral; el compromiso ético del escritor; la idea de crear una familia como horizonte

personal y, de nuevo, la presencia de un erotismo libre y gratificante.

Estructuralmente la trama se entrecruza con la de *Troteras y danzaderas*, cuya acción sucede en Madrid entre la segunda y la tercera parte de *La pata de la raposa*. En la segunda parte Alberto se despide de la virginal Fina para forjarse un porvenir en la capital como escritor y volver a la aldea a fundar juntos una familia; pero en la tercera parte —han pasado tres años— Alberto sigue buscando su lugar personal y ese equilibrio que nace de la confluencia de reflexión y autodominio, con pasión y sentimiento. Díaz de Guzmán, momentáneamente tentado por el horacianismo de un poema de Whittier, regresa a la aldea pero Fina ha muerto. Este final, posterior a los hechos de *Troteras y danzaderas*, cierra la saga, y es, desde supuestos novelescos, feliz, pues libra al protagonista de su mala conciencia con Fina, de la tentación de huída, y le facilita ser el creador comprometido y liberal que apunta en *Troteras*.

Troteras y danzaderas, de 1913, novela sucesos de 1910. Se ha leído como novela de clave (no lo es más que el resto de su obra), por el relieve de sus *alter ego* literarios: Monte Valdés (Valle Inclán), Díaz Torcaz (Pérez Galdós), Antón Tejero (Ortega y Gasset), Halconete (*Azorín*), Angelón Ríos (fusión de Sebastián Miranda y Manuel Uría), Mármol (Manuel Uría), Arsenio Bériz (García Sanchiz)... Siguiendo la estética del regeneracionismo finisecular la obra mezcla géneros, incorpora poemas, partes de representación teatral, diálogos que son verdaderos ensayos, como los de Díaz de Guzmán y Tejero, u ofrece curiosos ejemplos de monólogo interior. Esa silva de técnicas y personajes enmarcan unos ejes muy claros: la defensa —frente al arte ruin y farisaico, hecho de plagio y repertorio— de un arte realista, nacido de la convicción moral y trasunto de la naturaleza física y moral que rodea al artista; la idea de que España no necesita educación política, sino una educación estética que le despierte los sentidos y la dote de simpatía cordial para comprender al «otro» y evitar el absolutismo; la necesidad del compromiso ético de todos con la realidad cívica y con el trabajo profesional: el escritor en la ciudad donde se deciden los ritmos de la vida civil, la bailarina en el escenario creando nuevos estadios de belleza con su arte, el ingeniero allí donde lo llame su trabajo, sea en la urbe o en el tajo aldeano. El objetivo es terminar con el mal arte, con la corrupción del turno de par-

RAMÓN PÉREZ DE AYALA

tidos, con la monarquía totalitaria, con los oligarcas y caciques. La obra finaliza ridiculizando los mostrencos denuestos antiespañoles de Muslera (García Morente), y defendiendo el trabajo y la voluntad como remedio para que en España triunfe la tolerancia y el liberalismo. El paradigma moral de la obra es la prostituta Verónica, la troteira, que merced a su trabajo llegó a excelente bailarina, danzadera, y ejemplar ciudadana. Ese año firma con Ortega, Machado, De los Ríos, Navarro Tomás, Castro, el manifiesto de la «Liga de educación política española». Para los intelectuales fue tiempo de actuar y de creer en el futuro democrático.

En los años siguientes Pérez de Ayala se interesa más por la política activa: es corresponsal en el frente aliado, publica *Hermann encadenado*, escribe en el semanario *España*, luego en *El Sol*, y en *Política y toros*, de 1920, proclama sus quejas de ciudadano oprimido por la corrupción y el totalitarismo político. En 1916, cuando los objetivos de la burguesía y el naciente capitalismo español chocaron contra el sistema caciquil, Ayala novelizó en *Prometeo*, *Luz de domingo*, *La caída de los limones*, «Tres novelas poemáticas de la vida española», los amenes del cacique y, fiel a su exaltación de lo vital y de una naturaleza guiada por la razón, satirizó las doctrinas librescas sobre la educación y el amor. Las tres obras trufan prosa y verso con los hermosos poemas recapituladores que inician cada parte.

En 1921 el novelista, casado con una americana y padre, reflexiona sobre la existencia, sobre su oficio, y plantea el problema del lenguaje, del nominalismo y la incomunicación (constante en su obra), a través del conflicto individual de los zapateros *Belarmino* y *Apolonio*, eternos litigantes sobre la superioridad de la filosofía o del drama. Belarmino está calcado del zapatero Camporro, de curiosa y peculiar conversación; Apolonio recuerda a un comerciante francés de la plaza del Ayuntamiento. Martínez Vigil inspira a don Guillén, y se narra el amor imposible de dos conocidos ovetenses, Corbera y su novia eterna, que en la novela son Novillo y Consumida. El estilo, leído hoy, resulta un punto antañón, pero la técnica literaria con que el novelista ensambla en las discusiones de los remendones conceptos y sus contrapuestas visiones del mundo, es la de un escritor que ha logrado la madurez de sus registros. El ideal de un lenguaje integrador y universal alegoriza en la obra la búsqueda de esa con-

cordia de los extremos que tanto gustó a Pérez de Ayala.

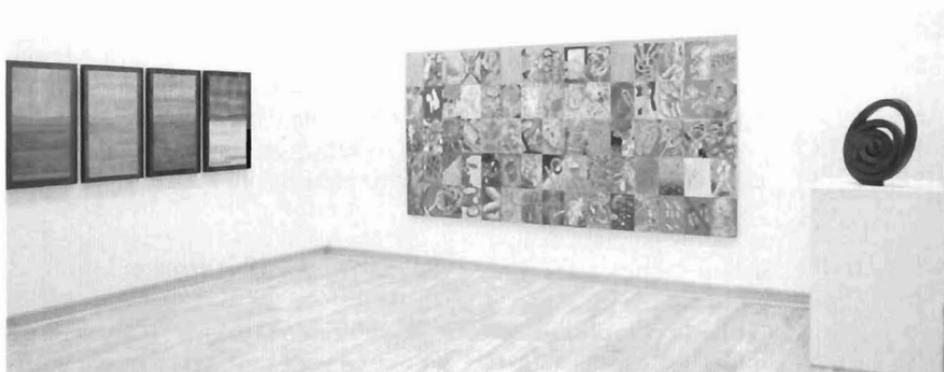
El fracaso de la educación tradicional y anti-natural halla en *Luna de miel, luna de hiel*, y en *Los trabajos de Urbano y Simona*, de 1923, un campo de exploración fisiológico-literario que elogiará Marañón en sus *Tres ensayos sobre la vida sexual*. La ignorancia de «los secretos de la vida», lleva al borde de la infelicidad las ilusiones de dos enamorados, educados asépticamente para ángeles. Incapaces de relacionarse conyugalmente tras su boda se salvan por el profundo amor que se profesan, y por la capacidad de asumir sus impulsos con naturalidad; pero este aprendizaje, que no se logra sin rupturas y dolor, recibe la mejor recompensa: un hijo.

En 1926 recibe el Premio Nacional de Literatura con la obra en dos partes *Tigre Juan, El curandero de su honra*. Curiosa novela y tragicomedia, vista *sub specie theatri*; su estructura, dividida en partes tituladas como los movimientos de una sinfonía —con su nota schopenhaueriana—, mantiene una apretada simetría que simboliza la integración de las artes —música y literatura, en este caso— en ese movimiento de armonía y simpatía cordial entre lo creado que es, para Pérez de Ayala, la raíz del liberalismo. La obra aparece el mismo año que los estudios citados sobre la sexualidad y el donjuanismo español de Gregorio Marañón, íntimo amigo de Ayala y, no por casualidad, *Tigre Juan* es la victoria racional del hombre nuevo sobre las cenizas de la intolerancia y el absolutismo del viejo. Esta reflexión ilustrada sobre la voluntad y el autodomínio, sobre la fidelidad, el amor, la conciencia de culpa, el donjuanismo, la mentalidad dictatorial, la tolerancia, la generosidad, y la felicidad personal y social, es la que cierra su quehacer de novelista.

A partir de ahí Ayala compaginó la política cultural con sus ensayos, conferencias y artículos en prensa de *pane lucrando*. Fue bibliotecario del Ateneo, director del Museo del Prado y embajador de la España republicana en Londres, hasta el triunfo del Frente Popular. La guerra civil quebrantó su apacible vida familiar y los sueños de ser ciudadano de una patria tolerante y liberal: los hijos lucharon en el bando sublevado, perdió a uno de ellos, y sufrió el dolor del exilio y las estrecheces. Hizo un primer intento por regresar a España, abortado por bravucones falangistas; pudo volver en 1954. Ya no escribió más que algún artículo suelto, hasta el 5 de agosto de 1962, en que falleció en Madrid. □

Con 70 obras de 52 autores, desde el 24 de marzo

Se reabre en Palma el Museu d'Art Espanyol Contemporani



Ocupa 2.076 m² y dispone de un salón de actos y 23 obras nuevas

El 24 de marzo se reabre al público en Palma de Mallorca el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), tras su ampliación y reforma, en el antiguo edificio que ocupa, en la calle Sant Miquel, número 11. Esta remodelación, iniciada en enero de 2002, ha permitido aumentar el espacio del Museu y disponer de un salón de actos en la planta baja. Se ha reestructurado la colección de obras exhibidas, que ahora cuenta con 70 pinturas y esculturas pertenecientes a 52 autores españoles del siglo XX; de ellas 23 se ofrecen por vez primera en el Museu. Todas proceden de los fondos de la Fundación Juan March.

El volumen del edificio permanece inalterado, pero el Museu consigue un mayor espacio al pasar a formar parte del mismo el que ocupaba el Club Social Sa Banca, e incorporar parte de la oficina de la Banca March, colindante, primera dependencia de esta institución, creada en 1926, que ha cedido también estos nuevos espacios.

Tras esta última ampliación, el Museu ocupa un total de 2.076 m². Cuando se inauguró, en diciembre de 1990, con una primera planta, más la baja, se exhibían 36 obras de otros

tantos autores. La superficie del Museu se amplió con la reforma de 1996, al incorporarse una segunda planta con una sala de exposiciones temporales.

En los 11 primeros años de su existencia –1990 a 2001– el Museu de la Fundación Juan March ha sido visitado por 289.506 personas; de ellas una cuarta parte estudiantes, que lo recorren siguiendo alguno de los itinerarios didácticos propuestos. La entrada es gratuita para todos los nacidos o residentes en Baleares.

Salón de actos

El nuevo salón de actos (para conferencias, cursos, conciertos para escolares, etc.) con 85 plazas se ha instalado en la planta baja. En esta misma planta se ha adaptado una zona para tienda del Museu, con ventanas al exterior.

En la planta primera se han ampliado las salas de exposición de obras de arte con la incorporación de los espacios del antiguo club social. En la planta segunda se ha reconvertido la tienda en una zona de almacén, además de aumentar los espacios para las exposiciones temporales. La reforma de la planta tercera ha hecho posible la subida del ascensor, así como la incorporación de despachos y salas de juntas.

Las obras han sido proyectadas por el arquitecto mallorquín **Antonio Juncosa**, con la asesoría mu-



«Úrsula», de Julio López Hernández (1965).

El lugar

El Museu d'Art Espanyol Contemporani de la Fundació Juan March está ubicado en Palma de Mallorca, en las tres primeras plantas de un edificio de época en la calle Sant Miquel, número 11.

«Sin que dejemos de tener conciencia de que estamos en una antigua mansión de la aristocracia, y sin obviar la inscripción del edificio en un tejido urbano particularmente denso —se apun-

seística del pintor y escultor **Gustavo Torner**, participe en la creación del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, en 1966. Juncosa y Torner son autores del proyecto inicial del Museo en 1990 y también de su anterior ampliación, hace siete años. Gustavo Torner, académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es asesor artístico de la Fundación Juan March y autor de diferentes remodelaciones expositoras en el Museo del Prado, de Madrid.

El edificio que alberga el Museu, una casa reformada a principios del siglo XX, es un ejemplo de «gran empaque, solidez y elegancia», según señala la historiadora **Ana Pascual**.

70 obras de 52 autores

La colección incluye 70 obras de 52 autores; de ellos, Miquel Barceló y Antoni Tàpies están representados con 4 obras; Eduardo Chillida con 3; 10 autores con 2 y los 39 restantes con una obra. En total son 52 pinturas, 16 esculturas, una cerámica de Barceló y un dibujo de Daniel Quintero, distribuidos en 16 salas. El más antiguo de los cuadros es *Tête de femme*, realizado en 1907 por Pablo Picasso, y pertenecien-

ta en la Introducción general del catálogo del Museu—, se ha conseguido un espacio neutro, perfecto para la contemplación de obras de arte moderno.» Y se señala como una de sus claves «las gradaciones cromáticas, dentro de una gama en la que el gris o el rosa de las piedras calizas dialogan con el blanco y el ocre de los mármoles. Un acabado perfecto contribuye a la sensación general de quietud y transparencia».

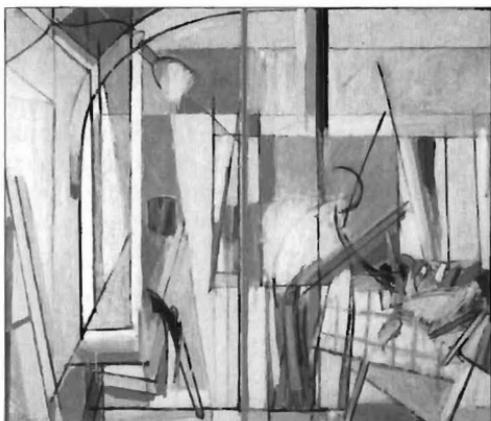
La mansión fue reformada con anterioridad, a

principios del siglo XX, por el arquitecto Guillem Reynés i Font (1877-1918). El edificio es una muestra notable del llamado estilo regionalista con aspectos de inspiración modernista, como la forma de la escalinata principal y algunos herrajes y decoraciones en balcones y puertas. El acceso principal da a un patio, con el esquema típico del palacio señorial mallorquín, de escalera de mármol, cubierto con un lucernario elíptico de gran interés.

te al ciclo de *Las señoritas de Aviñón*, de ese mismo año. La más reciente es una cerámica de Miquel Barceló, *Grand pot avec crânes sur 1 face*, realizada por el artista mallorquín en 2000.

Y junto a Picasso están presentes los nombres de Juan Gris, Julio González, Joan Miró —del que se ha incorporado una nueva obra, *Composition (Woman stem Heart)*, de 1925— y Salvador Dalí, artistas españoles que, afianzando su fama en París, se han hecho universales y hoy ocupan un lugar privilegiado en los museos de todo el mundo y en las páginas de las antologías sobre arte de la primera mitad del siglo XX, como cabezas de las vanguardias, fundamentalmente del cubismo y del surrealismo.

Están también representadas tendencias estéticas de la segunda mitad del siglo, que han generado estilos como el informalismo, la abstracción geométrica o el realismo mágico, parejos a los lenguajes plásticos internacionales del momento, pero siguiendo un carácter y expresividad tan propios como inconfundibles. Cuatro acontecimientos polarizaron este esfuerzo y constituyeron los jalones más claros de ese período iniciado a finales de los años 40: la formación de grupos como



«En el estudio», de Alfonso Albacete (1979).

Dau al Set (1948-1953) en Barcelona, con artistas como Antoni Tàpies y Modest Cuixart; *El Paso* (1957-1960) en Madrid, al que pertenecieron Manuel Millares, Antonio Saura, Luis Feito, Manuel Rivera y Rafael Canogar; *Parpalló* (1956-1961) en Valencia, con Eusebio Sempere y Andreu Alfaro; y la fundación del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, que se ubica en las Casas Colgadas de Cuenca en 1966, partiendo de la colección personal de Fernando Zóbel, con la participación también de los pintores Gustavo Torner y Gerardo Rueda. En 1980 la colección de obras que albergaba el Museo es donada por

La casa fue adquirida en 1916 por Juan March Ordinas, y allí se instaló, diez años después, la primera dependencia de la Banca March. Con anterioridad y durante siglos la casa



fue propiedad de la familia Gallard del Canyar, quien utilizaba esta denominada posada durante sus estancias en la capital, ya que la residencia habi-

tual la tenían desde el siglo XVI en El Canyar, finca del término de Esporles. Cuando se instaló definitivamente en la calle Sant Miquel, en el

siglo XVIII, la casa fue reformada, añadiendo una colindante. Otra posterior reforma en 1897, al ensanchar la vía pública, hizo perder a la casa sus estructuras más antiguas y añ-

dió dos pisos en los denominados «altos». El Museu d'Art Espanyol Contemporani ocupa actualmente las tres plantas del edificio.

Zóbel a la Fundación Juan March, quien gestiona el Museo desde entonces.

A través de un escueto e importante conjunto de obras, cuidadosamente elegidas, el Museo pretende mostrar las diferentes tendencias y las figuras artísticas que han surgido en España

durante el siglo XX, prestando una especial atención a lo acontecido en las últimas décadas. El interés de estas obras radica en la capacidad que tienen de resumir las trayectorias de unos períodos del arte español particularmente fértiles en su producción e interesantes en su evolución.

«Picasso: grabados», en la sala de exposiciones temporales



«Cabeza de mujer» (Tête de femme), 1905

Un total de 128 grabados de Picasso inauguran las nuevas salas de exposiciones temporales del Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma, coincidiendo con la reapertura de éste, tras la ampliación y

remodelación de que ha sido objeto. La exposición incluye la colección de 100 grabados de la serie denominada *Suite Vollard*, realizados por el artista malagueño entre 1930 y 1936; y otros 28 grabados fechados entre 1904 y 1914, con estampas de sus etapas azul y rosa (*La comida frugal*, 1904; *Los saltimbanquis*, 1905) y grabados de su época cubista (1909-1914). La exposición estará abierta en el Museo has-

ta el próximo 12 de julio.

En cuanto a la serie de 100 grabados de Pablo Picasso conocida como *Suite Vollard*, que ya se había exhibido anteriormente en el Museo, está considerada como una de las más importantes de toda la historia del arte, sólo comparable en calidad y extensión a los grabados realizados por Rembrandt y Goya. Toma su nombre del marchante Ambroise Vollard, para quien grabó Picasso estos cobres entre septiembre de 1930 y junio de 1936. Cuatro temas se aprecian en el conjunto de la *Suite Vollard* —*El taller del escultor*, *El minotauro*, *Rembrandt* y *La batalla del amor*—, que completó Picasso con tres retratos de Ambroise Vollard, realizados en 1937.

Con anterioridad, desde que en 1996 el Museo dispuso de una sala de exposiciones temporales, se pudieron contemplar muestras como las de Miquel Barceló, Millares, Sempere, Nolde, Rauschenberg, Ródchenko, «De Caspar David Friedrich a Picasso. Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal» o «Gottlieb. Monotipos».

Horario:

Lunes a viernes: 10-18,30 h.
Sábados: 10-13,30 h. Domingos y festivos: cerrado.

Precio de entrada:

3 euros y gratuito para nacidos o residentes en cualquier lugar de las islas Baleares.

Dirección postal:

Sant Miquel, 11
07002 PALMA DE MALLORCA

Teléfonos:

971 71 35 15 - 971 71 04 28

Fax:

(971) 71 26 01

e-mail: museopalma@expo.march.es

La Fundación Juan March y el arte

Las obras que se ofrecen en Palma proceden fundamentalmente de la colección que en 1973 empezó a formar la Fundación Juan March, entidad que promueve y gestiona este centro. Desde entonces, una selección de los fondos de arte español contemporáneo de la Fundación Juan March se ha difundido por numerosas ciudades españolas a tra-

vés de exposiciones itinerantes como las de «Arte Español Contemporáneo» y «Grabado Abstracto Español». Además de en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma, la colección de la Fundación se viene exhibiendo en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y en la propia Fundación Juan March, en Madrid.

Autores con obra en el Museo

- | | |
|--|--|
| Aguilar, Sergi (Barcelona, 1946) | Laffón, Carmen (Sevilla, 1934) |
| Albacete, Alfonso (Antequera, Málaga, 1950) | López García, Antonio (Tomelloso, Ciudad Real, 1936) |
| Alfaro, Andreu (Valencia, 1929) | López Hernández, Julio (Madrid, 1930) |
| Amat, Frederic (Barcelona, 1952) | Millares, Manuel (Las Palmas de Gran Canaria, 1926 - Madrid, 1972) |
| Arroyo, Eduardo (Madrid, 1937) | Miró, Joan (Barcelona, 1893 - Palma de Mallorca, 1983) |
| Barceló, Miquel (Felanitx, Mallorca, 1957) | Mompó, Manuel H. (Valencia, 1927 - Madrid, 1992) |
| Bordes, Juan (Las Palmas de Gran Canaria, 1948) | Muñoz, Lucio (Madrid, 1929 - 1998) |
| Broto, José Manuel (Zaragoza, 1949) | Navarro Baldeweg, Juan (Santander, 1939) |
| Campano, Miguel Ángel (Madrid, 1948) | Oteiza, Jorge (Orío, Guipúzcoa, 1908) |
| Canogar, Rafael (Toledo, 1935) | Palazuelo, Pablo (Madrid, 1916) |
| Chillida, Eduardo (San Sebastián, 1924 - 2002) | Pérez Villalta, Guillermo (Tarifa, Cádiz, 1948) |
| Chirino, Martín (Las Palmas de Gran Canaria, 1925) | Picasso, Pablo (Málaga, 1881 - Mougins, Francia, 1973) |
| Cuixart, Modest (Barcelona, 1925) | Quintero, Daniel (Málaga, 1949) |
| Dalí, Salvador (Figueras, Gerona, 1904 - Púbol, Gerona, 1989) | Ràfols-Casamada, Albert (Barcelona, 1923) |
| Delgado, Gerardo (Barcelona, 1913) | Rivera, Manuel (Granada, 1927 - Madrid, 1995) |
| Equipo Crónica (Rafael Solbes y Manuel Valdés). Activo en Valencia entre 1964 y 1981 | Rueda, Gerardo (Madrid, 1926 - 1996) |
| Farreras, Francisco (Barcelona, 1927) | Saura, Antonio (Huesca, 1930 - Cuenca, 1998) |
| Feito, Luis (Madrid, 1929) | Sempere, Eusebio (Onil, Alicante, 1924 - 1985) |
| García Sevilla, Ferran (Palma de Mallorca, 1929) | Sevilla, Soledad (Valencia, 1944) |
| Genovés, Juan (Valencia, 1930) | Sicilia, José María (Madrid, 1954) |
| González, Julio (Barcelona, 1876 - Arcueil, Francia, 1942) | Solano, Susana (Barcelona, 1946) |
| Gordillo, Luis (Sevilla, 1934) | Tàpies, Antoni (Barcelona, 1923) |
| Gris, Juan (Madrid, 1887 - Boulogne-sur-Seine, Francia, 1927) | Teixidor, Jordi (Valencia, 1941) |
| Guerrero, José (Granada, 1914 - Barcelona, 1991) | Torner, Gustavo (Cuenca, 1925) |
| Guinovart, Josep (Barcelona, 1927) | Valdés, Manuel (Valencia, 1942) |
| Hernández Pijuán, Joan (Barcelona, 1931) | Zóbel, Fernando (Manila, 1924 - Roma, 1984) |

Con 82 obras de 17 maestros de la vanguardia histórica

«Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti» (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld)

Desde el pasado 7 de febrero está abierta en la Fundación Juan March en Madrid la exposición «Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti» (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld), que ofrece un total de 82 obras –78 sobre papel y 4 esculturas en bronce–, realizadas entre 1820 y 1964 por 17 autores, todos ellos máximas figuras del arte de los siglos XIX y XX. Las obras proceden de la Colección Eberhard W. Kornfeld, de Berna (Suiza). La exposición, organizada por la Fundación Juan March, estará abierta en Madrid hasta el 8 de junio de 2003.

La muestra se inauguró con una conferencia a cargo de Werner Spies, antiguo director del Centro Georges Pompidou, de París, y autor de un estudio sobre la exposición que recoge el catálogo y que se reproduce a continuación.

Además de dos dibujos en sepia de Francisco de Goya, la exposición ofrece una selección de dibujos, acuarelas, guaches y otras técnicas sobre papel firmadas por maestros del impresionismo (Degas, Pissarro) y otros nombres claves de la vanguardia histórica como Seurat, Redon, Modigliani, Mondrian, Brancusi, Léger, Klee, Klimt, Chagall; del expresionismo (Schiele, Kirchner, Grosz); siete láminas de Picasso, más 13 dibujos y 4 esculturas en bronce de Alberto Giacometti.

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.

Visitas guiadas: miércoles 10-13; y viernes, 17,30-20.

Werner Spies

«La historia dice siempre nuevas verdades»¹

Una colección excepcional de obras sobre papel recopiladas por un hombre que a lo largo de muchas décadas ha logrado afinar un agudo sentido de la calidad, a lo que contribuyó su incansable relación sensorial con las obras, así como el compromiso con un reconocimiento sistemático del trabajo artístico, plasmado en los catálogos de obras que confeccionó. La exposición

ofrece una recapitulación de la historia del arte de los dos últimos siglos: nos guía desde Goya hasta Giacometti, con el dibujo como argumento exclusivo. Un hecho que parece significativo, puesto que en este medio estable y en las dimensiones reducidas de la lámina puede manifestarse una cota elevada de atrevimiento e independencia. El dibujo es un bastión particularmente eficaz

de la libertad artística. En la colección se ha consumado una mirada sintética que cultiva incesantemente las propias predilecciones, entre las que sin ningún género de dudas se cuentan, junto a los impresionistas, Klee, Picasso, Klimt y Schiele, los trabajos de Kirchner y Giacometti. En modo alguno se ha tratado de documentar todas las tendencias y nombres conocidos: los aspectos monográficos y la discusión de estilos son más importantes que la enumeración de nombres y acontecimientos. En estas láminas los artistas exhiben momentos inolvidables. Esta concentración y el carácter irrepetible y único vinculado con la mano del artista sirven para evadir la «asituacionalidad», esa terrible palabra con la que Hegel amenazó a su época. Con este trasfondo, las exposiciones como la que podemos contemplar ahora se convierten en manifiesto de la fascinación. Se sublevan contra la glotonería que tan frecuentemente paraliza nuestra actividad estética. ¿No podríamos acaso eludir la muerte por asfixia, que acecha en nuestro sobresaturado mundo que todo lo clasifica, tomándonos un respiro y haciendo sin miramientos profesión de fe sólo de aquello que aún consigue decirnos algo en medio de tanta marea de productos de arte? Es necesario elegir y renunciar, como hace el coleccionista. Poco es lo que permanece: el tiempo constituye un filtro muy eficaz. Henri Michaux ha glosado en una regla intuitiva la lucha casi darwiniana por la supervivencia artística: «On ne peut guère loger à plus de vingt dans un siècle. De là les grandes disputes pour la célébrité»².

La reunión de estas láminas nos plantea preguntas. No basta con limitarse a disfrutarlas orgiásticamente. Las láminas nos permiten lanzar una mirada más compleja a la historia del arte moderno, lo que podemos constatar en la reacción de casi todos los artistas tan pronto se les intenta poner en una relación histórica: su negación casi desesperada del influjo del arte, sobre todo del coetáneo, y su rechazo de todo conocimiento de los trabajos de los con-



«Retrato de Friederike Maria Beer», de Egon Schiele, 1914

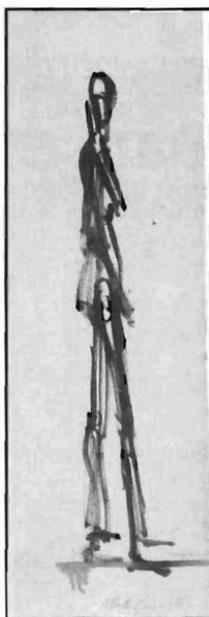
temporáneos. Esta pulsión de autoridad de lo individual no puede separarse de la constatación de que el arte moderno sigue siendo por principio ante todo el arte de las generaciones que siguieron al historicismo. Estos artistas trataron de desdecirse del mismo y de los pasados ejemplares. El escepticismo frente a la evidencia y naturalidad de la evolución posterior y frente a la idea arquetípica que aplican Degas, Seurat, Redon, el Picasso de *Las señoritas de Aviñón*, el expresionismo, el cubismo y la improvisación de Kandinsky exige subrayar una y otra vez todo cuanto en el arte moderno desearía oponerse intencionadamente a una organización del mundo histórico rastreable con el raciocinio y a una evolución de estilos rastreable a lo largo del tiempo. Casi por doquier encontramos la «mera apariencia por el yo» de Hegel, que ahora se traspasa al poder del artista³. Nos topamos constantemente con esta argumentación en favor de la autonomía y la autorrealización que plantea la ruptura con la tradición, la receta propia contra los usos y costumbres del taller. Tales contradicciones y procedimientos buscadamente

antihistóricos se resisten a las evoluciones rastreables, incluso dentro de la obra de un único artista. Con carácter muy general puede afirmarse lo siguiente: la idea de la modernidad necesita la energía y fundamentación de decisiones espectaculares que, a lomos de lo nuevo, traten denodadamente de conquistar y escenificar el instante no histórico de esa misma novedad. En este sentido, los primeros años del siglo XX siguen radicalmente divorciados de todo lo precedente. Basta recurrir a una manifestación muy descriptiva del fenómeno realizada por Josef Hoffmann: «El cuadrado puro y el uso del blanco y negro como colores dominantes me interesan porque estos elementos transparentes no habían aparecido nunca en estilos anteriores». Esta búsqueda sistemática del «carácter único y ahistórico», el punto de apoyo de Arquímedes, envuelve desde la psicología del artista todo cuanto encontramos repetidamente en infinitas variaciones. La imagen de «insularidad» de la obra de arte de la que habla Benedetto Croce para desgajar al genio único de toda vinculación evolucionista parafrasea la reivindicación de soledad y autonomía. Esa palabra ilustra el carácter de distancia que sobre sí mismo busca el arte. Debe garantizar a la obra individual sus propios campos de significación, y así pone de manifiesto que la fascinación sigue dependiendo de conquistas absolutamente personales. Las actividades artísticas de los últimos treinta años, que quedan conscientemente de lado en esta presentación de dibujos, dan la razón a esta colección. Aquí es donde radica la actualidad de esta recopilación. Las láminas subrayan la búsqueda de la necesidad de una diversidad histórica. Porque en el renacer de los patrones estilísticos y comportamentales expresionistas y en el repliegue a un simbolismo privado, imposibles de pasar por alto en los talleres de los artistas jóvenes, se inicia una rebelión contra la ausencia de emoción en la que acabó por sumirse la fe en las vanguardias. Fueron sobre todo la ilusión de la no objetividad y el

«lenguaje universal» del arte informal los que dominaron largamente. Tenían la necesidad imperiosa de suprimir el siglo XIX, sus temas y sus técnicas. Y aquí ocurrió un hecho decisivo: el cuestionamiento de una vanguardia «lógica», lineal, durante mucho tiempo delimitada tan nítidamente que en su seno no encontraron cabida artistas como Klimt o Schiele, cambió radicalmente la perspectiva. Las rehabilitaciones que esa vanguardia propuso, más como escapatoria a la estrechez formal, y la fascinación por lo *kitsch*, que el surrealismo y el *pop art* impulsaron hasta el punto de que se perdió el concepto de *kitsch* como concepto excluyente de lo estético, acabaron por conducir a la caída obligada de las delimitaciones seguras establecidas frente al siglo XIX. También éste es un «servicio» del arte de nuestro tiempo: la posibilidad de revalorizar lo que anteriormente sólo, y a lo sumo en sentido negativo, podía aducirse como objeto contrastivo de profundidad de la modernidad que se halla fundamentada precisamente en lo que hoy día caracteriza al arte. La revalorización es un símbolo de la fuerza con la que el arte actual se ha desdicho de la pretensión de ser representante único reivindicada por la vanguardia. Con una mirada retrospectiva, la fecha decisiva de esta inversión de valores, que cabría considerar como entierro simbólico de la idea de irreversibilidad de la vanguardia, es la inauguración del Musée d'Orsay en París. La organización de este espacio puso fin, por de pronto de manera visible y espectacular, a un proceso que ya se había instaurado mucho antes. El primer plano del interés pasaron a ocuparlo el arte de salón y el estudio del arte por encargo y de las condiciones estilísticas, técnicas y de contenido que dependían de un arte por encargo. A buen seguro que ello presentaba para el historiador la ventaja de poder estudiar las estructuras de competencia y de intermediación en el arte, que antes debían manifestarse con carácter general en los encargos, basándose en una época para la que se disponía



«Pareja en el taller», de Ernst Ludwig Kirchner, 1907-08



«Figura de pie hacia la derecha», de Alberto Giacometti, 1948



«La cantante del Café-Concert. Teresa», de Edgar Degas, 1883-84

mucho más que nunca de documentos sin solución de continuidad. En este ámbito el papel y la función de la sociedad podían captarse mejor y más objetivamente que en el ámbito de la vanguardia, cuyos puntos de fuga críticos se hallaban casi exclusivamente en el taller, en el manifiesto o en el círculo de unos pocos artesanos y coleccionistas. La cuestión de la continuidad comenzó a cobrar cada vez más importancia frente a la de la superación de la tradición. Hoy día nos parece incomprensible la cesura brusca que defendía la vanguardia para con el denostado siglo XIX. Las láminas de la colección Kornfeld también eluden el concepto simplificador de vanguardia. Todos los trabajos subrayan la importancia de los temas. Muestran personas, paisajes, escenas narrativas, visiones fantásticas o grotescas. La modernidad y la referencia temporal aguda aparecen por doquier como contrapeso de la vanguardia y de su estrechez de perspectivas. El objetivo consiste en hacer reconocibles las irritaciones y rupturas de la época. Se exhibe una sucesión dispar de trabajos que en el momento en que surgieron no

querían referirse ya a las garantías y las derivaciones históricas. El paso de la modernidad, todos los objetos que la modernidad nos ofrece, coincide con la búsqueda de efectos que quieren escapar desesperadamente a la fundamentación mediante tradiciones académicas. El uso de la lámina de dibujo resulta clarificador de todo ello. En esa discontinuidad radical parece enmascararse el principio del arte moderno. Y por eso resulta tan instructiva una mirada a las suturas de la historia más reciente del arte, porque el papel y el significado de éste ya cambiaron decisivamente en la segunda mitad del siglo XIX. La autonomía de la actividad artística y el rechazo de las instituciones que trataban de reglamentar la producción del arte son en resumidas cuentas las razones continuamente argüidas en los círculos de las secesiones y los talleres que reaccionan contra la gestión oficial del arte. En último término, el cambio de la función del arte, que Hegel destacara en su célebre acotación sobre el carácter pretérito del mismo, tan sólo era capaz de engendrar aquello que denominamos arte moderno. □

¹ Nietzsche, *Fragments de una filosofía tardía*

² Henri Michaux, *Passages*, nouv. édit. revue et augmentée, Paris 1950/1963. Traducción: «No caben más de veinte en un siglo. De ahí las grandes luchas por la celebridad».

³ Habermas, *Diskus*, p. 29

*Nuevo ciclo en marzo y abril***«Fantasías para piano»**

La Fundación Juan March ha programado para los miércoles 5, 19 y 26 de marzo, y 2 y 9 de abril un nuevo ciclo de conciertos bajo el título «Fantasías para piano», interpretado por Miguel Ituarte, Gabriel Loidi, Sara Marianovich, Guillermo González y Manuel Escalante. El programa del ciclo, que se ofrece en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España, es el siguiente:

– *Miércoles 5 de marzo*

Miguel Ituarte

Seis pequeñas fantasías del Renacimiento y Barroco temprano: Cuatro «Ejemplos» de «El arte de tañer fantasía», de Fray Tomás de Santa María; Fantasía sobre un tema de canción, Anónimo; Fantasía «Buen tiempo»... «Relámpagos»... «truenos»..., de John Munday; Fantasía cromática y Fuga en Re menor, BWV 903, de Johann Sebastian Bach; Fantasía, FK 23, de Wilhelm Friedmann Bach; Fantasía en Do mayor, Hob. XVII:4, de Joseph Haydn; y Fantasía en Do mayor, Op. 17, de Robert Schumann; Reminiscencias de «Norma» de Bellini, de Ferenc Liszt; Fantasía en Do mayor, Op. 14, de Karol Szymanowski; y Estacionario (para piano y cinta), de Jesús Rueda.

– *Miércoles 19 de marzo*

Gabriel Loidi

Fantasía en Do menor, BWV 906, de Johann Sebastian Bach; Fantasía en Do menor, KV 396; Fantasía en Re menor, KV 397; y Fantasía en Do menor, KV 475, de Wolfgang Amadeus Mozart; Phantasiestücke, Op. 12, de Robert Schumann; y Siete Fantasías, Op. 116, de Johannes Brahms.

– *Miércoles 26 de marzo*

Sara Marianovich

Fantasía nº 2 en Re menor, de Georg Philipp Telemann; Sonata casi una Fantasía, «Claro de Luna», Op. 27 nº 2, de Ludwig van Beethoven; Fantasía en Fa menor, Op. 49, de Frédéric Chopin; Fantasía, Op. 16 «Kreisleriana», de Robert Schumann; y Sonata-Fantasía nº 2, en Sol sostenido menor, Op. 19, de Alexander Scriabin.

– *Miércoles 2 de abril*

Guillermo González

Fantasía «The Wanderer», en Do mayor, Op. 15, de Franz Schubert; Fantasía Quasi Sonata «Después de una lectura de Dante», de Ferenc Liszt; Suite Española nº 6, Aragón (Fantasía), de Isaac Albéniz; y Fantasía Bética, de Manuel de Falla.

– *Miércoles 9 de abril*

Manuel Escalante

Fantasía I (sobre temas cántabros), de Nobel Samano; Fantasía para piano (estreno absoluto), de Claudio Prieto; Fantasía Maya (El arcángel de las tinieblas) (estreno absoluto), de Gabriel Fernández Álvarez; Fantasía «Fremore» (estreno absoluto), de Juan Manuel Ruiz; Luz de Aura (Fantasía mística), de Juan José Falcón Sanabria; y Fantasía en Si menor, Op. 28, de Alexander Scriabin.

Los intérpretes

Miguel Ituarte fue premiado en el Concurso de la Comunidad Económica Europea en 1991 y fue finalista en el Concurso Internacional de Santander en 1995. **Gabriel Loidi** compagina la interpretación con la docencia y la composición. Es profesor de Música de Cámara en el Centro Superior de Música del País Vasco. **Sara Marianovich** forma parte de la Junta directiva de las «Juventudes Musicales» de Madrid. **Guillermo González** es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Premio Nacional de Música 1991. **Manuel Escalante** ha ofrecido numerosos conciertos tanto como solista como en música de cámara. □

Finalizó el ciclo de febrero

«Shostakovich, música de cámara»

La Fundación Juan March programó durante los días 5, 12, 19 y 26 de febrero el ciclo «Shostakovich, música de cámara»; interpretado por el Trío Bellas Artes (Rafael Khismatulin, **violín**; Paul Friedhoff, **violonchelo**; y Natalia Maslennikova, **piano**); el Trío Kandinsky (Manuel Porta, **violín**; Amparo Lacruz, **violonchelo**; y Emili Brugalla, **piano**), con la colaboración de Joan Oropella, **violín** y Paul Cortese, **viola**; Julia Malkova (**viola**) y Sebastián Mariné (**piano**), Rafael Khismatulin (**violín**) y Natalia Maslennikova (**piano**); y Ananda Sukarlan (**piano**); y ofrecido en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España.

En mayo y junio de 2001 la Fundación Juan March programó un extenso ciclo de seis conciertos con la integral de los 15 cuartetos de cuerda de Shostakovich. Entonces se indicó que en el futuro se ofrecería el resto de su obra camerística, en especial los dos Tríos, las tres Sonatas (para violonchelo, para violín y para viola, las tres en diálogo con el piano) y el Quinteto. Es lo que ha ofrecido este segundo ciclo.

En realidad, para completar la serie, se tendrían que haber programado algunas de sus obras para dos pianos, desde la temprana *Suite Op. 6* de 1922 hasta el *Concertino Op. 94* de 1953 o la *Tarantella* de 1954. Pero nos pareció que eran obras menores que no competían bien con el resto de las programadas. En su lugar, y para que el piano a solo no quedase excluido, se escuchó una selección de su gran homenaje a Bach de 1950-1951, los *Preludios y Fugas Op. 87*. Y también, para completar el primer programa, una selección de sus *Preludios pianísticos Op. 34*, pero en un arreglo de D. Tsyganov. José Luis Pérez de Arteaga es el autor de las notas al programa y de la introducción general.

José Luis Pérez de Arteaga

Oído privilegiado

Shostakovich entró desde muy niño en el mundo de la música. En 1925, a los 19 años, se diplomó en el Conservatorio con su *Sinfonía nº 1*. En apenas dos años, Shostakovich entró en el circuito internacional de la música, ya que la *Sinfonía* del «joven portento» cruzó los confines de la nueva república y llegó a Berlín, Filadelfia, Viena y Nueva York. Shostakovich se volcó en una actividad creadora casi febril, con músicas para la escena, el concierto, la ópera, el ballet y hasta el cabaret. Redactó en el año 27 su, todavía hoy,

asombrosa ópera, *La nariz*, basada en Gogol, y entre 1929 y 1931 los ballets *La edad de oro* y *El perno*, así como dos nuevas *Sinfonías*. Entre 1930 y 1932 se consagró a la composición de una nueva ópera, *Una Lady Macbeth del Distrito de Mtsensk*, basada en una novela corta de Leskov, que se estrenó en 1934. El éxito volvió a acompañarle, dentro y fuera de Rusia, y Shostakovich, que contraía matrimonio con la física Nina Varzar en ese 1934, era ya el gran compositor joven —todavía no tenía 30 años— de la URSS.

En enero de 1936, sin embargo, se publicó en el diario oficial del PCUS (Partido Comunista de la Unión Soviética), un artículo con un salvaje ataque hacia el compositor y su ópera *Lady Macbeth*, acusando a Shostakovich de «decadentismo burgués», «formalismo» y «sensacionalismo a toda costa». A los diez días exactos, un nuevo texto condenaba otra obra de Shostakovich, el ballet *El arroyo luminoso*.

El músico pasó, en cuestión de días, del reconocimiento a la vejación, y de la gloria al desprecio: se le denominó «enemigo del pueblo», su música se retiró de escena, teatros y conciertos, y sus obras fueron discutidas (vilipendiadas) en asambleas populares. Todo ese aislamiento, material y espiritual, llevó a un desesperado Shostakovich a la íntima convicción de que su fin podía estar cercano. En 1936, se le «persuadió» de la conveniencia de retirar de los ensayos de la Filarmónica de Leningrado su *Sinfonía n.º 4*, que residiría en el limbo musical hasta 1961.

En 1937 se estrenó en Leningrado la *Respuesta de un artista soviético a unas críticas justas*, la *Sinfonía n.º 5*, cuyo continente satisfizo al aparato del poder cultural. Al año siguiente inició su ciclo de *Cuartetos* de cuerda y su acercamiento paulatino a la música de cámara. Regresó al Conservatorio de Leningrado, entonces como docente, y en 1940 su *Quinteto con piano* obtuvo el Premio Stalin.

En 1941, la invasión alemana de Rusia, durante la II Guerra Mundial, volvió a convertir a Shostakovich en foco de atención internacional, ya que durante el sitio de Leningrado escribió su *Sinfonía n.º 7*, otra obra aparente-



Shostakovich estudiante

mente clara en su fachada, pero de enjundia tan críptica como la *Quinta Sinfonía*. Tras la contienda, la sarcástica –pero también tétrica– *Sinfonía n.º 9* volvió a molestar a quienes esperaban una «gran sinfonía de victoria». En 1948 se produjo una nueva condena oficial. A Shostakovich se le prohibió estrenar obras sinfónicas. También se le apartó de la enseñanza en Moscú, donde se había instalado tras la

guerra.

La muerte de Stalin, 7 de marzo de 1953, el mismo día del fallecimiento de Prokofiev, pareció abrir una nueva etapa en la vida soviética. La llegada de Kruschov a la Secretaría General del Partido dio la impresión de abrir, en efecto, un clima político, cultural y social marcado por una actitud más liberal. Pero el ademán oficial terminó por revelarse ilusorio: en 1962, el estreno de la *Sinfonía n.º 13 «Babi-Yar»* provocó un nuevo enfrentamiento con las autoridades, que obligaron a «corregir» la obra en su aspecto literario. Por otro lado, la salud del músico comenzó a resentirse en esta década. Será ésta otra forma distinta de aislamiento y soledad.

Las paulatinamente minadas fuerzas físicas, sin embargo, son contrapesadas por la insobornable capacidad creadora, que en la última década de la existencia de Shostakovich genera una sucesión asombrosa de partituras señeras. A su muerte, en 1975, Dmitri Shostakovich fue saludado dentro y fuera de Rusia, como uno de los grandes creadores del siglo. Pero todavía hoy, y por descontado siempre, la mejor manera de conocer a Dmitri Shostakovich es el encuentro con su música. □

«Conciertos del Sábado» en marzo

Finaliza el ciclo «Beethoven: Integral de los cuartetos de cuerda»

En marzo finaliza el ciclo «Beethoven: Integral de los cuartetos de cuerda» que se viene celebrando en la Fundación Juan March, dentro de los «Conciertos del Sábado», desde el pasado 1 de febrero. Los días 1, 8, 15, 22 y 29 de marzo, a las doce de la mañana, en sábados sucesivos, actúan el **Cuarteto Leonor**, el **Cuarteto Concertino** y el **Cuarteto Picasso**.

Aunque la mayor parte de los cuartetos de Beethoven han sido interpretados en los ciclos de la Fundación a lo largo de los últimos 27 años, ésta es la vez primera que se ofrece la serie completa en un mismo ciclo. A lo largo de 9 semanas, se escuchan los dieciséis cuartetos que forman la integral, junto a la Gran fuga que fue escrita como final del Cuarteto nº 13 y luego desgajada de él (algunos la consideran el cuarteto nº 17), y un interesante arreglo que el propio Beethoven realizó a comienzos del siglo XIX trasladando a cuarteto una de sus sonatas pianísticas. Son, pues, 18 las obras que integran el ciclo, y como son muy densas, se ofrecen de dos en dos. El orden no es el cronológico: en cada sesión los intérpretes tocan dos cuartetos de distintas épocas para asegurar el debido contraste. Aún así, la Gran Fuga se escucha junto al Cuarteto para el cual fue escrita.

En el folleto editado como programa de mano del ciclo se reproducen las notas al programa que escribió el musicólogo **Antonio Gallego**, director de las actividades culturales de la

Fundación Juan March, para el XVI Ciclo de Cámara y Polifonía organizado por el INAEM del entonces Ministerio de Cultura entre noviembre de 1993 y enero de 1994.

El programa en marzo es el siguiente:

— **Sábado 1 de marzo**

Cuarteto Leonor (Anne Marie North, violín; Delphine Caserta, violín; Jaime Huertas, viola; y Álvaro Huertas, violonchelo)

Cuarteto nº 5, en La mayor, Op. 18, nº 5 y Cuarteto nº 12, en Mi bemol mayor, Op. 127

— **Sábado 8 de marzo**

Cuarteto Concertino (Alexander Vassiliev, 1^{er} violín; Alexander Guefat, 2^o violín; Vicente Alamá, viola; y Vladimir Atapin, violonchelo)

Cuarteto nº 4, en Do menor, Op. 18, nº 4 y Cuarteto nº 16, en Fa mayor, Op. 135

— **Sábado 15 de marzo**

Cuarteto Picasso (David Mata, violín; Ángel Ruiz, violín; Eva Martín, viola; y John Stokes, violonchelo).

Cuarteto nº 13, en Si bemol mayor, Op. 130 y Gran Fuga, en Si bemol mayor, Op. 133

— **Sábado 22 de marzo**

Cuarteto Leonor

Cuarteto sobre la Sonata nº 9 en Mi mayor, Op. 14 nº 1; y Cuarteto nº 15, en La menor, Op. 132.

— **Sábado 29 de marzo**

Cuarteto Concertino

Cuarteto nº 10, en Mi bemol mayor, Op. 74, «Las arpas»; y Cuarteto nº 9, en Do mayor, Op. 59, nº 3, «Rasumovsky». □

«Conciertos de Mediodía»

Piano a cuatro manos; canto y piano; violín y piano; flauta y piano; y piano son las modalidades de los cinco «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de marzo, los lunes a las doce horas.

LUNES, 3

RECITAL DE PIANO A CUATRO MANOS

por **Ana Álamo Orellana** y **Gonzalo de la Hoz**, con obras de C. Debussy, M. Ravel y J. Brahms.

Ana Álamo (Cádiz, 1973) compagina desde hace años la actividad docente y la concertística. Gonzalo de la Hoz se presentó como solista con orquesta en Madrid en 1996.

LUNES 10

RECITAL DE CANTO Y PIANO

por **M^a Rosa Pérez Díaz**, mezzosoprano, y **Laurence Verna**, piano, con obras de J. P. Martini, G. Fauré, M. Ravel, F. Schubert, J. Brahms, F. Liszt, E. Grieg, M. de Falla, X. Montsalvatge, J. Guridi, J. Turina, E. Halffter y D. Ovalle.

M^a Rosa Pérez Díaz ha actuado en distintos coros (Teatro Calderón, Teatro Real, Comunidad de Madrid, UNED). Laurence Verna reside desde 1995 en Madrid y actualmente es pianista repertorista del coro en el Teatro Real.

LUNES, 17

RECITAL DE VIOLÍN Y PIANO por **Irene Echeveste**, violín, y **Amaia Zipitria**, de la Escuela de Música Reina Sofía, con obras de J. S. Bach, E. Bloch, E. Ysaye y C. Debussy.

Irene Echeveste es alumna de la Escuela Superior de Música Reina Sofía y ha sido miembro de varias orquestas. Amaia Zipitria ha sido profesora acompañante en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares y lo es en la Escuela de Música Reina Sofía.

LUNES, 24

RECITAL DE FLAUTA Y PIANO

por **Patricia de No**, flauta, y **Nozomi Isobe**, piano, con obras de W. A. Mozart, R. Schumann, F. Poulenc, J. Feld y A. F. Doppler.

Patricia de No ha formado parte de varias orquestas. Nozomi Isobe (Tokio) estudió en la Academia de Toho (Japón) y desde 1988 reside en Barcelona, donde ha realizado estudios de perfeccionamiento en el Liceo.

LUNES, 31

RECITAL DE PIANO

por **Plamena Mangova**, de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, con obras de F. Schubert, R. Schumann y D. Shostakovich. Plamena Mangova (Pleven, Bulgaria, 1980) estudió en la Escuela Superior de Música y en la Academia Estatal «Pantecho Vladigerov» de Sofía. Ha sido solista de varias orquestas y actualmente es alumna de la Escuela de Música Reina Sofía.

El pasado 29 de enero

«Aula de (Re)estrenos» con Ricardo Descalzo

El pasado miércoles 29 de enero, y retransmitido en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España, tuvo lugar en la sede de la Fundación Juan March una nueva «Aula de (Re)estrenos» (hacia la número 46 de las que viene organizando la Biblioteca de Música Española Contemporánea), y en la que el pianista Ricardo Descalzo interpretó: *Interludios*, de Jesús Rueda (1961); *Castilla II* (estreno), de José Zárate (1972); *Tres fragmentos imaginarios*, de Gonzalo de Olavide (1934); y *Preludio IV*, de Jesús Torres (1965).

El propio Ricardo Descalzo es el autor de las notas al programa de mano. Así, de los *Interludios* de Jesús Rueda escribe: «El ciclo se convierte en una colección de piezas heterogéneas que le permite aprovechar todo el material musical que está al alcance del compositor para utilizarlo como herramienta de trabajo, de modo que no es difícil reconocer influencias del jazz, del sugerente lenguaje armónico de Scriabine (a quien el compositor reconoce admirar sobremanera), de los compositores anteriormente citados o de otras músicas. Todo ello pasado por el tamiz de su fuerte personalidad y desde un conocimiento exhaustivo del teclado confiere a los Interludios el carácter magistral que poseen otras colecciones del pasado de estructura similar». Sobre *Castilla II* de José Zárate señala: «La poética fluye por su música con total naturalidad, no sólo perceptible en las imágenes que la música evoca con gran fuerza, sino también por el declarado lazo de unión que le une a textos como *Castilla, lo castellano y los castellanos* de Delibes». Acerca de *Tres fragmentos imaginarios* de Gonzalo de Olavide explica: «Las



Ricardo Descalzo

tres breves miniaturas reflejan de algún modo su manera de concebir la música: austera, sin ornamentos ni notas superfluas que puedan ocultar la elegancia y belleza del mensaje. Se descubre en las tres piezas una necesidad melódica y expresiva que fundamenta la composición, pero esta necesidad se presenta con breves arrebatos o estallidos de pasión o dulzura que apenas emergen de una superfi-

cie cargadas de emotividad y dramatismo (concepto este último que el propio compositor remarca como primordial de su estilo)». Por último, respecto a *Preludio IV* de Jesús Torres considera que «la pieza está repleta de aciertos pianísticos e intuiciones asombrosas, como el delicioso pasaje central en arpeggios a dos manos desde el cual parece precipitarse poco a poco todo el discurso musical hacia un final desbordadamente impetuoso que recurre a este-reotipos pianísticos perfectamente equilibrados (acordes alternados, arpeggios y escalas cromáticas vertiginosas) que nos sumergen en un mundo de sonoridades mágicas, un mundo arrebatado donde la pasión parece no tener más que unos breves puntos de descanso». □

«Las plantas bajo el dominio del hombre» (I)

Conferencias de Francisco García Olmedo

Del 22 de octubre al 14 de noviembre, Francisco García Olmedo, **catedrático de Bioquímica y Biología Molecular en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Madrid**, impartió en la **Fundación Juan March** un «Aula abierta» sobre «Las plantas bajo el dominio del hombre», con la participación de Pilar Carbonero, también **catedrática de la misma materia en la citada Escuela**.

A continuación se ofrece un resumen de las cuatro primeras conferencias. En un próximo *Boletín Informativo* se dará el de las restantes.

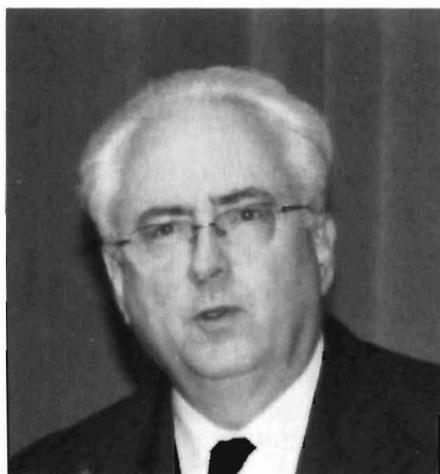
Es difícil imaginar cómo éramos antes de la caída. ¿Éramos torpes e ignorantes? ¿Era nuestra vida corta y azarosa? ¿Habitábamos en la fría y oscura caverna? ¿Éramos carnívoros insaciables? ¿Nos agotábamos en el incesante rastreo de la presa, siempre al borde de la inanición? La cultura popular tiende a contestar afirmativamente estas preguntas, en franca contradicción con la visión de Hesiodo: *Como dioses vivían, con la mente tranquila e imperturbada; Libres de los trabajos y angustias de nuestra condición: ¡Nunca la edad decrepita desgració sus figuras. ¡Las manos y los pies conservaban sus proporciones. ¡Extraños a la enfermedad, sus vidas en fiestas fluyeron: ¡Ricos en frutos; queridos por los dioses.*

Fuera de la imaginación poética, sólo nos quedan dos vías para indagar sobre ese nebuloso pasado: la del análisis de los datos etnográficos relativos a las poblaciones supervivientes de cazadores-recolectores, que se han acumulado en los últimos siglos, y la que representan los estudios arqueológicos. La evidencia en su conjunto, aunque débil, apunta más a la versión de Hesiodo que a la popular. Parece que nuestra especie se hizo con la inteligencia, surgió a plena luz del sol, sobre un sustrato vegetal, y vivió más de la recolección de los frutos del Edén que de la caza.

Durante casi toda nuestra existencia como especie culta, desde hace no menos de mil milenios y hasta hace apenas diez, los humanos hemos hecho vida de cazadores-recolectores, y nuestra biología y nuestros instintos son los que se acuñaron en ese largo período, no los que pudieran corresponder a los efímeros aunque potentes retos de la sociedad agrícola o de la industrial. De aquí la importancia que esta pesquisa sobre cómo éramos tiene para conocer quiénes somos en la actualidad.

Cada una de las dos vías de conocimiento antes aludidas tiene ventajas e inconvenientes: la primera ofrece datos precisos y abundantes sobre muestras de población cuya representatividad puede a veces estar en entredicho, mientras que la segunda depende de medidas elusivas y escasas, así como de inferencias arriesgadas, sobre los restos auténticos de las poblaciones de interés.

Ciertos análisis genéticos indican que la humanidad no debió superar los diez mil reproductores efectivos (unas decenas de miles de población real) durante el Pleistoceno, y otros indicios sugieren que la población humana apenas debía sobrepasar los diez millones de individuos cuando se empezó a introducir la agricultura, hace menos de diez milenios. Hasta ese momento, es probable que, salvo excepciones puntuales, la población estuviera muy por



Francisco García Olmedo es catedrático de Bioquímica y Biología Molecular de la ETS de Ingenieros Agrónomos de Madrid y miembro de la European Molecular Biology Organization (EMBO), del Consejo Científico del CSIC y de la «Academia Europæa», entre otros. Anteriormente ha sido miembro de la Comisión Asesora Nacional de Ciencia y Tecnología y presidente de la Comisión de Manipulación Genética de EUCARPIA (Asociación Europea para la Investigación en Mejora de Plantas). De 1989 a 1994 fue miembro del Consejo Científico del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Ha recibido el Premio de la Real Academia de Ciencias y el Premio a las Ciencias de la CEOE. Autor de *La tercera revolución verde* (1998) y *Entre el placer y la necesidad. Claves para una dieta inteligente* (2001).

debajo de la capacidad del medio para sustentarla. Si aspectos esenciales de la vida de los marginados cazadores-recolectores supervivientes resultan ser satisfactorios, mucho más lo debieron ser en los tiempos en que ocuparon hábitats más amables.

Como han observado varios autores, parece que siempre que hay elección —lo que ocurre entre los 44º N y los 44º S—, la recolección predomina

ampliamente sobre la caza: de 33 poblaciones examinadas, en 28 se cumplía dicha circunstancia. Fuera de esa franja, predominan la caza y la pesca. La evidencia etnográfica parece desmentir el mito del cazador, en cuanto a que muchos supuestos cazadores no dependen en exceso de la caza y en cuanto a que los recolectores, en contra de lo que pudiera parecer, no requieren una fracción muy grande de su tiempo para obtener el alimento necesario.

Conviene advertir que incluso para los exclusivamente recolectores, la dieta no tenía por qué ser exclusivamente vegetariana, ya que también se recolectaban huevos, pequeños reptiles, mamíferos y bivalvos, insectos, caracoles y otros animales comestibles, lo que permite equilibrar desde el punto de vista nutritivo una alimentación con gran predominio de los vegetales. Apoyan estas ideas los estudios realizados sobre poblaciones tales como los Kung San del desierto del Kalahari en África, los amerindios californianos y los aborígenes australianos. Dichas investigaciones permiten concluir que miles de especies vegetales fueron usadas como alimento mientras nuestra especie estuvo en el paraíso. La dieta era variada a lo largo del año, con un período de escasez al final de la estación seca; la salud era al parecer mejor y la esperanza de vida mayor que la de las poblaciones sedentarias próximas.

Puede decirse que el hombre contemporáneo es el resultado de un matrimonio mal avenido entre una herencia genético-fisiológica acuñada en el paraíso de los cazadores-recolectores (en diez milenios no ha habido tiempo de cambiarla) y una herencia cultural principalmente cocida en el infierno urbano contemporáneo. La cultura perdida, la del ser humano en el paraíso, parece que incluía amplios conocimientos botánicos y biológicos (ciclos vitales, propiedades del material vivo, toxicidad, etc.), conocimientos agrícolas pretecnológicos (siembra y recolección, preparación del terreno, riego,

etc.) y había instaurado un tímido derecho de propiedad colectivo.

El invento de la agricultura

La abundancia de teorías acerca del origen de la agricultura es claro indicio de la poca información sólida que poseemos sobre cómo ocurrió este proceso. Parece indudable que un invento que conducía a un mayor esfuerzo por cada mil calorías de alimento recolectadas, tenía que responder a crisis locales o temporales en el sistema tradicional de caza-recolección.

El desarrollo de las plantas cultivables —el proceso de domesticación— fue la culminación de una tecnología cuyos elementos esenciales se habían venido practicando en los milenios inmediatamente anteriores. Aunque con un mayor esfuerzo para una misma cantidad de alimento, la práctica agrícola permitió alimentar a un número mucho mayor de personas por unidad de superficie. Por otra parte, la nueva tecnología fomentó la natalidad y el aumento de población fomentó a su vez la difusión de la agricultura por migración démica, según la terminología de Cavalli-Sforza.

La domesticación de las plantas supuso una profunda alteración de sus genomas, alteración genética que es comprobable gracias a las técnicas modernas de biología molecular que permiten comparar en detalle los genomas de la especie cultivada y de la silvestre a partir de la cual se domesticó. Tuvo un origen múltiple: las domesticaciones del trigo en el Oriente Próximo, del arroz en el Lejano o del maíz en el continente americano fueron inventos independientes, aunque las características de dichos inventos fueron esencialmente las mismas (fueron repeticiones del mismo invento).

Por la domesticación se eliminaron precisamente características que eran esenciales para la supervivencia de la especie en vida libre a cambio de conferirles caracteres de interés agrónomi-

co. Por esta razón —su incapacidad para vivir por sí mismas en la naturaleza— ninguna de las especies vegetales que consumimos en la actualidad es natural. Afortunadamente, ya que natural no es sinónimo de inocuo (como sintético o artificial no lo es de tóxico) y de hecho las plantas silvestres poseen infinidad de sustancias tóxicas o inhibitorias que en parte fueron eliminadas durante el proceso de domesticación.

Con el invento de la agricultura la dieta pasó a depender mayoritariamente de un alimento básico (trigo, arroz, maíz, etc.) y esto supuso una mayor probabilidad de sesgo en el suministro de nutrientes (enfermedades carenciales), la aparición del consumo de alcohol obtenido por fermentación del grano básico, la aparición de hambres bíblicas por pérdida catastrófica de la cosecha principal y la posibilidad de almacenamiento excesivo de alimentos por parte de algunos individuos (pobres y ricos), entre otras consecuencias.

Examinemos el invento de la agricultura con más detalle en el ámbito europeo, a partir del acto fundacional con la domesticación del trigo diploide en las montañas de Karaca Dag (Mesopotamia). Las primeras cosechas en el Oriente Próximo fueron: trigo emmer, escaña (*Triticum turgidum* subsp. *dicoccum*, tetraploide); trigo einkorn escaña menor (*Triticum monococcum*, diploide); cebada (*Hordeum vulgare*); lenteja (*Lens culinaris*); guisante (*Pisum sativum*); yeros/arvejas (*Vicia ervilia*); garbanzos (*Cicer arietinum*); habas (*Vicia faba*) y lino (*Linum usitatissimum*).

En distintos centros de domesticación se originaron las cosechas que se citan como ejemplo en la Tabla de la página siguiente.

De los grandes viajes a la hibridación vegetal

La búsqueda de las especias fue uno de los factores que impulsaron los grandes viajes de circunvalación. Des-

de al menos el 1500 a C las especias tuvieron importancia geopolítica y en el siglo I d C. 44 de 86 bienes importados por los romanos desde Asia y el Este de África eran especias. El mercado estuvo inicialmente dominado por los árabes (por mar desde Malasia e Indonesia a Madagascar y luego por la costa Este de África y el Mar Rojo), después por los propios romanos y más tarde por los venecianos (Ruta de la Seda). Pero a finales del siglo XV, los turcos ahogan el mercado y Europa se debate en la escasez de especias. Colón y Vasco de Gama salen a buscarlas. Este último las encuentra, mientras Colón descubre otras cosas.

Con los grandes viajes tiene lugar la primera globalización del material vegetal domesticado, así como de las malezas o malas hierbas. La aceptación de lo nuevo sigue un camino desigual y a menudo tortuoso: el pimiento, el maíz, la patata y el tomate, entre otros, viajan a Europa, mientras que la caña de azúcar, el trigo y la cebada viajan al nuevo mundo.

Otras cosechas, como la caña de azúcar o el té, reemplazan a las especias como protagonistas de la política internacional. Fueron los portugueses los que, tras un tímido inicio por los españoles, empiezan a protagonizar la producción de azúcar (controlando los esclavos en África y las plantaciones en Brasil), pero pronto les disputan la supremacía los holandeses y los ingleses. Por el azúcar los holandeses cambian Nueva York por Surinam en 1670, y un

siglo más tarde, en 1763, los franceses cambian Canadá por la isla de Guadalupe. Nadie podía imaginar entonces que el consumo por persona llegaría a cambiar de menos de 1 k/año a 30-50 k/año.

El té desempeñaría un papel central en los avatares políticos del Imperio Británico en India, China y Ceilán, donde promovería indirectamente el cultivo y el comercio del opio.

Con Linneo (1707-1778), la ciencia moderna es el instrumento principal en la conquista del Reino Vegetal por la especie humana. En una época en la que el descubrimiento de la nueva Flora se estaba haciendo a un ritmo sin precedentes, no vuelto a repetir, en Europa prevalecía la idea de que las especias eran estables y reflejaban el plan de Dios el primer día de la creación, el orden de la Naturaleza. Linneo rompe con los usos corrientes —anteriores y posteriores— que trataban de adivinar dicho plan y reflejarlo en la taxonomía, y propone un sistema artificial pero fácil, protagonizado por las características de los órganos sexuales, y una nomenclatura binómica (en latín) que viene a sustituir a un inmanejable sistema polinómico. El acierto consiste en separar la función diagnóstica de la denominativa. Sus principales obras son: *Sistema Naturae* (1735); *Genera Plantarum* (1737); *Hortus Cliffortianus* (1738); y *Species Plantarum* (1753), entre otras.

En el siglo XVIII se inician los primeros experimentos sistemáticos de hi-

Oriente Próximo	China	Sureste Asiático	América Central	América Andina	África Subsahar.
Trigos	Arroz	Leg. grano	Maíz	Patata	Sorgo
Cebada	Soja	Pepino	Guisante	Yuca	Mijo
Centeno	Colza	Berenjena	Calabaza	Cacahuete	Ñame o
Avena	Nabo	Coco	Pimiento	Pimiento	Batata
Guisante	Melocotón	Naranja	Tomate	Calabaza	Café
Garbanzo	Té	Plátano	Cacao	Piña	
Lenteja					
Haba					

bridación vegetal (se descubre la sexualidad de las plantas) y se inician las primeras empresas comerciales de semillas en Francia (Vilmorin) y en Inglaterra (Vietch) que habrían de perdurar hasta nuestros días.

Con el descubrimiento de las leyes fundamentales de la Genética en cruzamientos realizados con guisantes, con las teorías evolutivas de Darwin,

con la teoría cromosómica de la herencia (Sutton, Boveri) y con las aportaciones de Barbara McClintock, se cumpliría el siglo (mediado del XIX a mediados del XX) más brillante del largo esfuerzo del hombre por poner el Reino Vegetal bajo su dominio y se contribuiría a la gran síntesis mendeliana-darwiniana que sirvió de base a la biología moderna. □

Dirigida por José María Luzón, desde el 11 de marzo

«Temas clásicos de Arqueología»

Del 11 de marzo al 3 de abril, se celebra en la Fundación Juan March una nueva «Aula abierta», dedicada a «Temas clásicos de Arqueología», que dirige José María Luzón, catedrático de Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid, con la participación de María del Carmen Pérez Die, Conservadora Jefe del Departamento de Egipto y Próximo Oriente del Museo Arqueológico Nacional, y Pilar León Alonso, catedrática de Arqueología en la Universidad Pablo Olavide de Sevilla y directora de las excavaciones en el Traianeum de Itálica.

El programa de las ocho conferencias públicas es el siguiente:

Martes 11 de marzo: «Héroes y Señores en la Edad del Bronce», por José María Luzón.

Jueves 13 de marzo: «Excavaciones españolas en Enhasya Elmedina (Heracleópolis, Egipto)», por María del Carmen Pérez Die.

Martes 18 de marzo: «Tartessos y el mar», por José María Luzón.

Jueves 20 de marzo: «Las primeras excavaciones en Pompeya y Herculano», por José María Luzón.

Martes 25 de marzo: «Los tesoros de Vergina», por José María Luzón.

Jueves 27 de marzo: «La Arqueología y el origen de los Museos», por José María Luzón.

Martes 1 de abril: «Bronces griegos sumergidos», por Pilar León Alonso.

Jueves 3 de abril: «Fondos documentales de Museos Arqueológicos», por José María Luzón.

José María Luzón es catedrático de Arqueología en la Universidad Complutense. Dirigió de 1970 a 1974 las excavaciones de la ciudad romana de Itálica en Santiponce (Sevilla). Ha sido catedrático de Arqueología en las Universidades de Santiago de Compostela, La Laguna y Cádiz; director del Museo Arqueológico Nacional; director general de Bellas Artes y Archivos y, de 1994 a 1996, director del Museo Nacional del Prado, donde comenzó el reordenamiento de la colección de esculturas. Ha publicado varios trabajos sobre las colecciones de antigüedades en los museos españoles y particularmente la formación de las galerías en el siglo XVIII.

Seminario de Filosofía de Carlos Thiebaut

«El problema del mal en la filosofía política contemporánea»

Los días 9 y 10 del pasado mes de diciembre se celebró en la sede de la Fundación Juan March un Seminario de Filosofía, titulado *El problema del mal en la filosofía política contemporánea*, que impartió, en dos conferencias, Carlos Thiebaut, catedrático de Filosofía de la Universidad Carlos III, de Madrid. El día 11 de diciembre, por la mañana, el conferenciante mantuvo un seminario de carácter cerrado, en el que debatió el tema con otros profesores. Carlos Thiebaut habló sobre «Del mal teológico al daño secular», el lunes 9; y sobre «La negación del daño como origen de lo público», el martes 10. Éste es el segundo de los Seminarios de Filosofía, que son continuación de los Seminarios Públicos que ha venido organizando la Fundación Juan March desde 1997. Su contenido se recoge en los *Cuadernos de Seminario Público* que ha editado la Fundación Juan March y que están disponibles en la dirección de esta institución en Internet (www.march.es) Carlos Thiebaut es catedrático de Filosofía de la Universidad Carlos III, de Madrid y miembro del Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Es autor de diversos artículos y libros de filosofía moral y política, como *Cabe Aristóteles* (1988), *Los límites de la comunidad* (1992), *Vindicación del ciudadano* (1998) o *De la tolerancia* (1999). Se ofrece un resumen de sus dos intervenciones públicas.

1. Del mal teológico al daño secular

1. Parece que tres rasgos definen la experiencia del mal: a) su incomprendibilidad y su inexpresabilidad, b) su necesidad y c) su inevitabilidad.

2. Esos tres rasgos han encontrado acomodo cultural en la reflexión teológica sobre el mal. No es de extrañar, pues los tres apuntan a un carácter último de la experiencia humana y parecen, por lo tanto, expresar un misterio, un misterio que se muestra, por ejemplo, en el pudor y en el silencio que inducen, un pudor semántico que se reitera en todas aquellas percepciones que vemos como mal. Si hemos de habitar ese misterio pero sí, como experiencia humana, hemos de poderle atribuir un



sentido, no es de extrañar que grandes esfuerzos de la reflexión teológica intentaran hacer casar esas dimensiones de la experiencia del mal con aquellos otros elementos que, en forma de compensación, constituyen la experiencia religiosa misma. Las ideas polares de bien y de mal, de salvación y de destrucción o condena, se articularon en la tesis de que el mal es la privación del bien. La primacía ontológica del bien (la salvación compensadora) explicaba como uno de sus momentos la negación que el mal supone. Pero, de esa manera, el mal dejaba de ser inexpresable aunque retuviera sus otros dos rasgos (es necesario, porque no podemos ni evitarlo ni comprenderlo; es inescapable porque forma parte de nuestra con-

tingencia). Si eliminamos esa incomprendibilidad, el mal deja de serlo.

3. La experiencia moral del siglo XX ha cuestionado, de diversas maneras, esa manera de articular la experiencia del mal y esa forma de solventarlo y lo ha hecho acentuando, precisamente, su incomprendibilidad. Arendt acentuó esa opacidad del mal dando, no obstante, un giro absoluto a la idea misma de mal: el mal no es incomprendible porque su raíz sea un arcano —es y se extiende como una enfermedad en las vidas humanas porque algo le ha sucedido a nuestras acciones—. Tratamos aquí de seguir esa línea y de sugerir que en las experiencias de mal no sólo juegan las dimensiones anteriormente señaladas, sino dos tipos de procesos que son su territorio y que enmarcan las maneras de elaborarlo. El primer proceso es el de indicar la alteración de los modos en los que entendemos las acciones cuando las concebimos como daños. El segundo proceso es el de las formas públicas de articulación de esa experiencia, de su elaboración, como un proceso en el que intervienen diversas voces que, diremos, constituyen el espacio público. Primero indagaremos qué hacemos en el orden de nuestros conceptos cuando elaboramos una experiencia del daño, cómo se modifica nuestra comprensión y la experiencia misma, es decir qué nos pasa en esa experiencia, y después veremos cómo eso que hacemos nos constituye públicamente y cómo las experiencias del daño giran en torno a la idea de justicia.

4. Tomemos la noción de daño como una forma moral y política de hablar del mal, circunscribiendo esa experiencia del mal a las acciones humanas. Se mantendrá la tesis de que, en este proceso de secularización, el daño no pierde los tres rasgos inicialmente atribuidos a la experiencia del mal y que, incluso, los incrementa o los perfila.

5. Frente a la reflexión teológica que, como dijimos, retiene la idea de que el mal es necesario pero no incomprendible, podemos sugerir que la experiencia de daño lo concibe como algo que no

era necesario que ocurriese. Cuando llamamos a algo daño lo arrancamos del reino de la necesidad para situarlo en el terreno moral de lo que es posible hacer o no hacer, suceder o no suceder. Las experiencias de daño son normalmente justificadas como necesarias por parte de quien las realiza, ante sí mismo, ante la víctima o ante un tercero que contemple ese acto. Por ello, las experiencias de daño vienen marcadas por la discusión de esas justificaciones y es posible rechazar un daño precisamente en la medida en que declaramos que ese acto no es necesario.

6. Pero encontramos aquí una significativa asimetría: el perpetrador se pertrucha de necesidad, y por ello sigue diciendo que el mal es necesario. Es la víctima o quien la acompaña quien indica, por el contrario, que no era necesario, y por ello que es incomprendible. Veremos después la importancia de esta asimetría pues en ella se encarna la posibilidad misma de lo público, como un espacio de rechazo y de negación del daño. Que la víctima no pueda oponerse a la fuerza del daño a ella infligido no hace necesario ese acto porque dice y sabe que no debería haber ocurrido porque podría no haber ocurrido. Lo que el dañado reclama no es sólo, pues, que no era necesario que no ocurriese aquel daño, sino que es necesario que no ocurra o, al menos, que no ocurra de nuevo. Lo que se reclama así es un tipo distinto de necesidad —la necesidad moral o práctica de que no se realicen y se impidan aquellas acciones que dañan—.

7. En las experiencias de daño se sigue reiterando, pues, la necesidad (por parte de quien las realiza) y su incomprendibilidad. Había un tercer rasgo de las experiencias de mal que se reitera, también, en esta forma de comprenderlas que es el proceso de elaboración del daño. Decíamos que no podíamos escapar de ellas, que eran inevitables. No podemos escapar de esas experiencias y habitamos en ellas. El daño nos concierne y nos implica aunque no seamos víctimas inmediatas de él. Si hablamos de acciones posibles, no hacer algo pa-

ra impedirlo es también sufrir el daño —el daño de quien no ve que es cómplice del daño o el de que sufre mediatamente sus efectos, como el daño de vivir en una sociedad que daña y que no evita daños—. Ciertamente no sólo nos concierne el daño, pero parece que éste lo hace de una manera especial: nos afecta no sólo como víctimas potenciales de él, ni sólo porque los dañados susciten nuestra compasión o reclamen nuestra ayuda, sino por esa razón señalada de que daña habitar en un espacio público en que no se ha impedido el daño (y se reitera en forma de injusticia).

8. La experiencia del daño no hace desaparecer los rasgos centrales de la experiencia del mal, los hace aterrizar en las acciones humanas y muestra que el pudor que esa experiencia produce (el silencio que induce y que acompaña a su percepción) nace de si sigue resultando incomprensible que lo que hemos nombrado daño sigue reiterándose. Ese silencio muestra ahora un tono más agudo: si ese daño me concierne, su percepción dispara la idea de responsabilidad: es un silencio no sólo de incomprensión, es, más inquietamente, un silencio de interrogación.

2. La negación del daño como origen de lo público

1. ¿Cómo llegamos a nombrar una acción como daño? ¿Cómo llegamos a nombrar, a definir, a enjuiciar como daños aquellos actos que decimos ahora nos dañan? ¿Cómo hemos definido las formas de su rechazo? El daño intramundano, secularizado puede ahora ser visto como un proceso que constituye en el espacio público su definición y su rechazo. Pues hay un hecho significativo. Hechos y actos que en momentos anteriores de la historia de la especie humana no eran concebidos como conductas y comportamientos rechazables —que no eran definidos como daños— lo han sido en el proceso histórico. La esclavitud o la discriminación de las mu-

jes son ejemplos claros de ello. Ambos hechos se presentaban arropados en alguna suerte de necesidad y el proceso de definir que, por el contrario, dañaban y eran daños ha sido el proceso de mostrar que no sólo no podían justificarse con tal necesidad sino que, por el contrario, era necesario evitarlos. Este proceso no puede ser reducido a una dialéctica de argumentación: es también, y sobre todo, un proceso de conflicto, de definiciones contrapuestas que es enfrentado a diferentes grupos en complejos procesos teñidos de contingencia.

2. Hay dos dimensiones importantes en este proceso de constitución pública: la primera viene definida por las voces que articulan lo público; la segunda, por el proceso temporal en el que esas voces aparecen. En primer lugar, las voces. Ya mencionamos una importante asimetría que intervenía en la definición del daño: la que se daba entre quien infligía el daño y su víctima. La voz de ésta es especialmente significativa en la definición del daño. La experiencia del siglo XX es especialmente significativa en este sentido, pues en la elaboración de la experiencia histórica del Holocausto, la voz de las víctimas ha ido ganando momento y fuerza: el juicio de Eichmann (1961) y la atención a los testimonios que aumentan de peso en la atención pública a partir de los años setenta son ejemplos de ello. La presencia de esas voces requiere, a su vez, de otros procesos: sobre todo, requiere la posibilidad misma de poderle poner voz a su experiencia.

3. La voz en primera persona de las víctimas no ha sido en algunos casos la primera en ser oída. De nuevo, la experiencia del Holocausto es significativa, pues la conciencia pública pareció articularse en primera instancia por medio de una voz en tercera persona, la de los juicios de Nuremberg que fijaron tanto los hechos objetivos como las responsabilidades igualmente objetivas para cuya definición se empleó, por vez primera, el término «crímenes contra la humanidad». La definición de un estado de cosas parece también necesaria en la

definición de un daño y no es infrecuente que sea ése el terreno en el que la necesidad del mal (por ejemplo, en forma de obediencia debida) se dirime. Si se requiere una especial atención pública a la voz de las víctimas, parece que igualmente se define lo público en el ejercicio de esta voz objetiva, en tercera persona, que estamos indicando. Precisamente, ha sido posible nombrar determinados daños (mientras otros permanecen en silencio) en la medida en que existen condiciones públicas democráticas para poderlo hacer. Una experiencia significativa es, en este sentido, la del Gulag, todavía sumergida en muchos silencios (de las voces objetivas no menos que de las voces de las víctimas).

4. Las condiciones públicas necesarias tanto para la definición de lo que aconteció como para la escucha de las voces de las víctimas parecen requerir una voz en primera persona del plural, el nosotros. Ese nosotros se expresa en forma de la cultura pública de un país en el presente que atiende a los daños acontecidos y hace activo su rechazo. Al mencionar la cultura pública nos referimos también, y de manera especial, a su cultura política, al sistema de decisiones específicas que posibilitan la definición del daño, por medio de su atención, de su análisis y de su juicio, que realizan las sociedades democráticas.

5. Las tres voces —que requieren una forma de lo público y lo conforman— parecen imprescindibles en toda definición del daño. No se han dado, no obstante, ni en la forma pura que hemos indicado ni en procesos temporales rápidos en algunos de los casos que hemos mencionado al comienzo. Pero, podemos reconstruir ahora esas voces también en esos casos —lo que quizá indica, sobre todo, que nuestra experiencia del daño está constituida, precisamente, en ese entramado de voces, que de alguna forma lo necesitamos para entender cómo y por qué algo es dañino y lo juzgamos moralmente rechazable—.

6. Hemos indicado que este proceso se desarrolla social y temporalmente y que el tiempo es la segunda dimensión

significativa del mismo. La víctima sufre instantáneamente el daño; tal vez lo pueda expresar también instantáneamente pero no es oída por el nosotros que colaborará con ella en la definición del daño. Hay un lapso temporal (a veces insoportable) entre el momento del acto y el momento de su rechazo, sobre todo cuando de daños no tematizados se trata. Ese lapso de tiempo es un tiempo de retardación, un tiempo que parece adensar la incompreensión misma del daño a la vez que es su condición de posibilidad. Pues el tiempo necesario para definir algún comportamiento o acto como daño (para desmontar su justificación y para mostrar que nunca podría estar justificado) parece, incluso, dejar más inerte aquel primer u originario sufrimiento: adensa también su silencio. No son de extrañar, tampoco, las mismas resistencias de las víctimas a nombrar o relatar su experiencia: el tiempo se requiere no para cerrar heridas (que siempre permanecen, para ellas, abiertas) sino para hacer inteligible, incluso verbalmente, lo acontecido. Nombrar el daño, incluso para las víctimas, requiere un espacio público que atienda y que sea capaz, también, de nombrarlo.

7. Esa capacidad puede ser llamada justicia. No sólo la justicia con las víctimas. Sobre todo la justicia como un espacio público en el que no haya daño. La justicia que se ejerce en las sociedades democráticas opera sobre implícitas (y en algunos casos del derecho, explícitas) definiciones de daños; pero, sobre todo, cabe sugerir que la idea misma de justicia no obedece tanto a una idea de orden ideal de equilibrio de bienes y de intereses cuanto a la idea, opuesta, de evitación de daños públicamente definidos. El papel creciente que los derechos humanos han tenido en la autoconciencia social y democrática en los últimos cincuenta años es, en ese sentido, altamente significativo. Nuestra comprensión de la justicia está marcada, o empieza a estar cada vez más marcada, por esa capacidad de nombrar y de atender al daño y, deseamos, por su equivalente capacidad de evitarlo. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 163

Artículos de Medardo Fraile, Antonio Colinas, González de Cardedal, Víctor Nieto Alcaide, Ramón Pascual y José Antonio Melero

En el número 163, correspondiente al mes de marzo, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran los escritores **Medardo Fraile** y **Antonio Colinas**; el teólogo **Olegario González de Cardedal**; el catedrático de Historia del Arte **Victor Nieto Alcaide**; el catedrático de Física Teórica **Ramón Pascual**; y el químico **José Antonio Melero**.

Medardo Fraile comenta la biografía que Ian Campbell Ross le ha dedicado a Laurence Sterne, el autor de *Tristram Shandy*, una de las más importantes y célebres novelas inglesas del siglo XVIII.

Antonio Colinas se ocupa de dos libros del psiquiatra suizo Carl Gustav Jung: uno que recoge un buen puñado de entrevistas con él y otro que incluye, dentro del proyecto de edición de sus obras completas en español, su obra de madurez: *Mysterium coniunctionis*.

A **Olegario González de Cardedal** la aparición de tres libros que tratan de la relación existente entre Dios y los filósofos le da pie para recordar cómo Dios no ha dejado de estar nunca en el corazón de todos los sistemas filosóficos.

Víctor Nieto Alcaide saluda el estudio monográfico que Antonio Bonet Correa ha dedicado a los monasterios iberoamericanos y en el que se analizan obras erigidas en un amplio espacio geográfico a lo largo de más de tres siglos y con una gran diversidad formal.

Ramón Pascual no se muestra tan optimista como Jeremy Rifkin, autor del libro que comenta, sobre la utilización del hidrógeno como alternativa



energética a corto plazo y no duda de que se hallarán otras soluciones a la actual dependencia energética.

Steven Pinker hace en el libro del que se ocupa **José Antonio Melero** una serie de reflexiones sobre los factores genéticos y medioambientales que condicionan la naturaleza humana.

O. Pérez D'Elías, Marisol Calés, Arturo Requejo y Juan Ramón Alonso ilustran el número. □

Suscripción

«SABER/Leer» se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 10 euros para España y 15 euros o 12 dólares 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 1 euro ejemplar.

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Fabricando bacterias: diseño, producción y ensamblaje de los componentes de la división celular»

Entre el 16 y el 18 del pasado mes de diciembre se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Manufacturing Bacteria: Design, Production and Assembly of Cell Division Components*, organizado por los doctores Piet de Boer (EE UU), Jeff Errington (Gran Bretaña) y Miguel Vicente (España). Hubo 18 ponentes invitados y 32 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

– España: **José M. Andreu**, Centro de Investigaciones Biológicas, Madrid; y **Miguel Vicente**, Centro Nacional de Biotecnología, Madrid.

– Estados Unidos: **Yves V. Bran**, Universidad de Indiana, Bloomington; **Nyles W. Charon**, West Virginia University, Morgantown; **Piet de Boer**, Case Western Reserve University, Cleveland; **Harold P. Erickson**, Duke University, Durham; **Alan D. Grossman**, Universidad de Cambridge; **Joe Lutkenhaus**, Universidad de Kansas, Kansas City; **Kamerine W. Osteryoung**, Universidad de Michigan, East Lansing;

Daniel D. Rockey, Universidad de Oregon, Corvallis; y **E. Lucile White**, Drug Discovery Division, Birmingham.

– Gran Bretaña: **Keith Chater**, John Innes Centre, Norwich; **Jeff Errington**, Universidad de Oxford; y **Jan Lowe**, MRC, Cambridge.

– Canadá: **Jo-Anne R. Dillon**, Universidad de Ottawa.

– Bélgica: **Jean-Marie Ghuysen**, Universidad de Lieja.

– Alemania: **Ralf Reski**, Universidad de Friburgo.

– Holanda: **Conrad L. Woldringh**, Universidad de Amsterdam.

La mayoría de los procariotas se dividen mediante el proceso llamado «fisión», en el cual la célula original da lugar a dos células hijas con características fisiológicas y genéticas prácticamente iguales a la primera. Uno de los sucesos más tempranos en este proceso es la formación de un tabique o «septum» situado en el ecuador de la célula original y a partir del cual tendrá lugar posteriormente la partición en dos células hijas. Dicho «septum» se forma por invaginación de la membrana y la pared celular. A

pesar de su aparente simplicidad, se trata de un suceso muy complejo y exquisitamente regulado a través de diversos mecanismos de control espaciales y temporales, los cuales deben coordinarse con el estado fisiológico de la célula, así como con la replicación del cromosoma. Se ha identificado aproximadamente una decena de proteínas implicadas en la división celular de un buen número de especies bacterianas. De este grupo de proteínas, la que parece jugar un papel más importante y en consecuencia

atrae la atención de numerosos investigadores es FtsZ. Dicha proteína aparece en los primeros pasos de la septación y resulta necesaria hasta la finalización del proceso. Los correspondientes procesos de plegamiento, activación y asociación son objeto de numerosos estudios. Otro descubrimiento sumamente interesante es el hecho de que FtsZ presente cierta homología estructural con la tubulina, una proteína eucariota implicada en numerosos procesos de motilidad celular. Diversos trabajos han puesto de manifiesto que las concentraciones de FtsZ y otras componentes de la división, tales como FtsA y ZipA, permanecen sensiblemente constantes a lo largo del ciclo celular, por lo que habrá que recurrir a otros mecanismos para explicar la periodicidad observada en el ensamblaje del anillo de divi-

sión.

Otro de los más notables descubrimientos en este campo es la ubicuidad de FtsZ en procariotas, arqueas y cloroplastos vegetales (dichos orgánulos son el resultado de una simbiosis ancestral entre bacterias y eucariotas). Debe mencionarse que FtsZ es la única proteína de división que tienen en común bacterias como *E. coli* y *Mycoplasma genitalum* (el cual posee un genoma mínimo consecuencia de su parasitismo obligado). Este hecho subraya el carácter esencial de FtsZ. Una hipótesis propuesta es que la función de FtsZ es la de proporcionar la fuerza motriz necesaria para la constricción del tabique de separación, lo que ocurriría en virtud de cambios conformacionales en proto-filamentos de FtsZ con gasto concomitante de GTP. □

Publicaciones del Centro

Esta colección recoge el contenido de los *workshops* del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, organizados por los científicos citados:

Nº 134: *Leaf Development*, por **S. Hake** y **J. L. Micol** (11-13/II/2002).

Nº 135: *Molecular Mechanisms of Immune Modulation: Lessons from Viruses*, por **A. Alcami**, **U. H. Koszowski** y **M. del Val** (25-27/II/2002).

Nº 136: *Channelopathies*, por **T. J. Jentsch**, **A. Ferrer-Montiel** y **J. Lerma** (11-13/III/2002).

Nº 137: *Limb Development*, por **D. Dubeale** y **M. A. Ros**. Co-patrocinado por Europea Molecular Biology Organization (EMBO) (8-10/IV/2002).

Nº 138: *Regulation of Eukaryotic Genes in their Natural Chromatin Context*, por **K. S. Zaret** y **M. Beato** (22-24/IV/2002).

Nº 139: *Lipid Signalling: Cellular Events and their Biophysical Mechanisms*, por **E. A. Denais**, **A. Alonso** e **I. Varela-Nieto** (20-22/V/2002).

Nº 140: *Regulation and Functional*

Insights in Cellular Polarity, por **A. R. Horwitz** y **F. Sánchez Madrid** (3-5/VI/2002).

Nº 141: *The Structure of the Cortical Microcircuit*, por **R. Yuste**, **E. M. Callaway** y **H. Markram** (17-19/VI/2002).

Nº 142: *Control of NF- κ B Signal Transduction in Inflammation and Innate Immunity*, por **M. Karin**, **I. M. Verma** y **J. Moscat** (7-9/X/2002).

Nº 143: *Engineering RNA Virus Genomes as Biosafe Vectors*, por **C. M. Rice** y **L. Enjuanes** (21-23/X/2002).

Nº 144: *Exchange Factors*, por **X. R. Bustelo**, **J. S. Gutkind** y **P. Crespo** (4-6/XI/2002).

Nº 145: *The Ubiquitin-Proteasome System*, por **A. Ciechanover**, **D. Finley**, **T. Sommer** y **C. Mezquita** (18-20/XI/2002).

Nº 146: *Manufacturing Bacteria: Design, Production and Assembly of Cell Division Components*, por **P. de Boer**, **J. Errington** y **M. Vicente** (16-18/XII/2002). □

Nuevos cursos en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

En marzo se reanudan las clases en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Los cursos y profesores programados para el segundo semestre del curso 2002/2003 son los siguientes:

- *Cuestiones de participación política*, por **José Ramón Montero** (Universidad Autónoma de Madrid y Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales) (para alumnos de 1º y 2º).
- *The State of the Discipline Today*, por **Margaret Levi** (Universidad de Washington) (1º y 2º).
- *Economía II*, por **Jimena García Pardo** (Universidad Complutense de Madrid) (1º).
- *Métodos cuantitativos de investigación social II*, por **Esther Ruiz** (Universidad Carlos III de Madrid) y **Marta Fraile** (Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona) (1º).
- *Research in Progress*, por **Andrew Richards** (Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales), **Margaret Levi** e **Ignacio Sánchez-Cuena** (Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales) (2º, 3º y 4º).

El número total de alumnos del Centro es de 43, de los cuales 33 están becados y 10 reciben una ayuda para concluir sus tesis doctorales. Seis de ellos se incorporaron al mismo en el curso 2002/2003, tras la selección de la última convocatoria de plazas del Instituto

Juan March de Estudios e Investigaciones. Los cursos del Centro son impartidos por profesores permanentes y profesores visitantes del Centro.

La enseñanza del Centro está concebida en estrecha relación con las tareas investigadoras: así se organizan programas propios de investigación y se invita regularmente a investigadores de otros centros a presentar sus resultados en conferencias, seminarios o en estancias de trabajo en el Centro.

Aunque la Sociología y la Ciencia Política son las disciplinas nucleares del Centro, éste se propone el fomento sistemático de una discusión interdisciplinar. Se imparten también cursos sobre técnicas cuantitativas y problemas estadísticos en Ciencias Sociales, Economía, así como otros encauzados a prácticas de investigación. Teniendo en cuenta la dimensión internacional que caracteriza al Centro, una parte fundamental de su programa académico reside en la colaboración de los profesores invitados, en su mayor parte profesores en universidades extranjeras.

El Centro organiza seminarios a cargo de destacados especialistas en Ciencia Política y Sociología, generalmente procedentes de universidades u otras instituciones extranjeras. Los temas de estas reuniones giran en torno a las transiciones a la democracia y procesos de consolidación democrática (especialmente en el Sur y Este de Europa), partidos políticos y sistemas electorales, problemas del Estado de bienestar, la economía política de las sociedades industriales y la estratificación social. □

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

¿Cómo afecta la globalización a la democracia? Adam Przeworski, catedrático de Ciencia Política y Economía de la Universidad de Nueva York y miembro del Consejo Científico del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, planteó esta cuestión en un seminario impartido el 17 de abril de 2002 en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.

Por su parte, Jacint Jordana, profesor titular de Ciencia Política y de la Administración en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona, habló en el Centro, el 29 de abril del mismo mes, en otro seminario titulado «Cambio institucional y transformación de las redes de políticas públicas. Un estudio empírico del sector de las telecomunicaciones en España». De ambos se ofrece un resumen a continuación.

El contenido de los seminarios y de otros trabajos realizados en el Centro se recoge resumido en la colección *Estudios/Working Papers*.

Adam Przeworski

¿Cómo afecta la globalización a la democracia?

Adam Przeworski empezó analizando cómo actúan políticos y votantes en un mundo compuesto por países autárquicos y soberanos en sus políticas. Desde el punto de vista teórico —explicó—, los partidos políticos, cuando se enfrenten a procesos electorales, acabarán convergiendo en los tipos fiscales, haciendo coincidir sus propuestas con las del votante medio. Igualmente debemos de tener en cuenta que las políticas económicas de los gobiernos son fruto de procesos de aprendizaje, tanto de las experiencias propias como ajenas. No obstante, pese a este escenario de coincidencias, la incertidumbre provocará diferencias partidistas. Por un lado, las experiencias pueden ser un tanto oscuras o inciertas. Y además, los agentes pueden no tener tan claras cuáles son las preferencias de los vo-



tantes. En segundo lugar, nos encontramos con los electores, quienes poseerán preferencias diferenciadas respecto a las políticas de crecimiento económico y de redistribución. De tal forma que en los países con economías cerradas las propuestas de los políticos acabarán siendo delimitadas por los procesos electorales.

Tras analizar teóricamente el escenario autárquico, Przeworski se preguntó qué sucedería si estos países decidieran abrir sus fronteras económicas. En el fenómeno de la globalización, la apertura de mercados puede actuar por dos vías en los países: indirectamente en las condiciones y directamente en las políticas. Respecto a las condiciones económicas, se observa que la movilidad de capital y la apertura de mercados poseen unos resultados inciertos.

En un primer paso se incrementan las desigualdades y esto debería de conducir a una mayor demanda de redistribución por parte de los ciudadanos. Pero al mismo tiempo se produce una competición fiscal entre los países, lo que se traduce en una reducción de impuestos. Para resolver esta contradicción el conferenciante aplica un análisis del modelo con incertidumbres y concluye que la competición fiscal no sólo reduce el tipo impositivo esperado, sino también las diferencias partidistas. Las políticas redistributivas se vuelven costosas. Y el coste marginal de redistribución se incrementa conforme aumenta la tasa impositiva, de tal forma que los partidos de izquierdas reducirán en mayor medida que los partidos de derechas los gravámenes propuestos en las elecciones.

En segundo lugar, la globalización afecta directamente a las políticas. Éstas nacen de un proceso de aprendizaje de los gobernantes, donde se combina la experiencia de otros y la pasada con las preferencias de los políticos. No obstante, la influencia externa en las decisiones políticas se concentra sólo en algunas materias. Y hay razones para creer que las presiones internacionales afectan a la apertura de los mercados.

Las conclusiones del profesor Przeworski generaron más interrogantes. Se observa a lo largo de muchos países que la gente percibe un déficit democrático que se asocia con la globalización. Pero ¿por qué protestan? ¿Es porque no poseen opciones entre las que elegir o es porque estas opciones son malas? Además, ¿es la globalización la responsable de esta reducción entre las opciones? En la medida en que las políticas nacionales son influidas por actores exteriores, las posibilidades de determinarlas por parte de los ciudadanos se hacen más escasas. Cualquiera que sea la propuesta del partido y sea quien sea el elegido, las políticas serán siempre iguales. Los ciudadanos

sólo elegirán el partido que desarrolle mejor la política.

No obstante, la democracia puede ofrecer diferentes elecciones y representar distintas posturas. Los ciudadanos son raramente consultados sobre las bajadas de tarifas o la abolición de los controles del capital. Éstas son decisiones «técnicas» tomadas por los «competentes» en la materia. Incluso si estas decisiones fueran asumidas, los partidos seguirían representando y satisfaciendo los intereses de la mayoría. Sólo que ahora los políticos se enfrentan a nuevas limitaciones que condicionan la toma de decisiones. Y puede ser que estas limitaciones impidan compensar a los perdedores.

Si la globalización crea la suficiente riqueza, la desafección con la democracia puede ser subsanada. Pero por sí misma, la democracia es impotente respecto a las restricciones que impone la apertura económica. Además, admite que la globalización acaba convirtiéndose en una justificación para la izquierda, la cual es presentada como la responsable de sus políticas. Lo que no queda realmente claro es si la gente protesta porque no posee opciones entre las que elegir o es que éstas son básicamente malas.

Adam Przeworski obtuvo el grado de Doctor en Ciencia Política por la Northwestern University en 1966. Entre 1977 y 1995 fue profesor en la Universidad de Chicago y desde ese año es catedrático de Ciencia Política y Economía en la Universidad de Nueva York. Autor, entre otros libros, de *Economic Reforms in New Democracies: A Social-democratic Approach* (en colaboración con J. M. Maravall y L. C. Breser) (1993). Es miembro del Consejo Científico del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.

Jacint Jordana

El sector de las telecomunicaciones en España

Jacint Jordana centró su análisis en la década de los noventa porque en este período este sector dejó de estar regulado y controlado por el sector público. En su estudio mostró las consecuencias de este cambio en la estructura de las redes de actores implicados en determinadas políticas públicas. Para ello utilizó la literatura de las *policy networks*.

Su trabajo presenta un análisis estructural en el que se diseñan patrones similares a los de las redes sociales en sociología. Para ello mide la centralidad de los actores en la red, localiza particiones y subgrupos cohesionados, determina la existencia de huecos estructurales en la red y mide el tamaño y la densidad de las redes.

El sector de las políticas de telecomunicaciones es descrito como un juego multinivel entre los estados y la Unión Europea, donde, a principios de los noventa, parecía que el peso de la UE iba a ser decisivo. Sin embargo, pronto se vio que la capacidad de los estados no iba a ser reducida. Esto se debe a la ejecución, por parte de los estados miembros, de las directivas comunitarias, el respeto a las preferencias sobre la propiedad del operador dominante (sólo privatizados al 100% en el sur de Europa), a criterios de control sobre los operadores dominantes, a las fuertes inversiones en sectores clave relacionados con el de su objeto de estudio, a la creación de agencias reguladoras en determinados países para redefinir la intervención estatal, etc.

Para ver y medir el cambio que se produce en las *policy networks*, Jordana utilizó dos encuestas de elaboración propia. Para identificar a los actores re-



levantes se hizo un seguimiento en prensa, creando una base de datos de los mismos, entrevistas a informantes cualificados y preguntas a los entrevistados siguiendo la técnica de muestreo de «bola de nieve».

De la primera serie de entrevistas, Jordana deduce la escasa intervención pública en el sector antes de la privatización de Telefónica (*de ipso* funcionando como *cuasi* privada). La mayor parte de los actores tenían ideas generalizadas sobre cómo debía de producirse la privatización y construcción del mercado de las telecomunicaciones: la mayoría prefería que siguiera habiendo cierto nivel de control político.

Las conclusiones del estudio destacan una fuerte variación en las estrategias de los actores y la tendencia general de Telefónica a conservar su influencia casi intacta. A la vez pone de manifiesto cómo algunos actores secundarios han conseguido incrementar su importancia, dando forma a la red por medio de la creación de la Comisión del Mercado de las Telecomunicaciones, el principio de regulación asimétrica que perjudicaba a Telefónica, la creación de Retevisión y la privatización de la propia Telefónica.

Jacint Jordana es profesor titular de Ciencia Política y de la Administración en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, de la que es vicerrector de Programación, Docencia y Evaluación, y en cuyo departamento de Ciencias Políticas y Sociales dirige desde 1994 un equipo de investigación sobre Políticas de telecomunicaciones y sociedad de la información.

Marzo

1, SABADO

- 12,00** **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «BEETHOVEN: INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA» (V)
 Intérpretes: **Cuarteto Leonor** (Anne-Marie North, violín; Delphine Caserta, violín; Jaime Huertas, viola; y Álvaro Huertas, violonchelo)
 Programa: Cuarteto nº 5, en La mayor, Op. 18, nº 5; y Cuarteto nº 12, en Mi bemol mayor, Op. 127

3, LUNES

- 12,00** **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Piano a 4 manos, por **Ana Álamo** y **Gonzalo de la Hoz**
 Obras de C. Debussy, M. Ravel y J. Brahms

4, MARTES

- 11,30** **RECITALES PARA JÓVENES**
Piano, por **Alfonso Pecaña**
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
 Obras de F. Chopin, J. Brahms, I. Albéniz, Chick Corea y A. Ginastera
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

- 19,30** **AULA ABIERTA**
«La imagen cinematográfica» (VII)
José Luis Borau: «La realización de la imagen cinematográfica (I)»

5, MIÉRCOLES

- 19,30** **CICLO «FANTASÍAS PARA PIANO» (I)**
 Intérprete: **Miguel Ituarte**
 Programa: Seis pequeñas fantasías del Renacimiento y Barroco temprano; Fantasía cromática y Fuga en Re menor, BWV 903, de J. S. Bach; Fantasía FK 23, de W. F. Bach; Fantasía en Do mayor, Hob. XVII:4, de J. Haydn; Fantasía en Do mayor, Op. 17, de R. Schumann; Reminiscencias de «Norma» de Bellini, de F. Liszt; Fantasía en Do mayor, Op. 14, de K. Szymanowski; y Estacionario para piano y cinta, de J. Rueda
 (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

6, JUEVES

- 11,30** **RECITALES PARA JÓVENES**
Violonchelo y piano, por **Rafael Ramos** (violonchelo) y **Miguel Ángel Ortega Chavalda** (piano)
 Comentarios: **Jesús Rueda**
 Obras de A. Vivaldi, L. v. Beethoven, R. Schumann, S. Rachmaninov, C. Debussy y G. Cassadó
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

- 19,30** **AULA ABIERTA**
«La imagen cinematográfica» (y VIII)
José Luis Borau: «La realización de la imagen cinematográfica (II)»

7, VIERNES**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

Violín y piano, por **Mariana Todorova** (violín) e **Irini Gaitani** (piano)
 Comentarios: **Tomás Marco**
 Obras de J.S. Bach, L.v. Beethoven, F. Schubert, C. Franck, C. Debussy, B. Bartók, y M. de Falla
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

8, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «BEETHOVEN: INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA» (VI)

«ESPIRITU DE MODERNIDAD: DE GOYA A GIACOMETTI»
 (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld)

Durante el mes de marzo sigue abierta en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, la exposición «Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti» (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld), integrada por 82 obras –78 sobre papel y 4 esculturas en bronce–, realizadas entre 1820 y 1964 por 17 autores, todos ellos máximas figuras del arte de los siglos XIX y XX. Las obras proceden de la Colección Eberhard W. Kornfeld, de Berna (Suiza).

Abierta hasta el 8 de junio.

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.

Visitas guiadas: miércoles 10-13; y viernes, 17,30-20.

Intérpretes: **Cuarteto Concertino** (**Alexander Vassiliev**, violín; **Alexander Guelfat**, violín; **Vicente Alamá**, viola; y **Vladimir Atapin**, violonchelo)
 Programa: Cuarteto nº 4, en Do menor, Op. 18, nº 4; Cuarteto nº 16, en Fa mayor, Op. 135

10, LUNES**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**

Canto y piano, por **M^a Rosa Pérez Díaz** (mezzosoprano) y **Laurence Verna** (piano)
 Obras de J. P. Martini, G. Fauré, M. Ravel, F. Schubert, J. Brahms, F. Liszt, E. Grieg, M. de Falla, X. Montsalvatge, J. Guridi, J. Turina, E. Halffter y D. Ovalle

11, MARTES**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

Piano, por **Alfonso Peciña**
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

19,30 AULA ABIERTA
«Temas clásicos de Arqueología» (I)

José María Luzón: «Héroes y Señores en la Edad del Bronce»

13, JUEVES**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

Violonchelo y piano por **Rafael Ramos** (violonchelo) y **Miguel Ángel Ortega Chavalda** (piano)
 Comentarios: **Jesús Rueda**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

- 19,30 AULA ABIERTA**
 «Temas clásicos de
Arqueología» (II)
M^{te} Carmen Pérez Die:
 «Excavaciones españolas en
 Enhasya Elmedina
 (Heracleópolis, Egipto)»

15, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL
 SÁBADO**
**CICLO «BEETHOVEN:
 INTEGRAL DE LOS
 CUARTETOS DE
 CUERDA» (VII)**
 Intérpretes: **Cuarteto
 Picasso (David Mata,**
 violín; **Ángel Ruiz,** violín;
Eva Martín, viola; y **John
 Stokes,** violonchelo)
 Programa: Cuarteto nº 13, en
 Si bemol mayor, Op. 130;
 Gran fuga Op. 133, en Si
 bemol mayor

17, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE
 MEDIODÍA**

Violín y piano, por **Irene
 Echeveste** (violín) y **Amaia
 Zipitria** (piano)
 Obras de J.S. Bach,
 E. Bloch, E. Ysaÿe
 y C. Debussy

18, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA
 JÓVENES**
Piano, por **Alfonso Peciña**
 Comentarios: **Carlos Cruz
 de Castro**
 (Programa y condiciones de
 asistencia como el día 4)
- 19,30 AULA ABIERTA**
 «Temas clásicos de
Arqueología» (III)
José María Luzón:
 «Tartessos y el mar»
- 19, MIÉRCOLES**
- 19,30 CICLO «FANTASÍAS
 PARA PIANO» (II)**
 Intérprete: **Gabriel Loidi**
 Programa: Fantasía en Do
 menor, BWV 906, de J.S.
 Bach; Fantasías en Do
 menor, KV 396; en Re
 menor, KV 397 y en Do

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

El 24 de marzo se reabre al público en Palma de Mallorca el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), tras su ampliación y reforma. Esta remodelación ha permitido aumentar el espacio del Museo y disponer de un salón de actos en la planta baja. Se ha reestructurado la colección de obras: de las 70 pinturas y esculturas pertenecientes a 52 autores españoles del siglo XX, 23 se ofrecen por vez primera en el Museo. Proceden de los fondos de la Fundación Juan March.

En la sala de exposiciones temporales del Museo se exhibe desde el 24 de marzo la exposición «Picasso: grabados», integrada por 100 grabados de la *Suite Vollard*, realizados por el artista malagueño entre 1930 y 1936; y otros 28 grabados fechados entre 1904 y 1914. Abierta hasta el 12 de julio.

menor, KV 475, de W.A. Mozart; Phantasiestücke, Op. 12, de R. Schumann; y Siete Fantasías, Op. 116, de J. Brahms
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

e **Irini Gaitani** (piano)
Comentarios: **T. Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 7)

20, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Violonchelo y piano, por **Rafael Ramos** (violonchelo) y **Miguel Ángel Ortega Chavaldas** (piano)
Comentarios: **Jesús Rueda**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

- 19,30 AULA ABIERTA**
«Temas clásicos de **Arqueología**» (IV)
José María Luzón: «Las primeras excavaciones en Pompeya y Herculano»

21, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Violín y piano, por **Mariana Todorova** (violín)

22, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «BEETHOVEN: INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA» (VIII)
Intérpretes: **Cuarteto Leonor**
Programa: Cuarteto sobre la Sonata nº 9 en Mi mayor, Op. 14 nº 1; Cuarteto nº 15, en La menor, Op. 132

24, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Flauta y piano, por **Patricia de No** (flauta) y **Nozomi Isoe** (piano)
Obras de W.A. Mozart, F. Poulenc, R. Schumann, J. Feld y A.F. Doppler

25, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA**

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

Casas Colgadas. Cuenca

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

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

● Exposición «Chillida, elogio de la mano»

Durante el mes de marzo se ofrece la exposición «Chillida, elogio de la mano», compuesta por 91 obras sobre papel y 12 esculturas del artista vasco. La muestra, organizada en colaboración con la familia Chillida, estará abierta hasta el 11 de mayo.

● Colección permanente del Museo

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

JÓVENES**Piano**, por **Alfonso Peciña**Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

19,30 AULA ABIERTA
«Temas clásicos de Arqueología» (V)

José María Luzón: «Los tesoros de Vergina»

asistencia como el día 6)

19,30 AULA ABIERTA
«Temas clásicos de Arqueología» (VI)
José María Luzón: «La Arqueología y el origen de los Museos»**26, MIÉRCOLES****19,30 CICLO «FANTASÍAS PARA PIANO» (III)**Intérprete: **Sara Marianovich**

Programa: Fantasía nº 2 en Re menor, de G. F.

Telemann; Sonata nº 14 en Do sostenido menor, Op. 27

nº 2, «Quasi una fantasía», de L.v. Beethoven; Fantasía

en Fa menor, Op. 49, de F. Chopin; Fantasía, Op. 16

(«Kreisleriana»), de R.

Schumann; y Sonata-

Fantasía nº 2, en Sol sostenido menor, Op. 19, de

A. Scriabin

(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

27, JUEVES**11,30 RECITALES PARA JÓVENES****Violonchelo y piano**, por **Rafael Ramos**(violonchelo) y **Miguel Ángel Ortega Chavaldas** (piano)Comentarios: **Jesús Rueda** (Programa y condiciones de**28, VIERNES****11,30 RECITALES PARA JÓVENES****Violín y piano**, por **Mariana Todorova** (violín)e **Irini Gaitani** (piano)Comentarios: **Tomás Marco**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 7)

29, SÁBADO**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO****CICLO «BEETHOVEN: INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA» (y IX)**Intérpretes: **Cuarteto Concertino**

Programa: Cuarteto nº 10, en Mi bemol mayor, Op. 74, «Las arpas»; Cuarteto nº 9, en Do mayor, Op. 59, nº 3, «Rasumovsky»

31, LUNES**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA****Piano**, por **Plamena Mangova**

Obras de F.Schubert, R. Schumann y D. Shostakovich

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>