Nº 329
Abril
2003

Sumario

Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (XIII)

Rafael Sánchez Ferlosio, por Jordi Gracia 3

Publicados los Anales 2002

Un total de 280.607 personas en los 231 actos culturales de la Fundación 13

Arte

Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma 16
— Ofrece 70 obras de 52 autores, distribuidas en 16 salas 16
— Exposición «Picasso: Grabados», en las salas de muestras temporales 18
Exposición «Espíritu de modernidad: De Goya a Giacometti» (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld) 20
— Werner Spies: «Picasso: la obra de sus últimos años» 21
Exposición «Chillida, elogio de la mano», en el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca 24
— Javier Maderuelo: «De la mano al espacio» 24

Música

Ciclo «Flautas: del Barroco al siglo XX», desde el 30 de abril 27
En abril finaliza el ciclo «Fantasías para piano» 28
— Manuel Carra: «Puesta en acción de la fantasía» 28
Violín y piano, en «Aula de (Re)estrenos», el 23 de abril 29
«Conciertos de Mediodía» en abril 30
«Conciertos del Sábado»: «Alrededor del oboe» 31

Aula abierta

«Las plantas bajo el dominio del hombre» (y II), por Francisco García Olmedo y Pilar Carbonero 32
«La obra literaria de Valle-Inclán», por Luis Iglesias Feijoo, desde el día 21 37

Seminario de Filosofía

Reyes Mate: «La Filosofía después de Auschwitz», en abril 38

Publicaciones

«SABER/*Leer*» de abril: artículos de Miguel Artola, Román Gubern, José-Carlos Mainer, Javier Tusell, Fernando Rodríguez de la Flor y Miguel Ángel Garrido 39

Biología

Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 40
«Tráfico, membranas y señalización durante el desarrollo» 40

Ciencias Sociales

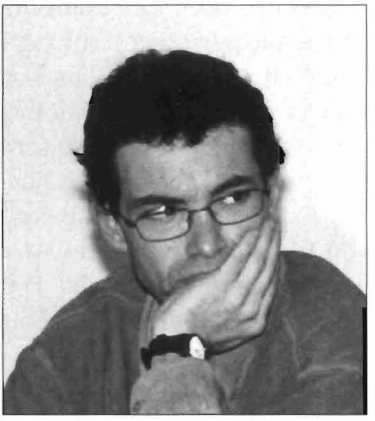
Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 42
— Wolfgang Merkel: «La justicia social en la socialdemocracia moderna» y «El Gobierno de Schröeder y los 'jugadores con veto'» 42

Calendario de actividades culturales en abril 44

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (XIII)

Rafael Sánchez Ferlosio

Hace muchos años que Rafael Sánchez Ferlosio (Roma, 1927) dejó de ser el novelista que cuentan los manuales de historia literaria, o incluso la memoria civil y ética de muchos lectores de alguna edad. *El Jarama* (1956) puede ser la obra maestra que muchos todavía leemos, pero sin duda fue, desde el momento mismo de su aparición, espejo y metáfora del estrangulamiento vital de la España del medio siglo; también, el testimonio de la pulcritud, la solvencia y la disciplina con la que un escritor era capaz de imponer a la novela una norma de escritura. En el ejercicio mismo de cumplirlas con una suerte de obediencia ciega, mítica, fabulosa, quizá se halla el secreto de lo admirable de esa obra.



Jordi Gracia es profesor de Literatura española en la Universidad de Barcelona y ha publicado algunos trabajos sobre la historia intelectual de la España del siglo XX, entre ellos, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo* (1996), *Los nuevos nombres: 1975-2000* (2000) e *Hijos de la razón* (2001). Su último libro, en colaboración con M. A. Ruiz Carnicer, es *La España de Franco. Cultura y vida cotidiana* (2001).

Esa misma obstinación, como forma de poética narrativa, puede servir para hallar la coherencia literaria del mundo novelesco de Sánchez Ferlosio. Quizá es la que presta también el hilo para comprender integralmente, como un todo, su obra novelesca y lo que desde hace muchos años es la prosa magistral de un pensador atípico, indócil, a menudo irritable y fatalmente persuasivo casi siempre. La envergadura de su obra de ensayista está detrás de esta relectura de su novela porque

* 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, →

obliga retrospectivamente a encajar la obra novelesca de hace cuatro décadas en el desarrollo posterior de su obra. Me gustaría creer que puede ser fértil leer a Ferlosio al margen del impacto histórico de *El Jarama* o incluso al margen de lo que fue la estética narrativa del medio siglo. La recreación de técnicas narrativas objetivistas pudo ser sólo la forma pasajera, circunstancial, que halló un proyecto literario más hondo y más ambicioso.

Esta perspectiva debe vencer la evidencia histórica de haber sido *El Jarama* la primera novela que ganó por unanimidad el muy prestigioso premio Nadal de entonces, de alguien que era, además, hijo de un cofundador de Falange, Rafael Sánchez Mazas, y autor apenas cuatro años antes de una novela con protagonista adolescente, *La vida nueva de Pedrito de Andía* (1951). Debió escribirse, por cierto, al mismo tiempo que el propio Ferlosio terminaba su *Alfanhuí* –fechado en diciembre de 1950– y poco antes de que participase en ese empeño heroico y frágil que fue la *Revista Española* de 1953-1954. La fundó el erudito liberal Antonio Rodríguez-Moñino en su editorial Castalia –que es la primera que edita *Los bravos* de Jesús Fernández Santos– y allí se emplazó lo mejor de la inteligencia literaria que apuntaba entonces, con lecturas de norteamericanos e italianos muy bien digeridas: el propio Ferlosio fue

---

→

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); *Luis Mateo Díez*, por Fernando Valls, profesor de Literatura española contemporánea en la Universidad Autónoma de Barcelona (febrero 2003); y *Ramón Pérez de Ayala*, por Dolores Albiac, profesora de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (marzo 2003).

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

RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO



FRANCISCO SOLÉ

compañero de aventura de Aldecoa o Fernández Santos, de Alfonso Sastre, Juan Benet o Carmen Martín Gaite, con quien Ferlosio iba a contraer matrimonio por entonces.

El desdén que Ferlosio ha mostrado desde casi el momento mismo de su aparición por *El Jarama,* puede achacarse a la coquetería o al tedio por un libro que durante mucho tiempo pareció anular al escritor (para dejar sólo al autor de una novela mítica de 1956). Pero prefiero encontrar una explicación en un lugar menos contaminado de sociología aproximativa. Ferlosio es el menos profesional de los escritores, según suele gustarle señalar, pero sólo porque es también el más independiente y anómalo biográficamente, o incluso laboralmente. Pocos escritores han sido tan obedientes a una restrictiva, excluyente y arrogante noción de la literatura como afición recreativa y poco menos que pasional. Es en la contraportada y solapas de sus tres libros de 1986 –entre ellos, la novela *El testimonio de Yarfoz*– donde redactó unas líneas autobiográficas que después ha reproducido en otros libros. Allí reivindica, más que explica, haberlo «emprendido todo por su sola afición, libre interés o propia y espontánea curiosidad». Su idea de la literatura ni está parcelada ni es respetuosa con nada ni con nadie fuera de su propio instinto de lector y autor que deambula por dentro, a quien ni impulsa ni desanima el crédito de la novela como género ni la idea que su propio tiempo pueda tener de la literatura. Mira y admira lo literario como forma y objeto, como construcción verbal, lingüística, del mundo, con unas condiciones que nunca han sido dadas ni nadie ha dictado para siempre o de una vez por todas (porque eso son espejismos de la pereza o de la soberbia) que se dan de bruces con la razón analítica.

Por el contrario, la literatura y, en particular la narración, es el territorio libérrimo de una imaginación desbocadamente fértil, insaciable y desconcertante como pudo verse la primera vez que escribió una novela, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1952), y volvimos a saber treinta años después con su tercera y última novela publicada, *El testamento de Yarfoz* (1986). Las tres, con *El Jarama*, son flagrantes exhibiciones de invención creadora y libertad li-

teraria, por mucho que en todas ellas sea posible reconocer la sombra de la tradición y algunos modelos (se llamen literatura caballeresca o se llamen Heródoto). Incluso la segunda de ellas, *El Jarama*, pudo llegar a ser el modelo novelesco para un tiempo, y experiencia decisiva de tantos lectores que hallaron la vulgaridad que vivían en cada línea de un libro hecho con la pura banalidad como herramienta de iluminación.

Las tres nacen del empeño quimérico –absoluto por abstraído de la historia– de construir objetos verbales cuyo fin es cumplirse a sí mismos sin ninguna razón superior o anterior de ser. *El Jarama* no se escribe para denunciar la mediocridad de su tiempo –aunque la exponga admirablemente–. Cada una de sus tres novelas aspiran a una perfección intrínseca, y quizá por eso son novelas con una aptitud inatacable para desafiar el espacio y el tiempo, es decir, para medirse en coordenadas literarias sin historicidad, quizá porque están excluidas del tiempo histórico y, pese a las apariencias, las dos primeras novelas podrían vivir tan fuera de la historia como lo hace la fábula integral, y rotunda obra maestra, que es *El testimonio de Yarfoz*. La perfección de esas obras nace de estar acabadas como los mejores poemas, de acuerdo con normas o reglas de una poética novelesca segregada por la experiencia visceralmente autónoma, asocial, por decirlo así, de su autor. Nacen de un manadero esencialista al que no afectan ni las circunstancias históricas, ni la conveniencia, ni la oportunidad de escribir esto o aquello: su desdén de hoy por *El Jarama* es enteramente coherente con ese perfil de escritor, por mucho que la evidente trascendencia histórica de su obra haya podido hacernos deducir una intención coyuntural en la escritura de Ferlosio (que, de haberla, y la hay, no dejará de ser subsidiaria de un horizonte mayor de creación). Es Ferlosio, en este sentido, un escritor teórico, de estirpe teórica y, por lo tanto, sólo y radicalmente experimental: no mide la obra en función del tiempo de la historia sino en función del cumplimiento o la materialización de una teoría o una idea de la novela.

En cierto modo, y pese la meticulosa y fidedigna reconstrucción histórica que es *El Jarama*, el significado que ha puesto el autor tiene que ver con el cumplimiento endógeno, interior, de su propia perfección, tiene que ver con la solución técnica de los problemas de lenguaje y escritura que le interesaban entonces. Lo cual deja

perfectamente libre el terreno de lo que quiso decir o dijo su obra porque la novela no quiso decir sino ser: sus obras novelescas se rigen por el mismo patrón de escritura que podría regir la pintura del siglo XX y, por lo tanto, desde la voluntad de construir un objeto que *es* pero no *dice*, que se cumple en su misma ejecución, aun cuando esa misma existencia lo dote en manos de los lectores de muchos significados y nunca, en el caso de Ferlosio, de calado superficial.

La fatiga de Ferlosio con *El Jarama*, por lo tanto, tiene mucho más que ver con el efecto causado en los lectores, y la multiplicación de interpretaciones simbólicas y de sentidos implícitos que los demás hemos ido leyendo ahí. No forman propiamente parte de la obra que escribió Ferlosio sino del uso, inteligente y legítimo, que hemos hecho nosotros para subrayar la rara perspicacia, o la mágica aptitud para nombrar cosas verdaderas de nuestra vida colectiva y privada a partir de un proyecto literario que no las había previsto expresamente, o en cuyas líneas maestras no estaba la finalidad de expresar una protesta o nada parecido sino justamente la continuidad fatal de la vida y los destellos que incluye (y que sólo cobran sentido cuando los dispone el novelista bajo la técnica de un naturalismo radical).

Detrás de este novelista, también el de *Alfanhuí* y el de *Yarfoz*, hay desde el principio un escéptico irreductible y una suerte de monje ascético no del arte sino de los artefactos, de los objetos complejos y enrevesados pero llamados a una forma de plenitud que no es la de su significado sino la de su ejecución como objetos. El escéptico racional que es Ferlosio se redime en el cumplimiento pleno de la forma hasta el final porque no hay razón suficiente para desviar el objetivo o la meta del objeto: si la vergüenza o la iluminación de nosotros mismos es tantas veces el resultado final de la lectura de sus ensayos de ética y política, la crueldad y la muerte es lo que late detrás de la fantasía imaginativa y la exasperante belleza que inventa el narrador en *Alfanhuí*. Toda esa fábula está tocada de la misericordia por la presencia de la muerte y el mal, la crueldad y la mezquindad. Ese muchacho que se llama Alfanhuí porque así lo nombra su maestro pudiera muy bien ser el primer nombre que tuvo Yarfoz, porque en ambos la vida se ha ajustado expresamente a hacer bien y conocer mejor lo que hacen,

lo que tienen entre manos, antes que a buscarle razones de legitimación o de consuelo, antes que averiguar lo que sus actos mismos tienen de mejores o peores según la razón de la conveniencia. Lo que desde siempre ha marcado la biografía de Ferlosio no es la razón de la conveniencia sino la razón kantiana del deber, como el propio Ferlosio escribió en un artículo de 1949 dirigido desde la revista *Alférez* a sus compañeros de aventura intelectual: frente a la mística retórica y nebulosa de la posguerra, la ascética castellana de la mortificación y el deber puro, sin finalidad más allá de la razón misma del deber ser así.

Posiblemente, algo de eso sabía ya Manuel Sacristán cuando escribió a propósito del *Alfanhuí* (y lo hizo mucho antes de que Ferlosio emprendiese su monumental obra de ensayista) que «el camino descubridor del artista no es un camino directo hacia una naturaleza inconquistable y heterogénea con su hacer, sino un avanzar laborioso, pisando sólo las concretas y conocidas cualidades que son para él mismo él y sus instrumentos: ese camino es lo que el artista del 'Alfanhuí' llama 'industrias'». Por eso he sugerido que Alfanhuí puede ser el primer nombre de Yarfoz: ¿No hay detrás de aquel escrúpulo de exactitud metódica en las medidas y los planos, y los procedimientos hidráulicos y las previsiones materiales y empíricas de *El testimonio de Yarfoz*, esa misma intuición que Sacristán apunta a propósito del modo de obrar de Alfanhuí y sus industrias? La lección que obtuvo Sacristán de ese primer libro me parece que está en la raíz de la obra entera de Ferlosio: «Todo lo que el hombre puede hacer, y el hombre mismo que en lo hecho se conoce, como cima de su obra, es *arti-ficio* o, si se prefiere, *arte-facto*. Por tanto es máximamente natural lo máximamente construido, lo sublimemente artificioso. La naturaleza del arte es el artificio» (*Lecturas. Panfletos y materiales IV*, Icaria, 1985, p. 86).

Pero es verdad que la obstinación de Ferlosio es más compleja porque vuelve y vuelve siempre a los mismos asuntos de fondo, empezando por el incumplimiento o la parcialidad de algo, de lo que está mal hecho, de aquello que es falso porque es deficiente como manufactura (aunque se trate de una idea). Ésa es la pantalla de fondo que explica la aventura de saber que son sus tres novelas, la aventura de saber mejor y más perfectamente cada cosa concreta,

real y material: en *Alfanhuí* el muchacho explora al mundo para saber de la contingencia de todo y de la muerte como amenaza diaria; en *El Jarama* la vida vive en niveles distintos –el pasado arriba, el futuro abajo– y ambos van anudados a la muerte también, la guerra en el primer caso y el accidente de Lucita en el segundo; y quizá sea la restitución obsesiva de lo verdadero –las razones que justifican los actos, frente al embuste, la apariencia o la desidia de saber– lo que más conmueve al lector de *El testimonio de Yarfoz*. Tres novelas sobre el comportamiento y las razones del comportamiento, tres novelas de un obstinado meditador sobre las coartadas morales y quizá, en el fondo, tres novelas nacidas de un escritor que aprende primero el oficio de narrar y sólo después despliega el oficio de pensar por escrito las ideas, anudándolas a una prosa de intriga que vale como la trama de una novela, que se hace guiar por un argumento que no es una sucesión de hechos sino una sucesión de causas y razones desveladoras de lo que se conoce, de lo que se cree que se conoce y de lo que es.

Déjenme mantener este tono, un punto descabellado, pero me parece que hay un eje epistemológico detrás de este novelista, que es el mismo que desarrolla y explora en su obra ensayística. El primer libro de Ferlosio llevaba una bellísima dedicatoria que dice: «escrita para ti esta historia castellana y llena de mentiras verdaderas». Y si el asunto es la verdad que se alude con la mentira, el objetivo de *El testimonio de Yarfoz* es justamente restablecer la verdad de los hechos sucedidos más allá del interés particular y de acuerdo sólo con el conocimiento como saber objetivable, fuera de la presión del tiempo o la mezquindad humana, incluso involuntaria. Por eso los testimonios, se lee en la novela, tienen el efecto de «producir como verdad ante los demás una versión de los hechos ignorada o, más a menudo, no creída en su día» (p. 14).

El lector menos familiarizado con la prosa ensayística de Ferlosio ha de reconocer en esa finalidad la naturaleza misma de su prosa de ideas, es decir, el combate militante contra verdades comúnmente aceptadas, o versiones de los hechos de raíz mediática u oficial (son la misma cosa), en favor de otras versiones que desenmascaran los defectos de fabricación de las ideas y juicios concebidos para proteger y legitimar los actos mismos. La lectura que Ferlosio ha hecho de los fastos de la Expo de Sevilla, en *Las cajas*

vacías, de la guerra del Golfo, de la ocupación española de las Indias o de la política armamentista de los Estados Unidos está concebida por la misma vocación de conocimiento antes que de denuncia. Lo sublevante no es la barbarie como ley fundacional de la historia (porque es la única que tiene) sino la pretensión de disimularla, disfrazarla o anegarla con razones inventadas a propósito o móviles que involucran intereses distintos de los más determinantes. O por decirlo así, también en su obra ensayística es prioritario antes ese antiguo prurito suyo de *entender*, de conocer, que el fin subsidiario, y en el fondo subalterno, de denunciar. El conocimiento carece de finalidad y termina en sí mismo, en forma de novela o en forma de ensayo, porque son las ideas, los conceptos y los embaucamientos lo que se erige en auténtica motivación de la escritura. El lector ha de reconocer en este principio una raíz axiomática del modo de pensar de Ferlosio, cuando, por ejemplo, escribe en su último libro de ensayos sobre la desconsolada certeza de la hegemonía de la razón instrumental frente a la razón racional, la primera para obtener un resultado práctico y la segunda destinada a conocer sin más las causas, los efectos y la posible naturaleza esencial de un asunto dado. «El dogma es una idea puesta a callar, su última palabra, sin duda para evitar que siga hablando, por la flaqueza mental de querer alcanzar la certidumbre incluso a costa del conocimiento» (*La hija de la guerra y la madre de la patria*, Destino, p. 145). La lamentable flaqueza de convertir a la verdad en estatua de piedra (y no de sal, como es) es otra imagen de su último libro, aunque la idea anduvo en este escritor desde tan antiguo como 1949 y su protesta abrupta contra el estilo, la postura, «el gesto retórico, aparencial», en lugar de una «ascética si no fuerte, a lo menos ordenada, metódica e intransigente»: la que hay detrás de la prosa de Ferlosio de acuerdo con cada poética novelesca que ha ensayado.

«La muerte trabaja agrietando las almas y los nombres», se lee en la página 162 del *Alfanhuí*, que va, como Ferlosio mismo, de melancolía en melancolía y la combate con sus dones. Asiste a la muerte de su maestro, a quien entierra, y regresa al final al lugar de origen llamado por la memoria de la muerte del maestro, que es quien le dio el nombre de Alfanhuí porque el muchacho tiene los ojos amarillos, como los alcaravanes y Alfanhuí es el nombre con

que se gritan los alcaravanes. La cautivadora belleza de la prosa de *Alfanhuí* ya no volvió a probarla, fuera de algún fragmento aislado de sus libros de ensayo. La estrenó para ese excepcional libro, terminado en 1950, y luego despojó a la prosa de casi todo en *El Jarama*, como luego la llenó de meditaciones, preguntas con respuesta, razones justas y perplejidades en *El testimonio de Yarfoz* para deshacer el mal nombre y los equívocos que la historia engendra en torno a los hechos del pasado. No ha de asombrar la reivindicación reciente de Ferlosio a propósito de que la historia debe describir antes que contar. Es lo que hizo con la técnica narrativa empleada para armar *El Jarama* con descripciones y el simulacro de lo fotográfica y fonográficamente reproducido. Casi todos los grandes autores acaban haciéndose auténticos dueños de lo que al principio fueron las larvas de su propio sentido más hondo, sea en la novela o sea en el ensayo.

Con *El Jarama* se construye la ilusión de la cotidianidad y, por tanto, también su falta de sentido, su discurrir tenue, apagado: se describen los momentos turbios, las nimiedades de las conversaciones, se pasa por encima de momentos tensos, o se sobreponen todos a los dramas porque el narrador los hace suceder con la mezcla de excepcionalidad y rutina de la vida ordinaria, sin cortes que enfaticen la voz patética ni nada que tampoco condene lo que es su materia, porque se trata de describir eso, la vida vana. Naturalmente es el hecho mismo de escribirlo lo que dota de sentido a la vida como río que no se detiene (y aludo al exergo de Leonardo da Vinci que encabeza el libro): lo adquiere cuando se fija; por eso la novela es novela y no historia ni vida, porque la novela ha magnificado un domingo cualquiera... que sólo existe en el libro. La creación escrita de un domingo –no el hecho mismo de vivirlo por los protagonistas– lo dota de sentido como espacio de reflexión, le otorga el sentido del que la vida como curso y simultaneidad por sí misma carece.

Contra esta estrategia novelesca, *El testimonio de Yarfoz* opera exactamente al revés: en lugar de buscar la fiabilidad en el simulacro de la cotidianeidad vulgar, reproduce la versión oculta, callada, postergada, sobre la vida de un personaje que es íntegramente de ficción, y lo hace para corregir el sentido que un presunto tiempo pasado (que ignoramos) y sus historiadores (de quienes nada

absolutamente sabemos porque son ficticios) han inventado sobre él, faltándoles la información crucial y de primera mano que puede aportar el testimonio de Yarfoz: las razones verdaderas pero mal comprendidas o mal transmitidas o deliberadamente malinterpretadas de su vida. Pero son una vida y un mundo enteramente ficticios para que sea sólo el conocimiento el que mande en ese libro, y no la pulsión documental o registradora del historiador. Ferlosio ha puesto en marcha un engranaje fabulado para explorar los actos y las razones de los hombres y hacerlo sin deudas con ninguna historia escrita anterior (porque toda ella es invención suya).

Si Yarfoz es el nombre de madurez de Alfanhuí, también es con respecto a *El Jarama* la otra cara de un mismo ejercicio epistemológico, o casi, porque incumbe al lector conocer mejor la realidad histórica (puramente ficticia) de acuerdo con ese testimonio inventado para hablar de lo que importa a Ferlosio: los universales humanos desde el simulacro novelesco de la experiencia real. El comportamiento humano se examina en ese ámbito absoluto de la ficción para hacerse precisamente conocimiento objetivado y no sujeto a los espejismos de la actualidad, de la historia perturbadora (y perturbada) o de las conveniencias enmascaradoras de los hombres cuando ponen en juego algo distinto del instinto puro de conocer y razonar: el único lugar para hacer ese ejercicio libre de ataduras es la ficción, la fábula, una historia que inventa un espacio geográfico y un tiempo donde actúen los hombres que son, sin embargo, como somos nosotros.

No sé si habrá o no algún otro título narrativo de Ferlosio en los próximos años, pero desde luego cada uno de los tres que ha dado hasta hoy ha sido escrito, por decirlo así, como creación novelesca crecida de un tronco mayor, o como demostración de facto, materializada, de la naturaleza del conocimiento como operación gratuita e irrenunciable, sin finalidad, y cuyo más alto formato es la asbtracción objetiva frente a la permisiva e indulgente conveniencia del saber utilitario (que, sin embargo, es la única base humanamente posible para acceder a una forma fiable de conocimiento). De esa bárbara contrariedad nacen las tres formas novelescas, es decir, los tres narradores genuinamente distintos, sin el menor parecido y, sin embargo, obra del mismo autor por gracia de esa antigua pasión, segura y obstinada, que es conocer sin odiar. □

Publicada la Memoria anual

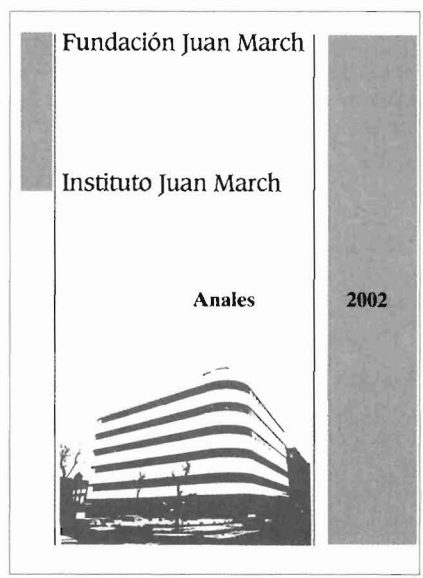
La Fundación organizó 231 actos culturales en 2002

Un total de 280.607 personas asistieron a las 8 exposiciones, 172 conciertos, 51 conferencias y otros actos

Un total de 231 actos culturales –a los que han asistido 280.607 personas– y que incluyeron exposiciones, conciertos, conferencias y otros actos; la publicación de diez nuevos números de la revista crítica de libros «SABER/*Leer*»; y otras promociones constituyen el balance de realizaciones de la Fundación Juan March en el pasado año, según se desprende de los *Anales* de esta institución, correspondientes a 2002, que acaban de publicarse. En 2002 la Fundación Juan March concedió la III Ayuda a la investigación básica, dotada con 901.518 euros (150 millones de pesetas), al científico Francisco Sánchez Madrid, catedrático de Inmunología de la Universidad Autónoma de Madrid y jefe de Sección de Inmunología del Hospital de La Princesa de Madrid. Esta ayuda se destina a apoyar a un científico español menor de 50 años que esté desarrollando en España una investigación original y creativa.

Esta Memoria ofrece información sobre los 231 actos culturales organizados en 2002: 8 exposiciones artísticas, 105 conciertos para el público en general y otros 67 recitales para jóvenes estudiantes, 51 conferencias y otras manifestaciones culturales. Los costos totales de las actividades ascendieron en 2002 a 10.622.942 euros, según los datos económicos reflejados en la citada Memoria.

«Matisse: Espíritu y sentido (Obras sobre papel)», «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas» y «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate» fueron las exposiciones ofrecidas por la Fundación Juan March en su sede, en Madrid. En el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca, además de la colección permanente, pudieron verse en las salas de muestras temporales las exposiciones «Gottlieb. Monotipos», «Mompó: Obra sobre papel», «Manuel Rivera. Reflejos» y



«Saura. *Damas* (Obra sobre papel)».

En cuanto al Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma, permaneció cerrado durante todo el año, por obras de ampliación y remodelación.

En cuanto a sus actividades musicales, en 2002 los habituales ciclos monográficos de los miércoles se transmitieron en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España, y estuvieron dedicados a «El piano iberoamericano», «El cuarteto iberoamericano», «La guitarra iberoamericana», «Britten: música de cámara y canciones», «Música francesa para trío con piano», «Sonatas románticas para violín y piano», «Schumann-Brahms: cuartetos y quintetos con piano», «Francisco Tárrega y su estela» y «El resurgir de la música inglesa» (este último ciclo con motivo de la exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate»). Continuaron celebrándose los «Conciertos de Mediodía» de los lunes y los «Conciertos del Sábado», así como los «Recitales para Jóvenes» (martes, jueves y viernes).

A través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea, la Fundación Juan March celebró cuatro nuevas sesiones del «Aula de (Re)estrenos»: sendos homenajes a los compositores Carlos Cruz de Castro y Tomás Marco, en su 60º aniversario, un concierto en el centenario del nacimiento del músico Ángel Martín Pompey y un recital de guitarra de Gabriel Estarellas. Estos conciertos también se transmitieron en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España.

Conferencias, «Aula abierta» y «Seminario de filosofía»

En 2002 siguieron celebrándose ciclos dentro de la modalidad de «Aula abierta», que se une a los Seminarios de filosofía y otros ciclos. Integrada por ocho sesiones en torno a un mismo tema, el «Aula abierta» consta de una primera parte, de carácter práctico (con lectura y comentario de textos previamente seleccionados), a la que sólo asisten profesores de enseñanza primaria y secundaria (previa inscripción en la Fundación Juan March), que pueden obtener «créditos», de utilidad para fines docentes. La segunda parte es una conferencia abierta al público sobre el mismo tema. A lo largo del año se celebraron cinco ciclos de «Aula abierta» sobre «Montaigne, Cervantes, Shakespeare: la amistad o el amor», «Origen y evo-

Año 2002
Balance de actos culturales y asistentes

	Actos	Asistentes
Exposiciones*	8	216.064
Conciertos	172	52.368
Conferencias y otros actos	51	12.175
TOTAL	**231**	**280.607**

* Se incluyen los visitantes al Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca.

lución del Hombre», «Los sefardíes: una cultura del exilio», «El laberinto de las palabras: Introducción a los diccionarios» y «Las plantas bajo el dominio del hombre». También se celebraron dos ciclos coincidiendo con exposiciones que exhibía en sus salas la Fundación Juan March: «O'Keeffe y su tiempo», con motivo de la titulada «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas» y «Turner y el mar», con ocasión de la exposición del mismo nombre que mostró acuarelas de la Tate de Londres. Asimismo, se celebró el II Seminario de Filosofía, titulado «El problema del mal en la filosofía política contemporánea».

La revista crítica de libros «SABER/*Leer*», mensual, alcanzaba en 2002 su decimosexto año y recogía, en los diez números aparecidos en dicho año, un total de 61 artículos redactados por 54 colaboradores de la revista. Cada mes ha seguido editándose el *Boletín Informativo*, que se abre con un ensayo, dedicado a lo largo de 2002 al tema «Novelistas españoles del siglo XX». La Fundación publicó un nuevo número de la serie «Cuadernos de los Seminarios públicos» titulado *El pasado y sus críticos*.

El Instituto Juan March: la Biología y las Ciencias Sociales

Esta labor cultural que de forma continuada viene realizando la Fundación Juan March (creada en 1955) mediante la organización de actividades artísticas, musicales y humanísticas se complementa con la que desarrolla en la vertiente científica e investigadora el *Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones* (creado en 1986 y con sede en la Fundación Juan March). A lo largo de 2002 prosiguieron sus actividades los dos centros dependientes del citado Instituto: el *Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología* y el *Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales*.

El *Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología*, cuyo objetivo es promover de un modo activo y sistemático la cooperación entre los científicos españoles y extranjeros que trabajan en el área de la Biología, con énfasis en las investigaciones avanzadas, organizó a lo largo de 2002 un total de 14 reuniones científicas, a las que asistieron 278 científicos invitados y 429 participantes, seleccionados, estos últimos, entre 676 solicitantes. Del conjunto de investigadores que asistieron a estas reuniones, 243 eran españoles y 464 de otras nacionalidades. Un total de 47 Premios Nobel de Medicina o Química –tres de ellos lo obtuvieron en 2002– han colaborado una o más veces en las actividades de la Fundación Juan March e Instituto Juan March relacionadas con la Biología. El Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología publicó durante el año 2002 quince títulos que recogen el contenido de *workshops* organizados en su sede.

En cuanto al *Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales* realizó una nueva convocatoria de plazas para el curso 2002-2003; otorgó seis nuevas plazas de la convocatoria anterior; desarrolló diferentes cursos, de carácter cerrado, para los alumnos que estudian en el mismo, y organizó diversos seminarios y otros actos. En el año 2002 se concedieron 13 diplomas, siete de «Doctor miembro del Instituto Juan March» y seis de «Maestro de Artes en Ciencias Sociales». Un total de trece trabajos se publicaron durante 2002 en la serie *Estudios/Working Papers*, que edita el Centro; así como siete nuevos títulos en la serie *Tesis doctorales*, que ofrece a los sectores académicos ediciones limitadas de las tesis elaboradas por los estudiantes del Centro.

Ambos Centros publicaron su propia memoria anual en la que informan de sus actividades. □

Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma

- Ofrece 70 obras, de 52 autores, distribuidas en 16 salas
- Exposición con 128 grabados de Picasso

Un total de 70 obras de 52 artistas españoles contemporáneos ofrece el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), tras su reciente ampliación y reforma, en el antiguo edificio de la calle Sant Miquel, número 11, en Palma de Mallorca. Son 52 pinturas, 16 esculturas, una cerámica de Miquel Barceló y un dibujo de Daniel Quintero.
Veintitrés de las obras se exhiben por vez primera en el Museo. De los 52 autores representados, Miquel Barceló y Antóni Tàpies lo están con 4 obras; Eduardo Chillida, con 3; 10 autores –entre ellos Joan Miró, Jorge Oteiza o José Guerrero–, con 2; y los 39 restantes, con una obra. El más antiguo de los cuadros es *Tête de femme*, realizado en 1907 por Pablo Picasso, y perteneciente 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.
El Museo dispone además de un salón de actos para conferencias, cursos, conciertos para escolares, etc., con 85 plazas, instalado en la planta baja. En esta misma planta se ha adaptado una zona para tienda del Museo, con un ventanal al exterior.
Tras la remodelación, se han ampliado a tres las salas de exposiciones temporales, en las que se exhibe, hasta el 12 de julio próximo, la exposición «Picasso: grabados».

Horario del Museo:
Lunes a viernes: 10-18,30 horas ininterrumpidamente.
Sábados: 10-13,30 horas.
Domingos y festivos: cerrado.

A continuación se ofrece un extracto del texto que recoge el catálogo del Museo, realizado por Javier Maderuelo, **catedrático de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares.**

Un resumen del arte español del siglo XX

A través de un escueto pero sustancioso conjunto de obras, cuidadosamente elegidas, el Museu d'Art Espanyol Contemporani 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

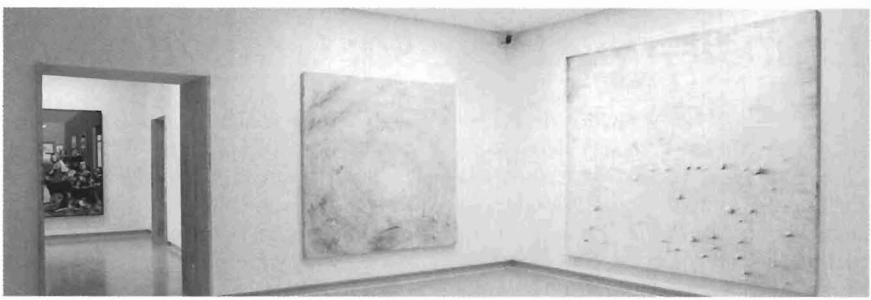
en su producción e interesantes en su evolución.

Todo el siglo XX ha quedado marcado por la inmensa figura de Pablo Picasso, que aparece aquí representado con un cuadro importante por quedar patente en él la génesis del cubismo, estilo paradigmático de lo que será la pintura moderna. Junto a Picasso, los nombres de Juan Gris, Julio González, Joan Miró y Salvador Dalí forman esa pléyade de 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 serie de las vanguardias, fundamentalmente del cubismo y del surrealismo.

Pero es en la segunda mitad de ese siglo cuando el arte español va a cobrar una particular coherencia y extensión con el desarrollo de unas tendencias estéticas con características propias que han generado estilos, como el informalismo, la abstracción geométrica o el realismo mágico, parejos a los lenguajes plásticos internacionales del momento pero consiguiendo un carácter y expresividad tan propios como inconfundibles. Cuatro acontecimientos polarizarán este esfuerzo: la formación de los grupos *Dau al Set* en Barcelona, *El Paso* en Madrid, *Parpalló* en Valencia y la fundación del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, que serán los jalones más claros de este período que se inicia a finales de los años cuarenta.

Los artistas del grupo *Dau al Set* (1948-1953), entre ellos Antoni Tàpies y Modest Cuixart, que colaboraron en su fundación, partiendo de la ensoñación y el automatismo surrealista llegaron a la abstracción matérica. *El Paso* (1957-1960) se fundó para vigorizar el arte español contemporáneo. A él pertenecieron, entre otros, Manuel Millares, Antonio Saura, Luis Feito, Manuel Rivera, Rafael Canogar y Martín Chirino. Entre todos, desde diferenciadas posturas personales, configuraron un vigoroso lenguaje abstracto, informalista y liberador, muy característico en la pintura comprometida de los años cincuenta y sesenta. Eusebio Sempere y Andreu Alfaro intentaron, desde el *Grupo Parpalló* (1956-1961), realizar un arte abstracto que, por el contrario, se apoyará en cualidades formales, recuperando la tradición experimental de las vanguardias constructivas. De esta manera formularon el otro polo de la abstracción en España. Algunos artistas de estos grupos se reunirán alrededor de Fernando Zóbel, del pintor conquense Gustavo Torner y de Gerardo Rueda en la creación del Museo de Arte Abstracto Español que, partiendo de la colección personal de Zóbel, se ubicó en 1966 en las conocidas Casas Colgadas de Cuenca, dando así cobertura museística y coherencia histórica a todos estos esfuerzos creativos y logros estéticos.

Por su parte, la escultura contemporánea tendrá un foco importante en el País Vasco, alrededor de artistas como Jorge Oteiza y Eduardo Chillida, mientras que la pintura figurativa cobrará un nuevo impulso con la práctica de cierto realismo mágico que tiene en Antonio López y Carmen Laffón sus figuras más



señeras.

El *pop art* o, si se quiere, las imágenes de la cultura popular tendrán también su reflejo en la pintura española unidas a una cierta crítica social a través de pintores como Juan Genovés, el Equipo Crónica o Eduardo Arroyo.



«Figuras en una casa», de Antonio López, 1967

Tras estos tiempos heroicos de lucha contra la incomprensión se afianzará la idea de un arte español contemporáneo que ha sabido conquistar el respeto social y el reconocimiento crítico abriendo un capítulo importante de la cultura española actual. Nuevas oleadas de artistas nacidos desde los años cuarenta han tomado el relevo en la tarea de extender los límites del arte y generar nuevos lenguajes plásticos construyendo los más variados caminos en un período particularmente fértil para el arte español, caracterizado por una creación plástica no doctrinaria y por la convivencia pacífica de las más variadas tendencias artísticas.

Tres momentos fundamentales podemos apreciar en el arte español de la democracia. El primero surgió, a principios de los años setenta, con los signos iniciales de la apertura a Europa y la aceptación de las tendencias más vanguardistas del *minimal art* y, sobre todo, del *arte conceptual*, que abrirán las puertas a diferentes corrientes experimentalistas caracterizadas por no manifestarse a través de los tradicionales medios de la pintura o la escultura. Un abanico de artistas muy heterogéneo, desde el primer Ferrán García Sevilla hasta el polifacético Juan Navarro Baldeweg, ilustrarían este capítulo que aún continúa dando frutos.

El segundo momento coincide con el inicio de los años ochenta, cuando los pintores pretenden recuperar el protagonismo respondiendo al arte conceptual con un movimiento difuso pero eficaz denominado nueva abstracción. Pintores como José Manuel Broto, Miguel Ángel Campano, Alfonso Albacete, Gerardo Delgado, José María Sicilia e incluso, el entonces muy joven, Miquel Barceló presentaron sus obras en plena euforia de recuperación de la pintura pura a través de una abstracción renovada.

Por último, en la primera mitad de los ochenta surge con una fuerza inesperada un interés por la escultura que se presenta haciendo alarde de una apertura de medios, técnicas, estilos y temas jamás imaginados. Sergi Aguilar, Juan Bordes o Susana Solano son algunos de los nombres que despertarán un género que parecía dormido.

Exposición «Picasso: Grabados»

Un total de 128 grabados de Picasso se exhiben en las salas de exposiciones temporales del Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma. 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 1915, con estampas de sus etapas azul y rosa (*La comida frugal*, 1904; *Los saltimbanquis*, 1905) y grabados de su época cubista (1909-1915). La exposición esta-

rá abierta en el Museo hasta el próximo 12 de julio.

Pablo Picasso realizó numerosos grabados a lo largo de toda su trayectoria artística, que constituyen, por sí mismos, un capítulo fundamental de su producción plástica. Al igual que en su pintura, en el desarrollo de su obra gráfica trabajó en series, mostrando su temática preferida y sus procedimientos habituales. Con su constante afán investigador y un dominio absoluto de todas las técnicas, Picasso es considerado un artista universal y uno de los más extraordinarios grabadores de todos los tiempos.

La comida frugal es la gran obra maestra de su primera etapa como grabador. Este aguafuerte fue realizado en 1904 en un taller del número 13 de la Rue Ravignan de París, conocido como Bateau-Lavoir, al que acudían asiduamente los miembros más destacados de la vanguardia parisiense. En esta obra Picasso recurre con sorprendente realismo a la temática de la pobreza, la miseria y la desesperanza, tan características de su temprano Período Azul. En 1913 Vollard adquiere esta plancha, junto con otras que fueron realizadas desde finales de 1904 hasta principios de 1906, durante el llamado Período Rosa, y las edita bajo el título *Los Saltimbanquis*.

Su primera incursión dentro del grabado, en la gran aventura plástica e intelectual que fue el Cubismo, data de 1909, dos años después de la realización de *Las Señoritas de Aviñón*. Muchas de sus obras grabadas son ilustraciones para libros como el de *Saint Matorel* y *Le siège de Jérusalem*, ambos de su amigo y poeta Max Jacob. Fue durante su estancia en Cadaqués, en el verano de 1910, cuando Picasso comenzó a trabajar en los aguafuertes que ilustran *Saint Matorel*, obras fundamentales en la génesis del Cubismo Analítico. *Le siège de Jérusalem* incluye ejemplares ilustraciones (1913-1914) del Cubismo Sintético, con una selección y síntesis de los puntos de vista prioritarios de la obra. En algunos casos incorpora letras a sus composiciones cubistas, como en *Naturaleza muerta con botella (Vie Marc)* de 1912, y en otros recurre al *papier collé* o fragmentos de periódico, como en *L'homme au chien* de 1914, en su interés por vincular el arte con la realidad.

La «Suite Vollard»

La espléndida colección de grabados de Picasso conocida como *Suite Vollard*, una de las series más importantes de toda la historia del arte, sólo comparable en calidad y extensión a las realizadas anteriormente por Rembrandt y Goya, toma su nombre del marchante Ambroise Vollard para quien grabó Picasso estos cobres. Realizadas las planchas entre septiembre de 1930 y junio de 1936, la serie consta de cien grabados ejecutados con diversas técnicas como buril, punta seca, aguafuerte y aguatinta al azúcar, que son utilizadas de manera novedosa y sorprendente al aplicar Picasso los ácidos con pincel para conseguir asombrosas veladuras o utilizar la simple línea pura, dotando así a las estampas de un naturalismo sensual. Con estas conquistas expresivas Picasso demuestra ser el maestro indiscutido de las técnicas calcográficas.

En el conjunto de la *Suite Vollard* se pueden apreciar claramente cuatro temas: *El taller del escultor*, *El minotauro*, *Rembrandt* y *La batalla del amor*, más tres retratos de Ambroise Vollard, realizados en 1937 para completar el centenar de grabados. Algunos de los temas tienen su origen remoto en un relato breve de Honoré de Balzac, titulado *Le Chef-d'œuvre inconnu* («La obra maestra desconocida», 1831), cuya lectura impresionó profundamente a Picasso. En él se narra el esfuerzo de un pintor por atrapar la vida misma a través de la belleza femenina y plantea premonitoriamente los orígenes del arte moderno, del que Picasso va a ser uno de los principales forjadores. □

25.000 visitantes en el primer mes

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

El ex director del Centro Pompidou, Werner Spies, presentó la muestra

Un total de 25.000 personas han visitado la exposición «Espíritu de modernidad: De Goya a Giacometti» (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld) durante el primer mes de su exhibición en la Fundación Juan March, en Madrid. Organizada por esta institución, 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 muestra estará abierta hasta el 8 de junio de 2003.

«La exposición –apuntaba el director gerente de la Fundación Juan March, José Luis Yuste, **en la presentación– ofrece un itinerario estético de algunas de las principales corrientes artísticas del arte moderno y, a su vez, muestra cómo los artistas representados hacen de la obra sobre papel su mayor aliado en la experimentación y en la búsqueda de la creación nueva.»**

Werner Spies, **ex director del Centro Georges Pompidou, de París, y autor de un estudio sobre la exposición que recoge el catálogo, pronunció la conferencia inaugural, que trató sobre «Picasso: los últimos años». Ofrecemos un resumen de la misma en páginas siguientes.**

Werner Spies (Tübingen, Alemania, 1937) es Doctor en Letras, cátedra de Historia del Arte del Siglo XX en la Kunstakademie de Düsseldorf. Ha sido director del Musée National d'Art Moderne/Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, de París (1997-2000). Fue miembro del jurado de la Documenta (1968), comisario de la exposición «Max Ernst» del Grand Palais, de París (1975) y de la exposición «París-Berlín» en el Centro Georges Pompidou (1978), además de haber organizado numerosas exposiciones artísticas. Responsable del *Catálogo razonado de la obra de Max Ernst*, es miembro de la Academia Alemana, Premio Literario de la Deutsche Akademie por sus escritos sobre arte y Premio Wilhelm Heisenberg de la Academia de Baviera.



«Picador y personajes», Pablo Picasso, 1960.

Werner Spies

Picasso: la obra de sus últimos años



En los cuadros que Picasso realiza al final de su vida se manifiesta un enunciado que sitúa al espectador ante un reto superior. Se trata de un desafío que Picasso ha programado, preparado. A decir verdad, no debería de extrañarnos. Picasso reaccionaba sobre todo contra las ideas que uno podía hacerse del arte y su evolución, una evolución a la que él mismo nunca dejó de enfrentarse a lo largo de una carrera que se extiende a lo largo de ochenta años. Picasso recurre de manera patente, desde sus comienzos, a la variación. Desde el principio, existe ese extraño deseo de cuestionar de nuevo cada motivo y cada solución, de darles un máximo de variantes. Sin ese gusto por la metamorfosis que le facilita la mayor libertad con respecto a una forma determinada y aceptada por sus contemporáneos, los últimos cuadros no habrían sido posibles.

¿Qué es lo que se esconde detrás de esta manía por la variación, detrás de esta táctica que consiste, apenas terminada una obra, en tomarla enseguida como tema de nuevas variaciones? La tendencia a considerar sus propios trabajos con una mirada tan crítica como la realidad en la que se fundan se manifiesta muy pronto, como lo atestiguan ya los numerosos cuadros y bocetos realizados por el joven Picasso. Le vemos concentrarse en cada una de sus obras sólo por poco tiempo. Se pierde en innumerables paráfrasis de lo que habrá primero anotado en su dibujo. El boceto realizado a partir de la realidad desaparece rápidamente detrás del encadenamiento de las variaciones de formas posibles. En sus dibujos, observamos una estilización redonda y una estilización angulosa. No dejaremos de encontrar en lo sucesivo ambos modos gráficos a través de toda su obra.

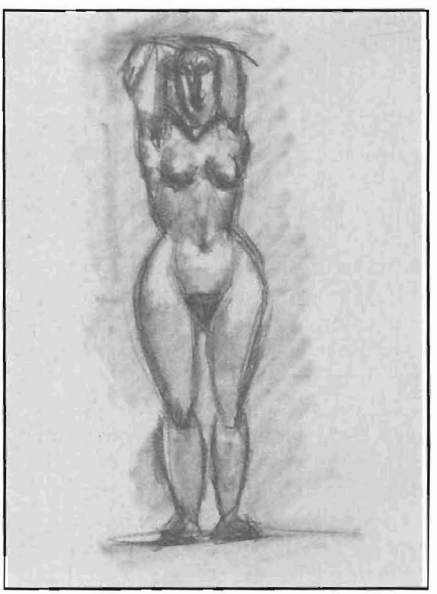
No existe otro artista que haya chocado de manera tan constante con los distintos aspectos de la figura humana. La manera en que trata el cuerpo constituye el mejor ejemplo. Sentimos, especialmente ante las obras biomorfas, que realiza desde los años veinte y treinta, que los cuerpos ya no existirán con una forma segura, permanente. Las siluetas empiezan a flotar, se abren o se transforman en líneas de fuerzas. Las variaciones aparecen como el resultado de un minucioso cálculo. Este proceso que somete toda forma a un sistema de tropismos lentos, imperceptibles, tiene como consecuencia rebajar los aspectos temáticos de la obra por debajo de su punto de congelación. Los contenidos psicológicos se van apagando paulatinamente. El relativismo que las variaciones y mutaciones formales ponen en escena en los cuadros anuncia el fin de un mundo psicológico en el que todo se dejaría aprehender en conceptos normativos. ¿Qué es lo que Picasso alcanza por su manía de la variación? El artista trabaja con ínfimas diferencias formales. De un dibujo a otro, las diferencias de forma son a menudo insignificantes. El artista trabaja como un computador que experimenta a tientas y visualiza una solución tras otra. Cuando estamos ante estas series experimentales que elabora Picasso, tenemos la impresión de que todo lo referente al sentimiento, todo lo que puede ser enunciado o que es personal, ha desaparecido. Se trata de desplegar, con la mayor riqueza, el conjunto de las posibilidades

formales imaginables. Dichas formas ya no han de ser evaluadas mediante categorías habituales. Cabría pensar que Picasso ha querido desfigurar lo que le era más cercano: sus mujeres y sus amantes. Si acaso, son sus últimos cuadros los que vemos precipitarse en estas distorsiones, es la mirada ávida de posesión de Picasso. Picasso no deforma, no desfigura, pues nunca se refiere a un único cuadro, sino –si queremos retomar esta idea– a una serie, a toda una evolución de formas.

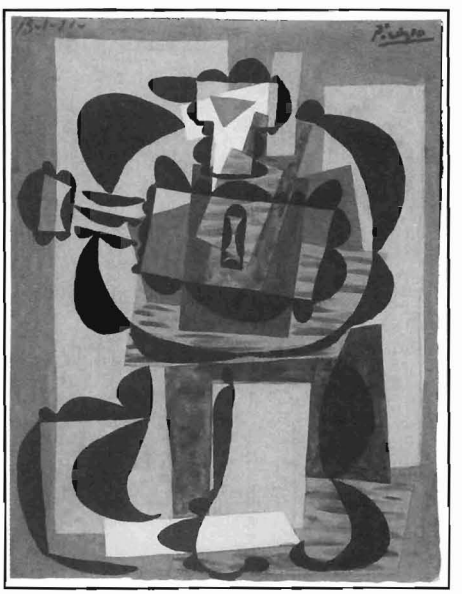
Picasso nunca dejó de cambiar en sus sucesivos estilos y sus diferentes paletas expresivas. Para él, no existe ninguna estética obligada y definitiva. Picasso se distancia regularmente del gusto de su época, y de sí mismo al mismo tiempo. No podemos separar ni identificar claramente las diferentes fases de la obra. Éstas se yuxtaponen oponiéndose. Picasso no deja de romper las relaciones, renunciar a las certezas para «crearse una soledad» siempre renovada. Y vemos al artista apartarse frecuentemente, sustraerse más y más a la historia y la época en la que vive.

Picasso nunca dejó de repetir que las atrevidas deformaciones a las que sometía objetos y cuerpos no eran sino una práctica de vivisección en su propio cuerpo y lo que le rodeaba. Es entonces –durante los meses que anuncian *Las Señoritas de Aviñón*– cuando ocurre la ruptura con las conveniencias. Una ruptura con la época, la historia, Picasso realiza todo ello a la vez. Necesita este exilio voluntario, que parece haberse convertido en una de las condiciones esenciales de la actividad creadora en el siglo XX. Mondrian, Kandinsky, Max Ernst, Marcel Duchamp, James Joyce, Samuel Beckett; todos ellos rompieron los vínculos que les ataban a un entorno natural y familiar.

En 1961 Picasso se casa con Jacqueline Roque. Deja Cannes, al tener que abandonar «La Californie», su quinta de Cannes, debido a la edificación de unos edificios que le impedían la vista sobre el Mediterráneo. En junio, se instala en la gran casa de campo de «Notre-Dame-de-Vie». Y pintar en Mougins significaba algo especial. ¿Qué es lo que distingue la obra de los últimos años, el método del pintor y del dibujante de lo que conocemos de



«Mujer joven de pie, de frente con brazos levantados». Estudio para «Las Señoritas de Aviñón», 1906-07, de Picasso.



«Guitarra y frutero sobre un velador», de Picasso, 1921.

las épocas anteriores? En vida de Picasso, sus últimos trabajos provocaron una enorme incredulidad, irritación y severas críticas. En 1966, Clement Greenberg manifestaba que Picasso ya había dejado de ser imprescindible. En otras palabras, los reproches que se le hacían repetían lo que las obras tardías de otros artistas también habían tenido que sufrir en su época.

Al no darse nunca un descanso –y esto es lo que revelan los últimos cuadros que se aferran a la sensualidad y el abrazo, que muestran copulaciones y besos en primer plano–, pretendía exorcizar la muerte. No debemos ignorar que la exaltación del cuerpo, que aparece en todas partes, iba en contra de esta sublimación que reclaman generalmente unas obras de vejez. En realidad, son cuadros que rebosan furor y vitalidad, sin transfiguración de ningún tipo. ¿En qué se distingue radicalmente esta obra de la de un Cézanne o Matisse? En los trabajos del último Cézanne, vemos al pintor llegar a la negación del cuerpo. Es lo mental, lo ideal, lo que ocupa el primer plano. No es éste el caso de Picasso, para quien el cuerpo, por el contrario, lo invade todo. Dedos de la mano y del pie, labios, órganos genitales, todo ello simplificado y reducido a una especie de canción infantil, se precipitan en una ávida y glotona conquista de la pareja y del espacio de alrededor.

El tema del tiempo

Lo que Picasso pretende expresar a través de sus temas principales no es otra cosa que el único y gran tema: el tiempo. La renuncia a los elementos estructurales geométricos confiere a todos los cuadros de este último período una delicada compacidad, una sutil ligereza. En lo sucesivo es el espacio abierto el que responde a la acentuación de los contornos. Picasso enmarca sus figuras, que ocupan generalmente toda la superficie del cuadro. Podemos interpretar esto como una mirada tardía sobre las cosas, que prescinde de detalles innecesarios. Se trata ahora de lo esencial.

En los dibujos y grabados, Picasso sigue una técnica incisiva, meticulosa. El carácter abierto y esbozado de las obras pintadas desaparece en los dibujos y aguafuertes. Los contornos y los detalles gráficos permanecen ampliamente anotados con precisión y contrastados. Todo ello contradice lo que muestran los cuadros. El trazo rápido, los contornos en forma de tirabuzones no son en ningún modo reflejo de una debilidad fisiológica, tal y como pensaban algunos críticos en los años sesenta. El virtuosismo y la seguridad de los dibujos desmienten definitivamente una opinión de este tipo. Es evidente que lo que hemos de buscar detrás de la separación que Picasso instaura entre el estilo del pintor por un lado y el estilo del dibujante por otro, es su miedo ante el tiempo que se va inexorablemente. El espanto y la resistencia ante el envejecimiento y la muerte se ven reflejados en su trabajo. La obra que crea Picasso día a día aparece como una rebelión contra nuestra condición efímera y mortal.

Picasso y el tiempo. Por un lado, un furor y gesto rápido, que no se parecen en nada a los de Pollock. El tiempo disponible cuando Picasso se dedica al dibujo, donde los formatos son más reducidos, más concentrados que los de los cuadros, se convierte en una precisión detallada, contraria a toda espontaneidad. El cotejo entre dibujos y cuadros lo demuestra con una asombrosa claridad: los cuadros ya dejan de concentrarse casi exclusivamente en la representación de una figura o una pareja. En los dibujos y grabados, lo que las obras muestran de manera tan lapidaria se metamorfosea en sutiles juegos, en los que el artista nos lleva tan pronto al burdel, como a su taller o a través de la historia del arte. □

En el Museo de Arte Abstracto Español hasta el 11 de mayo

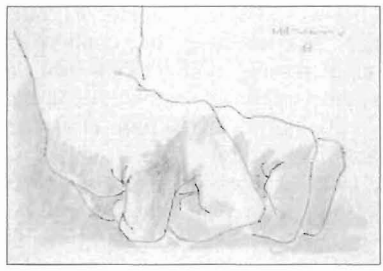
«Chillida, elogio de la mano», en Cuenca

Hasta el 11 de mayo pueden verse, en el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca, las 103 obras –dibujos, collages, «gravitaciones», esculturas en acero y terracotas– que conforman la Exposición «Chillida, elogio de la mano», que se inauguró el pasado 12 de febrero. Se trata de una selección de obras realizadas por el artista vasco Eduardo Chillida **(San Sebastián, 1924-2002) entre 1945 y 2000. Todas ellas (con la excepción de una, perteneciente a una colección particular) proceden de la colección del propio artista vasco. En la inauguración, el director gerente de la Fundación Juan March,** José Luis Yuste, **señaló que con esta muestra se pretendía homenajear a Chillida, «pero no sólo a sus esculturas monumentales, que tan justa fama han cobrado en todo el mundo, sino a la serie de dibujos que realizó sobre la mano humana». Al acto inaugural asistieron la viuda del escultor,** Pilar Belzunce, **y dos de sus hijos,** Luis y Susana. **Pilar Belzunce confesó, con humor, que Chillida nunca quiso utilizar las manos de ella «por no ser suficientemente plásticas» y, respecto a la muestra monográfica, señaló que «resulta interesante saber captar las sensaciones que se pretende transmitir en cada una de las creaciones». El crítico y catedrático de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid)** Javier Maderuelo **es el autor del texto incluido en el catálogo, y del cual se recoge a continuación un amplio resumen.**

Javier Maderuelo

De la mano al espacio

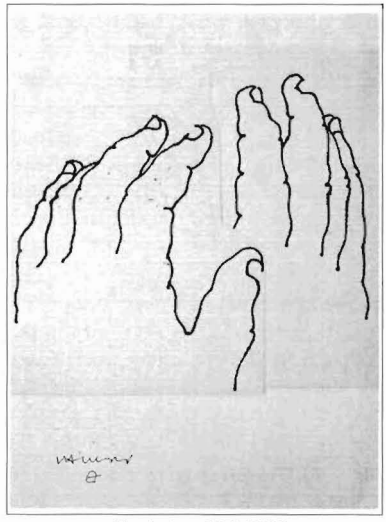
No hay parte del cuerpo humano más versátil y multiforme que la mano. Aun poseyendo una estructura enormemente característica y singular, reconocible por sus cinco dedos, la mano es capaz de abrirse y cerrarse, de ser cuenco y maza, de golpear y acariciar, de detener o empujar. Esta capacidad de metamorfosis y de multifuncionalidad no puede pasar desapercibida a nadie que trabaje en la ideación y generación de formas. Nada más cercano podrá encontrar el artista que le permita ensayar de inmediato cualquier intuición formal. Así, cuando alguien quiere explicar qué forma tiene un objeto, cómo es un volumen o cuán extenso es un espacio no podría explicarlo sin recurrir a la gesticulación con las manos. Este tipo de habilidades de la mano que permite simular formas, bien como gesto convencional o como sombra proyectada, se detecta también a través de sus cualidades mecánicas y es empleada por el hombre para configurar todo tipo de formas reales. Sin duda, una de las cualidades que mejor diferencia al hombre del resto de los animales es su capacidad para rallar, modelar, tallar, moldear, ensamblar y construir, actividades, todas ellas, que se realizan con la mano. Actividades que reconocemos, también, como propias de escultores.



«Sin título», 1946

Para cualquier artista, piénsese en un pianista o en un pintor, las manos son su más preciado tesoro pero muy pocos trabajos creativos tienen una relación simbólica tan estrecha con la mano como la que mantiene la escultura. El escultor con la presión de sus dedos dota de forma viva al amorfo barro sobre el que deja su huella, con la fuerza de sus manos transmite el golpe preciso a la maza para tallar con exactitud la roca sin romperla, con los gestos de su mano pule las superficies hasta conseguir la tersura que permite al ojo ver la carne donde sólo hay piedra. Efectivamente, el arte del escultor, desde sus orígenes, tiene por cometido dotar de forma viva a la materia inerte, transformar en gráciles cuerpos llenos de movimiento la dura piedra y el amorfo barro y estas metamorfosis, propias de los dioses del Olimpo, las realizan los humanos con sus manos que son el medio necesario para el acto de formar. En el año 1943, Eduardo Chillida comenzó a estudiar la carrera de arquitectura. Ingresar en la Escuela de Arquitectura de Madrid no era entonces fácil. Se necesitaba una fuerte preparación en ciencias y un dominio de lo que hoy llamamos «expresión gráfica», es decir, de la copia de estatuas clásicas y del «dibujo del natural». Los alumnos debían copiar desnudos humanos en sesiones de pose que siempre eran insuficientes. Por eso, los profesores solían pedir a los alumnos que se ejercitaran en la copia del natural siendo ellos el propio modelo, dibujando su mano izquierda que, dada la versatilidad que posee, se puede ofrecer como modelo estático o dinámico en miles de posiciones increíblemente variadas. Sólo quienes han realizado este tipo de ejercicios pueden saber lo fascinante que resulta descubrirse uno a sí mismo a través de una parte tan significativa, como es su propia mano. Sólo quienes han dedicado horas y horas al acto silencioso y paciente de dibujar pueden saber la enorme cantidad de ideas que asaltan la mente del dibujante mientras la mano, independizada del pensamiento, adquiere destreza y ejecuta líneas, trazos, sombras... dando profundidad y vida a cuerpos, formas y espacios.

Es curioso que un tema recurrente en los dibujos y grabados de Eduardo Chillida, desde sus primeros ejercicios escolares, sea su propia mano. En más de trescientos dibujos y en más de un centenar de grabados aparecen sus manos, en las que se aprecian dedos y uñas claramente representados, convirtiéndose éste en un tema tan obsesivo que ha llevado al crítico alemán Werner Schmalenbach a aseverar que «ningún otro artista, a lo largo de la historia, ha abarcado este tema con pareja intensidad... no existe un ejemplo igual en el que la mano constituya un tema per se». En realidad puedo aventurarme a asegurar más: casi todas las obras que Eduardo Chillida ha realizado como escultor, como grabador o dibujante, exceptuando solamente una serie de des-



«Sin título», 1979-2000

nudos realizada entre 1948 y 1951, cuando aún practicaba la representación antropomórfica, y algún retrato familiar ocasional, tienen como referente último la mano; incluso aquellas obras que Schmalenbach segrega, mostrándolas aparte en un tercer tomo de su estudio sobre sus dibujos, donde las reúne bajo el título genérico de «formas», es decir, de formas abstractas.

Los dibujos y grabados de Chillida, a pesar de su autonomía, no son algo aparte de su escultura, ni algo paralelo, son la clave para poder comprender algunos aspectos de su escultura y para poder interpretar algunos contenidos iconográficos de ella. Cuando contemplamos los dibujos de esta exposición, que representan manos, nos damos cuenta inmediatamente de que el interés no radica en sus cualidades anatómicas o en la supuesta relación de parecido con el modelo, sino que son percibidos como líneas puras y autónomas, como trazos pulsionales que limitan el espacio del papel determinando áreas que quedan encerradas dentro de esas líneas o excluidas fuera de ellas. Pero, ¿por qué dibujar entonces tan concretamente una mano si la representación de cualquier otro elemento natural, como la figura de un árbol o de un perro, podría servir también como disculpa para limitar o encerrar el espacio?

Muy probablemente, la primera experiencia de espacio que tiene un recién nacido se produce al extender la mano y sentir su profundidad y al intentar atraparlo cerrando los dedos. Así, la mano aprehende el espacio real de manera activa, esa misma actividad pretende ser traspasada al papel por Chillida. Las manos que él dibuja no son estudios de academia, ni se presentan extendidas, como las que aparecen silueteadas en las cavernas prehistóricas de El Castillo (Cantabria) o Pech-Merle (Lot), sino que son dibujos lineales que muestran expresivos dedos que giran y se pliegan, es decir, que realizan los mismos movimientos que el artista suele ejecutar cuando dobla, extiende o torsiona el hierro. Se establece así una analogía entre acto y representación que confiere un sentido más profundo a la obsesión de presentar el espacio a través de la acción de mostrar su mano. Todo el espacio se encuentra así resumido en su mano. Los quirománticos interpretan la vida y el destino en otro lugar, en los surcos de la palma. Chillida parece también obsesionado con estos surcos. Una buena parte de sus dibujos y grabados, supuestamente irreferenciales, son claramente surcos. La propia actividad del grabado a punta seca consiste en surcar y esta actividad pasará a su trabajo escultórico. En 1968 realizó un grupo de esculturas, tituladas *Elogio de la luz*, que provienen de la experimentación con la madera llevada a cabo en unas obras anteriores que se conocen con el genérico título de *Relieve*. El *Elogio de la luz V* es un simple bloque prismático de alabastro surcado por un arco de circunferencia y unas líneas rectas. Desde entonces Eduardo Chillida ha realizado decenas de esculturas en alabastro, arcilla refractaria, porcelana e incluso gruesas planchas de hierro cuyo motivo son surcos, que pueden ser interpretados de manera análoga a las señales del destino que se forjan en las líneas de la mano.

Si aceptamos que el origen iconográfico de muchas de las obras de Eduardo Chillida, tanto dibujos y grabados como esculturas, pueden ser resultado, consciente o inconsciente, de la estilización de su propia mano, una gran cantidad de obras que ahora quedan arrinconadas en el ambiguo apartado de abstracciones irreferenciales podrían cobrar una nueva luz. Sin negar todo lo que la escultura de Eduardo Chillida tiene de espacio habitable, con sugerentes cualidades arquitectónicas, y reconociendo el valor urbano intrínseco de algunas de sus obras públicas, hay que insistir en que la idea de espacio de Chillida se concentra en la experiencia, personal e íntima, que surge de la sorpresa del reconocimiento de su propia mano. El espacio que acotan sus obras es el que cabe en su mano, aquel que fluye entre sus dedos. □

Comienza un nuevo ciclo el 30 de abril

«Flautas: del Barroco al siglo XX»

El día 30 de abril comienza un nuevo ciclo en la Fundación Juan March, bajo el título «Flautas: del Barroco al siglo XX», que continúa los días 7 y 14 de mayo. Interpretado por Juana Guillem, Antonio Arias, José Oliver, José Sotorres y Miguel Ángel Angulo **(30 de abril);** Juana Guillem y María Antonia Rodríguez **(7 de mayo); y** Pilar Constancio, Juana Guillem, María José Muñoz, María Antonia Rodríguez y José Sotorres **(14 de mayo), se ofrece en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España.**
El programa del ciclo es el siguiente:

— Miércoles 30 de abril

Juana Guillem, Antonio Arias, José Oliver, José Sotorres y **Miguel Ángel Angulo**.

Concierto en La menor, Op. 15/2 para cinco flautas, de Joseph Bodin de Boismortier; Trío nº 5 en Sol menor, de François Devienne; Cuarteto Sinfónico, Op. 12, de Anton Reicha; Pour quatre flûtes 34, de P. Paubon; y Divertimento-Jazz, de R. Guiot.

— Miércoles 7 de mayo

Juana Guillem y **María Antonia Rodríguez**.

Dúo de flautas, Op. 11, de Salvador Brotons; Debla (flauta sola), de Cristóbal Halffter; Sequenza per flauto solo, de Luciano Berio; CividaleDuo (estreno en España), de R. Guiot; Duell (estreno absoluto), de N. Mashayekhi; Masque (estreno en España), de Toru Takemitsu; y Pequeña Serenata Diurna (Eine Kleine Tagmusik) (estreno absoluto), de Tomás Marco.

— Miércoles 14 de mayo

Pilar Constancio, Juana Guillem, María José Muñoz, María Antonia Rodríguez y **José Sotorres**.

Concierto en Re mayor, Op. 15/3 para cinco flautas, de Joseph Bodin de Boismortier; Jour d'été à la montagne, de Eugène Bozza; Calligraphies (estreno en España), de A. Beney; y Quartett für 4 flöten (estreno en España), de Sofiya Gubaydulina.

Los intérpretes

Juana Guillem es flauta solista de la Orquesta Nacional de España y profesora del Conservatorio Superior de Palma de Mallorca y del Centro de estudios Neomúsica de Madrid.

Antonio Arias es flauta solista de la Orquesta Nacional de España; y colabora con el Museo de Prehistoria de Valencia en investigaciones sobre una flauta del Neolítico levantino.

José Oliver desempeña su labor docente en el Conservatorio de Pozuelo (Madrid). Es flautín solista de la Orquesta Nacional de España.

José Sotorres es profesor titular de la Orquesta Nacional de España y flauta solista de la Orquesta Clásica de Madrid; imparte clases en el Conservatorio Provincial de Guadalajara.

Miguel Ángel Angulo Cruz es profesor de la Orquesta Nacional de España y profesor invitado de la Joven Orquesta Nacional de España, entre otras.

María Antonia Rodríguez es flauta solista de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española.

Pilar Constancio es flauta solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

María José Muñoz es profesora de la Orquesta de la Comunidad de Madrid. □

Finaliza el ciclo iniciado en marzo

«Fantasías para piano»

El ciclo ofrecido por la Fundación Juan March desde el pasado mes de marzo bajo el título «Fantasías para piano» continúa los días 2 y 9 del mes de abril; interpretado por Miguel Ituarte, Gabriel Loidi y Sara Marianovich **(en marzo), y** Guillermo González y Manuel Escalante **(durante este mes).**
Como se indica en el programa de mano, aunque suele sobreentenderse que la fantasía, obra musical que establece la máxima libertad organizativa para el compositor, es «forma» que abunda sobre todo en el período romántico (y efectivamente hay abundantes ejemplos de ello en estos conciertos), este ciclo abarca medio milenio de música, desde el siglo XVI al siglo XXI, con el hilo conductor de fantasías para tecla: desde las espinetas y virginales del Renacimiento, los claves del Barroco y diversos estilos preclásicos, los pianofortes del clasicismo y el primer romanticismo, hasta el piano moderno de los compositores del siglo pasado y, en algunos casos, de este siglo que empieza.
A través de 34 obras (más si se desgaja algún opus que así lo permite), y doce de ellas españolas, con tres estrenos absolutos, se han reunido algunas de las obras más célebres que se acogen a los muy variados matices de la fantasía y lo fantástico, junto a otras menos conocidas o radicalmente nuevas.
Manuel Carra **es el autor de las notas al programa y de la introducción general.**

Manuel Carra

Puesta en acción de la fantasía

Todo acto creador implica la puesta en acción de la «fantasía» por parte del artista; toda obra de arte es, por lo tanto, el producto de la «fantasía» de su creador. La «magna fantasía» de Lapacino parece ser una obra vocal, según se deduce del contexto, pero incluso cuanto se trata de «fantasías para cantar y tañer» se invita al instrumentista a improvisar según su imaginación, sin atender a «las pasiones que se expresen en el texto». Improvisación: he aquí una palabra clave para empezar a ir aclarando el sentido, el verdadero carácter que impregna a este nuevo género que va abriéndose camino en el panorama de la música instrumental. Pero la improvisación no es una improvisación verdaderamente libre sino que, más bien, parece estar sometida a ciertas reglas.

Convendría señalar dos tendencias, dos grandes líneas divergentes que conducen en definitiva a resultados totalmente opuestos. De una parte, la «fantasía como polifonía erudita», tendencia que se caracteriza por la riqueza, la frondosidad creciente de los artificios contrapuntísticos, el soberano despliegue de habilidad técnica por parte del compositor. La otra gran línea de desarrollo de la «fantasía» toma impulso en el talante improvisatorio que es también consustancial con el nuevo género que empieza a gestarse. Un cierto grado de improvisación, basado en un profundo conocimiento práctico de las leyes del contrapunto, es posible en una realización «razonablemente» polifónica, pero cuando la polifonía se complica en exceso, la improvisación se vuelve cada

vez más problemática. La fantasía toma con frecuencia la función de «preludiar» a una fuga.

Ya a comienzos del siglo XVIII, Brossard, en 1703, define la «fantasía» como un género completamente libre, próximo, en cuanto a su carácter, al «capricho». La «quasi» absoluta prioridad de la improvisación se presenta ya aquí como una característica definitoria del género, que se hace sensible en la libertad de «tempo» y de ritmo, incluida la eliminación, por innecesarias, de las barras divisorias de compás, en una escritura virtuosística que contrasta con pasajes de intensa expresividad, en un plan tonal errático que mueve a modulaciones que llevan a tonalidades muy alejadas de la tonalidad principal.

Con la llegada del siglo XIX el panorama cambia sensiblemente. Dada la generosa imprecisión del término, la «fantasía» va a acoger en su regazo muchas cosas, y cosas muy distintas; más o menos, todo aquello que no pueda adscribirse a una forma preestablecida, reglada. Por una parte, se titula Fantasías a grandes formas en varios movimientos a las que no se puede o no se quiere llamar «sonatas» porque la disposición de sus movimientos o la peculiar arquitectura de éstos se toman ciertas libertades con respecto a una supuesta (o real) ortodoxia. Por otra parte, el auge del virtuosismo pianístico, que es una de las señas de identidad del Siglo Romántico, favorece la eclosión de un género –más bien un subgénero– que, basándose en temas más o menos conocidos del público, con gran frecuencia temas de ópera, encadena toda suerte de filigranas pianísticas con las que encandilar al oyente. Este subgénero es el que se mantiene más cercano a la cualidad improvisatoria que es una de las características que distinguen a la «fantasía», o, más bien, que está en sus mismos orígenes. Hay también obras claramente estructuradas a las que se titula Fantasía simplemente porque no encajan del todo en ningún modelo formal establecido. Finalmente, se llama «fantasía» a todo aquello en lo que el compositor quiere poner a salvo su libertad soberana. □

Violín y piano en «Aula de (Re)estrenos», el 23 de abril

El miércoles 23 de abril, a las 19,30 horas y transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE, tendrá lugar, en la sede de la Fundación Juan March, una nueva sesión, la número 47, de «Aula de (Re)estrenos», que organiza la Biblioteca de Música Española Contemporánea, y en la que las hermanas **Elena** (violín) y **Victoria Mikhailova** (piano) ofrecerán un recital con el siguiente programa: De **Jordi Cervelló** (1935), Sonatina para violín solo; Sonata in cinque tempi; y Cuatro capricci para violín solo (estreno mundial). De **Joaquín Turina** (1882-1949), Sonata nº 1 para violín y piano, Op. 51 en Re menor. De **Joaquín Rodrigo** (1901-1999), Dos esbozos: La enamorada junto al surtidor y Pequeña ronda. Y de **Xavier Montsalvatge** (1912-2002), Tres policromías para violín y piano.

Elena Mikhailova nace en Bakú (ex URSS) en 1982. Inicia los estudios de violín a los seis años con su padre, el violinista Igor Mikhailov. En 1991 se traslada a España siendo entre 1993-94 la alumna más joven de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, de Madrid.

Victoria Mikhailova nace en Bakú (ex URSS). En 1978 ingresa en el Conservatorio Superior de Música de Bakú, donde obtiene el diploma Fin de Carrera. En 1991 se traslada a España obteniendo la nacionalidad española. Ha sido profesora de piano y lenguaje musical en varias escuelas y academias de Madrid.

«Conciertos de Mediodía»

Clarinete y piano; violín y piano; y piano son las modalidades de los tres «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de abril, los lunes a las doce horas.

LUNES, 7

RECITAL DE CLARINETE Y PIANO
por **Julián Poyatos Fernández** (clarinete) y **Carlos J. Domínguez González** (piano), con obras de R. Schumann, J. Brahms, A. Berg y F. Poulenc.

Julián Poyatos realizó sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, su ciudad natal. Ha colaborado con diversas orquestas y ha sido primer clarinete de las orquestas «Filarmónica de Madrid» y «Filarmonía». Desde 1987 es profesor de clarinete en el Conservatorio Profesional Arturo Soria de Madrid. Carlos J. Domínguez estudió en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife, su ciudad natal, y perfeccionó sus estudios en la Royal Academy of Music de Londres. Ha sido solista de la Orquesta Sinfónica de Tenerife y ha actuado con la Orquesta Clásica de La Laguna. En la actualidad es profesor de piano en el Conservatorio Profesional de Música de Getafe (Madrid).

LUNES, 21

RECITAL DE VIOLÍN Y PIANO
por **Rocío León Marugán** (violín) e **Isabel Puente Méndez** (piano), con obras de J. Turina, A. García Abril y C. Franck.

Rocío León realizó sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, su ciudad natal, y los amplió en la Royal Academy of Music de Londres. Compagina su labor como instrumentista con la pedagógica, primero como profesora de violín en el Conservatorio de Las Rozas (Madrid) y actualmente en el Conservatorio Profesional de Música de Amaniel, de Madrid. Desde 1994 es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE. Isabel Puente realizó sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, su ciudad natal, y los amplió en la Manhattan School of Music, de Nueva York; en la actualidad estudia en el Centre des Hautes Etudes Pianistiques Musici Artis, de Bruselas. Es profesora en el Conservatorio Profesional de Música Teresa Berganza, de Madrid, y forma dúo habitual con Rocío León.

LUNES, 28

RECITAL DE PIANO
por **Victoria Aja Cantalejo**, con obras de L. van Beethoven, F. Schubert, F. Liszt, I. Albéniz y J. Larregla.

Victoria Aja nació en Vizcaya y estudió en Bilbao y en Madrid; realizó sus cursos de perfeccionamiento en Londres. Ha actuado con la Orquesta Sinfónica de Bilbao, con la Filarmónica de la Radio y Televisión de Kiev y con la Orquesta de Cámara Rusa. Ha grabado un CD con obras de Albéniz, Turina, Falla, Donostia y Ginastera y otro con la obra para piano de Jesús Guridi.

«Conciertos del Sábado» en abril

Ciclo «Alrededor del oboe»

«Alrededor del oboe» es el título de los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March durante el mes de abril. Los días 5, 12 y 26 de dicho mes, actúan ***Ricardo Gassent Balaguer*** *(oboe) y* ***Sebastián Mariné*** *(piano);* ***Salvador Barberá*** *(oboe) y* ***Francisco Pérez Sánchez*** *(piano); y el* ***Cuarteto Babel****.*

La Fundación Juan March organizó en años anteriores varios ciclos en torno a este instrumento de viento dentro de los «Conciertos del Sábado». En este ciclo se ofrece un repertorio del oboe en dúo con el piano y como integrante de un cuarteto.

Los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March se celebran a las doce de la mañana y son de entrada libre.

El programa del ciclo es el siguiente:

— Sábado 5 de abril

Ricardo Gassent Balaguer (oboe) y **Sebastián Mariné** (piano).

Sonata para oboe y piano (1938), de P. Hindemith; Acto Sacramental (1998) (estreno), de G. Fernández Álvez; Preludio de Mirambel nº 6 (piano solo), de A. García Abril; Ogni Speranza (1990), de S. Mariné; y Dúo Concertante (1983) (estreno en España), de A. Doráti.

— Sábado 12 de abril

Salvador Barberá (oboe) y **Francisco Pérez Sánchez** (piano).

L'horloge de Flore (1952), de J. Françaix; Sonata Op. 166, de C. Saint-Saëns; Sonata (1962), de F. Poulenc; y Sonata, de H. Dutilleux.

— Sábado 26 de abril

Cuarteto Babel (**Carmen Guillem**, oboe; **Eric Albert Ellegiers**, violín; **Sergio Vacas**, viola; y **Iagoba Fanlo**, violonchelo).

Cuarteto en Fa mayor KV 370, de W. A. Mozart; Phantasy Quartet, de B. Britten; y Cuarteto, de G. Jacob.

Ricardo Gassent es profesor de oboe en las Escuelas Municipales de Música de Alcobendas, Tres Cantos y Aranjuez (Madrid), y en ésta última es profesor del Aula de Historia de la Música. Desde 1997 es miembro del Ensemble de Segovia. **Sebastián Mariné** es profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en la Escuela Superior de Música «Reina Sofía» y compositor. **Salvador Barberá** es solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE y antes fue miembro de la Orquesta del Conservatorio de Valencia. **Francisco Pérez Sánchez** es profesor de piano en el Conservatorio «Jacinto Guerrero» de Toledo. Como repertorista, ha trabajado en el Real Conservatorio de Albacete y en el Conservatorio «Maurice Ravel» de París. El **Cuarteto Babel** fue creado por solistas pertenecientes a la Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Real: **Carmen Guillem** es oboe solista de esta orquesta y profesora de oboe del Conservatorio de Arturo Soria de Madrid. **Eric Albert Ellegiers**, holandés, es también miembro de la Orquesta de Cámara Reina Sofía y colabora con el Grupo Círculo. **Sergio Vacas** es concertino de la Orquesta titular del Teatro de la Zarzuela. Ha formado parte del Grupo Círculo, de la Orquesta de Cámara Reina Sofía y fue fundador del Cuarteto Argos. **Iagoba Fanlo** es violonchelo solista invitado de la Orquesta de RTVE, regularmente invitado por la Orquesta de Cámara de Nagaoka (Japón) y miembro del European Chamber Ensemble.

«Las plantas bajo el dominio del hombre» (y II)

Conferencias de Francisco García Olmedo, con la colaboración de Pilar Carbonero

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.** Francisco García Olmedo **es, además de catedrático de Bioquímica y Biología Molecular de la ETS de Ingenieros Agrónomos de Madrid, 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). En el número anterior del *Boletín Informativo* se dio un resumen de las cuatro primeras conferencias. A continuación se ofrece el de las cuatro restantes.**

La revolución verde



Se llamó revolución verde al sostenido incremento de la producción de alimentos que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XX, gracias a la mejora vegetal moderna. Según Borlaug, ésta consiste en la introducción consciente de diversidad genética en las poblaciones –por cruzamiento de progenitores con características sobresalientes y complementarias– y en la selección de plantas con genes que confieren los caracteres agronómicos deseados, hasta alcanzar niveles altos de adaptación, uniformidad genética y estabilidad agronómica.

Los rendimientos medios de las principales cosechas representan menos del 22 % de sus rendimientos récord. La diferencia se debe sobre todo a los factores ambientales adversos, tales como la competencia de las malas hierbas, los suelos no óptimos y las condiciones meteorológicas desfavorables, así como a los efectos de plagas y enfermedades, causadas por insectos y microorganismos, respectivamente. La mejora genética de los cereales –maíz, trigo y arroz, que se reproducen sexualmente– ha protagonizado la revolución verde.

El político norteamericano H. R. Wallace creó en los años 20 la primera empresa de semillas híbridas de maíz, Pioneer Inc. Esta empresa se originó para explotar el vigor híbrido o heterosis, que es el aumento del vigor y del rendimiento que se produce en un híbrido con respecto a sus progenitores.

Norman E. Borlaug, en el Centro Internacional de Mejora de Maíz y Trigo (CIMMYT) en México, habría de llevar la mejora del trigo a sus más altas cimas, labor que fue reconocida con la concesión del premio Nobel de la Paz en 1970. La aportación de Borlaug incidió en el rendimiento potencial, al conseguir unas variedades semienanas con alto índice de cosecha, y afectó a la capacidad de adaptación de las nuevas variedades a condiciones agronómicas muy diversas. Hasta entonces se consideraba un dogma de la mejora vegetal que para obtener variedades bien adaptadas y de alto rendimiento había que hacer la selección en las mismas localidades donde iban a ser cultivadas. Imprevisiblemente, Borlaug refutó este dogma con sus resultados experimentales. Con objeto de acortar de 8 a 4 años el tiempo necesario para obtener una nueva variedad, este investigador decidió realizar dos ciclos completos de mejora por año. Para ello, eligió en México dos campos experimentales de características muy distintas, separados entre sí por 10° de latitud (diferentes en la duración del ciclo día/noche) y por 2.600 metros de altitud. Las variedades obtenidas –seleccionadas por su buen rendimiento en dos ambientes tan dispares– resultaron ser capaces de dar altos rendimientos no sólo en México, sino también en una variada gama de suelos y climas de todo el mundo, algo que hasta entonces se consideraba imposible.

La mejora del arroz se realizó a partir de 1958 de modo similar a la del trigo en el International Rice Research Institute (IRRI; Los Baños, Filipinas). Las variedades de alto rendimiento poseían caracteres bien concretos: ciclo corto (posibilidad de dos cosechas por año), floración independiente de la duración del día, talla semienana, resistencia a las plagas y enfermedades predominantes y buenas propiedades culinarias.

Aunque las especies mencionadas son las más importantes, la mejora ha incidido sobre todas las especies de interés agronómico. Por ejemplo, en Estados Unidos, la producción media de las 17 cosechas principales se multiplicó por un factor de 2,4 entre 1940 y 1980, sin apenas incrementar la superficie en cultivo. Y entre 1950 y 1992, el grano disponible por habitante y año, pasó de 250 kg a más de 350 kg a escala global, y de 170 kg a 250 kg en los países en desarrollo. De hecho, según datos del Banco Mundial, en los últimos años se han producido aumentos en la producción de alimentos por habitante en todas las áreas geográficas, con excepción del Sahel.

Vegetales para el siglo XXI

Ante el nuevo siglo, se siguen asumiendo los objetivos de las etapas anteriores, pero se abre la posibilidad de plantear otros nuevos que no se podían abordar con las técnicas clásicas. Entre los objetivos heredados hay que distinguir los que responden a los retos fundamentales de la agricultura –que, recordemos, debe ser más productiva y más limpia– de los que responden a otras demandas sociales, sean de la industria o de los consumidores. Entre los objetivos nuevos se incluyen todos aquellos que implican la introducción de genes que proceden de fuera del reino vegetal para obtener aplicaciones o productos distintos de los tradicionales: nuevos productos industriales no alimentarios –como por ejemplo, plásticos biodegradables– que pueden suponer una significativa demanda potencial de suelo laborable; productos farmacológicos, de alto valor añadido y baja demanda de suelo; plantas útiles para la descontaminación ambiental (fitorremediación) o para otras aplicaciones medioambientales. Se ha progresado en distinto grado para los distintos objetivos propuestos: mientras que en unos casos se ha aprobado el uso comercial de variedades transgénicas, en otros se está en fase de laboratorio, de ensayo de campo o no se ha pasado del terreno de la hipótesis.

Producir una tonelada de alimento con una variedad moderna de maíz o de trigo requiere menos energía, menos suelo laborable, y menos productos fitosanitarios y fertilizantes que con una de las que se cultivaban hace treinta años. Sin embargo, en ese período el número de toneladas de alimento que deben producirse se ha más que duplicado para alimentar a una población que ha pasado de 3.000 millones a 6.000 millones de personas. Esto ha hecho que, a pesar de los perfeccionamientos conseguidos, el impacto de la actividad agrícola sobre el medio ambiente se haya agravado.

Si extrapolamos los rendimientos agrícolas al año 2025, basándonos en las tasas de mejora obtenidas en los últimos años, y los confrontamos con la demanda prevista para dicha fecha, según el crecimiento de la población y el de la demanda per cápita, nos encontramos con grandes déficits en casi todas las regiones del mundo. Esto significa que necesitamos un mayor ritmo de innovación para resolver este conflicto potencial.

Se dice con mucha frivolidad que la solución del problema del hambre en el mundo carece de una componente tecnológica, ya que se trata de un mero problema de reparto. Los que eso dicen ignoran que, aunque en efecto el hambre no es sólo un problema técnico, sí que tiene una componente técnica esencial. Así, en muchas regiones del mundo coexiste el hambre con los excedentes alimentarios. Es su precio la barrera que separa al alimento del hambriento. Los avances tecnológicos y los incrementos de producción de estas últimas décadas han abaratado los alimentos a un cuarto del precio que tenían (en divisas constantes) al principio del período. Si esto no hubiera ocurrido, no cabe duda de que el número de los que sufren hambre extrema sería varias veces superior al actual.

La superficie sembrada con semillas transgénicas ha pasado de poco más de 1 millón de hectáreas en 1996 a más de 50 millones de hectáreas en 2002. A corto plazo, el futuro aumento va a depender de la opinión pública en Europa, volátil y erróneamente informada. A medio y largo plazo, no debe caber duda de que la nueva tecnología acabará consolidándose. La mejora genética vegetal –la mendeliana junto a la molecular– es una de las herramientas más poderosas que pueden ayudarnos a aumentar los rendimientos de la actividad agrícola y a hacer ésta más compatible con el medio ambiente.

Desde el punto de vista de los países menos favorecidos, el peligro no es que se aplique la nueva tecnología sino que no se aplique. En efecto, la revolución verde liderada por Norman Borlaug estuvo dirigida a dichos países y el 80%-90% de los trigos producidos actualmente en ellos se debe a esta iniciativa. Sin embargo, la nueva revolución está enfocada principalmente al mundo desarrollado, aunque países tales como China, India o Brasil hayan entrado de lleno en la nueva tecnología. Los peligros que merecen discutirse son el posible monopolio de la tecnología por muy pocas manos y la falta de mecanismos para abordar problemas que puedan ser específicos de los países más necesitados.

La ingeniería genética vegetal

La ingeniería genética es sólo un método más –una modalidad más de mejora genética– y sólo sirve para modificar uno o pocos genes de forma muy selectiva. No serviría para obtener razas de perro tan distintas –en su tamaño, morfología y temperamento– como el chihuahua y el pitbull terrier, que en cambio han surgido de la mano del hombre gracias a los métodos genéticos más tradicionales. Mediante la nueva tecnología se puede alterar un genoma por la adición de uno o varios genes que previamente no formaban parte de él o por la inutilización de uno o varios genes entre los ya existentes. Estas operaciones se hacen para conferir caracteres deseables y para eliminar

caracteres indeseables del organismo, respectivamente, objetivos que no difieren de los de la mejora genética tradicional.

En lo que sí difieren la vieja y la nueva tecnología es en el repertorio génico que se puede manejar –genes de la misma especie, en el caso de la vieja, y de cualquier especie, en el de la nueva– y en el modo de introducir y transferir la modificación genética, por vía sexual (utilizando el polen como vector) o por adición exógena (transformación), respectivamente. Los organismos modificados por transformación se suelen denominar transgénicos.

El problema de introducir genes foráneos en plantas (transformación) no se resolvió hasta 1982, en el Laboratorio de Genética de la Universidad de Gante, gracias a Mark Van Montagu y Jeff St. Schell, en competencia con la norteamericana Mary Dell Chilton y con la empresa Monsanto. Estos investigadores aprovecharon la capacidad de la bacteria *Agrobacterium tumefaciens* para introducir genes en el genoma vegetal utilizando el plásmido *Ti*. En la región del ADN de transferencia, junto con el gen de interés agronómico se introduce también un gen seleccionable que confiere resistencia a algún antibiótico o herbicida, o que permite una selección positiva del material vegetal trasformado en un medio de cultivo apropiado (p. e., conteniendo manosa como única fuente de carbono). Para crear una planta transgénica es preciso integrar una pieza apropiada de ADN en el genoma de una célula y después regenerar una planta completa a partir de dicha célula. Al contrario de otros tipos de organismos, las plantas tienen la singularidad de que sus células son totipotentes (capaces de regenerar el organismo completo) si se las cultiva en medios adecuados. La introducción de ADN foráneo y posterior regeneración del explante vegetal hasta formar una planta completa, es fácil en algunas especies, tales como tomate, patata, tabaco, colza o la *Arabidopsis thaliana*. Sin embargo, algunas plantas de gran cultivo, tales como trigo, cebada, maíz y arroz, son más difíciles de transformar y regenerar *in vitro* y requieren considerable experiencia en el cultivo de tejidos. Una vez integrados, los genes se transmitirán a la descendencia del mismo modo que lo hacen los que componen el genoma original.

Para transformar aquellas especies más refractarias al método del *Agrobacterium* se han desarrollado métodos que permiten introducir ADN de forma directa en cualquier célula. Entre éstos, merece mención especial el llamado método biolístico o de microbombardeo. Partículas microscópicas de oro o wolframio se revisten con el ADN que se quiere introducir y luego se depositan en la punta de una bala macroscópica. El conjunto se acelera por pólvora, por descarga eléctrica o por helio a presión en un dispositivo, que vulgarmente



Pilar Carbonero Zalduegui es catedrática de Bioquímica y Biología Molecular de la ETS de Ingenieros Agrónomos de Madrid, miembro de la EMBO y de la Comisión Nacional de Bioseguridad. Ha sido directora de la División de Genética Molecular de Plantas del Centro Nacional de Biotecnología. Ha obtenido el Premio de Investigación de la Fundación General de la Universidad Politécnica de Madrid y la Medalla de esta Universidad.

llamamos la pistola génica, y la bala macroscópica es parada por un tope a la salida del cañón, el cual interrumpe su camino pero no impide que los microproyectiles sigan el suyo hasta penetrar en el tejido vegetal expuesto. Estas partículas recubiertas de ADN atraviesan la pared y la membrana celulares, introduciéndose en la célula sin afectar su viabilidad.

Las posibilidades que abre esta tecnología son extraordinarias. Por ejemplo, se han obtenido plantas (maíz, algodón, etc.) resistentes a insectos plaga que reducen drásticamente las necesidades de aplicación de insecticidas orgánicos de síntesis, o tolerantes a herbicidas, lo que facilita la siembra directa sobre los restos de la cosecha anterior, que ayuda a evitar la erosión y pérdida del suelo agrícola. También ha permitido alargar la vida comercial de los frutos, por inactivación de ciertos genes de senescencia y mejorar las propiedades nutritivas de las semillas, como es el caso del arroz dorado, con un alto contenido en provitamina A. La obtención facilitada de híbridos y la posibilidad de destoxificación de tierras contaminadas, tampoco hay que minusvalorarla.

Finalmente, esta tecnología ha permitido conocer mejor la biología vegetal (genética en reverso y efecto de la sobreexpresión de genes concretos) y al conocer mejor la naturaleza de las plantas estamos en condiciones de aprovechar mejor, con objeto de afrontar el gran reto de alimentar en los próximos 20 años a 2.000×10^6 de personas más.

De genomas y plantas

Los genomas de virus, bacterias, plantas y animales, que han requerido el diseño de potentes aparatos de secuenciación automática del ADN y el desarrollo de sofisticados programas bioinformáticos, han supuesto considerables inversiones cuya justificación se basa en que la información cifrada en el ADN de un organismo condiciona toda su biología, cómo, cuándo y dónde se expresan sus genes. Esta información, que en el caso del genoma humano tiene indudables connotaciones biomédicas y filosóficas, en otros organismos, consideraciones evolutivas y prácticas aparte, tiene un interés básico ya que la comprensión de sus biologías sólo se alcanzará cuando se llegue a conocer la función de todos y cada uno de sus genes.

En plantas se han completado los genomas de la planta modelo *Arabidopsis thaliana* y del arroz, un cereal que es la base de la alimentación de millones de seres humanos. Otras especies de interés agronómico y forestal también están en vías de ser secuenciadas. El proyecto inicial fue el de *Arabidopsis*, por tener sólo 5 cromosomas y un total de 150 Mb, por ser una planta de pequeño tamaño y susceptible de ser cultivada en espacio reducido y porque produce numerosas semillas en pocas semanas, lo que permite realizar estudios genéticos con facilidad. El hecho de poder obtener fácilmente *Arabidopsis* transgénica, vía plásmido *Ti* de *A. tumefaciens* también impulsó los estudios de genómica funcional.

Secuenciar el genoma de *Arabidopsis* con sus 25.000 genes tiene fundamentalmente un interés básico, aún cuando muchos de estos genes se han encontrado también en el arroz, con un genoma más complicado (430 Mb), a pesar de ser el más simple entre los de los cereales (trigo, maíz, cebada). En plantas de interés agronómico las cuestiones a dilucidar con estos proyectos son más aplicadas. Se trata de identificar los genes que proporcionan resistencia a enfermedades y plagas, o los que permiten la vida en medios adversos, por ejemplo, en condiciones de salinidad, sequía, temperaturas extremas, etc., así como identificar los genes implicados en un mayor rendimiento y en la mejor calidad de las cosechas.

Los datos de la genómica estructural han de completarse con los de la genómica funcional. Con este fin, la National Science Foundation de EE UU ha lanzado el programa «Plant Genomics

and Arabidopsis 2010». Esfuerzos similares, si bien de menor cuantía económica, se han propiciado en la Comunidad Europea. En ellos se abordan estudios de expresión global con micromatrices de DNA que se hibridan con sondas cDNA procedentes de distintos órganos y tejidos, de distintos momentos del desarrollo, de respuesta a distintos estreses bióticos o abióticos, etc. Son también particularmente interesantes aquellos proyectos que implican obtener mutantes de inserción (con T-DNA ó transposones) que permiten hacer genética en reverso: del «knock-out» del gen al fenotipo. Si los genes para una función están duplicados, y por tanto la inutilización de uno solo de ellos no conduce a un fenotipo evaluable, pueden ser interesantes los mutantes que sobreexpresan el gen, o los dobles mutantes. Finalmente, la genómica estructural y funcional –cuando se logre comparar genomas de distintas especies–, pemitirá comprender cómo opera la evolución para generar los distintos rasgos adaptativos en las distintas especies de seres vivos. □

«La obra literaria de Valle-Inclán», desde el 21 de abril

Conferencias de Luis Iglesias Feijoo

Del 21 de abril al 13 de mayo, se celebra en la Fundación Juan March una nueva «Aula abierta», dedicada a «La obra literaria de Valle-Inclán», que imparte, en ocho sesiones, Luis Iglesias Feijoo, **catedrático de Literatura española de la Universidad de Santiago de Compostela. El programa de las ocho conferencias públicas es el siguiente:**

Lunes 21 de abril: «Valle-Inclán en su generación: el modernismo».

Martes 22 de abril: «Valle, narrador: Sonatas y Guerra carlista».

Lunes 28 de abril: «Valle y el teatro».

Martes 29 de abril: «Valle-Inclán en transición: los años 10».

Lunes 5 de mayo: «Valle y el esperpento».

Martes 6 de mayo: «Valle-Inclán: la narrativa última».

Lunes 12 de mayo: «Valle-Inclán: las farsas».

Martes 13 de mayo: «Valle-Inclán: Luces y bohemia».

Luis Iglesias Feijoo (La Coruña, 1945) es catedrático de Literatura española en la Universidad de Santiago de Compostela. Especialista en Literatura española del Siglo de Oro y contemporánea y en Teoría del teatro. Ha sido profesor visitante en diversas universidades norteamericanas. Autor del libro *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo* (1982); de la edición con prólogo y notas de ocho de los dramas de este autor, entre ellos *Un soñador para un pueblo* (1989) y *El tragaluz* (1993); de la edición crítica de *Divinas palabras* de Ramón del Valle-Inclán (1992); y de artículos sobre destacados escritores españoles.

En 1994 publicó las *Obras completas* de Antonio Buero Vallejo (en colaboración con Mariano de Paco) y en 1996 el volumen inicial de la edición de las *Obras completas* de Mariano José de Larra, que constará de cuatro. En la actualidad coordina la publicación de las comedias completas de Calderón de la Barca. □

Seminario de Filosofía, los días 7 y 8 de abril

«La Filosofía después de Auschwitz»

Conferencias de Reyes Mate

Los días 7 y 8 de abril, a las 19,30 horas, se celebra en la sede de la Fundación Juan March un Seminario de Filosofía, titulado *La Filosofía después de Auschwitz*, que imparte, en dos conferencias, Reyes Mate, **Profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid: «Auschwitz, acontecimiento fundante de la Filosofía», el lunes 7; y sobre «La causa de las víctimas. Por un planteamiento anamnético de la justicia», el martes 8.**

Reyes Mate se doctoró en la Westfällische Wilhelms-Universität de Münster (1972) y por la Universidad Autónoma de Madrid (1980). Es Profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el Instituto de Filosofía y fue director de este último de 1990 a 1998. Es autor de una quincena de libros, entre otros: *La razón de los vencidos* (1991), *Memoria de Occidente. Actualidad de pensadores judíos olvidados* (1997) y *Penser en espagnol* (2001). Editor de *La Filosofía después del Holocausto*, número monográfico de la revista «Isegoría», nº 23, 2002; y director del programa *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, obra en 35 volúmenes, en la que colaboran 500 autores hispano y lusoparlantes; investigador principal del proyecto de investigación «La Filosofía después del Holocausto»; y miembro del proyecto «Leonardo», de la UE, «Former à la prise en compte des mondialisations». Colaborador habitual de «El País» y «El Periódico de Catalunya».

Éste es el tercero de los *Seminarios de Filosofía*, que son continuación de los Seminarios Públicos que ha venido organizando la Fundación Juan March desde 1997. En ellos, con un método que combinaba conferencias originales y ponencias críticas, se suscitaba la discusión de profesionales de la filosofía con especialistas en otras disciplinas afines. Así, en los ocho seminarios celebrados se puso en diálogo a la filosofía con el arte, la ciencia, la política, la religión, la ética pública o la historia. 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 (http://*www. march.es*)

Cuadernos de Seminario Público editados

- «Nuevo romanticismo: la actualidad del mito» (1997)
- «Ciencia moderna y postmoderna» (1998)
- «Las transformaciones del arte contemporáneo» (1998)
- «Literatura y Filosofía en la crisis de los géneros» (1999)
- «Ética pública y Estado de Derecho» (1999)
- «Pensar la Religión» (2000)
- «Cambio de paradigma en la Filosofía política» (2001)
- «El Pasado y sus críticos» (2001)

Revista de libros de la Fundación

«SABER/*Leer*»: número 164

Artículos de Miguel Artola, Román Gubern, José-Carlos Mainer, Javier Tusell, Fernando Rodríguez de la Flor y Miguel Ángel Garrido

En el número 164, correspondiente al mes de abril, de «SABER/*Leer*», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el historiador **Miguel Artola**; el historiador de cine **Román Gubern**; el catedrático de Literatura Española **José-Carlos Mainer**; el catedrático de Historia **Javier Tusell**; el profesor de Literatura Española **Fernando Rodríguez de la Flor**; y el filólogo **Miguel Ángel Garrido**.

Para **Miguel Artola**, que comenta un estudio de Koenigsberger, la rebelión de los Países Bajos es un tema en el que convergen las más diversas perspectivas historiográficas, tanto por la naturaleza de los autores como por la especialización de sus planteamientos.

Román Gubern escribe sobre una obra que ofrece una mirada poliédrica sobre la «nouvelle vague», movimiento considerado como el punto de partida de la modernidad cinematográfica.

Como una muestra de la vitalidad del hispanismo francés considera **José-Carlos Mainer** la aparición en Francia de una aproximación a la vida cultural de España en los años veinte.

A **Javier Tusell** no le sorprende que el interés de la historiografía se haya trasladado de lo político a lo cultural y lo señala al comentar un libro colectivo francés sobre Historia cultural, entendida la cultura como el conjunto de los sistemas de signos en que se vive.

Para **Fernando R. de la Flor** el arte de nuestro tiempo es profundamente alegórico; pero hubo un tiempo, la época del Barroco hispano, en el que la alegoría vivió en todo su esplendor. Por ello el pensamiento español ha tardado casi 40 años en saldar una deuda: lo que ha tardado en traducirse el ensayo de Angus Fletcher.


SABER *Leer*

HISTORIA

Monarquía y secesión

Por Miguel Artola

En este número

Miguel Ángel Garrido considera que el libro del que se ocupa, y del que es autor José Luis García Barrientos, aborda por primera vez el estudio sistemático del género dramático y funda una Dramatología.

Fuencisla del Amo, **Antonio Lancho**, **Arturo Requejo**, **Álvaro Sánchez** y **Antonio Muñoz** 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

«Tráfico, membranas y señalización durante el desarrollo»

Entre el 27 y el 29 de enero se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Membranes, Trafficking and Signalling during Animal Development*, organizado por los doctores Kai Simons, Marino Zerial y Marcos González-Gaitán **(Alemania). Hubo 20 ponentes invitados y 31 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:**

– Alemania: **Philippe Bastiaens**, EMBL, Heidelberg; **Suzanne Eaton**, **Marcos González-Gaitán**, **Teymuras Kurzchalia**, **Kai Simons** y **Marino Zerial**, Max Planck Institute of Molecular Cell Biology and Genetics, Dresden.

– Estados Unidos: **Christine Field** y **Norbert Perrimon**, Harvard Medical School, Boston; **Scott E. Fraser**, Beckman Institute, Pasadena; **Sandra Schmid**, The Scripps Research Institute, La Jolla; y **Jeremy Thorner**, Universidad de California, Berkeley.

– España: **Isabel Guerrero**, Centro de Biología Molecular Severo Ochoa, Madrid; y **Carlos Martínez-A.**, Centro Nacional de Biotecnología, Madrid.

– Japón: **Nobutaka Hirokawa**, Universidad de Tokio.

– Gran Bretaña: **Philip W. Ingham**, Universidad de Sheffield; **Alfonso Martínez Arias**, Universidad de Cambridge; y **Jean-Paul Vincent**, NIMR, Londres.

– Australia: **Robert G. Parton**, Universidad de Queensland, Brisbane.

– Austria: **J. Victor Small**, Austrian Academy of Sciences, Salzburgo.

– Canadá: **Jeffrey L. Wrana**, Mount Sinai Hospital, Toronto.

El rapidísimo avance que está experimentando la Biología en las últimas décadas está propiciando un fenómeno que podría denominarse «coalescencia». Ocurre esto cuando nuevos descubrimientos en un fenómeno relacionan dos campos de investigación, hasta entonces relativamente dispares. La consecuencia es un período de gran excitación intelectual, seguido por un rápido intercambio de técnicas e ideas entre dos comunidades científicas, lo que se acaba traduciendo en un salto adelante en nuestro conocimiento de los fenómenos biológicos.

Este *workshop* se centraba precisamente en lo ocurrido en el campo del desarrollo en animales, donde hallazgos recientes sobre las señales morfogénicas han desvelado un papel crucial del fenómeno de tráfico de membranas en la secreción, dispersión, recepción y transducción de ligandos secretados por determinados tipos celulares. El desarrollo es un proceso de crecimiento y diferenciación celular estrictamente regulado, mediante el cual el zigoto se convierte en un animal adulto. En este proceso juegan un papel clave las interacciones celulares, las cuales determinan la regionalización a lo largo de ejes y, eventualmente, la formación de órganos y estructuras.

Esto requiere la producción y trans-

porte de proteínas señalizadoras o morfógenos. El tráfico de moléculas a través de vesículas constituye un elemento común entre las rutas secretoras y endocíticas. En esencia, el proceso consiste en la formación de pequeñas vesículas membranosas capaces de transportar proteínas (u otras moléculas) entre dos orgánulos de la misma célula o entre dos células distintas. Este proceso ha sido objeto de gran interés por los científicos, ya que se requiere una maquinaria molecular específica para que las vesículas se formen en el momento preciso, transporten la molécula de forma selectiva, reconozcan a su membrana diana y procedan a la descarga del contenido. Las proteínas Rabs son GTPasas de pequeño tamaño que pertenecen a la familia de proteínas Ras. Estas proteínas constituyen reguladores clave del transporte de vesículas en eucariotas, y están implicadas en la formación de estas estructuras, así como en su direccionamiento y descarga.

Diversos estudios apuntan hacia un importante papel de las Rabs en desarrollo. Por ejemplo, en *Drosophila*, Rab7 media la degradación del factor Dpp (homólogo de TGFβ) y Rab5 es necesaria para su reciclaje y eventual señalización a otras células, lo que en conjunto contribuye a determinar el tamaño y forma del ala. Asimismo, los fenotipos de diversos mutantes de estos genes en el pez cebra son altamente específicos para distintos procesos de desarrollo. Otra de las áreas novedosas de investigación está relacionada con la secreción de dos importantes morfógenos descritos en *Drosophila*: Wingless y Hedgehog. La primera de estas proteínas es producida por un reducido número de células en la frontera dorsal-ventral del disco imaginal alar, desde donde se dispersa al tejido circundante. Se ha formulado la hipótesis de que la proteína Wingless es transportada mediante un tipo especial de vesículas lipídicas, denominadas argosomas. Asimismo, el gradiente de concentración de la proteína morfogénica Hedgehog controla múltiples procesos de diferenciación. Se ha visto que esta proteína es transportada mediante un proceso de endocitosis activa que tiene lugar en las células productoras y que es dependiente de la proteína Dinamina. Esta proteína es una GTPasa compuesta por múltiples dominios y es necesaria para la endocitosis mediada por clatrina. La Dinamina es capaz de autoensamblarse y se cree que podría actuar como un motor molecular del proceso (a costa de hidrolizar GTP) o, alternativamente, como una molécula reguladora. Otro área sumamente activa se ocupa del estudio de «balsas de lípidos» y de «caveolas». Las primeras son asociaciones de esfingolípidos y colesterol que se producen en la cara exterior de la membrana plasmática y que podrían actuar como 'plataformas' en el tráfico de señales. Las caveolas son invaginaciones membranosas recubiertas de una proteína (caveolina), para las cuales se postula un papel en la transducción de señal y regulación mediante lípidos. □

Balance del Centro de Reuniones

Desde su creación, en 1991, y hasta diciembre de 2002, el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, bajo la dirección de **Andrés González** (quien fue homenajeado, el pasado 12 de marzo, en un acto en el que pronunció una conferencia el último Premio Nobel de Medicina, **Sydney Brenner**, y del que se informará en el próximo *Boletín Informativo*), ha organizado un total de 176 *workshops*, en los que han intervenido 3.291 *speakers* (de ellos 479 españoles) y han participado además otros 5.134 científicos (de ellos 2.608 españoles). Las revistas internacionales de mayor renombre (*Cell*, *Neuron*, *Science*, *Nature*, *Inmunology Today*, etc.) suelen enviar editores a las reuniones y publican reseñas de las mismas. Hasta hoy se han publicado 74; 13 de ellas en *Cell*.

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

«La justicia social en la socialdemocracia moderna» y «El Gobierno de Schröeder y los 'jugadores con veto'» fueron los temas abordados por Wolfgang Merkel**, catedrático de Ciencia Política en el Institut für Politische Wissenschaft, de la Universidad de Heidelberg, en sendos seminarios impartidos el 8 y el 24 de mayo del pasado año en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. De ambos se ofrece un resumen a continuación.**

Wolfgang Merkel

La justicia social en la socialdemocracia moderna



En el primero de sus seminarios, **Wolfgang Merkel** propuso una revisión de los principios rectores de las propuestas políticas de la socialdemocracia, a partir de un estudio de los principios normativos en los que se basa. Según Merkel, los objetivos de los partidos de esta ideología se han centrado históricamente en reducir las desigualdades existentes en la sociedad, aunque sin una justificación normativa o teórica consistente que le dé soporte. Esta concentración en la idea de igualdad, sin embargo, no es posible justificarla partiendo de la idea que ésta es de por sí negativa (o la desigualdad positiva en sí misma), y que, por tanto, es necesario recurrir a un criterio de justicia redistributiva más complejo, que se aparte de esta simplificación.

Para ello, Merkel hizo un somero repaso a tres de los criterios de justicia más ampliamente discutidos en la teoría política contemporánea: el socialliberalismo propuesto por Rawls, la posición libertaria de Nozick y el comunitarismo de Walzer, y confronta cada uno con las aspiraciones tradicionales de la socialdemocracia. Para ello, hace un análisis de las políticas que de cada uno de los criterios se derivarían en lo que él considera ámbitos tradicionales de la socialdemocracia. Su tesis resultante es que el concepto rawlsiano de igualdad es el que más se ajusta a estas aspiraciones, permitiendo además construir un orden de prioridades entre las diversas políticas sociales posibles.

Estas prioridades serían, en orden de importancia, erradicación de la pobreza, educación para crear igualdad de oportunidades, inclusión en el mercado laboral, seguridad social y servicios sociales, y redistribución de la renta. Cada una de estas políticas estaría encaminada a solucionar la primera prioridad, erradicar la pobreza, que tendría preeminencia siguiendo tanto criterios de justicia rawlsianos como criterios de realización de cada uno de los individuos de la sociedad. Tras esta prioridad, se situaría la educación, por motivos de igualdad de oportunidades, y la inclusión en el mercado la-

boral, para garantizar la autonomía del Estado al mayor número posible de ciudadanos. Los servicios sociales serían la siguiente prioridad, con el fin de garantizar el bienestar a aquellos individuos que no pueden valerse por sí mismos, así como la igualdad en el acceso a la sanidad; y, finalmente, la redistribución. A continuación Merkel realizó un análisis comparativo sobre qué países han sido más efectivos en la consecución de estos objetivos.

El Gobierno de Schröeder y los «jugadores con veto»

En el segundo seminario, Wolfgang Merkel presentó un estudio que somete a prueba la *Teoría de los jugadores con veto*, formulada por George Tsebelis, mediante un análisis del caso de la reforma fiscal impulsada en 1999 por el gobierno alemán de coalición entre Socialdemócratas y Verdes. Esta teoría trata de explicar la capacidad para cambiar las políticas y su cambio efectivo en uno o varios sistemas políticos a partir del análisis de los jugadores con veto. Éstos son actores individuales o colectivos cuyo acuerdo es requerido para cambiar el *statu quo*. La teoría postula que cuanto menor sea el número de estos jugadores, así como mayor su cohesión interna y su congruencia ideológica, mayor será su capacidad para cambiar el *statu quo*.

A partir de las pautas establecidas por Tsebelis, el ponente identificó tres jugadores con veto durante el gobierno alemán de coalición entre Socialdemócratas y Verdes (1998-2002): dos partidos, el SPD (Partido Socialdemócrata Alemán) y los Verdes; y un jugador de carácter institucional, el Bundesrat o Cámara de los Länder (Estados federados), mayoría en esta segunda cámara cinco meses después de su elección. Durante el proceso de la propuesta gubernamental de reforma fiscal, la coalición gobernante contaba en el Bundesrat con 23 votos, la oposición con 28, y un tercer «campo neutral» con 18. Según la teoría de Tsebelis, si los jugadores con veto, tanto en el gobierno como en la oposición, son capaces de converger en un «conjunto ganador» de políticas, entonces la ley debería ser aprobada. Sin embargo, este «conjunto ganador» compite con los motivos electorales de la oposición, que predecirían el rechazo de la ley con la intención de mostrar la incapacidad del gobierno vigente.

La predicción correcta en este caso se deriva de la Teoría de los jugadores con veto. La ley fue finalmente aprobada, pero, según el ponente, ello se debió a razones externas a la citada teoría, que hubiera explicado el cambio en el *statu quo* a partir del «conjunto ganador». No obstante, Merkel argumentó que, aunque la teoría de Tsebelis arroja la predicción correcta, ésta no puede explicar lo que sucedió realmente. En la estrategia de la oposición prevalecieron los motivos electoralistas sobre el «conjunto ganador» y la ley fue rechazada. El gobierno recurrió entonces a una estrategia encaminada a «comprar» los votos del «campo neutral» mediante pagos en otras áreas de políticas convenientes a determinados Länder.

En el caso considerado por Merkel, la estrategia desplegada por el Gobierno ante el rechazo de la oposición a la ley dio inicio a un nuevo juego en el que los Länder implicados en las negociaciones se convertían, a su vez, en jugadores con capacidad de veto.

Wolfgang Merkel se doctoró en Ciencia Política por la Universidad de Heidelberg en 1985. Ha sido profesor del departamento de Ciencia Política en la Facultad de Sociología de la Universidad de Bielefeld y en el Instituto de Ciencia Política de la Universidad de Mainz, y actualmente es catedrático de Ciencia Política en el Institut für Politische Wissenschaft, de la Universidad de Heidelberg.

Abril

1, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Violín y piano, por **Andrey Chestiglazov** (violín) y **Agnieszka Ufniarz** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
Obras de A. Vivaldi, J. S. Bach, W.A. Mozart, H. Wieniavski, L. Boccherini, P. Sarasate e I. Frolov
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

19,30 AULA ABIERTA
«Temas clásicos de Arqueología» (VII)
Pilar León Alonso: «Bronces griegos sumergidos»

2, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «FANTASÍAS PARA PIANO» (IV)
Intérprete: **Guillermo González** (piano)
Programa: Fantasía «The Wanderer» en Do mayor, Op. 15, de F. Schubert; Fantasía Quasi Sonata «Después de una lectura de Dante», nº 7, del 2º año de peregrinaje, de F. Liszt; Suite Española nº 6, Aragón (Fantasía), de I. Albéniz; y Fantasía Bética, de M. de Falla
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

3, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Kennedy Moretti**
Comentarios: **Jesús Rueda**
Obras de A. Soler, C. Ph. E. Bach, L. v. Beethoven, F. Chopin, C. Debussy, E. Granados e I. Albéniz
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

19,30 AULA ABIERTA
«Temas clásicos de Arqueología» (y VIII)
José Mª Luzón: «Fondos Documentales de Museos Arqueológicos»

4, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Violonchelo y piano, por **Ángel García-Jermann** (violonchelo) y **Duncan Gifford** (piano)
Comentarios: **Tomás Marco**
Obras de L. Boccherini, L. v. Beethoven, F. Mendelssohn, C. Davidoff, I. Stravinsky, C. Debussy, J. Françaix y P. Sarasate
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

5, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ALREDEDOR DEL OBOE» (I)
Intérpretes: **Ricardo Gassent Balaguer** (oboe) y **Sebastián Mariné** (piano)
Programa: Sonata para oboe y piano (1938), de P. Hindemith; Acto

Sacramental (1998) (estreno), de G. Fernández Álvez; Preludio de Mirambel nº 6, de A. García Abril, Ogni Speranza (1990), de S. Mariné; y Dúo Concertante (1983) (estreno en España), de A. Doráti

7, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Clarinete y piano, por **Julián Poyatos** (clarinete) y **Carlos Domínguez** (piano)
Obras de F. Poulenc, R. Schumann, A. Berg y J. Brahms

19,30 SEMINARIO DE FILOSOFÍA
«La Filosofía después de Auschwitz» (I)
Reyes Mate: «Auschwitz, acontecimiento fundante de la Filosofía»

8, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Violín y piano, por **Andrey Chestiglazov** (violín) y **Agnieszka Ufniarz** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 1)

19,30 SEMINARIO DE FILOSOFÍA
«La Filosofía después de Auschwitz» (y II)
Reyes Mate: «La causa de las víctimas. Por un planteamiento anamnético de la justicia»

9, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «FANTASÍAS PARA PIANO» (y V)
Intérprete: **Manuel Escalante** (piano)
Programa: Fantasía I (sobre temas cántabros), de N. Samano; Fantasía para piano (estreno), de C. Prieto; Fantasía Maya (El arcángel de las tinieblas) (estreno), de G. Fernández Álvez; Fantasía «Fremore» (estreno), de J. M. Ruiz; Luz de Aura (Fantasía mística),

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

Durante el mes de abril 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).

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 y 13 dibujos y 4 esculturas en bronce de Alberto Giacometti. 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.

de J. J. Falcón Sanabria; y Fantasía en Si menor, Op. 28, de A. Scriabin. (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

10, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Kennedy Moretti**
Comentarios: **Jesús Rueda**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 3)

12, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ALREDEDOR DEL OBOE» (II)
Intérpretes: **Salvador Barberá** (oboe) y **Francisco Pérez Sánchez** (piano)
Programa: L'horloge de Flore (1952), de J. Françaix; Sonata Op. 166, de C. Saint-Saëns; Sonata (1962), de F. Poulenc; y Sonata, de H. Dutilleux

21, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Violín y piano, por **Rocío León** (violín) e **Isabel Puente** (piano)
Obras de J. Turina, A. García Abril y C. Franck

19,30 AULA ABIERTA
«La obra literaria de

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

C/ Sant Miquel, 11, Palma de Mallorca
Tfno.: 971 71 35 15 - Fax: 971 71 26 01
Horario: De lunes a viernes: 10-18,30 ininterrumpidamente. Sábados: 10-13,30. Domingos y festivos: cerrado

- **Exposición «Picasso: grabados»**

Un total de 128 grabados de **Picasso** se exhiben en las nuevas salas de exposiciones temporales del Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma. 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 1915, con estampas de sus etapas azul y rosa (*La comida frugal*, 1904; *Los saltimbanquis*, 1905) y grabados de su época cubista (1909-1915). Abierta hasta el 12 de julio.

- **Colección permanente del Museo**

Un total de 70 pinturas y esculturas, pertenecientes a 52 autores españoles del siglo XX, se exhiben en el Museo. Se pueden contemplar obras de artistas como Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, Juan Gris, Miquel Barceló (4 obras), Antoni Tàpies (4 obras), Eduardo Chillida (3 obras), Manuel Millares, Antonio Saura, Gustavo Torner o Jordi Teixidor. La obra más antigua es *Tête de femme*, realizada en 1907 por Pablo Picasso, y perteneciente 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. Del total de obras expuestas, 23 se muestran por vez primera en el Museo, tras la última remodelación de que ha sido objeto.

Valle-Inclán» (I)
Luis Iglesias Feijoo :
«Valle-Inclán en su generación: el modernismo»

22, MARTES

19,30 AULA ABIERTA
«La obra literaria de Valle-Inclán» (II)
Luis Iglesias Feijoo:
«Valle, narrador: Sonatas y Guerra carlista»

23, MIÉRCOLES

19,30 BIBLIOTECA DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA
AULA DE (RE)ESTRENOS (47)
Intérpretes: **Elena Mikhailova** (violín) y **Victoria Mikhailova** (piano)
Programa: Sonatina para violín solo, Sonata in cinque tempi y Cuatro capricci para violín solo (estreno), de J. Cervelló; Sonata nº 1 en Re menor, Op. 51, de J. Turina; Dos esbozos, de J. Rodrigo; y Tres policromías, de X. Montsalvatge
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

24, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Kennedy Moretti**
Comentarios: **Jesús Rueda**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 3)

25, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Violonchelo y piano, por **Ángel García-Jermann** (violonchelo) y **Duncan Gifford** (piano)
Comentarios: **Tomás Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

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 abril sigue abierta la exposición «Chillida, elogio de la mano», compuesta por 91 obras sobre papel y 12 esculturas del artista vasco. La muestra se ha organizado en colaboración con la familia Chillida. 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 de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuya gestión es responsable la citada Fundación Juan March. Las obras pertenecen en su mayor parte a artistas de la generación de los años cincuenta (Millares, Tàpies, Sempere, Torner, Zóbel, Saura, entre una treintena de nombres), además de otros autores de los años ochenta y noventa.

26, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ALREDEDOR DEL OBOE» (y III)
Intérpretes: **Cuarteto Babel** (**Carmen Guillem**, oboe; **Erik Ellegiers**, violín; **Sergio Vacas**, viola; y **Iagoba Fanlo**, violonchelo)
Programa: Cuarteto en Fa mayor KV 370, de W. A. Mozart; Phantasy Quartet, de B. Britten; y Cuarteto, de G. Jacob

28, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Piano, por **Victoria Aja**
Obras de L.v. Beethoven, F. Schubert, F. Liszt, I. Albéniz y J. Larregla

19,30 AULA ABIERTA
«La obra literaria de Valle-Inclán» (III)
Luis Iglesias Feijoo: «Valle y el teatro»

29, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Violín y piano, por **Andrey Chestiglazov** (violín) y **Agnieszka Ufniarz** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 1)

19,30 AULA ABIERTA
«La obra literaria de Valle-Inclán» (IV)
Luis Iglesias Feijoo: «Valle-Inclán en transición: los años 10»

30, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «FLAUTAS: DEL BARROCO AL SIGLO XX» (I)
Intérpretes: **Juana Guillem**, **Antonio Arias**, **José Oliver**, **José Sotorres** y **Miguel Ángel Angulo**
Concierto en La menor, Op. 15/2, de J. B. de Boismortier; Trío nº 5, de F. Devienne; Cuarteto Sinfónico, Op. 12, de A. Reicha; Pour quatre flûtes, de P. Paubon; y Divertimento-Jazz, de R. Guiot
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

NUEVA VERSIÓN DE LA PÁGINA WEB

Una nueva versión, rediseñada y enriquecida en contenidos e imágenes, de la página web de la Fundación Juan March y del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones puede consultarse en *www.march.es*. En ella, además de informar ampliamente sobre las distintas líneas de acción, facilitando el acceso a través de numerosos *links*, se incluye el calendario del mes en curso y del siguiente, se amplían los contenidos informativos sobre exposiciones –con visitas virtuales–, conciertos, conferencias y publicaciones, y se incorporan nuevos bancos de datos y servicios de consulta en Bibliotecas y otra documentación de interés para el usuario.