Nº 330
Mayo
2003

Sumario

Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (XIV)

Camilo José Cela, por Darío Villanueva 3

Arte

La exposición «Espíritu de modernidad: De Goya a Giacometti» (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld) y la crítica 13
Reabierto el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma de Mallorca 18

Música

Ciclo «El patrimonio musical español», desde el 28 de mayo 19
En mayo finaliza el ciclo «Flautas: del Barroco al siglo XX» 20
— Enrique Martínez Miura: «La flauta, una constante» 20
«Aula de (Re)estrenos»: Homenaje a Antón García Abril, en su 70º aniversario 22
«Conciertos del Sábado»: «Alrededor de la percusión» 23
«Conciertos de Mediodía» en mayo 24
«Recitales para Jóvenes»: nuevas modalidades 25

Aula abierta

«Los grandes creadores de la literatura griega clásica» (I), por Francisco Rodríguez Adrados y Helena Rodríguez Somolinos 26

Homenaje a Carlos Bousoño en su 80º aniversario

Conferencias de Angelika Theile-Becker y Alejandro Duque Amusco 32

Publicaciones

«SABER/*Leer*» de mayo: artículos de Guillermo Carnero, José María Martínez Cachero, Vicente Palacio Atard, Mario Camus, José María Mato y José Antonio Campos-Ortega 33

Biología

Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 34
Conferencia del Premio Nobel de Medicina Sydney Brenner 34
— Acto de despedida de Andrés González, director del Centro 34
«Disfunción sináptica y esquizofrenia» 38
Reflejo del Centro en publicaciones científicas 40

Ciencias Sociales

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 41
Seminarios del Centro 41
John Huber: «La burocracia en las democracias modernas» y «La inestabilidad en la IV y V Repúblicas francesas» 41
Tesis doctorales 43
— *Aprendizaje bayesiano de las políticas económicas*, por Covadonga Meseguer Yebra 43

Calendario de actividades culturales en mayo 45

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (XIV)

Camilo José Cela

En una de las novelas cortas de Camilo José Cela, *Café de artistas*, que data de 1953, el editor don Serafín, trasunto de Joaquín Calvo Sotelo, le explica al novelista Cirilo, *alter ego* del autor, que la novela no puede atentar ni un adarme contra sus tres elementos *tradicionales, clásicos, esenciales*, a saber: *planteamiento, nudo y desenlace*, e incluso le ofrece un regocijante argumento para rehacer su obra. El propio Cela desveló en todos sus detalles la significativa anécdota real que recreó literariamente aquí, y añadía que para cobrar los duros que le daban por su original arbitró «volver al buen camino, dejarme de zarandajas y de modernismos y arreglar mi novela hasta los precisos límites de la ortodoxia» (*O. C.*, tomo III, Destino. Barcelona, 1965, página 632). Buen camino que, por ventura para el género entre nosotros, abandonó repetidas veces en su invariable afán por investigar nuevas fórmulas narrativas. Paradójicamente, ello no le granjeó, en la mayoría de los casos, sino el juicio crítico de que era un excelente artífice de la prosa, pero un mediocre novelista, ya que casi todas sus obras sacrificaban al humorismo tremendista, a los «tipos» y a los primores de estilo elementos



Darío Villanueva (Villalba, Lugo, 1950) es catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura comparada de la Universidad de Santiago de Compostela, de la que fue rector entre 1994 y 2002, y vicepresidente primero de la Fundación Camilo José Cela. Ha publicado diversos trabajos sobre este autor y editado su novela *La colmena*. Entre sus libros se cuentan *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada* (Barcelona, 1991), *Estructura y tiempo reducido en la novela* (segunda edición, Barcelona, 1994) y *Theories of Literary Realism* (Nueva York, 1997).

* 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, →

fundamentales de la novela como la estructura, el desarrollo de los caracteres, la trama o la complejidad temática. En todo caso, que aquel desencuentro del joven novelista iconoclasta con el editor de gustos tradicionales no quedó del todo olvidado nos lo viene a demostrar el hecho de que en 1994 Camilo José Cela, ya Premio Nobel, dispusiese irónicamente una de sus novelas posmodernas, *La cruz de San Andrés*, en sendos capítulos titulados «Dramatis personae», «Argumento», «Planteamiento», «Nudo» y «Desenlace, coda final y sepelio de los últimos títeres».

A raíz del fallecimiento del escritor, acaecido el 17 de enero de 2002, fueron innumerables las páginas sobre su personalidad y sobre su obra que se publicaron tanto en la prensa diaria o semanal como en revistas literarias. Así, *Ínsula* dedicaba un cuadernillo central de su número de marzo a la presencia de Camilo José Cela en algunas de sus primeras entregas, y reproducía, entre otros, dos artículos suyos de 1947 y 1948, titulados justamente «A vueltas con la novela» y «Más sobre la novela», que hablan de la temprana preocupación del autor de *La familia de Pascual Duarte* por las posibilidades y límites del género literario al que contribuirá, después de ésta su primera obra y hasta *Madera de boj*, que es de 1999, con una docena de títulos más (o trece, si consideramos novela *Tobogán de hambrientos*).

El Cela de los años cuarenta, que había confirmado ya su vocación novelística con *Pabellón de reposo* (1943) y *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), denunciaba en *Ínsula* dos grandes errores a este respecto: proclamar, como se venía haciendo desde principios de siglo, la muerte de este género literario, y «creer que Novela es

---

→

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 en 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); *Ramón Pérez de Ayala*, por Dolores Albiac, profesora de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (marzo 2003); y *Rafael Sánchez Ferlosio*, por Jordi Gracia, profesor de Literatura española en la Universidad de Barcelona (abril 2003). Todos ellos pueden consultarse en Internet: **www.march.es**

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



FUENCISLA DEL AMO

tan sólo una manera determinada de novela». Desde entonces, no dejaría nunca de afirmar una y otra vez lo mismo que defendía Baroja, uno de sus maestros indiscutibles, al que el escritor gallego debe también la articulación marcadamente episódica y fragmentaria de sus discursos narrativos, la proliferación de personajes en todos ellos y el tratamiento de los mismos con la «técnica del improperio» de que hablaba Ortega y Gasset a propósito de don Pío. Me refiero en particular a la tesis barojiana de que la novela es un oficio «sin metro», el reino de la libertad absoluta en la forma y en el contenido.

Las declaraciones de Camilo José Cela en idéntico sentido se repiten a lo largo de su cumplida carrera literaria, pero acaso el texto que mejor refleje su pensamiento en esta línea sea el prólogo a la primera edición de *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1955): «Es posible que la única definición sensata que sobre este género pudiera darse fuera la de decir que novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título, y entre paréntesis, la palabra novela».

Quizás por ello en los párrafos siguientes del mismo prólogo el autor se jacte de haber ensayado hasta 1953 cinco variedades distintas, y de haber utilizado cinco técnicas diferentes de novela, entre ellas, en 1951, el colectivismo simultáneo y unanimista de *La colmena*, sin duda una de sus obras más trascendentales. En la misma convicción escribirá, en 1955, *La catira* según las pautas tradicionales y ortodoxas de la novela con argumento, propondrá en 1962 que *Tobogán de hambrientos* es, mejor que una sarta de cuentos, una «novela inusual», y romperá de nuevo los moldes gastados de su obrador en *San Camilo, 1936*.

Esta novela de 1969 sobre las vísperas y el estallido de la guerra civil en Madrid fue la única que Cela publicó en los años sesenta, si continuamos manteniendo en el limbo de la indefinición genérica a *Tobogán de hambrientos*. El novelista parecía sumido en un período sabático que se prolongará a lo largo del decenio siguiente. No fue, sin embargo, un interregno de inactividad creativa. Así, por caso, en abril de 1970 Cela estrenaba en el Carnegie Hall el oratorio *María Sabina*, con música de Leonardo Balada. Un mes más tarde, el Teatro de la Zarzuela recibía con manifiesta hostilidad de crítica y público esta ópera inscrita en una línea de ruptura que por aquellos tiempos alcanza otra significativa expresión novelística. En 1973, en el acto de presentación de su desconcertante novela poética de estirpe surrealista, que traspasa las últimas fronteras del experimentalismo formal, *Oficio de tinieblas 5*, Camilo José Cela afirmaba: «Les ofrezco a ustedes el acta de defunción de mi maestría, de la

que abdico. Me niego a convertirme en mi propia caricatura y también en mi propia mascarilla mortuoria. Tuve todo y renuncio a todo; quiero seguir creciendo y, para ello, me niego a construir». Sobre parecidas ideas, en especial la de que *la literatura no es más que una mantenida pelea contra la literatura*, vuelve a manifestarse el escritor en su intervención en el ciclo sobre la novela española actual celebrado en la Fundación Juan March en junio de 1975 bajo la dirección de José María Martínez Cachero y con la presencia sucesiva de cinco novelistas y cinco críticos. Recuerdo muy bien lo que aquel evento pudo significar, pues me correspondió intervenir en una de las jornadas junto a Juan Benet, y cómo Cela quiso ratificar entonces su carácter de novelista experimental y en constante renovación que le reconocen los especialistas más acreditados, desde Gonzalo Sobejano hasta Ignacio Soldevila Durante. Carácter que no desdecirán las cuatro novelas que le quedaban por escribir hasta la ya mencionada *Madera de boj*: *Mazurca para dos muertos* y *Cristo versus Arizona*, de 1983 y 1988, respectivamente, y las dos publicadas el mismo año de 1994: *El asesinato del perdedor* y *La cruz de San Andrés*.

Con la perspectiva completa que nos otorga revisar la novelística de Camilo José Cela el mismo año de su muerte, y cuando se cumplen sesenta de la publicación de *La familia de Pascual Duarte*, no resulta aventurado afirmar que, al margen de las valoraciones concretas de cada una de sus obras, el escritor de Iria Flavia ha estado en la brecha en los tres o cuatro momentos decisivos (cuatro, si incluimos como tal la más reciente desvertebración posmoderna) de nuestra novelística del siglo XX posterior a la guerra civil, contribuyendo a romper con lo estereotipado y a abrir caminos que otros consolidarían después. Pero también cabe contarlo entre los escritores españoles que mejor supieron emparentar con la tradición narrativa precedente, siempre discontinua entre nosotros y gravemente perjudicada por la escisión resultante de la guerra civil, actualizándola a la luz de los intentos renovadores del género producidos en Europa y América desde principios de aquella centuria.

Ciertamente, la dispersión en el exilio republicano de la mayoría de los escritores consagrados o en vías de serlo, junto con el aislamiento político y cultural, la utilización propagandística de la literatura postbélica y el deseo de evasión de los lectores presagiaban un futuro desolador para la novela en la España de los años cuarenta. Este estado de cosas se comienza a superar cuando Camilo José Cela –escritor, entonces novel, perteneciente a la generación de la guerra– publica, en 1942, *La familia de Pascual Duarte*, inaugurando una vigorosa forma de realismo existencial, más vitalista que filosófico, estéticamente matizado por

un expresionismo muy hispánico, que encuentra eco y apoyo en otras plumas como las de Carmen Laforet o Miguel Delibes. Además, Cela, buen conocedor de toda la literatura clásica y moderna española, persigue enlazar con ella en su integridad, desde la picaresca, Quevedo y Cervantes hasta Galdós, Baroja y Valle-Inclán, Eugenio Noel, José Gutiérrez Solana y Ciro Bayo, a los que oportunamente recuerda Alonso Zamora Vicente, su amigo desde los años juveniles de la Facultad de Letras, en *Camilo José Cela* (*Acercamiento a un escritor*), que fue, en 1962, el primer libro de crítica que le hacía justicia.

En los años cincuenta el rumbo de nuestra novela es el de un realismo abierto más hacia lo social que hacia el individuo. Una nueva generación, la del medio siglo, se da a conocer, y en su deseo de plasmar la situación del país, practica inicialmente un neorrealismo cercano al de los escritores y cineastas italianos rigurosamente coetáneos, y se inclina luego por una modalidad de literatura comprometida, políticamente militante, según pautas de una poética precisa: el realismo socialista.

Pues bien, es evidente la referencia que *La colmena* señaló para los Aldecoa, Fernández Santos, López Pacheco, Ferres, Grosso, García Hortelano o Rafael Sánchez Ferlosio, a quien ya antes *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* le había abierto el camino para sus *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951).

Cela defendió desde un principio el carácter testimonial de *La colmena*. En una nota a la primera edición afirmaba ya que no era «otra cosa que un pálido reflejo, que una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad. (...) Esta novela mía no aspira a ser más –ni menos ciertamente– que un trozo de vida narrado paso a paso, sin reticencias, sin extrañas tragedias, sin caridad, como la vida discurre, exactamente como la vida discurre». Por su parte, el último número de *Revista Española*, vocero de la nueva promoción neorrealista, declaraba en 1956 como propósito central del grupo «afrontar las realidades que nos afectan y darles expresión artística». *La colmena* está, por supuesto, mucho más cerca de estos postulados de saludable equilibrio entre el compromiso social y la exigencia artística que del pretencioso e inane «engagement» ideológico posterior, que llegó a soñar en la literatura como eficaz instrumento de destrucción de una sociedad injusta. Pero incluso algunos de los defensores a ultranza de este último reconocieron en su día la deuda contraída con aquella novela de 1951. Así el crítico José María Castellet, cuyo ensayo *La hora del lector* (1957) fue breviario de realismo socialista, valora extraordinariamente el ejemplo de *La colmena* para los jóvenes novelistas en el libro *Notas sobre literatura española contemporánea* (1955), su prólogo a la traducción francesa *La Ruche* (1958) y un artículo sobre la narrativa celiana de la

Revista Hispánica Moderna publicado en un monográfico de 1962, donde llega a afirmar que la novela de denuncia social y los libros de viajes que entonces se escribían habían bebido de la fuente de *La colmena* y *Viaje a la Alcarria* (1948), respectivamente. Pero no menos significativo es que el neorrealista y realista social Juan Goytisolo equipare *La colmena* con dos obras arquetípicas de aquella tendencia –*Los bravos* de Jesús Fernández-Santos y *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio– en su libro-manifiesto *Problemas de la novela* (1959).

La integración de *La colmena* en el concepto «novela» o «literatura social» me parece obligada. Es una obra comprometida o social por lo que cuenta, pero también por cómo lo cuenta. En mi libro *Estructura y tiempo reducido en la novela* (1977, segunda edición ampliada de 1994), que pretende describir e historiar la técnica de la novela española contemporánea y sus conexiones con los intentos renovadores del género en la literatura europea y americana del siglo XX, se estudian como precedentes inmediatos de la poética neorrealista y realsocialista dos obras de extraordinarias similitudes entre sí, aunque de desigual valor artístico: *Las últimas horas* de José Suárez Carreño, nacido dos años antes que Cela, y *La colmena*. Aunque aquélla apareció un año antes que ésta –que, por otra parte, estaba escrita desde 1946–, su influencia fue, sin embargo, mucho menor.

En resumen, no iba desencaminado Camilo José Cela cuando en un artículo de 1962 titulado «Dos tendencias de la nueva literatura española» y publicado en su revista «mallorquina y liberal» *Papeles de Son Armadans*, reivindicaba su papel de inspirador del llamado «tremendismo» del decenio de los cuarenta, y del «objetivismo» –otra de las denominaciones de la novela social– de los cincuenta. Pero su sentido crítico le exigía asimismo mostrarse reticente ante los extremos a que había llegado este último, y denunciar como «una de las más dolorosas culpas históricas del escritor español contemporáneo» su «grave falta de interés por la aventura intelectual». Esto mismo pensaba Luis Martín Santos, que precisamente en ese año de 1962 publica una deslumbrante novela contra la pobreza artística e intelectual de las de su generación del medio siglo. *Tiempo de silencio* denuncia el presente de España –la acción transcurre en el Madrid de hacia 1949, no muy distinto del de *La colmena*–, pero lo hace en un estilo suntuoso, barroquizante, y sin limitarse a la mera presentación documental de una anécdota maniquea, sino transformándola en un discurso donde los hechos están interpretados desde la historia y la filosofía. La obra conecta, por otra parte, con la misma tradición latente en Cela –desde Quevedo a Valle–, e incorpora tanto como *La colmena* las técnicas y los modos de la novelística europea de vanguardia, en especial de *Ulysses* de James Joyce. Entre el in-

dividualismo existencialista de los años cuarenta y el colectivismo socialista de los cincuenta, Martín Santos opta por armonizar al Sartre de *L'Être et le Néant* y a Karl Marx. Es el suyo un realismo dialéctico que reconcilia la novela con el arte y refleja un decisivo cambio de sensibilidad.

La aparición de *Tiempo de silencio* produjo una fuerte conmoción y no poco desconcierto entre los novelistas españoles más significativos del momento, que tardaron en reaccionar varios años. Un interregno para la reflexión. Y para la retractación pública. En uno de los ensayos de su libro *El furgón de cola*, aparecido en 1967, Juan Goytisolo hace una confidencia que trasciende los límites de lo personal: «Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambos: políticamente ineficaces, nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres; creyendo hacer literatura política, no hacíamos ni una cosa ni otra». En el prólogo a la quinta edición de *La colmena*, de 1963, Cela había afirmado: «No hay más escritor comprometido que aquel que se jura fidelidad a sí mismo, que aquel que se compromete consigo mismo (...) Al escritor que se siente lazarillo de político, ¡qué ingenua soberbia!, seguirá el escritor que lo despreciará».

Hacia 1966 comienzan a aflorar los frutos de la requisitoria de Luis Martín Santos, entonces ya trágicamente desaparecido. Títulos como *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes, *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, *Señas de identidad* del propio Juan Goytisolo, o *Volverás a Región* de Juan Benet erigen el remozado edificio de una novela dialéctica, poética e intelectual, en la que se abordan a la vez realidades problemáticas del individuo y la colectividad en que se integra. A la llamada de esta nueva tendencia acude también Cela en 1969 con *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*, escrita con gran libertad en forma de vasto monólogo en segunda persona –un tú reflejo subjetivo del yo del narrador– sobre el gran drama colectivo de la guerra civil, que representa el decidido apoyo del autor a la superación de un realismo mostrenco.

Mas si en 1962 *Tiempo de silencio* denunciaba que la balanza del arte novelístico se había peligrosamente escorado hacia el referente, aquel exceso da paso, diez años después, al contrario: la novela abandona la historia y se hace sólo discurso. La palabra se convierte en el fin, no el medio de la obra narrativa, y por este sendero el realismo dialéctico acaba diluyéndose en la experimentación formal.

De ello es índice, asimismo, la novela de Camilo José Cela publicada en 1973 a la que me he referido ya. *Oficio de tinieblas 5* carece de cualquier vestigio de trama, y el único personaje identificable es el *yo-tú*, cuya voz sustenta más de mil unidades textuales, distintas e indivi-

sibles, pero trabadas entre sí, átomos literarios a través de los cuales el autor ofrece una subjetiva interpretación del caos del mundo. Estos párrafos, que toman su nombre de las mónadas de Leibniz, sirven a lo narrativo levemente; a lo intelectual y a lo imaginativo con más decisión; pero en todo caso y, primordialmente, a lo lírico. Y desde su propio título, esta obra hace suya la impronta litúrgica que ya asomaba en *San Camilo, 1936* y que perdudará de un modo u otro en sus libros de los ochenta y noventa. Lo mismo cabe decir del extremado énfasis experimental que reaparece quince años después con otra de las novelas más incomprendidas –junto a *La catira* y *Oficio de tinieblas 5*– de Camilo José Cela, *Cristo versus Arizona*, si bien aquí el fragmentarismo de 1973 es reemplazado por la intensa trabazón de un discurso compuesto por un solo párrafo de doscientas treinta páginas, carentes, además, de una trama claramente diseñada y de otra sustancia narrativa que no sean los aspectos más broncos y elementales de la visión carpetovetónica de la naturaleza humana, esta vez encarnados en un escenario no español, pero sí hispánico: las áridas tierras del sur de los Estados Unidos.

Cristo versus Arizona resulta, por todo, una obra arquetípicamente celiana, por su libérrimo uso del «oficio sin metro» que es la novela, por esa polaridad esencial de Eros y Tánatos que lo impregna todo en ella y adquiere aquí –como antes en *Oficio de tinieblas 5*– profundas y difícilmente descifrables resonancias autobiográficas; y, singularmente, por su escritura reiterativa, recurrencial, a modo de letanía, donde cada palabra afirma su presencia literaria inexcusable.

Entre el experimentalismo exacerbado de *Oficio de tinieblas 5* y su reafirmación en *Cristo versus Arizona*, Cela vuelve en 1983, con *Mazurca para dos muertos*, a la órbita de una muy elaborada, pero al tiempo sumamente gratificadora narratividad. Fabián Minguela, «Moucho, de los Carroupos», mata en noviembre de 1936 a Baldomero Marvís Ventela, «Afouto, de los Gamuzos», en medio del vendaval bélico recién iniciado. Tres años más tarde, en enero de 1940, el asesino es muerto por unos perros azuzados por «Perello» –Tanis Marvís Ventela– en cumplimiento de una decisión tomada por el consejo familiar: «Es la ley de la tierra (...) por estos montes no se puede matar de balde, por aquí el que mata muere, a veces tarda un poco pero muere, ¡vaya si muere! Aún quedan hombres capaces de hacer cumplir la ley, en nuestras familias se respeta la ley...». La guerra civil no ha sido, pues, sino un pretexto, y la novela ofrece en ella una faz por completo desideologizada, y en este sentido posmoderna, desposeída de todo gran relato legitimador. Una guerra que le presta al escritor un episodio concreto para que sea trascendido, por la vía de la mitificación, hacia una cons-

tante ahistórica, la de las ancestrales venganzas del mundo rural gallego.

En este sentido, téngase en cuenta un dato que viene a confirmar la concepción global de toda su obra que Cela tuvo al parecer desde el comienzo mismo de su carrera literaria. En 1947, con motivo de una visita a su Galicia natal, declaraba al diario compostelano *La noche* lo siguiente: «Pienso escribir una trilogía de novelas gallegas: la heroica novela del mar, la epicúrea novela del valle, la dura novela de la montaña. El sitio elegido para la segunda es el Ullán y, naturalmente, su corazón, Iria Flavia».

Este último libro –ya que no novela propiamente dicha– está escrito desde 1959: es *La rosa*, primer tomo de la serie autobiográfica que tuvo continuidad en *Memorias, entendimientos y voluntades* (1993). La «dura novela de la montaña» tendría que esperar los treinta y seis años que van desde aquel 1947 hasta 1983, cuando aparece *Mazurca para dos muertos*. Y la primera de las obras prometidas, la novela del Finisterre, tenía ya título y una primera página escrita, al menos, cuando en 1989 Camilo José Cela fue el primer novelista español galardonado con el Premio Nobel de Literatura. *Madera de boj* tardará, no obstante, diez años en publicarse como última novela de su autor, que cumplía así aquel temprano compromiso narrativo con Galicia finalmente incrementado con otro título, *La cruz de San Andrés* (1994), de ambientación urbana en este caso, pues la acción transcurre en la ciudad coruñesa representada también aquí, a su modo, como una colmena donde se trenza una historia de fanatismo, sexo y muerte fragmentariamente narrada.

Ese fragmentarismo, que tanto tiene que ver con el sustrato poético de todas las novelas celianas, conforma igualmente el texto de *Madera de boj*, y no deja de ser sino la exacerbación del procedimiento narrativo secuencial que aparecía en *La colmena*, se reiteraba ya con mayor intensidad en *San Camilo 1936* y alcanzaba su culminación en las mónadas de *Oficio de tinieblas 5*, uno de los títulos fundamentales de su autor.

Gonzalo Sobejano, en un artículo reciente de *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia* (nº XXIX, primavera de 2002), la revista que Cela creó y dirigió desde la Fundación que mantiene todo su ingente legado literario, identifica el impulso del Cela novelista con tres modelos, la confesión, la crónica y la letanía. Esta tercera variante vale tanto para *Oficio de tinieblas 5* o *Cristo versus Arizona* como para *El asesinato del perdedor*, *La cruz de San Andrés* o para *Madera de boj*. Pero hay en esta última un sincretismo de temas y formas integradoras del complejo sistema novelístico de Camilo José Cela que la señalan como el broche final de una cumplida aventura novelística que se había iniciado en 1942 con *La familia de Pascual Duarte*.

Cela aborda aquí, como había prometido ya en 1947, la «heroica no-

vela de la mar», pues su letanía de *Madera de boj* mana de la sucesión implacable de los naufragios que jalonan de tragedia y de mito la llamada «Costa da Morte», en torno a un Finisterre que para el escritor es «la última sonrisa del caos del hombre asomándose al infinito». Mas las microhistorias de *Madera de boj*, esos centenares de accidentes verídicos que en ella se recuerdan, son narradas desde tierra por un escritor que ha sido vagabundo por todos los vericuetos de las Españas, para quien «la mar no perdona pero la tierra tampoco, son dos animales carniceros, dos bestias sanguinarias». Galicia es un país legendario, como Irlanda, Cornualles y Bretaña, que actúa como un imán: por tierra atrae a los peregrinos del camino jacobeo y desde la mar a los marineros que naufragan en sus costas. En *Madera de boj*, donde se lee que «el ruido de la mar va y viene como el latido del corazón o el péndulo de los relojes», el énfasis litúrgico de lo que en *La cruz de San Andrés* (Planeta, Barcelona, 1994, página 213) se denomina «monótona melopea», se compadece a la perfección con la temática, la intencionalidad expresiva, la reiteración rítmica y lírica de un texto narrativo que queda ya consagrado definitivamente como el colofón novelístico de Camilo José Cela.

Con todo ello, el escritor consigue realizar una ambición siempre alentada por él y ya percibida tempranamente por el crítico y poeta Eugenio de Nora: la identificación de la novela, sin que ésta reniegue de su irreductible esencia, con el poema. En 1963 manifestaba el escritor: «Una página se escribe en verso o en prosa y en ella puede esconderse, o no, la poesía. (...) Prosa es un concepto puramente formal, como lo es verso; poesía, en cambio, es un quehacer del espíritu, inaprehensible por esencia y, a lo que hasta hoy se va viendo, indefinible. Poesía, etimológicamente, significa creación (y poeta, creador). Prosa y verso, en cambio, tienen un origen puramente adjetivo, administrativo, procesal» (*O. C.*, t. II, 1964, página 21). Toda la creación narrativa de Camilo José Cela tiene su norte en la novela lírica, desiderátum al que se accede por la fragmentación y poematización del capítulo, el acendramiento de la prosa, la subjetividad en la estructura modalizadora, y una especial tensión en la anécdota, las situaciones y los personajes.

Y no resultará arbitrario recordar ahora cómo el Camilo José de los años treinta era un aprendiz de poeta que se traía entre manos un libro surrealista de título gongorino, *Pisando la dudosa luz del día*, cuyas primicias aparecerán en revistas argentinas al filo de la guerra civil. Esta tragedia, en la que el escritor tomó parte, alteró el rumbo de su pluma, e hizo de él un novelista singular, pero en cierto modo, y desde el existencialismo de *Pascual Duarte* hasta la posmodernidad de *Madera de boj*, en él siguió siempre vivo el poeta. □

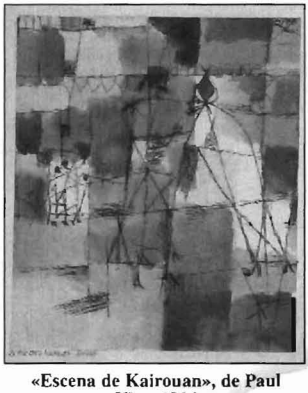
Abierta hasta el 8 de junio

La exposición «Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti», según la crítica

El próximo 8 de junio se clausura la Exposición «Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti» (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld), que desde el pasado 7 de febrero ofrece en la sede de la Fundación Juan March un total de 82 obras –78 sobre papel y cuatro esculturas en bronce–, realizadas entre 1820 y 1964 por 17 autores, todos ellos máximas figuras del arte de los siglos XIX y XX. La muestra, cuyas obras proceden de la Colección Eberhard W. Kornfeld, de Berna (Suiza), tuvo una amplia repercusión en los diarios y revistas especializadas, tal como se refleja en la selección de comentarios que se publica a continuación.



«Héroe alado», de Paul Klee, 1905



«Escena de Kairouan», de Paul Klee, 1914



«El general blanco. La última sabiduría», de George Grosz, 1922

«Cierta historia de la línea»

«(...) No creo que ya sea necesario ponderar, en general, ni el valor y significado que tienen hoy las colecciones particulares, ni, por supuesto, la importancia que debe concederse al dibujo, donde se manifiesta mejor el pensamiento del artista, porque hay en él menos trabas objetivas y subjetivas. En cuanto a la selección hay que señalar, en primer lugar, la notoriedad de los artistas presentes, entre los que nos encontramos con nombres capitales del siglo XIX y otros tantos del XX; pero también cabe señalar, en segundo lugar, desde una perspectiva más ajustada a lo que significa el dibujo en el desarrollo del arte contemporáneo, un interesante esbozo de cierta historia de la línea, tal y como Ingres planteó en su 'abstracto', parte de cuyos efectos se dejaron sentir hasta en la creación del cubismo.»

Francisco Calvo Serraller
(«Babelia»/«El País», 22-II-2003)

«Dos maneras de ver una exposición»

«(...) Es una amplia muestra (...) donde brillan los grandes nombres de la modernidad. Hay dos maneras de ver una exposición así. Para una minoría de espectadores, es una ocasión para apreciar alguna pieza rara, exquisita, en un formato sólo en apariencia menor. Para una mayoría, la exposición puede funcionar como una maqueta de la historia del arte moderno, de sus grandes corrientes y figuras (y ese carácter de iniciación se refuerza gracias a la atención y el cuidado que la Fundación Juan March pone en los materiales didácticos que acompañan a sus exposiciones).»

Guillermo Solana
(«El Cultural»/«El Mundo», 6-III-2003)



«Autorretrato, con brazos hacia atrás», de Egon Schiele, 1915

«Exquisita selección»

«El dibujo ha sabido conquistar un lugar más que preponderante en la jerarquía artística permitiendo, así, a los artistas crear obras igualmente independientes pero más libres y espontáneas que las pictóricas a las que antes rendían pleitesía. Una voluntad que ha contribuido enormemente a enriquecer el panorama artístico de la contemporaneidad. Pues bien, es precisamente este enfoque el que anima [esta] exquisita selección de trabajos en papel que recorre las primeras vanguardias a través de la obra de sus principales protagonistas.»

Carlota de Alfonso
(«El Punto de las Artes», 14-II-2003)

«La agenda personal del artista»

«Goya anticipó los ingredientes que debían usarse en la cocina de la Modernidad y las vanguardias prepararon con ellos los platos listos para ser servidos. A la mesa, el espectador avisado que, a comienzos del siglo XX, saboreó, entre la devoción, la sorpresa o la indignación, los frutos de la Modernidad. Fueron los privilegiados que hicieron su selección a la carta. Igual que en un restaurante, en el mercado del arte, el gran público se ha de conformar, como siempre, con el menú. Entre los gourmets que eligen a la carta hay ejemplos como Kornfeld, un prestigioso galerista que, con los pies en la tierra, sabía que quizás no podía aspirar a una colección de las dimensiones de la de los Thyssen. Sin embargo, había una aventura no menos apasionante: los trabajos sobre papel de los maestros de la Modernidad. Como galerista, forjó una relación con algunos de ellos, con la posibilidad de acceder a esa parte de su obra que, si no es la más vistosa, sí es como su agenda personal.»

José Ignacio Aguirre
(«Metrópoli»/«El Mundo», 21-III-2003)

«Cambio en la interpretación y visión del arte»

«Al margen de las épocas o los estilos expresivos de cada uno de ellos, todos coinciden en el deseo de modernidad, en las ansias de innovación, en una incansable búsqueda, en la persecución de un cambio en la interpretación y visión del arte, lo que permite que, a los ojos del visitante, creaciones tan dispares parezcan unidas por un nexo común. Tras la selección se descubren también las predilecciones del coleccionista, que manifiesta sus preferencias por unos artistas más que por otros.»

Antonio Rojas
(«Canarias7», 9-III-2003)

«Superar tópicos»

«Uno de los tópicos que se superan en esta exposición es la identificación de la modernidad con la desaparición de la figura, o lo que es lo mismo, con la abstracción. Y lo hace de la mano de una nómina de artistas impresionante. Resulta especialmente atractivo el apartado dedicado a los dos grandes representantes de la Secesión vienesa (Klimt, con sus dibujos eróticos, y Schiele, con sus desasosegadores retratos), así como la sala que reúne los Giacometti.»

Natividad Pulido
(«ABC», 6-II-2003)



«Desnudo de pie II», de Giacometti, 1953



«Retrato de Ria Munk Halbbild, media figura hacia la izquierda», de Klimt, 1917-18

«Pinceladas y genialidad»

«Goya se muestra en ambos dibujos como un gran conocedor de la técnica del pincel. Utiliza papel de barba o de tina, usando como color dominante el sepia, ayudado de toques marrones. Hasta en esas pinceladas complementarias mínimas, Goya muestra su genialidad.»

José Pérez Gállego
(«Heraldo de Aragón», 17-III-2003)

«Un viaje por el dibujo»

«(...) Un viaje por el dibujo, en el que se hacen ciertas aquellas palabras de Chesterton cuando señalaba que 'cuanto más lógico, menos verosímil'. ¡La modernidad es la prueba fehaciente de que hay muchos lenguajes y, además, muy diversos, para llegar a la obra artística! La mayoría de ellos, no hay duda, también fuertemente convulsionados.»

Pedro González Trevijano
(«El Observador», 20-III-2003)

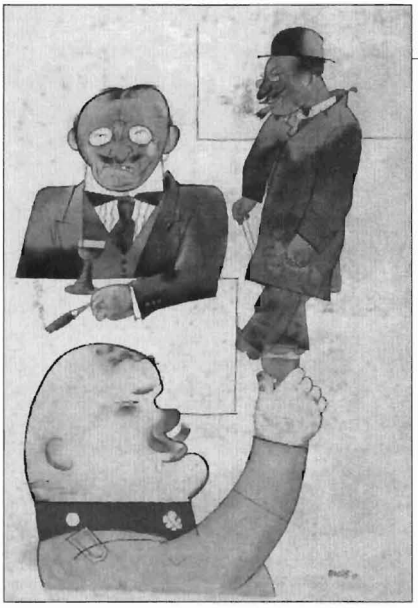


«El tratante de ganado», de Marc Chagall, 1912

«En un pedazo de papel»

«Es un intenso paseo por el genio de los padres del arte moderno con estaciones en figuras indiscutibles de la pintura europea. (...) Demuestra cómo el genio de estos creadores brilla tanto en un pedazo de papel de moderadas dimensiones como en un gran óleo.»

Miguel Lorenci
(«Diario de Navarra», 10-II-2003)



«Canción alemana y vino alemán», de George Grosz, 1919

«Notable singularidad»

«En este conjunto concurren dos factores esenciales en el arte: uno, la calidad dibujística y otro la belleza compositiva. Ambas cualidades, aquí evidentes, además de asegurar el éxito, hacen que la exposición logre una notable singularidad entre las numerosas muestras programadas que conforman la actual temporada expositiva.»

Francisco Vicent
(«La Tribuna de Guadalajara», 9-II-2003)

«Pluralidad de temas y perspectivas»

«La pluralidad de temas y perspectivas que unen los movimientos que han dado cuerpo al concepto de modernidad artística quedan recogidos en esta cita.»

Antonio Lucas
(«El Mundo», 6-II-2003)

«Gesto de independencia»

«La colección utiliza el dibujo como argumentación para narrar el elevado gesto de independencia de los autores representados, todos ellos máximas figuras del arte de los siglos XIX y XX.»

Gudi Moragues
(«Última hora», 9-III-2003)



«Vista sobre los pastos en los Alpes con nubes al fondo», de Ernst Ludwig Kirchner, 1920



«Retrato de Aniouta Pitoëff», de Pablo Picasso, 1954

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

Con 70 obras de 52 artistas españoles contemporáneos se ha reabierto al público 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.
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».
El catálogo, de 167 páginas, incluye una introducción general sobre la colección permanente del Museo y textos sobre cada una de las obras exhibidas, a cargo de Juan Manuel Bonet **y** Javier Maderuelo**.**

Compromiso con la vida cultural

Juan March Delgado y **Carlos March Delgado**, presidente y vicepresidente de la Fundación, en un acto celebrado el pasado 1 de abril con motivo de la reapertura del Museo, subrayaron su compromiso de contribuir a la vida cultural palmesana en este nuevo espacio que ofrece 19 salas de exposiciones más un salón de actos en la planta baja. «Además de actos, cursos y conferencias –cuando invitemos a los colegios a venir a visitar el Museo y a hacer prácticas en sus talleres de arte–, en este salón podremos ofrecerles también música en diferentes series de conciertos pensados exclusivamente para ellos», añadió Juan March.

Respecto a las 70 obras que integran la exposición permanente, el presidente de la Fundación indicó que «suponen un recorrido breve, pero creemos que significativo, por el arte español del siglo XX, empezando por Picasso y acabando por Miquel Barceló, a quien hemos dedicado una sala completa».

Juan March Delgado expresó su satisfacción por ser dedicado a Museo, tras las sucesivas ampliaciones, prácticamente todo el edificio, que ha pasado a ser propiedad de la Fundación Juan March, por donación de la Banca March, con excepción de la oficina que sigue abierta en la calle San Miquel, «que tiene para todos nosotros un gran valor simbólico, por tratarse de la oficina número uno, que fundó nuestro abuelo. En este edificio vivieron mis abuelos, mis padres y mis hermanos. Yo mismo nací aquí. Comprenderéis nuestra satisfacción al verlo ahora dedicado a Museo de Arte, abierto con entrada libre para todos los nacidos y residentes en las Islas Baleares». □



En el XXV aniversario de la Sociedad Española de Musicología

Ciclo «El patrimonio musical español»

La Fundación Juan March inicia el 28 de mayo el ciclo *El patrimonio musical español*, que continuará los días 4, 11 y 18 de junio. Organizado junto a la Sociedad Española de Musicología, cuya constitución hace 25 años se conmemora, será interpretado por Neocantes; Estil Concertant (Estrella Estévez, **soprano;** Marisa Esparza, **flauta travesera barroca;** y Eduard Martínez, **clavecín);** Pilar Jurado (**soprano),** Felipe Sánchez (**guitarra romántica**) y Tony Millán (**fortepiano);** y Gustavo Díaz Jerez, **y ofrecido en directo por Radio Nacional de España. El programa es el siguiente:**

– *Miércoles 28 de mayo*

Neocantes

«Blas de Castro y su tiempo»

Obras de P. Guerrero, J. Blas de Castro, S. Durón, M. Ruiz, Anónimo s. XVII, J. Cabanilles, M. Romero Capitán, P. Correa, y M. de Arizo.

— *Miércoles 4 de junio*

Estil Concertant (**Estrella Estévez**, soprano; **Marisa Esparza**, flauta travesera barroca; y **Eduard Martínez**, clavecín)

«Villancicos y Cantadas del siglo XVIII»

Obras de Joan Baptista Cabanilles, Juan Oliver y Astorga, José Pradas, Roque Ceruti, Antonio Soler, y Joaquín García.

— *Miércoles 11 de junio*

Pilar Jurado (soprano), **Felipe Sánchez** (guitarra romántica) y **Tony Millán** (fortepiano)

Obras de Salvador Castro de Gistau, Fernando Sor, José Melchor Gomis, Fernando Ferandiere, José Rodríguez de León, Ramón Carnicer, Blas de la Serna y Félix Máximo López.

— *Miércoles 18 de junio*

Gustavo Díaz Jerez (piano)

«El piano romántico»

Obras de Eduardo Ocón, Manuel de Falla, y Teobaldo Power.

Neocantes es una formación vocal de cámara que nació con la intención de recrear el ambiente de interpretación y estudio de las capillas renacentistas y barrocas, por iniciativa de **Germán Torrellas**.

Estil Concertant engloba diversos proyectos de recuperación de música española del siglo XVIII y música de cámara barroca europea, bajo la dirección artística de Marisa Esparza. **Estrella Estévez**, soprano, ha actuado en concierto con diversas orquestas, como Ciudad de Granada, Sinfónica de Madrid, etc. **Marisa Esparza**, flauta travesera, ha recuperado y grabado, con su grupo Estil Concertant, los CDs de José de Nebra y de compositores valencianos del siglo XVIII. **Eduard Martínez**, clavecín, colabora habitualmente con orquestas de cámara y sinfónicas.

Pilar Jurado es presidenta de la Asociación Madrileña de Compositores y directora del Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid. **Felipe Sánchez**, además de dirigir sus propios grupos, colabora con distintas formaciones camerísticas.

Tony Millán es profesor de clave en el Conservatorio Arturo Soria de Madrid. **Gustavo Díaz Jerez** es catedrático del Centro Superior de Música del País Vasco. □

Continúa el ciclo durante el mes de mayo

«Flautas: del Barroco al siglo XX»

La Fundación Juan March continúa, durante los miércoles 7 y 14 de mayo, el ciclo que inició el pasado 30 de abril, bajo el título «Flautas: del Barroco al siglo XX». El 30 de abril actuaron Juana Guillem, Antonio Arias, José Oliver, José Sotorres y Miguel Ángel Angulo. **El miércoles 7 de mayo actúan** Juana Guillem y María Antonia Rodríguez; **y el 14 de mayo,** Pilar Constancio, Juana Guillem, María José Muñoz, María Antonia Rodríguez y José Sotorres.

Este ciclo –se indica en el programa de mano– no tiene más pretensiones que mostrar las posibilidades de la flauta travesera moderna tocada a solo, en dúo, en trío, en cuarteto y en quinteto de flautas. Y todo ello en obras del siglo XVIII (4) y –tras el paréntesis del siglo XIX– en composiciones del siglo XX (12): tres de ellas son españolas, una de las cuales (la de Tomás Marco) se escucha por vez primera en Madrid; otras tres –al menos– se presentan por vez primera en España. El resto de las obras son –salvo algunas excepciones como las de Berio o Cristóbal Halffter– en todo caso muy raras en nuestras programaciones, por lo que el curioso filarmónico descubrirá muchas músicas buenas en estos tres conciertos y también la colaboración de ocho flautistas de distintas procedencias pero activos en Madrid. La sección completa de la Orquesta Nacional de España, algunos de cuyos componentes alternarán con flautistas de las Orquestas Sinfónica de RTVE, Sinfónica de Madrid y Comunidad de Madrid. Hermoso ejemplo de armoniosa concordia, no tan frecuente como pudiera parecer tratándose del mundo de la música. Enrique Martínez Miura **es el autor de las notas al programa y de la introducción general.**

Enrique Martínez Miura

La flauta, una constante

La flauta es un instrumento que ha acompañado a la humanidad desde sus comienzos como tal, puesto que los hallazgos arqueológicos han demostrado la presencia de huesos animales con orificios que no pueden ser identificados sino como tipos de este aerófono. La función de estas flautas estaba probablemente ligada más a lo mágico-religioso que a lo artístico, pero la estructura del instrumento era ya perfectamente reconocible. En las primeras civilizaciones históricas, como las de Mesopotamia y Egipto, la flauta fue una constante, a juzgar por la iconografía y los no muy abundantes testimonios literarios.

El Renacimiento supone una primera edad de oro de la flauta, pero el tipo de instrumento que dominaba el panorama era el de pico, ya que la travesera habrá de esperar al barroco para que se invierta la situación.

El auge de la flauta travesera se produciría en Francia en la primera mitad del siglo XVIII. El instrumento experimenta entonces una serie de mejoras técnicas, como la introducción de las primeras llaves, que facilitan la emisión de las alteraciones cromáticas, unos avances que seducen a los compositores por el mayor virtuosismo del instrumento y la opción de una gama de matices más amplia. El desarrollo mecánico, propio del primer tercio del siglo XVIII, que siguió al puramente acústico, pretendía que la producción de los semitonos estuviera al alcance de los dedos del ejecutante.

Se escriben sonatas para flauta y tecla, tríos con flauta, conciertos y el aerófono pasa también a integrar con normalidad la orquesta de la época. De su expansión europea es una buena prueba la admisión por parte de Bach, que incluye la travesera en su orquesta y su música de cámara y hasta compone una pieza para flauta sola, la *Partita en la menor BWV 1013*.

La búsqueda de una mayor seguridad en el control del sonido redundó en una literatura musical específica y virtuosista en el barroco francés. Estos progresos se los atribuye Quantz –cuyo libro es una fuente primordial no ya sólo de la flauta sino del estilo interpretativo del barroco–, que compuso cientos de sonatas y conciertos para el instrumento, a Philibert, Labarre, Hotteterre «le romain» –Jacques–, Buffardin y Blavet.

Otro factor que no debe olvidarse es el avance de la teoría, porque son varios los tratados importantes que ayudan a sentar las bases de una técnica más elaborada y un estilo interpretativo más sutil.

Ahora bien, la corriente principal del repertorio camerístico para flauta en este tiempo solía mezclar al instrumento bien con varios de cuerda, lo que producía cuartetos, donde cumplía un papel concertante la mayor parte de las veces, o lo situaba en el marco de la sonata en trío, donde llevaba la línea melódica fundamental –intercambiable en ocasiones con un violín–, al lado del clave y el violonchelo o la viola da gamba.

Ello no quiere decir que no existiese música de cámara, desde el dúo al quinteto, para flautas.

Es particularmente interesante el consejo que da Quantz a los principiantes acerca de tocar dúos –forma a la que él mismo aportó sus *Seis dúos op. 2*– y tríos, porque ayudan a obtener una interpretación conjuntada, aunque advierte que algunas de estas piezas no son fáciles de conseguir, dado que no están impresas. Téngase en cuenta que la circulación de música únicamente en manuscrito era todavía una práctica habitual que podía afectar de un modo especial a unas músicas no siempre destinadas al concierto. Esta ambivalencia entre los mundos de la enseñanza y la música para las audiencias caracteriza a varias obras de este ciclo, pues en tiempos relativamente recientes Pellerite dictaminaba que los *Conciertos op. 15* de Boismortier eran sobre todo aconsejables para el concurso.

Con cierta ironía, se ha afirmado que el timbre producido por un cuarteto o un quinteto de flautas sería algo que sólo disfrutaría un profesional del instrumento. En el criterio de Quantz, un cuarteto representa la verdadera ciencia contrapuntística, porque a su modo de ver un trío contiene ya un esfuerzo mucho menor en este aspecto. Es seguro que el tratadista y compositor no pensaba en cuartetos como los de esta serie cuando hizo semejante afirmación, sino más bien en plantillas que mezclaban la flauta con instrumentos de cuerda y tecla. Porque además recomienda, más concretamente, seguir el modelo de los cuartetos de Telemann. A Quantz le preocupaba sobremanera el problema del mantenimiento de la uniformidad de entonación de la flauta cuando ésta toca con otros instrumentos, cuestión que se agudiza precisamente en el ca-

so de un conjunto formado únicamente por estos aerófonos. El escritor opta por el acompañamiento, que cree idóneo, de un instrumento de teclado, el clave o el clavicordio o aun el entonces naciente pianoforte, al que le reconoce por cierto grandes cualidades, pero que por ello mismo debía tocarse con gran propiedad, en tanto que su uso acarreaba, a su juicio, numerosos riesgos.

En el siglo XIX, la centuria del piano y los instrumentos de cuerda, la flauta perdió muchísimo terreno, hasta el punto de desaparecer casi por completo de la música de cámara y carecer de literatura concertante de verdadera entidad.

Sólo en el siglo XX, con la experimentación con plantillas infrecuentes y el deseo de obtener combinaciones tímbricas desusadas, la flauta ha vuelto a ocupar un lugar privilegiado, aunque en algunos terrenos concretos, por ejemplo en el jazz, su penetración ha sido muy tardía. Tras la Segunda Guerra Mundial, vuelven a componerse piezas para flauta sola o en mezcla con medios electroacústicos. Para dos flautas, la producción puede considerarse como mucho menos nutrida, pero es clásica la *Dialodia* (1972) de Bruno Maderna, y puede citarse además la obra *Satyres* (1976) de Maurice Ohana. El repertorio español brinda algún ejemplo de esta combinación: *Chant de l'oiseau qui n'existe pas* de Salvador Bacarisse, *Breves reencuentros* de Amando Blanquer, las *Tres bagatelas* de Eduardo Pérez Maseda o *Saudade* de Albert Sardá.

El cuarteto de flautas ha tenido una cierta floración en el siglo XX, de lo que es buena prueba la existencia de alguna formación estable de esta naturaleza, como el Cuarteto de Flautas Arcadie, fundado en 1965. □



Nueva sesión del «Aula de (Re)estrenos»

Homenaje a Antón García Abril, en su 70º aniversario

Organizado por la Fundación Juan March a través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea, y dentro del «Aula de (Re)estrenos», el 21 de mayo se celebra en la sede de esta institución un concierto en homenaje a **Antón García Abril**, con motivo de su 70º aniversario, que ofrece el **Trío Arbós** (**Juan Carlos Garvayo**, piano; **Miguel Borrego**, violín; y **José Miguel Gómez**, violonchelo), con **Asko Heiskanen**, clarinete.

El programa está integrado por las siguientes obras del compositor: *Sonata de Viena* (1955) para violín y piano; *Trío Homenaje a Mompou* (1988), para violín, violonchelo y piano; *Balada de los Arrayanes* (1995), para piano; y *Cuarteto de Agrippa* (1994), para clarinete, violín, violonchelo y piano. El concierto se transmite en directo por Radio Clásica de Radio Nacional de España.

En la primavera de 1993 la Fundación Juan March celebró el 60º aniversario de Antón García Abril, con otro concierto-homenaje, en el que actuaron el pianista Leonel Morales y el dúo formado por Juana Guillem (flauta) y Sebastián Mariné (piano).

«Conciertos del Sábado» en mayo

Ciclo «Alrededor de la percusión»

«Alrededor de la percusión» se titulan los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March en mayo. Los días 10, 17, 24 y 31 de ese mes actúa el grupo ***Neopercusión*** *con, respectivamente,* ***Duncan Gifford*** *y* ***José Gallego*** *(pianos);* ***Minjung Cho*** *(violín); y* ***Juana Guillem*** *(flauta). En 1997 la Fundación Juan March programó dentro de esta misma serie de «Conciertos del Sábado» otro ciclo con el mismo título.*
Los «Conciertos del Sábado» se celebran a las doce de la mañana y son de entrada libre. Consisten en recitales de cámara o instrumento solista que, sin el carácter monográfico riguroso que poseen los habituales ciclos de tarde de los miércoles, acogen programas muy ecléctico, aunque con un argumento común.
El programa del ciclo es el siguiente:

— Sábado 10 de mayo

Neopercusión y **Duncan Gifford** y **José Gallego** (pianos).

Dones Bones, de S. Mariné; Sextet (estreno en España), de S. Reich; y West Side Story, de L. Bernstein.

— Sábado 17 de mayo

Neopercusión y **Pilar Jurado** (soprano) y **Laura Hernández Victoria** (arpa).

Noche pasiva del sentido, de C. Halffter; Nkunga, de R. Humet; y Circles, de L. Berio.

— Sábado 24 de mayo

Neopercusión y **Minjung Cho** (violín).

Sextet (estreno en España), de A. Hovhannes; Acantilados de bronce (estreno), de T. Marco; y Concierto para violín y percusión, de L. Harrison.

— Sábado 31 de mayo

Neopercusión y **Juana Guillem** (flauta).

Hixos, de G. Scelsi; An idyll for the misbegotten, de G. Crumb; y Suite en concert, de A. Jolivet.

Neopercusión está formado por profesionales de la percusión con una larga trayectoria tanto en su faceta interpretativa como didáctica: **Juan José Guillem, Juanjo Rubio, Eloy Lurueña** y **Joan Castelló**. El grupo toca exclusivamente con instrumentos de percusión Zildjian. **Duncan Gifford**, australiano, reside desde 1997 en Madrid. Ha sido solista con destacadas orquestas internacionales. **José Gallego** ha sido profesor en el Conservatorio de Cuenca, en el Real Conservatorio de Madrid y profesor pianista acompañante de la cátedra de Violonchelo Sony de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. La soprano, compositora y profesora **Pilar Jurado** es presidenta de la Asociación Madrileña de Compositores y directora del Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid. **Laura Hernández** es arpista de la Orquesta de la Comunidad de Madrid. La violinista **Minjung Cho** es ayudante solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid. **Juana Guillem** es solista de la Orquesta Nacional de España y profesora del Centro de Estudios Neomúsica de Madrid y del Conservatorio de Palma de Mallorca.

«Conciertos de Mediodía»

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

LUNES, 5

RECITAL DE TROMPA Y PIANO
por el **Grupo de Trompas de la Escuela Superior de Música Reina Sofía (José Vicente Castelló, Gustavo Castro, Joaquín Encinar, Damián Tarín Mas** y **Alfredo Varela**) y **Graham Jackson** (piano), con obras de G. A. Rossini, N. Rimsky-Korsakov, R. Strauss, R. Schumann, N. Tcherepnin, A. Bruckner, J.-M. Defaye y H. Hübler.

Desde su creación en 2000 el Grupo de Trompas está dirigido por Radovan Vlatkovic, profesor de la cátedra de Trompas de la Escuela de Música Reina Sofía, de la que son alumnos todos sus integrantes. El pianista inglés Graham Jackson es profesor de Música de Cámara en el Conservatorio Padre Antonio Soler de San Lorenzo de El Escorial.

LUNES, 12

RECITAL DE PIANO A CUATRO MANOS
por el **Dúo Clásico de Madrid (Javier Tausz** y **Gustavo Calderón de la Barca**), con obras de G. Fauré, C. Debussy, E. Satie y M. Ravel.

El Dúo Clásico de Madrid se creó en 1996 con el objeto de difundir la música europea para piano a cuatro manos. Javier Tausz es profesor de Armonía en el Conservatorio Profesional de Música de Alcalá de Henares y Gustavo Calderón de la Barca es profesor de Piano en el mismo Conservatorio.

LUNES, 19

RECITAL DE VIOLÍN Y PIANO
por **Margherita Marseglia** (violín) y **Jesús María Gómez Rodríguez**, con obras de W. A. Mozart, F. Schubert y X. Montsalvatge.

La violinista alemana Margherita Marseglia ha sido concertino de la Orquesta Sinfónica de Graz y es miembro de la Orquesta Filarmónica de Graz (Austria). Es profesora de Violín del Conservatorio Superior «Óscar Esplá», de Alicante. Jesús María Gómez Rodríguez cursó sus estudios en los Conservatorios de Murcia, Alicante y Sevilla, y los perfeccionó en Francia. Es profesor de Piano en el citado Conservatorio «Óscar Esplá».

LUNES, 26

RECITAL DE PIANO
por **Fabiane de Castro**, con obras de M. Ravel, F. Chopin, F. Liszt, S. Prokofiev, E. Zampronha y L. Fernández.

La pianista brasileña Fabiane de Castro es licenciada por la Universidad Estatal Paulista (departamento de Música) de São Paulo; desde 1999 compagina la interpretación con la docencia en la Escuela de Música Artlivre (Brasil) y actualmente realiza el postgrado de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Tres veces por semana

«Recitales para Jóvenes», en la Fundación

Más de 20.000 asisten cada curso

El viernes 9 de mayo terminan en la Fundación Juan March los «Recitales para Jóvenes», correspondiente al curso 2002/2003, a los que acuden estudiantes de colegios e institutos madrileños, acompañados de sus profesores. Estos conciertos, que inició la Fundación Juan March en 1975, abarcan diversas modalidades instrumentales y se celebran tres veces por semana, en las mañanas de los martes, jueves y viernes. Están destinados exclusivamente a estudiantes, previa solicitud de los centros a la Fundación Juan March. Cada recital es comentado por un especialista en música. Más de 20.000 jóvenes asisten cada curso a estos recitales, y son ya más de medio millón los estudiantes que han acudido a lo largo de estos 27 años, de los cuales un porcentaje superior al 75% asistieron por vez primera a un concierto de música clásica.
El programa de «Recitales para Jóvenes», entre enero y mayo, es el siguiente:

■ *Entre enero y marzo*

— Los martes (14, 21 y 28 de enero; 4, 11, 18 y 25 de febrero; y 4, 11, 18 y 25 de marzo) **Alfonso Peciña** ofreció un recital de piano, con obras de F. Chopin, J. Brahms, I. Albéniz, C. Corea y A. Ginastera. Con comentarios de **Carlos Cruz de Castro**.

— Los jueves (16, 23 y 30 de enero; 6, 13, 20 y 27 de febrero; y 4, 11, 18 y 25 de marzo) **Rafael Ramos** y **Miguel Ángel Chavaldas** ofrecieron un recital de violonchelo y piano, con obras de A. Vivaldi, L. van Beeethoven, R. Schumann, S. Rachmaninov, C. Debussy y G. Cassadó. Con comentarios de **Jesús Rueda**.

— Los viernes (17, 24 y 31 de enero; 7, 14 y 21 de febrero; y 7, 21 y 28 de marzo) **Mariana Todorova** e **Irini Gaitani** ofrecieron un recital de violín y piano, con obras de J. S. Bach, L. van Beethoven, F. Schubert, C. Franck, C. Debussy, B. Bartók y M. de Falla. Con comentarios de **Tomás Marco**.

■ *Entre abril y mayo*

— Los martes (1, 8 y 19 de abril; y 6 de mayo) **Andrey Chestiglazov** y **Agnieszka Ufniarz** ofrecen un recital de violín y piano, con obras de A. Vivaldi, J. S. Bach, W. A. Mozart, H. Wieniavski, L. Boccherini, P. Sarasate e I. Frolov. Con comentarios de **Carlos Cruz de Castro**.

— Los jueves (3, 10 y 24 de abril; y 8 de mayo) **Kennedy Moretti** ofrece un recital de piano, con obras de A. Soler, C. Ph. E. Bach, L. van Beethoven, F. Chopin, C. Debussy, E. Granados e I. Albéniz. Con comentarios de **Jesús Rueda**.

— Los viernes (4 y 25 de abril; y 9 de mayo) **Ángel García-Jermann** y **Duncan Gifford** ofrecen un recital de violonchelo y piano, con obras de L. Boccherini, L. van Beethoven, F. Mendelssohn, C. Davidoff, I. Stravinski, C. Debussy, Jean Françaix y P. Sarasate. Con comentarios de **Tomás Marco**. □

«Los grandes creadores de la literatura griega clásica» (I)

Conferencias de Francisco Rodríguez Adrados y Helena Rodríguez Somolinos

Del 14 de enero al 6 de febrero, el helenista y académico Francisco Rodríguez Adrados, **catedrático emérito de Filología Griega de la Universidad Complutense, impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «Los grandes creadores de la literatura griega clásica». Una de las ocho conferencias, la del 16 de enero, corrió a cargo de** Helena Rodríguez Somolinos, **profesora de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron los siguientes: «La épica griega: Homero y su *Odisea*»; «La lírica erótica: Safo» (por Helena Rodríguez Somolinos); «El pensamiento arcaico: Heráclito»; «Los Juegos y su poeta: Píndaro»; «Sócrates»; «La tragedia: el *Agamenón* de Esquilo»; «Platón: *La República*»; y «La Historia: Tucídides».**
Seguidamente ofrecemos un extracto auténtico de las cuatro primeras conferencias. El de las restantes se dará en el próximo *Boletín Informativo*.

La épica griega: Homero y su Odisea

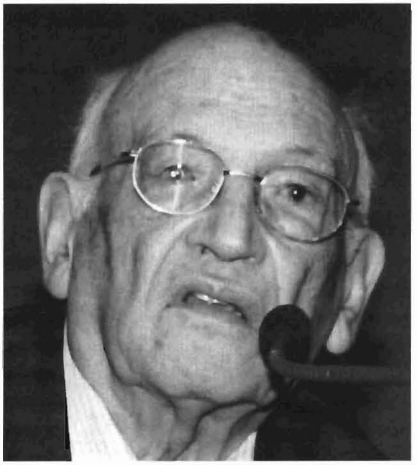
La literatura griega clásica representa una ruptura frente a las literaturas orientales: significa la aparición del individuo creador, orgulloso de su talento y su originalidad. Y significa el comienzo de una tradición que no se romperá ya hasta nuestros días. Las literaturas orientales, en cambio, influyeron sobre la griega de la Edad Arcaica, pero no tuvieron continuidad directa hasta nosotros. Sólo los arqueólogos las han parcialmente recuperado, excavando en templos, ciudades, tumbas y palacios.

Dentro de este panorama general de la cultura griega arcaica y clásica, cuyos momentos decisivos intentaremos iluminar, existe un momento inicial, en que la poesía es todavía oral y tradicional, en cierto modo artesanal: la épica. Salen en ella ya a luz los motivos principales de la literatura posterior. La épica griega ofrece una originalidad: crea grandes conjuntos de líneas claras y organizadas, cultiva lo dramático, lo humano, lo trágico y hasta lo cómico.

Por eso presentamos, como pórtico, un momento insigne de la misma: el de la *Odisea* de Homero. Como la *Ilíada*, significa la culminación de la poesía oral de época micénica, reelaborada (dictada o escrita) en el siglo VIII por un aedo o cantor al cual se da el nombre de Homero. Como la *Ilíada*, recoge la herencia de la épica indoeuropea y de la épica mesopotámica (el poema de *Gilgamés*, sobre todo). Y ofrece el mismo espectáculo de una sociedad aristocrática, de unos temas centrales como son el valor y el heroísmo, la lealtad y la ayuda al amigo, la venganza y la humanidad. Y unos recursos poéticos tradicionales: las repeticiones y frases formularias, las escenas-tipo, los excursos, los epítetos, los símiles.

Cuando comienza nuestra Edad Media, una sociedad semejante hará vivir una épica oral también semejante, continuadora en suma de la indoeuropea. Entre nosotros, el *Poema del Cid* es su monumento más insigne.

Pero la *Odisea* es un mundo por sí misma. Hereda viejos temas indoeuropeos como el del retorno de los héroes de la gran expedición y el de la recon-



Francisco Rodríguez Adrados (Salamanca, 1922) es catedrático emérito de Filología Clásica de la Universidad Complutense de Madrid. Fundador y codirector del gran *Diccionario Griego-Español*, que edita el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, del que se han publicado ya 6 volúmenes, dirige la Colección Alma Mater de Autores Griegos y Latinos, así como diversas revistas de filología y estudios clásicos. Miembro de la Real Academia Española desde 1990, ha sido galardonado con numerosos premios, entre ellos el «Aristóteles» de la Fundación Onassis, en representación del *Diccionario Griego-Español*, en 1988, y la gran Cruz de la orden de Alfonso X el Sabio, en 1997. Es autor de más de 30 libros sobre Literatura y Filología griega antigua, Lingüística Indoeuropea y Lingüística General; así como traducciones del griego y del sánscrito.

quista del reino. Y viejos temas mesopotámicos, como el del viaje del héroe a los confines del mundo, luchando con monstruos y venciéndolos, el viaje incluso a las regiones desconocidas allende el mar: a los infiernos, en la *Odisea*. Pero después de heredar todo esto y, también, temas folklóricos del cuento popular –el Cíclope, las magas que entorpecen el camino del héroe– la *Odisea* es algo diferente.

Odiseo es un héroe diferente: triunfa por su inteligencia unida a su valor. No se deja detener ni siquiera por los monstruos y por las magas o hechiceras enamoradas, antiguas diosas de los confines del mundo. Está lleno de trucos y engaños, de disfraces y de mentiras salvadoras. Y de humanidad. Una diosa, Atenea, le ayuda, precisamente porque es inteligente. Al final, triunfa en él la añoranza de la patria y de la esposa Penélope, que la simboliza, por encima de la atracción de las diosas inmortales.

La *Odisea* es ya una obra unitaria y bien compuesta. Tras el prólogo, con la Asamblea de los dioses, a los que Atenea convence para que dejen escapar al héroe de la isla de Calipso, que le retiene con su amor, tenemos dos viajes en paralelo. Telémaco, el hijo, recorre las cortes de Pilos y Lacedemonia buscando a su padre; éste, Odiseo, viaja de la isla de Calipso al país feliz de los feacios. Allí, en el banquete, cuenta, en retrospectiva, su largo y peligroso viaje desde Troya. Luego, padre e hijo se reencuentran en Ítaca. Y tiene lugar la reconquista del reino: la victoria, por engaños y heroísmo, sobre los pretendientes de Penélope, el reconocimiento de Odiseo por ésta, el triunfo final y la noche de amor.

En cierto modo, la *Odisea* no es sólo nuestro más antiguo libro de viajes y aventuras, la descripción mítica del peligroso Mediterráneo que surcaban los griegos desde la edad micénica. Es también, en cierto modo, una comedia que acaba bien, entre aventuras y erotismo. Como la *Ilíada* es una tragedia. Las peligrosas aventuras terminan con la salvación del héroe, su vuelta a la patria, su triunfo. Y la vuelta al hogar y a la esposa.

Épica humana, con un nuevo tipo de héroe, retrata caracteres humanos, como los de las mismas diosas enamoradas y la corte civilizada y pacífica de los feacios, en que la doncella Nausícaa mira al héroe con admiración amorosa. Las aristocracias griegas desde el siglo VIII y los navegantes griegos que venían hasta nuestras costas, encontra-

ban en ella su justificación y modelo. Y su esperanza.

Y la literatura griega, la nueva literatura individualista y creadora, arranca de aquí. Con la *Odisea* quedaron sentados sus comienzos.

El pensamiento arcaico: Heráclito

Del conjunto de los pensadores griegos llamados presocráticos, que a partir del siglo VI a. C. echaron al mundo la filosofía, destacamos en este curso a Heráclito, el filósofo de Éfeso nacido hacia el 540 a. C.

Como sus predecesores a partir de Tales de Mileto, sus coetáneos como Parménides de Elea y sus continuadores ya en el siglo V, tales Anaxágoras de Clazómenas, Empédocles de Agrigento y Demócrito de Abdera, representa un esfuerzo intelectual para salir del pensamiento mítico de las cosmogonías de tradición oriental, representadas en Grecia, con más o menos originalidad, por Hesíodo. Las aguas, la oscuridad, los elementos en general son los protagonistas de relatos cosmogónicos como los del *Enuma Elish* babilonio o el Génesis bíblico.

Los pensadores griegos, jonios a veces trasplantados a Italia y Sicilia por causa de la conquista persa del 544, buscaron un primer principio o *arkhé* que es la raíz de todo, el elemento primordial que es la base de lo existente y que hay que investigar no con los sentidos, sino con el *noûs* o intelecto. En Tales o Anaxímenes este principio filosófico y esencial todavía tiene un agarre material: son el agua y el aire, respectivamente, los que todo lo crean. Otras veces ya no: el Ser de Parménides o el propio *noûs* de Anaxágoras cumplen esa función. Y a veces se trata ya de dos elementos, actuando el uno sobre el otro.

Éste es el caso de Heráclito, el filósofo de Éfeso. Según la interpretación ofrecida en esta conferencia, presenta dos principios: el primero es el Fuego o el Uno, la Naturaleza o unidad original que «gusta de ocultarse», pero está, en el fondo, siempre presente. Son dos aspectos, dos maneras de nombrar lo mismo. Otro es Zeus: «el Uno... quiere y no quiere el nombre de Zeus». Pero al lado hay un factor activo, que es una ley cósmica, física, y una ley estructural al mismo tiempo: el *logos*. El mismo *logos* que es también el elemento primordial, distintivo, de la naturaleza humana.

Ya está hecha la hermandad de cosmos y hombre, ya está fundada la idea de una base común del todo y una ley que lo gobierna a través de revoluciones cósmicas, destrucciones y renacimientos.

Ésta puede ser, en apretada síntesis, la idea de este filósofo por lo demás enigmático, el Oscuro le llamaban: se expresaba en máximas de difícil sentido. Se paseaba orgulloso por su ciudad: si todos los hombres, decía, tienen parte en el *logos*, muchos están dormidos al *logos*, él está despierto, su doctrina, su libro, es el *logos* verdadero, la explicación del Ser y el devenir del mundo.

Cuando nace, Éfeso y toda Jonia están ya en poder de los persas: en esta ciudad sometida debe de haber vivido, no se exilió como otros. Vivía de su solo pensamiento, no escribió de política (ni la hizo, se negó a ello). Sus conciudadanos, seguramente, desconfiaban de él: «los perros ladran a quienes no conocen», escribió. Dedicó sus máximas en el templo de Ártemis. Y él es el símbolo de toda dedicación intelectual.

Cabría presentar algunas de las máximas más significativas. Sobre su entorno, por ejemplo: crítica de los poetas (Homero, Arquíloco), de los cultos populares (como el de Dioniso) y los misterios. Sólo unos pocos hombres son «buenos», despiertos al *logos*; los demás se hartan como el ganado, son como sordos. Se trasluce amargura y orgullo, un aristocratismo centrado ya en la sabiduría, no en la sangre, como luego el de Platón. Hay crítica de sus compatriotas: a Hermodoro, el hombre más excelente, lo expulsaron: «si es el me-

jor, que lo sea en otra parte», dijeron.

Otros fragmentos o máximas se refieren a la búsqueda de la sabiduría: búsqueda difícil, que hay que llevar con esperanza, para investigar las leyes divinas y las humanas, que de ellas derivan. Para buscar, tras la apariencia, el sustrato oculto. De esa búsqueda sale su doctrina: el Uno o el Fuego, que se descompone en los opuestos. Hay la armonía de los contrarios, como la del arco y la lira: vida y muerte, enfermedad y salud, Hades y Dioniso, son en último análisis lo mismo. El principio de la guerra y el enfrentamiento es el que crea los mundos: «la guerra es el padre de todo».

Y todo ello tiene reflejo en la fuerza del *logos* (que también es medida o ley), que dirige el proceso: todo transcurre *kata logon*, de acuerdo con el *logos*, la ley física. Pero este *logos*, como quedó dicho, es también *logos* humano, que se enfrenta a la *hybris*, al exceso o violencia: hay que apagarla como se apaga un incendio. Deben dominar la sabiduría, la ley, el orden. Anticipo de lo que proclamarán luego los socráticos.

El mundo está en perpetuo movimiento y cambio, «todo fluye». Pero todo fluye conforme a ley, una ley que es divina, natural y humana, que el sabio descubre y que crea nuevos mundos de los mundos destruidos. Sólo el *logos* y la sabiduría son constantes, eternos. Pero exigen investigación y esfuerzo.

Éste fue, junto con el de Parménides, seguramente, el más decisivo esfuerzo intelectual de la primera Grecia, antes del socratismo. Dejó su eco, sin duda, en Esquilo y en Sócrates.

Los Juegos y su poeta: Píndaro

Píndaro es para nosotros el cantor de los grandes Juegos de Grecia, aquellos que, abiertos a todos, significaban la competición sin sangre y con reglas, el ideal de perfección de los cuerpos y, en la mentalidad tradicional, también de las almas. El vencedor era glorificado, él, su familia, su ciudad. Era, cual un dios, digno de himnos, de celebraciones, de estatuas. Y Píndaro fue el más ilustre de los poetas que celebraban a estos héroes vencedores y celebraban la sociedad y las ideas en que florecían. Aunque no el único: conservamos epinicios, canciones de victoria, de Simónides y Baquílides.

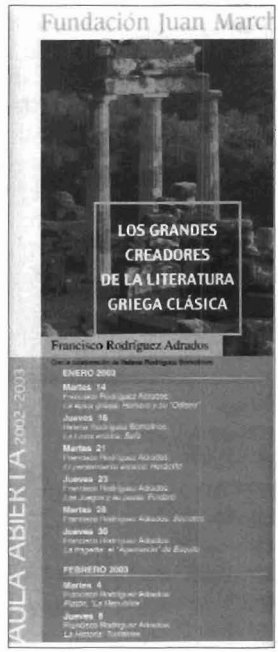
Los epinicios de Píndaro forman una excepción dentro del naufragio de la lírica griega: sólo ellos (y no el resto de la producción del poeta) y Teognis se salvaron, nos han llegado por vía de los manuscritos bizantinos. Y ello en virtud de su excelencia, de su carácter único y singular. Único: Píndaro no fue imitado, Horacio dice aquello de que quien intentara emularlo sería como Ícaro, caído al Océano al derretirse por los rayos del sol la cera de sus alas.

Píndaro nació en Cinoscéfalas, cerca de Tebas, en el año 518 a. C., de una familia aristocrática: son los valores aristocráticos, convertidos en modelo ideal para todos, los que celebra. Y aunque estudió en Atenas no eran los valores democráticos, igualitarios, propios de esta ciudad, los que le atraían. Calla o casi calla sobre Atenas y su papel relevante en las guerras médicas, celebra a los aristócratas de Egina, Tebas, Rodas, Argos, Tesalia, triunfadores en los Juegos; y a los reyes y tiranos que buscaban en ellos ennoblecerse, tales Hierón de Siracusa, Terón de Acragante y Arcesilao de Cirene.

Quizá huyendo de la enfadosa situación creada por el apoyo de Tebas a los persas, marchó a Sicilia, invitado por Hierón: en su honor escribió la primera Olímpica. La victoria sobre los cartagineses en Sicilia hizo, quizá, que suavizara más tarde su relación con Atenas. Pero no hay que engañarse: Píndaro, cuyas obras fechadas abarcan desde el 498 al 446, que fue un artista internacional de fama inigualada, fue el último representante de los valores aristocráticos, estaba ya fuera de su tiempo. El tiempo era ya el de la tragedia y el de los ideales de Atenas. Que, por lo de-

más, trató de combinar esos viejos ideales con los nuevos, democráticos, racionales y humanitarios: léase si no el discurso de Pericles, en Tucídides, en honor de los muertos del primer año de la guerra del Peloponeso.

Los grandes Juegos internacionales –Olímpicos, Píticos, Ístmicos y Nemeos– no eran sino una expansión a nivel internacional de algunos de los innumerables festivales de Grecia, en que se rendía culto a un dios local con sacrificios, comidas comunales y conmemoraciones poéticas y atléticas. Siempre existe un mito sobre su fundación; a veces es un mito doble, los Juegos Olímpicos proceden, según una versión, de la carrera de carros en que Pélope derrotó a Enómao y ganó la boda de Hipodamia; según otra, de la carrera a pie en que Heracles derrotó a los Dáctilos del Ida. En todo caso, los Juegos de cada año renovaban aquellos viejos triunfos, los vencedores eran como dioses o héroes antiguos, decorados de las antiguas virtudes. Virtudes heredadas, no aprendidas, como proponían los ilustrados.



Tras el triunfo, o en la patria al regreso del atleta, un cortejo cantaba el himno encargado al poeta: un honor casi divino. Se trata de lírica coral, una creación griega para las grandes, solemnes ceremonias.

En un proemio el poeta celebra los Juegos o celebra al vencedor y a su patria o se celebra a sí mismo: todo lo excelente se reúne en un ambiente de música, belleza y virtud tradicional. Luego, una parte central relata el mito del origen de los Juegos o celebra al vencedor y su familia o a su ciudad. Un origen divino, rodeado de esplendor y belleza. Y el epílogo culmina el total y repite el elogio del triunfador, con mención, en ocasiones, de otros triunfos del mismo atleta. Todo entretejido con máximas que recuerdan el rechazo de la *hybris*, el no ir más allá de las columnas de Heracles, del umbral de bronce. El poeta osa, incluso, dar consejos a sus ilustres huéspedes, a sus ilustres triunfadores: un Hierón o un Arcesilao.

Por poner breves ejemplos. La primera Olímpica celebra el origen de esos Juegos según el mito del triunfo de Pélope: son los más excelentes, como el agua entre los licores, el oro entre los metales, el sol entre los astros, Hierón entre los reyes, Píndaro entre los poetas: todo es asimilado. Y brilla el mito de Pélope, unido a episodios divinos que el poeta embellece y moraliza. Solo puede compararse el frontón del templo de Zeus en la propia Olimpia, donde vemos al héroe dispuesto a la carrera, al lado del rival. Y de la novia y de Zeus, que dispensa la victoria.

O recordemos la Olímpica VI, con el elogio de Iamo, antepasado del vencedor Hegesias de Siracusa: Iamo, un hijo de Apolo abandonado en el bosque, alimentado por las serpientes, hallado entre las violetas mientras se refleja en él un rayo de sol. O la Pítica IX, en honor de Telesícrates de Cirene, que da al poeta la oportunidad de relatar el mito de Cirene, la ninfa montaraz que, en Tesalia, luchaba con sus brazos desnudos contra un león y de quien se enamoró con sólo verla Apolo y la hizo su esposa y fundadora de la ciudad griega de África.

Y tantos y tantos momentos más en que Píndaro celebra la antigua belleza, la antigua moralidad, el antiguo valor de un mundo que ya comenzaba a desplomarse en torno a él. Pero que dejó tantos valores al mundo que siguió.

La lírica erótica: Safo



Helena Rodríguez Somolinos

Con Safo, que vivió en la isla de Lesbos en torno al 600 a.C., se inaugura una larga tradición de poesía amorosa occidental que se mantiene viva en la actualidad. No sólo es la primera en hablar del amor de una forma sincera, sino que además su poesía ha ejercido de hecho una influencia profunda en la tradición cultural posterior. Su aportación destaca claramente viéndola dentro de la historia del tratamiento del amor en la literatura.

En los orígenes del tema erótico en la literatura universal está el lamento de la mujer abandonada o rechazada, que expresa su amor por el hombre y su dolor, que lo busca, que exige ser correspondida, que promete fidelidad, que suplica a los dioses. Este tema, que conocemos en todo el mundo oriental desde los sumerios, es de origen ritual: procede del lamento ritual por el dios que muere o desaparece, en boca de la diosa o de las mujeres del cortejo del dios. Son divinidades de la naturaleza propias de las sociedades agrarias, dioses ligados a los ciclos de la vida y de la muerte.

Este tipo de temas pasa de Oriente a Grecia, como otros, favorecido por un fondo común de creencias. Pasan al mito, al rito y pasan a la lírica, íntimamente ligada a mito y rito. Lo interesante es que en Oriente había monodia ritual de tema erótico, que muy posiblemente ayudó a la ampliación de las partes monódicas en los poemas líricos, es decir, a la creación de la lírica literaria. Y sobre todo, el tema erótico se convierte en Grecia en algo ya diferente, porque se traslada al ámbito humano. Entre otros, Safo constituye un testimonio fundamental de este proceso, porque junto a sus poemas personales compone otros de tipo tradicional que contienen este género de lamentos femeninos, y en ocasiones están directamente relacionados con el ritual (planto por Adonis, cantos de boda). También están muy cercanos a la lírica popular, conservando por ejemplo formas corales y dialógicas. La erótica tradicional, pues, está unida al rito y al mito y está unida al protagonismo de la mujer. La mujer es siempre quien lleva la iniciativa; es el sujeto del amor. En la visión de los griegos el amor-pasión, el amor-conflicto, el *éros*, es una locura, una enfermedad de la que el hombre no es responsable sino víctima. Quien causa el amor es la divinidad, Afrodita y Eros. Eros es una fuerza externa que ataca y domina a hombres y animales, que mueve la generación y la vida del mundo animal y vegetal. El *éros* surge entre la esposa y otro hombre, entre el hombre mayor y el muchacho, entre Safo y sus amigas; no en el matrimonio. Cuando pasa al plano humano el amor es transgresión de las normas, de las restricciones de la sociedad, y suele acarrear el desastre, el castigo o la burla. Por ello es peligroso, porque es irracional y puede llevar a los máximos excesos: adulterio, incesto, suicidio, crimen. Por ello la sociedad se previene contra ello, y también la literatura. De hecho el amor es un tema limitado en la literatura griega arcaica y clásica; incluso en la poesía, salvo en Safo. En particular en Atenas no se tratarán estos temas hasta que no llegue Eurípides con sus heroínas enamoradas.

El verdadero avance en los temas eróticos se dio mucho antes de Eurípides, lógicamente fuera de Atenas, en la lírica. Las innovaciones principales de la lírica son dos: 1) el paso de la erótica ritual y tradicional al tema amoroso personal. Es en Safo sobre todo en donde el amor se convierte en un sentimiento humano íntimo y real, con sus múltiples consecuencias a nivel físico y psíquico. Desde nuestra perspectiva este salto puede parecer pequeño, porque para nosotros desde hace ya muchos siglos la expresión del amor es el tema

poético por excelencia. Pero es realmente un paso de gigante, en relación al amor de la épica o a los estereotipos de la erótica ritual y popular. 2) el desplazamiento del tema amoroso hacia la esfera homosexual, tanto masculina (Anacreonte, Íbico, Teognis, etc.) como femenina (Safo). Pero hay una gran diferencia entre estos autores y Safo. En ellos el amor viene a ser un tópico más dentro de los temas de banquete. Es el amor-placer, cuyas consecuencias no son fatales, se puede hablar de ello de forma ligera y despreocupada, es un juego en realidad. Para Safo esto no es así: el amor es el tema central en su poesía y en la dimensión poética de su vida, que es la que conocemos, como protagonista de la mayoría de sus poemas. El amor pasa al primer plano; es un fin en sí mismo. Sus fragmentos nos testimonian todos los aspectos del *éros*: su aparición súbita, la búsqueda, la súplica a la divinidad para lograr el triunfo, el elogio de la amada, el disfrute apacible del amor, y nos testimonian sus efectos negativos: los celos, la rivalidad, la traición, la decepción, el desprecio, el abandono. Una amplia gama de pasiones que se dan cita en un mundo aparentemente cerrado, el de las relaciones de Safo con estas muchachas que llegan y se van. Las relaciones homoeróticas que nos testimonia la poesía de Safo, que no son comparables con nuestro moderno concepto de homosexualidad, plantean problemas por su excepcionalidad, y porque se desarrollan en un contexto poético-musical-religioso, quizá también educativo, muy difícil de establecer. Es casi imposible reconstruir el contexto en que nace esta poesía, y por tanto entenderla en todo su significado. La historia del tema erótico en la literatura griega sigue, pues, una línea que parte de lo heterosexual, en sus orígenes rituales y míticos, pero continúa y se amplía –sobre todo gracias a Safo– en la esfera homosexual a lo largo de toda la lírica, en un largo rodeo, para acabar volviendo a lo heterosexual, ya en la tragedia de Eurípides. Después vendrán otras formas de amor mucho más convencionales que serán las que encontremos en el teatro de Menandro, en la elegía helenística y sobre todo en la novela. □

Helena Rodríguez Somolinos es profesora de Filología Griega en la UNED. Ha trabajado en diversos campos relacionados con la lengua, la literatura y los textos griegos, en especial la lexicografía griega, dentro del proyecto *Diccionario Griego-Español* del C.S.I.C., la epigrafía y el estudio de la lírica lesbia. Autora de diversas publicaciones, entre ellas *El léxico de los poetas lesbios* (1998) y la traducción de los fragmentos de Safo en el volumen *Poetisas griegas* (1994).

El 8 de mayo, en su 80º aniversario

Homenaje a Carlos Bousoño

El 8 de mayo se celebra en la Fundación Juan March un acto en homenaje al poeta **Carlos Bousoño**, con motivo de su 80º aniversario, en el que intervendrán la poetisa e investigadora austríaca **Angelika Theile-Becker** y el poeta y crítico literario **Alejandro Duque Amusco**. La primera hablará sobre «Potencial interdisciplinar de las teorías de Carlos Bousoño» y el segundo lo hará sobre «La poesía de Carlos Bousoño». Carlos Bousoño (Boal, Oviedo, 1923) es miembro de la Real Academia Española y ha sido profesor universitario. Es Premio Nacional de las Letras 1993, Príncipe de Asturias, Nacional de Poesía y Premio de la Crítica. Autor de *Metáfora del desafuero*, *Las monedas contra la losa* y *El ojo de la aguja*, entre otros libros. Fue becado dos veces por la Fundación Juan March.

Revista de libros de la Fundación

«SABER/*Leer*»: número 165

Artículos de Guillermo Carnero, José María Martínez Cachero, Vicente Palacio Atard, Mario Camus, José María Mato y José Antonio Campos-Ortega

En el número 165, correspondiente al mes de mayo, de «SABER/*Leer*», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el catedrático de Literatura Española **Guillermo Carnero**; los catedráticos eméritos de Literatura Española, **José María Martínez Cachero**, y de Historia, **Vicente Palacio Atard**; el director de cine **Mario Camus**; y los biólogos **José María Mato** y **José Antonio Campos-Ortega**.

Guillermo Carnero comenta un libro de entrevistas con el poeta Jaime Gil de Biedma, que resulta una buena ocasión para revisar sus ideas literarias, sus gustos poéticos y, en definitiva, recordar su obra.

José María Martínez Cachero se ocupa de un volumen de las Obras Completas de «Clarín», que recoge una parte de la abundante obra periodística del escritor asturiano, quien siempre valoró la influencia cultural de los periódicos.

Vicente Palacio Atard analiza la historia de la diplomacia española, de la que es autor Miguel Ángel Ochoa, y que sitúa a los embajadores en las épocas de esplendor y de decadencia, que definen la historia de España.

Mario Camus considera que el ensayo de José Luis Sánchez Noriega, que es a la vez enciclopedia, compendio y libro de texto sobre el cine y las demás formas de expresión audiovisuales, vale igual para el aficionado como para el futuro cineasta.

José Mario Mato escribe acerca de una obra de Adam S. Wilkins, que intenta explicar la gran variedad de formas que han adoptado los organismos durante la evolución.


Revista crítica de libros

SABER/*Leer*

LITERATURA

Con la pasión que da el conocimiento

En este número

José Antonio Campos-Ortega se refiere a una biografía que lleva por título, sin más, el de *Un embriólogo del siglo XIX*, pero Martin Rathke no fue un embriólogo cualquiera, sino el creador de la embriología comparada.

Francisco Solé, **Pedro Grifol**, **José María Clémen** y **Alfonso Ruano** ilustran el número, con trabajos encargados expresamente. □

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.

El pasado 12 de marzo

Conferencia del Premio Nobel de Medicina Sydney Brenner

En la despedida de Andrés González, director del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología

El pasado 12 de marzo, en la Fundación Juan March tuvo lugar un acto de despedida a Andrés González, **director del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, que fue presidido por el Presidente de la Fundación Juan March y del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones,** Juan March Delgado, **y en el que intervino, además del propio homenajeado, el científico inglés** Sydney Brenner, **Premio Nobel de Medicina 2002, quien pronunció una conferencia titulada *Talking about Biology*, a la que asistió un buen número de científicos españoles que, en todos estos años, han participado en los encuentros internacionales y en otras actividades relacionadas con la Biología que ha promovido el Centro, bajo la dirección de Andrés González.**



Andrés González

«Quiero aprovechar la oportunidad –señaló **Juan March Delgado**– de hablar ante tantos y tan relevantes científicos, que componen mayoritariamente esta audiencia, para significar ante ustedes las actividades de la Fundación Juan March en el ámbito de las Ciencias Biomédicas, un campo al que la Fundación ha prestado señalada atención, desde su nacimiento en 1955, tanto cuantitativamente (774 becas y ayudas y otras muchas promociones de convocatoria nacional) como cualitativamente. A la financiación de investigaciones de todo tipo se han unido en la historia de la Fundación la donación de material científico a cátedras y centros médicos; la promoción de la estancia en España de destacados científicos extranjeros; la formación de investigadores españoles en centros de otros países; y, en general, todo cuanto pudiera favorecer el intercambio y la difusión de los conocimientos científicos. A partir de los años 70 esta labor se ha llevado a cabo por medio de diversos Planes especiales, de ayudas post-doctorales y de encuentros científicos de alto nivel, y desde 1992 se ha canalizado a través del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, con sede en la propia Fundación en Madrid, al que se ha venido a sumar, a partir de 2000, la Ayuda a la Investigación básica, que anualmente otorga la Fundación por un importe de 901.518 euros (150 millones de pesetas) a un científico español para sustentar y ampliar sus investigaciones biológicas.»

«Desde 1982 la Fundación Juan March organizó cada año, en su sede de Madrid, unas conferencias sobre biología, en ciclos abiertos al público,

en los que participaron científicos de relieve internacional, muchos de ellos galardonados con el Premio Nobel. Un total de 77 conferenciantes, a lo largo de 18 años, hasta 1999 en que estos ciclos concluyeron, expusieron los resultados de sus investigaciones, presentados en cada ocasión por un colega español de primer rango. Simultáneamente a estas presencias internacionales, que comúnmente eran acompañadas de breves estancias de los profesores extranjeros en algún laboratorio, la Fundación Juan March puso en marcha un Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología, con el fin de intensificar las relaciones de la Biología española con la del resto del mundo. Este plan, que duró hasta 1991, se centró en la organización de *workshops*, cursos teóricos y experimentales, seminarios, simposios y conferencias, además de seguir promocionando la presencia de científicos extranjeros en España. La conciencia de que esta plataforma de encuentros internacionales estaba teniendo una positiva influencia en el nivel de información y contactos de los laboratorios y departamentos universitarios españoles, decidió a la Fundación a dar un carácter estable al Plan de Reuniones Internacionales. En 1991 se creó el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, que mantuvo las principales líneas de trabajo del Plan anterior, aunque centrado ya en el mecanismo de los *workshops*.»

«Básicamente, las actividades del Centro han sido –resumió el Presidente de la Fundación Juan March– las de organizar, apoyándose en las recomendaciones de un Consejo Científico que fija sus líneas de actividad y analiza las propuestas recibidas, una serie de reuniones (12/14 cada año) en temas de especial relevancia y actualidad. En ellas participan como *speakers* entre 15 y 20 científicos que son protagonistas destacados en su especialidad; y a ellas asisten además en torno a otros 25-30 investigadores. De estos asistentes, que se benefician de las enseñanzas de los *speakers*, con quienes interaccionan de muy diversas formas (coloquios, conversaciones, posters) durante los tres días que duran las reuniones, la mayor parte son españoles. Desde su creación en 1991 hasta diciembre de 2002, siempre bajo la dirección de Andrés González, el Centro 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).»

A continuación tomó la palabra **Andrés González**, quien se refirió también a lo hecho, en años anteriores, en la Fundación Juan March en el campo de la biología, y quiso reflexionar sobre esta «cooperación e interacción de los biólogos españoles con sus colegas de todo el mundo», señalando que «en el largo y dificultoso proceso de la creación científica, cuando ya los experimentos han confirmado en el laboratorio la hipótesis de partida, el paso final es la comunicación de los resultados. Un avance científico es el alumbramiento de algo que antes era desconocido, y para ser útil ese avance necesita ser conocido y compartido por la comunidad internacional. Eso se logra por dos caminos: uno, el principal, es el artículo publicado en revistas científicas; el otro son las reuniones. Las revistas científicas permiten a los colegas del investigador conocer su trabajo y, en su caso, poder repetirlo para su verificación o para demostrar su falsedad. Las reuniones son una segunda alternativa para la comunicación de los resultados científicos. No hay que subrayar la importancia que tienen estas reuniones para los científicos más jóvenes, que a veces consiguen en ellas contactos que resultan vitales para su futuro.»

«En el caso de las reuniones de la Fundación Juan March se ha logrado un nexo muy particular con las mejores revistas científicas. No es raro que las revistas dediquen, de vez en cuando, unas páginas de revisión crítica a una reunión de calidad. Pero esto, en nuestro caso, ha sucedido con una frecuencia tan desusada que supone, creo, un

referente mundial. Nuestras reuniones han sido revisadas, hasta fines del año pasado, en 72 ocasiones, con una frecuencia que ha ido creciendo año tras año: en 2002, por ejemplo, hemos organizado 14 reuniones y se han publicado 14 revisiones. Y no hablamos de revistas cualesquiera: entre esas 14 revisiones hubo 2 en *Cell*, 2 en *Neuron*, varias en *EMBO Reports*, otras en *Plant Cell*, *Trends in Biochemical Sciences*, *Genes & Development*, *Journal of Cell Biology*, un número completo de *FEBS Letters* dedicado a una reunión... Y nada menos que 17 editores distintos de estas revistas han acudido a las reuniones de 2002, en estrecha interacción con los científicos participantes.»

«En cualquier actividad –acabó su intervención–, alcanzar un nivel de cierta preponderancia mundial es sumamente difícil. Cuando esto se produce en España, y en una actividad como la ciencia, donde no somos exactamente una potencia destacada, la dificultad es aun más seria. Y más fácil la posibilidad de perder rápidamente el lugar alcanzado, si no se mantiene con insistencia el tono vital necesario para conservar el lugar adquirido. Recordemos el consejo que dio hace muchos años el pintor americano Robert Motherwell, cuando vino a inaugurar su exposición, aquí, en la Fundación Juan March: 'la insistencia en la excelencia'. Insistamos en ser excelentes muchos años más en un terreno en el que ya hemos conquistado un lugar internacional de alguna relevancia.»

Hablando sobre Biología

El Premio Nobel **Sydney Brenner** se refirió al título de su conferencia, «Hablando sobre Biología», un título de doble significado. «En primer lugar, yo hablando sobre biología; y, en segundo lugar, pienso que debemos pensar acerca de cómo mantener la conversación. Creo que debemos conseguir que los biólogos se comuniquen unos con otros, dado que actualmente estamos en una situación en la que los científicos de una disciplina o parte de una disciplina no pueden comprender lo que los otros están diciendo en otra parte de la disciplina. Así que la divergencia es el idioma. Y esto es porque creo que las ciencias biológicas han entrado en una nueva fase en su desarrollo. Sabemos que tenemos un inmenso poder que nos permite hacer descripciones completas acerca de cualquier cosa del mundo de los seres vivos, podemos obtener la secuencia de los genes de cualquier ser que ande, vuele o nade, pero, por supuesto, no entendemos nada. Hoy en día, sólo podemos tener a un grupo de expertos hablando a otros expertos en la misma materia. Y hay un tremendo problema en cómo integrar toda esta información de manera que todo el mundo pueda entenderla y usarla. De manera que, a mi entender, el gran problema al que se enfrenta la Biología del siglo XXI es, de hecho, cómo convertir la información en conocimiento; porque conocimiento y comprensión son la misma cosa.»

«Me gustaría hablar del gran reto que como biólogos vamos a afrontar en los próximos años y cómo podríamos solucionarlo. En mi primera charla en la Fundación Juan March yo hablé sobre lo que debería ser llamado la Biología Teórica. Pero la Biología Teórica tiene un mal nombre y una mala reputación. Sin embargo creo que, como he escrito recientemente, deberíamos estar preparados para perdonar ese nombre y comprender que la Biología necesita ir precedida por las bases teóricas a partir las cuales formamos nuestra comprensión de los fenómenos vitales.»



Sydney Brenner

«Por eso considero que es necesario que el intercambio de información continúe. Por eso necesitamos que los *me-*

etings continúen, pero deben ser de un tipo especial. Creo que es extremadamente importante abordar el enorme trabajo de convertir los datos, que hoy en día se acumulan con mucha facilidad, en conocimiento. Nuestra tarea no es sólo que los biólogos hablen entre ellos sino que hablen con otros científicos, con otros profesionales y, por supuesto, al final nosotros tenemos que comunicar este importante conocimiento a los estudiantes, a los niños de los colegios y a la opinión pública en general, porque todo este conocimiento va a afectar a su modo de vida muy profundamente en la próxima mitad de este siglo.»

«Una cosa que he comprendido es que debemos aprender a presentar una idea: el 'marketing' es muy importante. Y así surge la palabra interdisciplinaria. Sin embargo, creo que ésta no es la palabra correcta, porque interdisciplinario representa algo que está entre las disciplinas sin estar dentro de ninguna de ellas. Por eso he inventado la palabra 'transdisciplinario', que tiene el sentido de algo que está dentro de las disciplinas. Creo que debemos tener este concepto en la cabeza porque debemos aprender a integrar las distintas disciplinas.»

«Por supuesto, el mejor modo que tienen los seres humanos para comunicarse es hablando. También se puede escribir, pero hoy en día con la llegada del correo electrónico todo es muy efímero: lo escrito puede desaparecer por culpa de una tecla del ordenador. Las revistas científicas son olvidadas en los escritorios. Sólo corren el riesgo de que científicos más o menos mayores consulten algún dato muy antiguo, por ejemplo algo escrito en el año 1992. Para la mayoría de los jóvenes la ciencia comienza en 1993, que es cuando Internet empezó a ser utilizado. Antes no había nada. Creo que necesitamos una nueva forma de comunicación en biología en la que la gente sea capaz de sintetizar el conocimiento, resumirlo y hacerlo accesible, fácil de entender y que la comunicación no sólo sea un catálogo de lo que existe en el mundo.»

«Pienso que una Fundación como la Juan March, que ha organizado excelentes actividades en España poniendo a la ciencia española en el mapa mundial, todavía tiene una tarea que completar. Creo que puede jugar un papel muy importante en la siguiente fase de la investigación biológica, que es alentar, propiciar la comunicación entre las diferentes disciplinas biológicas, reunir a los científicos y dejar que hablen entre ellos y traten de entenderse, aunque vengan de disciplinas diferentes.»

«La primera vez que vine a la Fundación Juan March fue por insistencia de mi amigo César Milstein. En aquel momento yo participaba activamente en las iniciativas científicas europeas, ya que habíamos empezado EMBO en el año 1963 y habíamos organizado el primer *workshop* de EMBO. En aquel momento, en Europa, los jóvenes científicos nunca iban a los congresos, sólo iban los profesores. Pensamos que debíamos idear un sistema que corrigiera esto, que permitiera que la gente que de verdad hacía el trabajo fuera a los congresos. Por ello diseñamos un sistema de trabajo muy bueno y recomendable: si el investigador tiene 25 años, nosotros le pagamos sus gastos; si tiene 35, discutiremos qué parte de sus gastos los cubre la organización; si tiene 45, el científico paga sus gastos; y si tiene 55, él debe pagar para que la organización acepte su participación. Trabajando con estas reglas conseguimos que la gente joven fuera a las reuniones.»

«Entre las reuniones de la Fundación Juan March recuerdo la número 100, en la que hablé en la sesión dedicada a los genomas. No podía creer que hubiesen llegado ya al número 100 y de hecho hoy me doy cuenta de que estamos cerca de la reunión 200.»

Por último, el doctor Brenner expresó su satisfacción y agradecimiento por «el inmenso trabajo desarrollado por Andrés González a lo largo de los últimos años». □

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Disfunción sináptica y esquizofrenia»

Entre el 10 y el 12 de febrero se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Synaptic Dysfunction and Schizophrenia*, organizado por Pat Levitt, David A. Lewis **(EE UU) y** Javier de Felipe **(España). Hubo 18 ponentes invitados y 31 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:**

– España: **Guillermo Álvarez de Toledo**, Universidad de Sevilla; **Javier de Felipe** y **Juan Lerma**, Instituto Cajal, Madrid.

– Francia: **Yehezkel Ben-Ari**, Institut de Neurobiologie de la Méditerranée, Marsella; **Jean P. Bourgeois**, Institut Pasteur, París; y **Patricia Gaspar**, INSERM U 106, París.

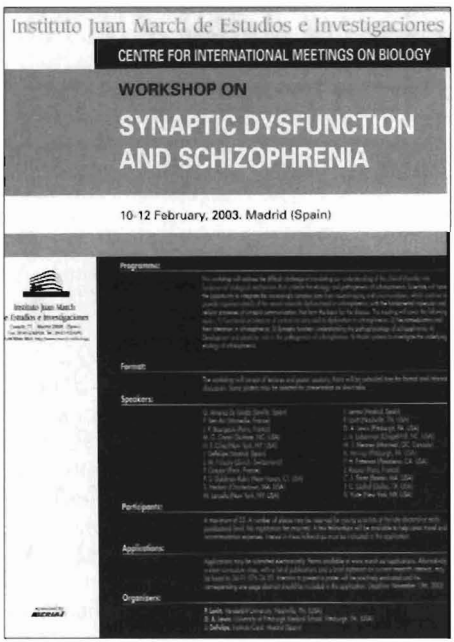
– Estados Unidos: **Hollis T. Cline**, Cold Spring Harbor Lab, Cold Spring Harbor; **Patricia S. Goldman-Rakic**, Universidad de Yale, New Haven; **Stephan Heckers**, Massachusetts General Hospital, Boston; **Marc Laruelle** y **Rafael Yuste**, Universidad de Columbia, Nueva York; **Pat Levitt**, Universidad de Vanderbilt, Nashville; **David A. Lewis** y **Károly Mirnics**, Universidad de Pittsburgh; **Jeffrey Lieberman**, Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill; **Paul H. Patterson**, California Institute of Technology, Pasadena; y **Thomas C. Südhof**, UT Southwestern Medical Center, Dallas.

– Suiza: **Jean-Marc Fritschy**, Universidad de Zúrich.

El término esquizofrenia significa literalmente 'mente dividida' y alude a lo que se supone que es una de las características principales del trastorno: la separación entre emoción, pensamiento y acción. Los síntomas de esta enfermedad son complejos y variables; incluyen alucinaciones (sobre todo auditivas), ideas delirantes, comportamiento extravagante y socialmente disruptivo, afecto inadecuado y pensamiento incoherente. La esquizofrenia afecta aproximadamente al 1% de la población general en todos los países y aparece normalmente en la adolescencia o en la madurez temprana. Diversos estudios realizados sobre gemelos idénticos indican una fuerte componente genética de esta enfermedad, aunque los factores genéticos implicados son esencialmente desconocidos. También se supone que contribuyen a su desarrollo diversos factores de estrés, tanto del ambiente general como en el interior del útero, en el desarrollo de la enfermedad.

El propósito de este *workshop* era abordar el dificilísimo reto de conectar nuestros conocimientos clínicos sobre esta enfermedad con los mecanismos biológicos fundamentales que subyacen a la etiología y patogénesis de la esquizofrenia. Esto requería la integración de dos grandes grupos de investigaciones. La primera, relativamente aplicada, tiene por objeto identificar y caracterizar las alteraciones morfológicas y neurológicas específicas de la enfermedad. No cabe duda de que esta aproximación ha dado lugar a un vasto conjunto de datos relativos al análisis de los circuitos neuro-

nales y a las técnicas de visualización neurológica. La segunda corriente de investigaciones tiene como objetivo elucidar, a nivel celular y molecular, los procesos fundamentales de comunicación sináptica, los cuales constituyen la base última de la enfermedad. La enorme complejidad de la esquizofrenia, unida a la dificultad de abordar su estudio de forma experimental y a las graves consecuencias clínicas y sociales, hacen obligatorio este doble abordaje. Eventualmente, para entender la esquizofrenia será necesario entender cómo funciona el cerebro.



Tradicionalmente, la investigación sobre las bases neurológicas de la esquizofrenia se ha centrado en el papel del neurotransmisor dopamina y sus receptores, debido a que existe una correlación positiva entre la capacidad de diversas sustancias neurolépticas a unirse a una clase particular de receptores de dopamina y a la efectividad clínica de dichas sustancias. No obstante, en los últimos años las investigaciones se han extendido a un grupo más amplio de sustancias y fenómenos. Por ejemplo, diversas investigaciones apuntan a que el neurotransmisor GABA juega un papel relevante en el desarrollo de esta enfermedad. Déficits cognoscitivos típicos de la esquizofrenia están asociados con una disfunción del córtex prefrontal dorsolateral y ciertos marcadores de la transmisión vía GABA se encuentran alterados en pacientes de la enfermedad. El avance en este campo específico requiere un mejor conocimiento del circuito funcional de los distintos tipos de neuronas implicados. Otro aspecto de gran interés es el papel de la enzima tirosina hidroxilasa; esta enzima es limitante en la síntesis de catecolaminas y en humanos, las neuronas capaces de producirla tienen una distribución laminar peculiar. Una pregunta interesante es si dichas neuronas se encuentran alteradas específicamente en muestras de pacientes enfermos.

El papel de otros neuro-moduladores también es objeto de atención. Por ejemplo, los niveles de serotonina se encuentran estrictamente regulados en cerebros sanos. Las alteraciones en los niveles de serotonina han podido asociarse, en diversos modelos animales, con alteraciones de la conducta, tales como déficits de aprendizaje o agresividad. Asimismo, mediante la técnica de espectroscopia de resonancia magnética se ha podido establecer que los niveles de N-acetilaspartato son significativamente más bajos en pacientes con esquizofrenia crónica en comparación con individuos sanos o enfermos recientes. Otros estudios se han centrado en la identificación de alteraciones en estructuras cerebrales específicas de la enfermedad. Así, se ha encontrado repetidas veces una reducción pequeña pero significativa en el hipocampo de individuos enfermos y estudios de neuro-visualización indican que una reducción del hipocampo en individuos de alto riesgo es un buen predictor de la aparición futura de la enfermedad. □

Reflejo del Centro en publicaciones científicas

Durante 2002, algunas reuniones celebradas en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, quedaron reflejadas en los artículos siguientes:

- Murray, J. A. H. (2002). *Plant Development Meets Cell Proliferation in Madrid.* **Developmental Cell 2: 21-27**. (Sobre *Cross Talk between Cell Division and Development in Plants*, noviembre 2001.)
- Serrano, R. and Rodríguez, P. L. (2002). *Plants, genes and ions*. **EMBO Reports 3 (2)**: 116-119. (Sobre *Molecular Basis of Ionic homeostasis and Salt Tolerance in Plants*, octubre 2001.)
- Boniotti, M. A. and Griffith, M. E. (2002). *«Cross-Talk» between Cell Division Cycle and Development in Plants*. **The Plant Cell 14: 11-16**. (Sobre *Cross Talk between Cell Division and Development in Plants*, noviembre 2001.)
- Smith, C. I. E. (2002). *Disease Models for Every Field. Molecular basis of human congenital lymphocyte disorders*. **EMBO Reports 3 (6): 516-520**. (Sobre *Molecular Basis of Human Congenital Lymphocyte Disorders*, diciembre 2001.)
- Valverde, M. A. and Parker, M. G. (2002). *Classical and novel steroid actions: a unified but complex view*. **Trends in Biochemical Sciences 27 (4): 172-173**. (Sobre *Genomics vs Non-Genomic Steroid Actions: Encountered or Unified Views*, diciembre 2001.)
- Aizenman, E. and Sanguinetti, M. C. (2002). *Channels Gone Bad: Reflections from a Tapas Bar*. **Neuron 34: 679-683**. (Sobre *Channelopathies*, marzo 2002.)
- Mellman, I. and Ridley, A. (2002). *Regulation and Functional Insights in Cellular Polarity*. **The Journal of Cell Biology 158 (1): 12-16**. (Sobre *Regulation and Functional Insights in Cellular Polarity*, junio 2002.)
- Orlando, V. and Jones, K. A. (2002). *Wild chromatin: regulation of eukaryotic genes in their natural chromatin context*. **Genes & Development 16: 2039-2044**. (*Sobre Regulation of Eukaryotic Genes in Their Natural Chromatin Context*, abril 2002.)
- Alcami, A., Ghazal, P. and Yewdell, J. W. (2002). *Viruses in control of the immune system*. **EMBO Reports 3 (10): 927-932**. (Sobre *Molecular Mechanisms of Immune Modulation: Lesson from Virus*, febrero 2002.)
- Torres, M., Couso, J. P. and Ros M. A. (2002). *Building limb buds*. **EMBO Reports 3 (10): 933-937**. (Sobre *Limb Development*, abril 2002.)
- Dustin, M. L. (2002). *Shmoos, Rafts, and Uropods- The Many Facets of Cell Polarity*. **Cell 110: 13-18**. (Sobre *Regulation and Functional Insights in Cellular Polarity*, junio 2002.)
- Número especial de **FEBS Letters 531 (1)** (2002), con 20 artículos *Lipid Signalling: Cellular Events and Their Biophysical Mechanisms*, mayo 2002.
- Dixit, V. and Mak, T. W. (2002). *NF-κB Signaling: Many Roads lead to Madrid*. **Cell 111: 615-619**. (Sobre *Control of NF-κB Signal Transduction in Inflammation and Innate Immunity*, octubre 2002.)
- Nelson, S. B. (2002). *Cortical Microcircuits: Diverse or Canonical?* **Neuron 36: 19-27**. (Sobre *The Structure of the Cortical Microcircuit*, junio 2002.)
- Bowman, J. L. (2002). *Foliage in Madrid*. **Genome Biology, 3(5): reports 4013**. (Sobre *Leaf Development*, febrero 2002.) □

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

«La burocracia en las democracias modernas» y «La inestabilidad en la IV y V Repúblicas francesas» fueron los temas abordados por John Huber, **Profesor Asociado de Ciencia Política en la Universidad de Columbia (Estados Unidos), en sendos seminarios impartidos los días 13 y 14 de mayo del pasado año en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. De ambos seminarios se ofrece un resumen a continuación.**

Los seminarios que a lo largo del curso organiza el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales son impartidos por destacados especialistas en ciencia política y sociología, generalmente procedentes de universidades u otras instituciones extranjeras. Los temas de estas reuniones giran en torno a las transiciones a la democracia y procesos de consolidación democrática (especialmente en el Sur y Este de Europa), partidos políticos y sistemas electorales, problemas del Estado de bienestar, la economía política de las sociedades industriales y la estratificación social.

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

John Huber

La burocracia en las democracias modernas



En el primero de sus seminarios, **John Huber** presentaba un estudio acerca de la relación entre legisladores y burócratas. Más concretamente, sobre la delegación de funciones de los primeros en los segundos a través de leyes y reglamentos. A partir de la evidencia de que al crear normas algunos legisladores son más precisos y concretos que otros, Huber construye un modelo que explique las causas de dichas diferencias. Tanto el legislador como el administrador o burócrata son actores racionales que intentan maximizar sus beneficios. El primero intenta que las políticas llevadas a cabo por el burócrata se ajusten al máximo a sus objetivos. Como instrumentos cuenta con la promulgación de normas y con la supervisión del trabajo de su agente, el burócrata. Haciendo muy precisas y concretas las leyes, reduce la discrecionalidad de su aplicación y acerca el resultado a sus objetivos. Por otra parte, si el burócrata actúa en contra de las normas puede ser castigado. Sin embargo, estos instrumentos suponen costes: cuanta mayor es la concreción de las leyes, mayores serán los costes y los conocimientos técnicos necesarios, y cuanto mayor sea la supervisión de la administración, mayores serán los costes de ésta. Así pues, el burócrata dispone de cierta discrecionalidad que puede alejar los resultados de los objetivos del legislador. Los costes de esta discrecionalidad para el legislador pueden ser menores que los derivados de intentar corregirla, y en

este dilema se centra el modelo de Huber.

¿Cuáles son los factores, pues, que pueden impulsar al legislador a hacer leyes más precisas para reducir la discrecionalidad? En primer lugar, podemos considerar la incertidumbre, tanto sobre la idoneidad de la ley y sus resultados como sobre cómo la aplicará el agente. Existen también factores técnicos, ya que los legisladores pueden disponer de conocimientos técnicos que les faciliten llevar a cabo leyes muy precisas con un bajo coste de elaboración. Hay que tener en cuenta también los intereses del burócrata. Huber aplica su modelo a los países de la OCDE, observando cómo varía la discrecionalidad de las leyes y el grado de conflicto entre burócratas y legisladores en diferentes contextos institucionales.

Las principales hipótesis de Huber parecían respaldadas por sus datos. Por una parte, había más conflicto en caso de gobiernos de coalición, ya que al gobierno le cuesta más imponer sus objetivos y se deben hacer leyes más precisas ante la desconfianza de los compañeros de coalición ante un hipotético uso discrecional de las leyes por parte del ejecutivo. También hay leyes más precisas en federaciones. Otra hipótesis importante es la de que en caso de inestabilidad del Gobierno, éste es menos capaz de reducir la discrecionalidad de los burócratas, manifestándose este hecho en leyes menos precisas. En definitiva, la principal conclusión derivada del estudio de John Huber es que a la hora de conocer la capacidad de los legisladores para imponer sus políticas a los administradores es más importante la estabilidad del gobierno y su capacidad técnica que otros factores.

La inestabilidad en la IV y V Repúblicas francesas

En su segundo seminario, John Huber presentó su nuevo proyecto de investigación, consistente en analizar comparativamente la inestabilidad de la IV República Francesa frente a la estabilidad de la V, y centrándose en la evolución sufrida en el seno de los Consejos de Ministros. El ponente planteó hasta qué punto funcionó mal la IV República y en qué medida fue mejor la V República. Para ello es importante, en su opinión, entender cómo en las democracias parlamentarias se relaciona la acumulación de experiencia con la inestabilidad del gabinete y qué factores influyen en esta acumulación de experiencia.

Según Huber, cuando se analiza la estabilidad de un «gabinete de gobierno» se siguen tres pasos: en primer lugar, hay que establecer qué entendemos por inicio y final de un gobierno (cambios en el Primer Ministro, cambios en el partido de gobierno o bien cambios en el status de mayoría). El segundo paso consiste en analizar los factores que influyen en la duración del gabinete, como puede ser la heterogeneidad o no del gobierno o el tipo de sistema de partidos. Finalmente, según el ponente, el último paso consiste en encontrar las causas de los dos escenarios anteriores, entre las que podemos encontrar la dominación de los burócratas o el tipo de régimen político.

La duración media de los gobiernos de la IV República era de seis meses, lo cual daba gran inestabilidad al gobierno de la época. A pesar de todo, algunos autores han argumentado que la corta duración de los gabinetes de gobierno no era, en realidad, un problema, ya que un mismo núcleo de gente se mantenía siempre estable. Por esta razón el ponente considera clave la definición que se dé al concepto de «experiencia».

En este sentido se considerarán dos posibles medidas de experiencia: la «experiencia de cartera» y la «experiencia política». Para la experiencia de cartera se toma en consideración la experiencia de un determinado ministro en una misma cartera, mientras que cuando hablamos de experiencia política estamos observando la experiencia del ministro en el ministerio sin tener en cuenta en qué cartera/s estuvo. En este

segundo caso se puede superar la aparente «falta de experiencia» de un ministro que lleva poco tiempo en una misma cartera pero muchos años en el gabinete.

Para analizar la relación entre este factor «experiencia» con el de duración del gobierno, el ponente trabajará sobre la base de cuatro hipótesis: cuantos más partidos haya, menos durará el gobierno; cuanto más se valore la política de cartera menos peso tendrá la experiencia; cuantos más partidos haya, menos experiencia encontraremos, o bien, a mayor grado de mayoría de partido único, menos necesidad de experiencia habrá.

A lo largo de su exposición John Huber presentó siete modelos distintos con los que demostró que no está claro que las variables que afectan a la duración del gabinete afecten por igual a la experiencia. Es decir, la duración y la experiencia son dos variables distintas y no están tan claramente correlacionadas como podría parecer. A la vez, el conferenciante mostró cómo algunas variables afectaban a la tasa de supervivencia del gobierno y, de entre ellas, la que mostraba un efecto más claro era el tipo de gobierno. Es decir, en su opinión, un gobierno tiene más probabilidad de sobrevivir si está en coalición y esta característica tiene más peso que el hecho de estar en minoría o mayoría.

John Huber obtuvo el Ph. D. en la Universidad de Rochester. Ha sido Profesor Ayudante de Ciencia Política en la Universidad del Estado de Ohio y en el Centro de Estudios Políticos de la Universidad de Michigan; y desde 1998 es Profesor Asociado de Ciencia Política en la Universidad de Columbia. Actualmente es miembro de los consejos editoriales de las revistas *French Politics* y *Legislative Studies Quarterly*. Su campo de investigación y enseñanza se centra en los temas de instituciones políticas, en concreto las legislaturas, la burocracia y los partidos políticos.

Tesis doctorales

Aprendizaje bayesiano de políticas económicas

Investigación de Covadonga Meseguer Yebra

Bayesian Learning about Policies **(Aprendizaje bayesiano de las políticas económicas) es el título de la tesis doctoral realizada en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales por** Covadonga Meseguer Yebra, **Doctora en Ciencia Política y de la Administración por la Universidad Autónoma de Madrid y Doctora miembro del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Ha sido Profesora Asociada en el departamento de Ciencia Política de la Universidad de Burgos y en la sede española de la Universidad de Saint Louis. Su tesis fue leída el 5 de marzo de 2002 en el departamento de Ciencia Política y de la Administración de la Universidad Autónoma de Madrid y estuvo dirigida por** Adam Przeworski, **catedrático de Ciencia Política y Economía de la Universidad de Nueva York y miembro del Consejo Científico del Centro. Recibió la calificación de Sobresaliente *cum laude* y ha sido publicada por este Centro en la serie «Tesis doctorales». Su autora resume a continuación su contenido.**

Esta tesis tiene como pregunta fundamental si los gobiernos adoptan las mismas políticas económicas como consecuencia de un proceso de aprendizaje. Partiendo de la constatación de que en los años 1980 y 1990 se ha producido una convergencia hacia un modelo de política económica basado en un mayor protagonismo del mercado, la tesis indaga en si tal giro tanto en las ideas como en la práctica se ha debido a un proceso de revisión de las relaciones causa-efecto entre políticas y resultados, es decir, a un proceso de aprendizaje. Según esta explicación, la convergencia en políticas económicas habría sido consecuencia de observar los malos resultados de políticas económicas basadas en una participación activa del Estado en la economía y observar, por contra, que las políticas económicas basadas en la apertura, la liberalización, la desregulación y la privatización han sido mejores a la hora de generar crecimiento económico. Los gobiernos habrían observado estas experiencias tan diferentes y habrían extraído una serie de conclusiones sobre qué políticas fracasan y cuáles son exitosas, convergiendo hacia aquellas consideradas como comparativamente mejores. Éste es el argumento que la tesis explora. El principal reto es su contraste empírico riguroso. Si bien se ha escrito mucho sobre aprendizaje, la discusión se ha mantenido a un nivel puramente conceptual. Para superar esta carencia de contrastes empíricos, la tesis utiliza un modelo de aprendizaje bayesiano, que consiste en caracterizar a los gobiernos como aprendices racionales, esto es, como agentes que hacen uso de toda la información disponible acerca de los resultados de las políticas y revisan con esos resultados sus creencias sobre qué resultados esperar de ciertas políticas económicas.

La tesis aplica este modelo a la adopción de cuatro políticas de mercado: la decisión de privatizar, de liberalizar el comercio, de entrar en acuerdos con el Fondo Monetario Internacional y, finalmente, la decisión de conceder independencia a los Bancos Centrales. El modelo se aplica a un número extenso de países desarrollados y subdesarrollados en un período que, con algunas diferencias, abarca desde 1950 a 1990. Además, la tesis no se limita a contrastar la hipótesis de aprendizaje como móvil fundamental de la convergencia reciente en políticas económicas. Indaga además en otras explicaciones alternativas para esa convergencia como son la imposición externa de políticas de mercado, la mera imitación –sin aprendizaje– de las políticas llevadas a cabo por otros países y finalmente la hipótesis de que son las ideas, no la experiencia, las que han determinado la ola de políticas económicas de mercado.

Cabe decir, en primer lugar, que la hipótesis de que la adopción de políticas de mercado ha estado relacionada con un proceso de aprendizaje o revisión de creencias a la luz de la experiencia se confirma en al menos tres de las cuatro políticas analizadas. En segundo lugar, además de responder a la pregunta de si el aprendizaje ha sido o no un factor significativo en la adopción de estas políticas, los contrastes arrojan una información muy relevante, por ejemplo, la trascendencia que para algunos países y políticas ha tenido la existencia de un modelo cercano y exitoso a la hora de adoptar ciertas políticas, la actitud claramente conservadora con que los gobiernos se han aproximado a la adopción de políticas cuyos resultados han exhibido una enorme variabilidad en países y regiones o, por el contrario, la propensión que algunos gobiernos han mostrado a asumir los riesgos de políticas drásticas cuando se han visto enfrentados a malas perspectivas económicas. Finalmente, se muestra cómo la experiencia parece ser de nula relevancia en la decisión de perseverar en políticas de mercado. Se argumenta que es en esta decisión donde las ideas económicas, en concreto, la forma en que las ideas neoliberales relacionan políticas y resultados, parece haber sido determinante en la decisión de continuar con políticas que no siempre han producido buenos resultados. □

Mayo

5, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Trompa y piano, por el **Grupo de Trompas de la Escuela de Música Reina Sofía** y **Graham Jackson** (piano)
Obras de G. Rossini, N. Rimsky-Korsakov, R. Strauss, R. Schumann, N. Tcherepnin, A. Bruckner, J. M. Defaye y H. Hübler

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

6, 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
«La obra literaria de Valle-Inclán» (VI)
Luis Iglesias Feijoo: «Valle-Inclán: La narrativa última»

7, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «FLAUTAS: DEL BARROCO AL SIGLO XX» (II)
Intérpretes: **Juana Guillem** y **Mª Antonia Rodríguez** (flautas)
Programa: Dúo de flautas, Op. 11, de S. Brotons; Debla, de C. Halffter; Sequenza per flauto solo, de L. Berio; Cividale-Duo (estreno en España), de R. Guiot; «Duell» (estreno en España), de N. Mashayekhi; Masque (estreno en España), de T. Takemitsu; y Pequeña Serenata Diurna (estreno), de T. Marco
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

8, 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)

19,00 HOMENAJE A CARLOS BOUSOÑO EN SU 80º ANIVERSARIO
Angelika Theile-Becker: «Potencial interdisciplinar de las teorías de Carlos Bousoño». **Alejandro Duque Amusco**: «La poesía de Carlos Bousoño»

9, 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)

10, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ALREDEDOR DE LA PERCUSIÓN» (I)
Intérpretes: **Neopercusión** y **Duncan Gifford** y **José Gallego** (pianos)
Programa: Dones Bones, de S. Mariné; Sextet (estreno en España), de S. Reich; y West Side Story, de L. Bernstein

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

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

Abierta hasta el 8 de junio.

Horario de visita: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14 horas.

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

12, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Piano a cuatro manos, por **Dúo clásico de Madrid** (**Javier Tausz** y **Gustavo Calderón de la Barca**)
Obras de G. Fauré, C. Debussy, E. Satie y M. Ravel

19,30 AULA ABIERTA
«La obra literaria de Valle-Inclán» (VII)
Luis Iglesias Feijoo: «Valle-Inclán: Las farsas»

13, MARTES

19,30 AULA ABIERTA
«La obra literaria de Valle-Inclán» (y VIII)
Luis Iglesias Feijoo: «Valle-Inclán: Luces y bohemia»

14, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «FLAUTAS: DEL BARROCO AL SIGLO XX» (y III)
Intérpretes: **Pilar Constancio**, **Juana Guillem**, **María José Muñoz**, **Mª Antonia Rodríguez** y **José Sotorres** (flautas)
Programa: Concierto en Re mayor, Op. 15/3 para cinco flautas, de J.B. de Boismortier; Jour d'été à la montagne, de E. Bozza; Calligraphies (estreno en España), de A. Beney; y Quartett für 4 flöten (estreno en España), de S. Gubaydulina (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

17, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ALREDEDOR DE LA PERCUSIÓN» (II)
Intérpretes: **Neopercusión** y **Pilar Jurado** (soprano) y **Laura Hernández Victoria** (arpa)
Programa: Noche pasiva del sentido, de C. Halffter; Nkunga, de R. Humet; y Circles, de L. Berio

19, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Violín y piano, por **Marguerita Marseglia** (violín) y **Jesús Mª Gómez** (piano)
Obras de W. A. Mozart, F. Schubert y X. Montsalvatge

21, MIÉRCOLES

19,30 BIBLIOTECA DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA
AULA DE (RE)ESTRENOS (48)
Homenaje a Antón García-Abril en su 70º aniversario
Intérpretes: **Trío Arbós** (**Juan Carlos Garvayo**, piano; **Miguel Borrego**, violín; y **José Miguel Gómez**, violonchelo) y **Asko Heiskanen** (clarinete)
Programa: Sonata de Siena; Trío Homenaje a Mompou; Balada de los Arrayanes; y Cuarteto de Agrippa, de A. García Abril
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

24, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ALREDEDOR DE LA PERCUSIÓN» (III)
Intérpretes: **Neopercusión** y **Minjung Cho** (violín)
Programa: Sextet (estreno en

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.
Internet: *www.march.es/museocuenca*

- **Exposición «Chillida, elogio de la mano»**

Hasta el 11 de mayo 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.

- **Trabajos finales del Programa Educativo**

Desde el 20 de mayo hasta el 8 de junio, se presentan en la sala de exposiciones temporales los trabajos finales que los escolares han realizado en los talleres del Museo, dentro del programa educativo del presente curso.

- **Colección permanente del Museo**

Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos, pertenecientes a la colección de la Fundación Juan March, componen la exposición permanente.

España), de A. Hovhannes; Acantilados de bronce (estreno), de T. Marco; y Concierto para violín y percusión, de L. Harrison

26, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Piano, por **Fabiane de Castro**
Obras de M. Ravel, F. Chopin, F. Liszt, S. Prokofiev, E. Zampronha y L. Fernández

28, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «EL PATRIMONIO MUSICAL ESPAÑOL» (I)
Intérpretes: **Neocantes**
Programa: Obras de P. Guerrero, J. Blas de Castro, S. Durón, M. Ruiz, M. Romero «Capitán», P. Correa, M. de Arizo y anónimos del siglo XVII (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

31, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO/CICLO «ALREDEDOR DE LA PERCUSIÓN» (y IV)
Intérpretes: **Neopercusión** y **Juana Guillem** (flauta)
Hixos, de G. Scelsi; An idyll for the misbegotten, de G. Crumb; y Suite en concert, de A. Jolivet

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
Internet: *www.march.es/museopalma*

- **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 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 (con 4 obras), Antoni Tàpies (con 4 obras), Eduardo Chillida (con 3 obras), Manuel Millares, Antonio Saura, Gustavo Torner o Jordi Teixidor.

Información: Fundación Juan March
Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 91 435 42 40 - Fax: 91 576 34 20
E-mail: webmast@mail.march.es Internet: http://www.march.es