

Nº 331
 Junio-Julio
 2003

Sumario

Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (XV)	
<i>Miguel Espinosa</i> , por Cecilio Alonso	3
Arte	
La exposición «Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti» (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld), abierta hasta el 8 de junio	11
«Gerardo Rueda. Construcciones», en el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca, desde el 20 de junio	13
— Incluye 51 obras sobre papel realizadas por el artista entre 1949 y 1996, año de su muerte	13
«Del aula al museo»: selección de trabajos del Programa Educativo del Museo de Arte Abstracto Español	16
Exposiciones «Saura. <i>Damas</i> » (Obra sobre papel) y «Chillida, elogio de la mano», en el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma, desde el 23 de julio	17
Música	
Continúa en junio el ciclo «El Patrimonio musical español»	21
«Conciertos del Sábado»: «Schubert-Brahms: piano a cuatro manos»	23
«Conciertos de Mediodía» en junio	24
Aula abierta	
«Los grandes creadores de la literatura griega clásica» (y II), por Francisco Rodríguez Adrados	25
Seminario de Filosofía	
Reyes Mate: «La Filosofía después de Auschwitz» (I)	31
Publicaciones	
«SABER/ <i>Leer</i> » de junio-julio: artículos de Elías Díaz, Francisco Rodríguez Adrados, Josep Soler, Alberto Galindo y Antonio López Pina	37
Biología	
Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología	38
«Plasticidad en la morfogénesis vegetal»	38
«Señalización y genes Wnt»	39
Ciencias Sociales	
Finaliza el curso en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	41
Serie <i>Estudios/Working Papers</i> : últimos títulos publicados	42
Seminarios del Centro	43
Giuseppe Bertola: «Impacto de las instituciones del mercado laboral en el empleo» y «La Unión Monetaria Europea y los mercados de trabajo»	43
Actividades culturales en junio y julio	46

 NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (XV)

Miguel Espinosa

La obra de Miguel Espinosa Gironés (Caravaca 1926-Murcia 1982) ha sido un acontecimiento de rara originalidad en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX. Su distanciamiento de la sociedad literaria durante sus años de formación, la tardía aparición de la novela que lo dio a conocer, *Escuela de mandarines* (1974), y su temprana muerte han acuñado la imagen de un escritor secreto, de culto reservado y recepción póstuma, tan estimado por la crítica como distante del gran público. Hombre de gran curiosidad, en contraste con su escasa vocación viajera, campó por la vida provinciana con aliento universalizador. Largos años de trabajo recatado dieron cuerpo a una obra literaria de concepción filosófica y clasicismo formal, marcada por su marginalidad editorial y por un selectivo reconocimiento en los años de la transición democrática.

La pérdida del padre (1943), apenas traspuesta la adolescencia, trocó un «porvenir» presumiblemente acomodado por un «destino» intelectual azaroso. Sus biógrafos no han precisado todavía en qué momento de su formación y bajo qué influencias el joven Espinosa decidió profesar la firmeza ética racionalista que lo define como escritor y como persona —rarezas del talento— hasta extremos inconvenientes para sus intereses. El caso es que decidió ser fiel a su pensamiento y re-



Cecilio Alonso (Alicante, 1941) es profesor de Literatura española en el Centro de la UNED Alzira-Valencia «F. Tomás y Valiente». Autor de *Literatura y poder, Vida y obra de M. Ciges Aparicio, e Intelectuales en crisis. Pío Baroja, militante radical*. Hay reseñas y artículos suyos sobre Miguel Espinosa en *Camp de l'Arpa, Quimera* y *España Contemporánea*, entre otras revistas.

* 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,

velar las asechanzas del Mundo (que en aquellos tiempos era decididamente franquista y significaba el Mal).

Su experiencia universitaria fue insatisfactoria y alentó su inconformismo. De su hostilidad crítica contra la institución académica, donde sólo veía sumisión y privilegio, surgió la primera idea de *Escuela de Mandarinés*, que comenzó a componer bajo el título de *Historia del Eremita*, hacia 1954, poco antes de conocer a Mercedes Rodríguez García, estudiante de química, cuya duradera amistad le inspiró fecundas transfiguraciones literarias a lo largo de su obra. Años antes había contraído matrimonio, y el crecimiento de las responsabilidades familiares agravó su penuria económica. Cuando, por fin, en 1956, obtuvo la licenciatura en Derecho, se le rechazó un proyecto de tesis doctoral por su resistencia a someterse al sistema científico de notas y referencias bibliográficas. Pensaba entonces Espinosa que teorizar era actitud intelectual propia de la juventud, por lo que decidió ejercitarse pronto en el ensayo histórico-filosófico. Su libro *Reflexiones sobre Norte América* —o *Las grandes etapas de la historia americana*, título de la 1ª edición (Madrid, 1957)— representa en su bibliografía esta fase inicial de su obra donde desarrolla su idea de la Historia como proceso de acontecimientos que da plena indeterminación al vacío del tiempo, generando una creatividad no siempre prevista por la biología. Este concepto trascendente del acontecimiento como categorización social de lo humano, abierto a todas las posibilidades, le permite identificar estética y libertad. De ésta deriva una facultad mis-

→

Lenguaje, Arte, Historia, Prensa, Biología, Psicología, Energía, Europa, Literatura, Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro español contemporáneo, La música en España, hoy, La lengua española, hoy, Cambios políticos y sociales en Europa, La filosofía, hoy y Economía de nuestro tiempo. 'Novelistas españoles del siglo XX' es el título de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado los ensayos *Luis Martín Santos*, por Alfonso Rey, catedrático de Literatura española de la Universidad de Santiago de Compostela (febrero 2002); *Wenceslao Fernández Flórez*, por Fidel López Criado, profesor titular de Literatura española en la Universidad de La Coruña (marzo 2002); *Benjamín Jarnés*, por Domingo Ródenas de Moya, profesor de Literatura española y de Tradición Europea en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (abril 2002); *Juan Marsé*, por José-Carlos Mainer, catedrático de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (mayo 2002); *Miguel de Unamuno*, por Ricardo Senabre, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Salamanca (junio-julio 2002); *Gabriel Miró*, por Miguel Ángel Lozano Marco, profesor de Literatura española en la Universidad de Alicante (agosto-septiembre 2002); *Vicente Blasco Ibáñez*, por Joan Oleza, catedrático de Literatura española en la Universidad de Valencia (octubre 2002); *Eduardo Mendoza*, por Joaquín Marco, catedrático de Literatura española en la Universidad de Barcelona (noviembre 2002); *Ignacio Aldecoa*, por Juan Rodríguez, profesor titular de Literatura española de la Universidad Autónoma de Barcelona (diciembre 2002); *Max Aub*, por Manuel Aznar Soler, catedrático de Literatura española en la Universidad Autónoma de Barcelona (enero 2003); *Luis Mateo Díez*, por Fernando Valls, profesor de Literatura española contemporánea en la Universidad Autónoma de Barcelona (febrero 2003); *Ramón Pérez de Ayala*, por Dolores Albiac, profesora de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (marzo 2003); *Rafael Sánchez Ferlosio*, por Jordi Gracia, profesor de Literatura española en la Universidad de Barcelona (abril 2003); y *Camilo José Cela*, por Darío Villanueva, catedrático de Teoría de la literatura y Literatura comparada de la Universidad de Santiago de Compostela (mayo 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.

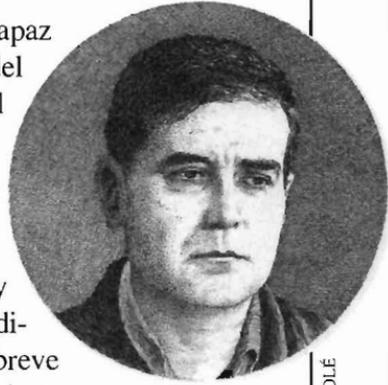
MIGUEL ESPINOSA

teriosa —llámese Espíritu, o voluntad moral— capaz de oponerse al Mundo, al envanecimiento del poder y del dinero, sentidos como males. Tal principio idealista ordenador prevalece a lo largo de toda su obra.

Aquel primer libro le permitió relacionarse amistosamente con personalidades académicas tan dispares como Aranguren, Tierno Galván y Fraga Iribarne, quienes le brindaron apoyo en diversas circunstancias de su vida. Tras un breve período de residencia en Madrid, a principios de los sesenta, regresó a Murcia dedicándose a actividades de importación y exportación, que le permitieron entregarse a la escritura con regularidad. Falleció repentinamente el 1 de abril de 1982.

Miguel Espinosa sólo llegó a publicar en vida dos libros narrativos: *Los nuevos mandarines* (1974) y *La Tribada falsaria* (1980). Después de su muerte aparecieron *Asklepios. El último griego* (1982); *La tribada confusa* (1984), publicada más tarde junto a su primera parte bajo el título de *Tribada* (1987) y *La fea burguesía* (1990). La aparición de estos libros no corresponde al orden de composición. Algunos de ellos son fruto de sucesivas revisiones, y una decena de manuscritos permanecen todavía inéditos. En función de aspectos formales y cronológicos cabría asociar a *Asklepios* —autobiografía intelectual de un griego exiliado en el tiempo, que muestra la vocación helenística del autor— con *Escuela de mandarines* (compuestos entre 1954 y 1972 con carácter histórico-alegórico). Mientras que *La fea burguesía* y *Tribada* (entre 1971 y 1982) responderían a un modelo compositivo de referencia contemporánea. Ambas tendencias se someten a una sustancial voluntad de extrañación en estructura y lenguaje. En cualquier caso, sin abandonar la poderosa presencia del sujeto narrativo —con tendencia a respaldar la superioridad de sus valores filosóficos— se observa a lo largo de su obra cierto desplazamiento estético desde lo simbólico a lo fenomenológico, a contrapelo de lo ocurrido en la evolución de la narrativa española del medio siglo que fue del social-realismo al experimentalismo subjetivo. Esta engañosa «involución» de Espinosa no significa merma de la riqueza connotativa de un lenguaje literario concebido sin limitaciones temporales, entre claridades clásicas y acumulaciones barrocas, como una aventura de efectos semánticos insospechados, que le gustaba provocar porque los consideraba inseparables de la condición de escritor a sabiendas de que, a veces, sus dichos iban más allá de la propia intención.

Espinosa vivió más atento al perfeccionamiento de su obra que a



FRANCISCO SOLE

su suerte en el mercado editorial, sin que por ello renunciara a la difusión de sus libros, ni a cultivar una cierta «mitificación de su vivir» (en apreciación de Mercedes Rodríguez). No es difícil de suponer que si cualquiera de las versiones previas de *Escuela de mandarines* —última en 1972 y editada dos años después— se hubiera publicado a mediados de los sesenta, entre *Tiempo de silencio* y *Señas de identidad*, cuando las expectativas tardofranquistas discurrían aún en los entre-sótanos de la clandestinidad, Espinosa habría visto facilitada su carrera de escritor o, al menos, habría llegado a los linderos democráticos con una fama cimentada y mayor crédito entre los editores. No fue así. Desconocido en plena madurez, tuvo que peregrinar por diversos despachos editoriales, con su manuscrito bajo el brazo, hasta encontrar al poeta José Batlló —otro raro de memoria imprescindible— y a Amelia Romero, que le hicieron sitio en *Los Libros de la Frontera*.

Escuela de mandarines mereció una docena de reseñas en papeles periódicos con firmas de diverso alcance ideológico: Tierno Galván, Aranguren, Antonio Tovar, Joaquín Marco, Juan Ramón Masoliver y Rafael Conte —entre otros— movilizados para dar fe de un acontecimiento que parecía entre lo político y lo literario. Sin embargo, ni siquiera la concesión del premio Ciudad de Barcelona en 1975 hizo posible una segunda edición en vida del autor.

Escuela de mandarines relata el viaje iniciático, camino alegórico hacia el conocimiento, de un eremita resuelto a combatir a cierta milenaria Feliz Gobernación plagada de mandarines, enmucetados, legos, becarios, gente de estaca y toda suerte de colaboracionistas y participantes. Tres demiurgos simbólicos excitan su curiosidad y le conceden sus dones: el Pueblo, la capacidad de intuir la injusticia y de protestar, el Homínido, la capacidad de amar, y el Tullido la capacidad de avergonzarse. El largo itinerario del Eremita es un arsenal literario de recursos clásicos actualizados: el predominio del diálogo humanístico como mostración reflexiva de la realidad, el motivo del *Homo viator* como prueba de optimismo existencial, humor de estirpe cervantina, incorporación de motivos quijotescos y odiseicos, parodias, gusto por el aforismo, montaje retrospectivo de estructuras concéntricas, fusión de *topoi* orientales y helénicos, hipérbolos temporales extrañadoras, notas a pie de página para mantener vivo el artificio metanovelesco, relato inconcluso que elude la confrontación del protagonista con el Poder... Esta alegoría novelesca, fruto de veinte años en el vientre de la ballena totalitaria, más allá de su contexto originario conserva toda su frescura en virtud de un estilo irrepetible y de la universalidad de su lenguaje, a cubierto de efectos costumbristas envejecedores.

Tribada es novela de motivación inopinada, compuesta en poco

MIGUEL ESPINOSA

tiempo (1978-1981). En ella Espinosa transfiguró un escabroso episodio autobiográfico de carácter pasional en una construcción literaria donde un rico perspectivismo psicológico neutraliza el riesgo maniqueo de la polaridad ética entre el Bien (orden racional) y el Mal (vacío del mero apego a las cosas). La cólera, perplejidad y deseo de venganza del varón herido por el abandono de su amante, la superficial Damiana, para entregarse a una relación lésbica, son neutralizadas epistolarmente por la amorosa Juana, cuya función es la de recuperar el espíritu de Daniel mediante la palabra y el pensamiento. Una estructura asimétrica de tres breves capítulos que narran el hecho desencadenante de la acción, se completa con otro extensísimo de sesenta y dos documentos epistolares que lo comentan reiteradamente desde múltiples voces y puntos de vista. «Comento de comentarios», resumió Gonzalo Sobejano al sugerir el carácter quijotesco de la locura de Daniel. Sólo Damiana adolece de voz propia, objetualizada y demonizada por los comentaristas como banalidad «falsaria» en el vacío de su libertad trivial. Sin embargo, la confusión que sufre en la segunda parte, tras el agotamiento de la relación homófila, suaviza el esquematismo restituyendo al personaje cierto grado de comprensión humanizada.

Esta segunda novela publicada por Espinosa suscitó alguna perplejidad, y menor atención que la anterior. No es extraño que el escritor, como si preparase un trámite testamentario, se preocupara en sus últimos meses de conceder entrevistas y remitir extensas cartas explicativas de su concepción estética a algunos comentaristas de su obra. Aunque había concluido *La tribada confusa* y contaba con propuestas de edición de otros dos libros anteriores recién revisados, *Asklepios* y *La fea burguesía*, su inesperada muerte se produjo sin haber obtenido el reconocimiento crítico deseable. Como suele ocurrir, a partir de este momento se desató el culto espinosista con el respaldo académico y periodístico (Gonzalo Sobejano, Sanz Villanueva, García Posada...) que vino a reforzar el entusiasmo, apasionado y riguroso, de profesores jóvenes como los salmantinos Luis García Jambrina y Fernando R. de la Flor. Monográficos de revistas literarias, el primer estudio en libro de Carmen Escudero, cursos en El Escorial (1989) y en Salamanca (1990), condujeron a la convocatoria del Congreso internacional celebrado en Murcia en noviembre de 1991, donde se debatieron más de cincuenta ponencias.

En aquellos momentos de máxima curiosidad por su obra se publicó *La fea burguesía*, conjunto de cinco seductores relatos, divididos en dos partes —«Clase Media» y «Clase gozante»— donde se satiriza sin concesiones los efectos metamórficos del enriquecimiento, otra ca-

ra del Mal, al que se sacrifican la ternura y la solidaridad humanas. Estas crónicas detalladas de la ascensión social de varios matrimonios, bien por adhesión al Poder, bien por su perfecta integración en la sociedad de mercado, son de raíz socialrealista pero se expresan con el «decir intencionado» que perdura, no con el «hablar documentario» que se reduce pronto a arqueología costumbrista. Particularmente «Clase gozante» es una insólita y desenfadada experiencia de primitivismo narrativo, donde lo moderno del asunto se expresa con la técnica reiterativa de los *exempla* medievales. Con ellas Espinosa alcanza un alto grado de simulación literaria, llena de claves, cuya motivación explícita es la de resistir a las tentaciones del Poder. La escritura que salva moralmente, justifica y determina...

La cuestión previa en toda aproximación crítica a la obra de Espinosa viene pasando inexcusablemente por la dilucidación genérica. Los títulos mencionados ¿son o no verdaderas novelas? Su obra propiamente literaria, que él no vacilaba en considerar novelesca porque entrañaba objetivaciones alegóricas o concretas del mundo, podría definirse también como ensayo narrativo por ser en gran medida literatura de confesión, con fuerte componente autobiográfico, donde lo doctrinal y filosófico se funden con una firme voluntad de estilo. En realidad, esta cuestión de los géneros, aunque ineludible, resulta secundaria en un autor abierto a la experiencia de la escritura con optimismo realista, que cree en el arte como objetivación material del sentir estético. Esta objetivación en la primera fase de su obra responde a una lógica socrático-platónica, o irónico-lírica (muy perceptible en *Asklepios* o en *Escuela de Mandarines*), para desembocar después en las aludidas prácticas fenomenológicas reforzadas por el distanciamiento satírico (*La fea burguesía*) o en procedimientos mixtos satírico-sublimadores (*Tribada*).

Al adoptar formas literarias para superar las limitaciones simbolicizadoras del discurso histórico de sus inicios, Espinosa recurrió al «extrañamiento» que, a diferencia de la propuesta brechtiana apenas debatida en España hacia 1960, tenía más de hostigamiento moral racionalista que de incitación a una acción política concreta. Espinosa, que no presumía de revolucionario, condenaba desde dentro del sistema, con rigor filosófico, la realidad negativa de la «Feliz Gobernación», trasunto alegórico de la propia sociedad española a los ojos de un lector de 1974, pero se abstenía de arbitrar remedios que no se desprendieran por vía artística de la disconformidad política de su discurso con el mundo testimoniado. El extrañamiento estético en su grado máximo daría lugar al tipo de «novela teológica» cuyo objeto sería una visión global del Mundo, o «última visión de las cosas». Ello explica

MIGUEL ESPINOSA

el subtítulo de *Tribada –Theologiae Tractatus–* en relación con los grados del conocimiento.

Desde luego, el que estas representaciones «extrañadas» adopten formas narrativas no significa acomodo a retóricas de ocasión. La pro-teica escritura de Espinosa, bajo su búsqueda de identidades esenciales, tiene un componente experimental –posvanguardista, en el sentido de que sostiene principios éticos y políticos, recuperando así su compromiso intelectual– que difumina límites de Géneros y, al mismo tiempo, contiene formulaciones de todos ellos.

Difícil de encasillar en grupos o escuelas, no mantuvo relaciones de amistad con los novelistas de su generación. Quizás, al cabo del tiempo, la evolución de Sánchez Ferlosio se aproximara a la suya en la propensión a la literatura filosófica, el gusto por la imaginación parabólica y la reducción de la anécdota narrativa. Pero Espinosa no se sintió atraído por el objetivismo conductista que despuntaba en la narrativa de los años cincuenta. En un estudio reciente, J. I. Moraza –*M. E., poder, marginalidad y lenguaje*– ha indicado coincidencias específicas en el gusto por lo alegórico con algunas obras de Pedro Sánchez Paredes, Carlos Rojas e, incluso, ha sugerido puntos de contacto con el grupo de novelistas metafísicos respaldado por *La Estafeta Literaria* en 1961 para neutralizar la boga social-realista. Sin embargo Espinosa, a pesar de su voluntad universalizadora nada costumbrista, ni siquiera merece una mención del impulsor de dicho movimiento, Manuel García Viñó, en su canónico estudio *La novela española desde 1939. Historia de una impostura* (1994). Al margen de que el escritor murciano no se adhiriera nunca a estrategias interesadas de la sociedad literaria, a mi parecer, nada más lejos de su motivación que un compromiso de ambigua raíz religiosa. Su fe es la razón que ordena las conductas hacia el Bien. Su Dios es principio de vida, orden racional y filantrópico. Lo divino es la inteligencia humana. Por ello el platónico Espinosa transigía con el marxismo «excarcelante» de su amigo y personaje Antonio Abellán. El aquí y el allá se integran en su obra sin desgarros trascendentes. La muerte se contempla desde esta ribera, como hecho natural que sirve para medir el grado de piedad, ternura o conciencia moral de los supervivientes, como ocurre en *La Fea burguesía*. Su esencialismo –la afirmación del Espíritu extrañado o desterrado en el tiempo– se define en la materialidad del lenguaje literario. De ahí que descalificara ciertas técnicas reductivas de la llamada novela social, como la caracterización del habla de los obreros al modo sainetesco que ocultaba la verdadera realidad de los personajes. Espinosa evitaba modismos porque así creía preservar mejor su obra para la posteridad. El resultado literario antes que metafísico es

un estilo sencillamente clásico, pero en ningún caso desviación del compromiso testimonial, indicador de las imperfecciones morales, sociales y políticas que conforman su idea del Mal y del Mundo.

Establecidas las grandes líneas valorativas, durante el último decenio la obra de Espinosa se ha consolidado en el canon narrativo de la segunda mitad del XX, ha visto aparecer un emotivo libro que recoge el testimonio íntimo de su hijo Juan, y tres extensas monografías. Especialmente recomendable, el libro de Luis García Jambrina *La vuelta al Logos* contiene las claves ideológicas, biográficas y literarias para adentrarse en la lectura de Espinosa, así como un imprescindible apéndice de Mercedes Rodríguez, «Un talante eludido», con su visión privilegiada del escritor. Por otro lado, acaso el culto espinosista esté comenzando a secularizarse con la llegada de una nueva promoción crítica más distanciada, a juzgar por los reproches de José Ignacio Moraza a los «comentadores tempranos» cuya excesiva admiración hacia la persona del escritor habría oscurecido ciertas contradicciones y mecanismos narcisistas presentes en su obra. Quizás no pudo ser de otra manera... Pero seguro que sin aquella admiración sostenida incondicionalmente la recepción se hubiera podido malograr en el primer instante.

Hoy ya no es difícil vaticinar que la obra de Espinosa está llamada a ir ampliando su horizonte de expectativas y a vivir por sí misma en virtud de su originalidad formal, sin desdeñar su capacidad de implicación moral, por muy ajeno que esto resulte en un contexto cultural cada vez más habituado al arte de entretener con frivolidad. □

Referencias bibliográficas

Estudios sobre la vida y obra de Miguel Espinosa

Castillo Gallego, Rubén: *Palabras en el tiempo*. Murcia, Nausicaa, 2002.

Escudero Martínez, Carmen: *La literatura analítica de Miguel Espinosa. (Una aproximación a «Escuela de Mandarines»)*. Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, 1989.

Espinosa, Juan: *Miguel Espinosa, mi padre*. Granada, Comares, 1996.

García Jambrina, Luis: *La vuelta al Logos. Introducción a la narrativa de Miguel Espinosa*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.

Jiménez Madrid, Ramón: *Novelistas murcianos actuales*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982. pp. 129-146.

López Martí, José: «El mundo como destrucción de la realidad», *Márgenes*, 3. Murcia, 1981/82. pp. 13-24.

Moraza, José Ignacio: *Miguel Espinosa. Poder, marginalidad y lenguaje*. Kassel, Ed. Reichenberger, 1999.

Polo, Victorino, coord.: *Miguel Espinosa. Congreso*. Murcia, Editora Regional-V Centenario Comisión Autonómica, 1994.

Rodríguez García, Mercedes: «Un talante eludido», *Diálogo de la Lengua*, 2. Cuenca, 1993, pp. 67-82.

Soejano, Gonzalo: «Comento de comentarios», intr. a *Miguel Espinosa, Tribada. Theologiae Tractatus*. Murcia, 1987 pp. I-XXVI.

*En los tres primeros meses ha tenido
más de 46.000 visitantes*

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

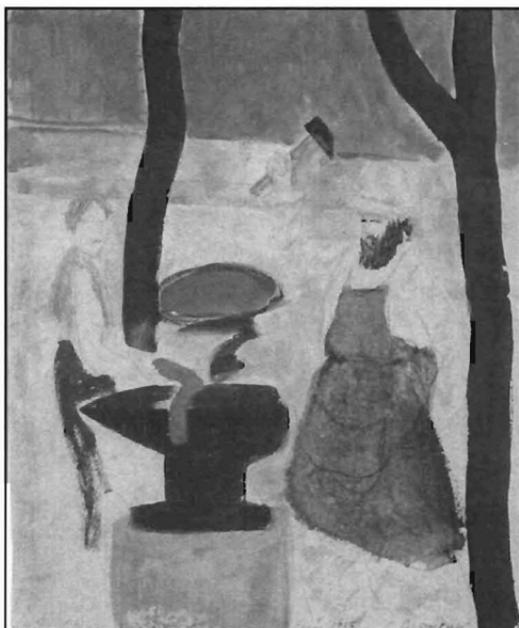
Desde el pasado 7 de febrero muestra 82 obras de 17 artistas de los siglos XIX y XX

El domingo 8 de este mes se clausura 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), que viene mostrando, desde el pasado 7 de febrero, 82 obras –78 sobre papel y 4 esculturas en bronce–, realizadas entre 1820 y 1964 por 17 autores, todos ellos figuras esenciales del arte de los siglos XIX y XX.

La muestra, que en los tres primeros meses ha sido visitada por más de 46.000 personas, se ha organizado a partir de los fondos de la Colección Eberhard W. Kornfeld, de Berna (Suiza) y reúne, además de dos dibujos en sepia de Francisco de Goya, una selección de dibujos, acuarelas, guaches y otras técnicas sobre papel, de los que son autores maestros del impresionismo (Degas, Pissarro) y otros nombres claves de la vanguardia histórica como Seurat, Redon, Modigliani, Mondrian, Brancusi, Léger, Klee, Klimt, Chagall; del expresionismo (Schiele, Kirchner, Grosz); además de siete láminas de Picasso y 13 dibujos y 4 esculturas en bronce de Alberto Giacometti. En los últimos 25 años, la Fundación Juan March ha organizado exposiciones monográficas de gran parte de estos artistas.

La conferencia inaugural –como ya se ha informado en un número anterior

de este *Boletín Informativo*– corrió a cargo de **Werner Spies**, ex director del Centro Georges Pompidou, de París, autor además del texto aparecido en el catálogo. «La reunión de estas láminas –señalaba Werner Spies– nos plantea preguntas. No basta con limitarse a disfrutarlas orgiásticamente. Las láminas nos permiten lanzar una mirada más compleja a la historia del arte moderno, lo que podemos constatar en la reacción de casi todos los artistas tan pronto se les intenta poner en una relación histórica: su negación casi desesperada del influjo del arte, sobre todo del coetáneo, y su rechazo de todo conocimiento de los trabajos de los contemporáneos. Esta pulsión de autoridad de lo individual no puede separarse de la constatación de que el arte moderno sigue siendo por principio ante todo el arte de las generaciones que siguieron al historicismo. Estos artistas trataron de desdeñarse del mismo y de los pasados ejemplares.»



«Caballero ayudando a una dama a subir la escalera», c. 1815-20, de Francisco de Goya; y «Autorretrato, forjando hierro en el yunque», de Constantin Brancusi, 1915

«El escepticismo frente a la evidencia y naturalidad de la evolución posterior y frente a la idea arquetípica que aplican Degas, Seurat, Redon, el Picasso de *Las señoritas de Aviñón*, el expresionismo, el cubismo y la improvisación de Kandinsky exigen subrayar una y otra vez todo cuando en el arte moderno desearía oponerse intencionadamente a una organización del mundo histórico rastreable con el raciocinio y a una evolución de estilos rastreable a lo largo del tiempo.»

Werner Spies, que es experto en Picasso, dedicó a éste precisamente la conferencia inaugural («Picasso: los últimos años») de esta muestra que cuenta con siete láminas del pintor español, y a esa conferencia pertenece este párrafo: «Picasso y el tiempo. Por un lado un furor y gesto rápido, que no se parecen en nada a los de Pollock. El tiempo disponible cuando Picasso se dedica al dibujo, donde los formatos son más reducidos, más concentrados que los de los cuadros, se convierte en una precisión detallada, contraria a toda espontaneidad. El cotejo entre dibujos y cuadros lo demuestra con una asombrosa claridad: los cuadros ya dejan de concentrarse casi exclusivamente en la re-

presentación de una figura o una pareja. En los dibujos y grabados, lo que las obras muestran de manera tan lapidaria se metamorfosea en sutiles juegos, en los que el artista nos lleva tan pronto al burdel, como a su taller o a través de la historia del arte.»

«Lo que une las diferentes obras y autores de la muestra —escribía **Concha Benavent** en la revista *Crítica*, de abril de 2003, sumando su opinión a las aparecidas en numerosos medios de prensa y revistas, tal como se resumía en el número anterior, el correspondiente al mes de mayo, de este *Boletín Informativo*— es el mismo espíritu de modernidad, de innovación, de investigación, de cambio en la interpretación y en la visión del arte. Hay una comunicación intergeneracional entre todos los artistas seleccionados, que ofrece unidad a esta exposición dentro de la diversidad de ensayos y caminos hacia la modernidad. La muestra, lo mismo que el cuidado catálogo, ofrece una variedad de expresiones ricas y diversas que nos introducen a través de personajes, escenas o paisajes, lo mismo que entre visiones llenas de fantasía o de cierta comicidad y burla, en un mundo nuevo, vivo y de cierta ruptura con lo anterior.» □

En el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), desde el 20 de junio

Exposición «Gerardo Rueda. Construcciones», en Cuenca

Ofrece 51 obras realizadas entre 1949 y 1996

Desde el 20 de junio está abierta en las salas de exposiciones temporales del Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca, la exposición «Gerardo Rueda. Construcciones», que presenta una selección de 51 obras realizadas entre 1949 y 1996 por Gerardo Rueda (Madrid, 1926-1996), participe, con Gustavo Torner, en la creación de este museo por Fernando Zóbel. La muestra estará abierta en el Museo hasta el 5 de octubre próximo. Las obras —dibujos, guaches, técnica mixta y collages sobre papel y cartulina— proceden de la colección de José Luis Rueda, hijo del artista, y de otras colecciones particulares.

Con esta muestra la Fundación Juan March sigue mostrando la obra de artistas españoles de la generación de los años 50, vinculados al Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuyos fondos es propietaria desde 1980, por donación de su creador, el pintor Fernando Zóbel. Así, anteriormente se han podido contemplar en dicho museo muestras con obra de Zóbel, Manuel Millares, José Guerrero, Lucio Muñoz, Eusebio Sempere, Manuel Hernández Mompó, Manuel Rivera, Antonio Saura y Eduardo Chillida. Las muestras de estos dos últimos, tituladas «Saura. Damas» y «Chillida, elogio de la mano», pueden contemplarse conjuntamente desde el 23 de julio, en el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación

Juan March), de Palma de Mallorca.

Todos estos artistas, además, están representados en la colección de arte de la Fundación Juan March, que se exhibe con carácter permanente en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y en el

Horario de visita del Museo: 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.



Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. De Gerardo Rueda hay en esta colección de la Fundación Juan March 60 obras: 24 pinturas, una escultura-relieve, 33 grabados y 2 dibujos. De ellas, 10 se exhiben en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y 2 en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma.

Gerardo Rueda: biografía

Gerardo Rueda Salaberry nace en Madrid el 23 de abril de 1926. Su familia se dedica al curtido y manipulación del cuero. Desde 1942 cursa sus estudios en el Liceo Francés de Madrid. En este año realiza sus primeras pinturas, paisajes de pequeño formato influidos por lo arquitectónico y lo estructurado. En la década de los cuarenta recibe clases con el pintor de historia Ángel Mínguez. En 1943 copia en un cuaderno cuadros cubistas, especialmente de Juan Gris, que influyen en sus primeros collages. Sus visiones paisajísticas se centran en edificios, agrupaciones urbanas y volúmenes de casas.

En 1949 comienza a estudiar Derecho y participa en su primera exposición colectiva en la galería de la *Revista de Occidente* de Madrid. En los años cincuenta trabaja en la empresa familiar de curtidos. Algunos cuadros de esta época se componen de fragmentos de piel y realiza una serie de dibujos a los que denominaba *bocadillos* por haberlos elaborado en la hora del desayuno.

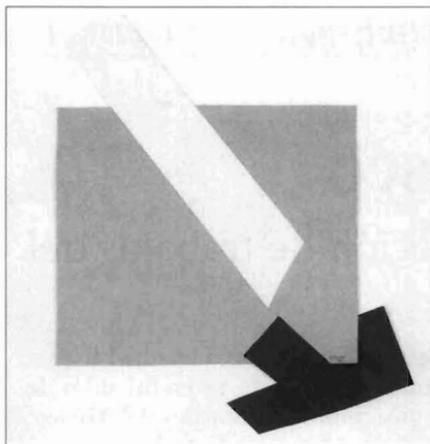
En 1953 la Sala Abril de Madrid organiza su primera exposición individual. En 1955 conoce a Fernando Zóbel. En 1957 expone sus obras en la Galería La Roue de París; allí comienza su admiración por Nicolás de Staël. En 1958 tiene lugar una exposición individual del artista en el Ateneo de Madrid. Un año más tarde conoce a la artista sevillana Carmen Laffón. En 1960 participa en el Pabellón de España en la XXX Bial de Venecia y en las exposiciones *Before Picasso*, *After Miró* en el Museo Guggenheim de Nueva York y *Four Artists from Spain* en la Galería Silvan Simone de Los Ángeles. En estos años comienza a realizar collages con papeles de seda, generalmente teñidos con tinta china. Sus obras tienden a la monocromía y a la alteración del espacio mediante sutiles juegos de composición y relieve.

En 1961 participa en la exposición itinerante *Pintura española de hoy*. En

1962 escribe para la Bial de Venecia de este año el texto *Venecia 1962: Al margen de la Bial*, a la que viaja con Fernando Zóbel y donde conoce a Hernández Mompó, Sempere y Torner. En este año surgen las primeras ideas por parte de Zóbel, con apoyo de Rueda, Torner y Antonio Lorenzo, de dar a conocer su colección de obras de los artistas españoles de posguerra.

En 1964 su obra recorre Italia. En estos años sus lienzos son mayoritariamente monocromos, habitualmente blancos, en los que se sitúan, a modo de móviles ventanas, bastidores de lienzos pintados. En muchos casos la obra se compone de dos o más lienzos, obteniendo nuevos relieves. Asimismo, comienza a trabajar con el concepto positivo-negativo: la cara del lienzo y su oposición, el bastidor. Este juego lo aplica también a sus collages mediante pequeñas cajas de cerillas, tabaco o pegamento utilizadas a modo de caprichoso módulo compositivo. En 1966 recibe el premio Hermanos Serra en el X Salón de Mayo de Barcelona. Se inaugura el Museo de Arte Abstracto Español en las Casas Colgadas de Cuenca y Rueda es nombrado Conservador Honorario del mismo.

En 1968 participa en exposiciones de joven pintura española en diversas ciudades alemanas y en Sevilla, Cuenca, Madrid y Manila. En 1969 tiene lugar la exposición *Trayectoria* en la Galería Edurne de Madrid. En estas fechas realiza relieves de metal que acaban convirtiéndose en esculturas exentas. Este gusto por lo escultórico se refleja también en su obra pictórica. En 1972 la Galería Egam de Madrid organiza la exposición *Diez años de collages: 1962-1972*. En 1973 realiza el relieve-mural de granito *Volumen, relieve, arquitectura* para el Museo de Escultura al Aire Libre del Paseo de la Castellana. En 1976 participa en la exposición *La década informalista 1955-1964*. En 1977 realiza decorados para el progra-



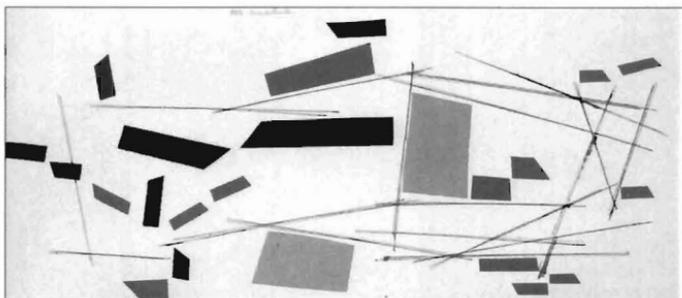
«El apoyo», 1987

ma *Trazos* de Televisión Española y expone en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla.

En 1978 ilustra el poema de Dámaso Alonso *Elegía a un moscardón azul*. En 1980 la Galería Theo de Madrid le organiza una exposición individual. En 1982 la Fundación Juan March selecciona obra de Rueda para la exposición *Pintura abstracta española, 1960-1970*. En 1983 realiza el montaje de la exposición *Goya. Obras maestras en las colecciones madrileñas* en las salas del Museo del Prado y una importante selección de su obra gráfica se incluye en la exposición *Grabado abstracto español* de la Fundación Juan March, que itinerará varios años por España. En 1985 tiene lugar la exposición antológica *Colección particular: Treinta años de pintura*, participa en el Pabellón Español de la II Bienal Internacional de El Cairo y en la exposición colectiva *Colección Cahan* en la Fundación Juan March de Madrid.

En 1987 diseña el cartel y el catálogo de la XXVI Semana de Música Religiosa de Cuenca y realiza la escultura Homenaje a Arthur Rubinstein (*El fin de Europa*) por encargo de la Fundación

«Sin título», 1956



Isaac Albéniz. En 1988 participa en la ejecución de las vidrieras de la nave central de la Catedral de Cuenca, agrupadas bajo el título *De la Tierra al Paraíso*. En 1989 tiene lugar en la Caja de Madrid la exposición *Gerardo Rueda. Exposición retrospectiva 1944-1989*; la Galería Estampa de Madrid presenta una exposición sobre sus collages con sobres, y se presentan sus tapices en la Fundación Rodríguez Acosta y en la Caja de Ahorros de Sevilla. En 1992 recibe el encargo de realizar las dos puertas de acceso al Pabellón de España en la Exposición Universal de Sevilla, este proyecto lleva por título *Desde Sevilla en la mirada de Paul Klee*, y realiza dos relieves-murales titulados *La Moneda, el Tiempo y su Laberinto*, en homenaje a Borges, para el edificio de la Agencia Estatal de Administración Tributaria.

En 1993 el Museo de Bellas Artes de Bilbao edita el catálogo completo de su obra gráfica y participa en la exposición inaugural *Au rendez-vous des amis* en la Galería Thessa Herold de París. En 1994 comienza la exposición itinerante *Rueda, una visión-Trayectos*, que viajará por Sudamérica hasta 1997. En este año escribe los textos *Cien años de vanguardia* y *Saber ver el Arte*. En 1995 es nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Comienza los preparativos de su discurso titulado *El arte y la cultura de la(s) referencia(s)*, que no llegará a leer. En 1996 tiene lugar la exposición retrospectiva en el Instituto Valenciano de Arte Moderno para la que creó la obra *Gran Relieve*. Gerardo Rueda fallece el 25 de mayo de 1996. □

En el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March) de Cuenca

Del aula al museo

Exposición con una selección de trabajos del Programa Educativo



Desde el 20 de mayo hasta el 8 de junio puede visitarse en las salas de exposiciones temporales del Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca, la exposición «Del aula al museo», una selección de los trabajos realizados en los talleres del Museo por los alumnos de diversos centros educativos españoles, a lo largo del curso 2002/2003. Los

trabajos que incluye esta muestra pretenden mostrar el espíritu creativo de alumnos de diversas edades y niveles educativos.

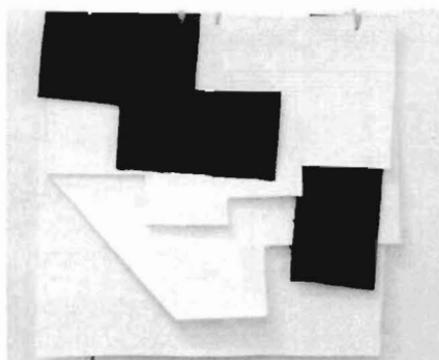
Se han basado en las actividades llevadas a cabo a partir de unas orientaciones didácticas dadas a los profesores y de una visita guiada, tanto a la colección permanente que alberga el Museo como a las dos exposiciones temporales que éste ha ofrecido durante el curso actual: «Saura. Damas» (Obra sobre papel) y «Chillida, elogio de la mano» (esta última ha estado abierta del 12 de febrero al 11 de mayo).

El Proyecto Educativo, que la Fundación Juan March puso en marcha hace ya cuatro años, tiene como objetivo enseñar a mirar, comprender y disfrutar

con el arte contemporáneo, y se aplica en el ámbito de Educación Infantil, Primaria y Secundaria.

Partiendo de un material didáctico elaborado desde el Museo y a disposición de los centros educativos, se presentan unas *maletas didácticas* con propuestas de actividades para conocer y trabajar el mundo del color, la materia, y el volumen como elementos de expresión. Estas propuestas se aplican, en primer lugar, en el aula, para continuar, posteriormente, en el Museo a través de un itinerario por diferentes salas donde se motiva el encuentro y el diálogo con

las obras. Posteriormente, los alumnos pasan al taller, donde experimentan y concretan los conocimientos aprendidos en este proceso.



Trabajos realizados en los talleres con las exposiciones de Saura, Educación Primaria (9-11 años) y de Chillida, Educación Secundaria (14-15 años).

Desde el 23 de julio, en el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March)

Exposiciones «Saura. Damas» y «Chillida, elogio de la mano», en Palma

Hasta el 12 de julio sigue abierta «Picasso: grabados»

«Saura. Damas» (Obra sobre papel) y «Chillida, elogio de la mano» son las exposiciones que se ofrecen desde el 23 de julio y hasta el 15 de noviembre de 2003 en las salas de exposiciones temporales del Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma de Mallorca. La primera de las muestras citadas incluye una selección de 53 obras sobre papel realizadas entre 1949 y 1997 por Antonio Saura (Huesca, 1930-Cuenca, 1998), miembro fundador del grupo El Paso y pionero en la renovación del arte de vanguardia español del pasado siglo. Las obras –en técnica mixta, óleo, collage, mina de plomo y tinta china sobre papel– proceden de la Sucesión Antonio Saura y de una colección particular y pertenecen a diversas series (*Damas, Desnudos, Superposiciones, Damas affiches, Damas en technicolor*, etc.).

«Chillida, elogio de la mano» presenta una selección de 103 obras realizadas por Eduardo Chillida (San Sebastián 1924-2002) entre 1945 y 2000. Esta muestra ofrece una nueva imagen de su obra, muy alejada de su habitual monumentalidad: dibujos, collages, «gravitaciones», pequeñas esculturas en acero y terracota, en las que Chillida presenta la mano como medio iconográfico con el que expresar toda una reflexión sobre la relación entre escultura y espacio. Las obras proceden de la colección del propio Chillida y de una colección particular.

Ambas exposiciones se han podido contemplar anteriormente en el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca.

Hasta el 12 de julio está abierta en las salas de exposiciones temporales «Picasso: grabados», que incluye la colección de 100 grabados de la serie denominada *Suite Vollard*, realizados por el artista malagueño entre 1930 y 1936; y otros 28 grabados fechados entre 1904 y 1915, con estampas de sus etapas azul y rosa (*La comida frugal*, 1904; *Los saltimbanquis*, 1905) y grabados de su época cubista (1909-1915).

Las mujeres de Antonio Saura

Las mujeres juegan un importante papel en la obra de Saura: las primeras *Damas*, serie que inicia a mediados de los años 50, y cuya denominación mantendrá hasta su muerte, en 1997; los ci-

tados *Retratos imaginarios* a partir de 1958; y, más tarde, a mediados de los 60, las *Mujeres en el sillón*. La mujer aparece en esta exposición en obras tempranas que muestran la influencia surrealista de fines de los 40 y primeros 50 (*El nacimiento de Venus*, 1949, o

Mujer en su habitación, 1950). Pero es también el motivo de *Las Tentaciones de San Antonio* (1963 y 1964), en las que mediante el collage nos muestra Saura «la única forma de poseer centenares de mujeres al mismo tiempo, aunque sea con la imaginación». Incluye la muestra dos *Damas en technicolor*, serie de 1957 en la que utiliza fragmentos de papeles y pinturas de colores puros y estridentes; algunas *Superposiciones* (*Bel*, 1973; *Saskia*, 1973), que son diversos trabajos realizados sobre viejas reproducciones de Skira encontradas en un almacén; *Desnudos*; y *Damas affiches* (*Lina*, 1972), collages a base de fragmentos de carteles callejeros rasgados y presentados en estado bruto.

Brigitte Bardot (1962) está también presente en esta retrospectiva de obra sobre papel, con la misma voluntad de dislocación del popular mito que aparece en sus óleos del mismo título. También representa Saura a la mujer como «bestia convulsa que muestra salvajemente sus atributos», la fascinación por la belleza de la obscenidad en sus *Furious strip-tease* (1961) en tinta china.

Antonio Saura nace en Huesca en 1930. En 1947 realiza las primeras pinturas, guaches y óleos de pequeño formato llenos de un mundo mágico y onírico. A partir de 1948 comienza a pasar los veranos en Cuenca, ciudad, junto a Madrid y París, donde desarrolla fundamentalmente su actividad creativa. Expone por primera vez de forma individual, en octubre de 1950, en la librería Libros de Zaragoza, con unas propuestas experimentales que, junto a otras también de carácter onírico, constituyen su presentación en Madrid en 1951 en la librería Buchholz.

Marcha a París en

1953. Allí se relaciona con los más importantes círculos artísticos y se une al movimiento surrealista, que abandona tras una intensa actividad dos años más tarde. Surgen entonces sus primeras «Damas».

Regresa a España en 1956. Saura intuye la necesidad de articular las obras de un grupo de jóvenes artistas con personalidades diferentes que iluminasen el apagado panorama artístico español. Así nace, en febrero de 1957, el grupo El Paso, movimiento crucial para la escena cultural española y también para la trayectoria plástica de Saura. Después de tres años de gran actividad, el grupo acuerda su disolución. El verdadero «paso» se había dado, una nueva situación surgía como alternativa para el reencuentro con la modernidad. En esos años (1957-1960) realiza las primeras crucifixiones, los primeros retratos imaginarios y también una serie de pinturas cuyos temas serán una constante en su trayectoria: *rembrandts*, *goyas*, *multitudes*, *sudarios*, *desnudos*...

Publica el ensayo *Espacio y gesto* y la carpeta *PintiQuiñiestras*, álbum de dieciséis litografías sobre textos de Cela. Igualmente inicia una serie de trabajos sobre papel: *Acumulaciones*, *Narraciones* y *Repeticiones*. A partir de este momento la obra gráfica y la pintura sobre papel adquieren dimensiones trascendentales para Saura.

En 1960 recibe el premio Guggenheim, y en 1961 tiene lugar su primera exposición individual en la Galería Pierre Matisse de Nueva York. En esta ciudad ve por vez primera *Les Femmes d'Alger* y el *Guernica*, y conoce importantes figuras del expresionismo.



sionismo americano como Motherwell, De Kooning, Guston y Rothko. En la gran metrópoli vuelve a exponer en 1964, año en el que recibe, junto a Chillida y Pierre Soulages, el premio Carnegie. Realiza una serie de dieciséis li-



tografías en color titulada *Historia de España* y el Stedelijk Museum de Amsterdam expone su primera retrospectiva de pintura sobre papel y obra gráfica.

En 1966 viaja por vez primera a Cuba, manteniendo una estrecha relación con pintores y escritores cubanos como Wifredo Lam, Carpentier y Lezama Lima. La serie *Damas en technicolor*, realizadas en 1968 —donde el color adquiere un gran protagonismo—, es fruto de aquella relación. En la década de 1968-1978 trabaja exclusivamente en papel. Una exposición retrospectiva organizada por el Stedelijk Museum de Amsterdam se presenta posteriormente en la Kunsthalle de Düsseldorf, en la Casa de Alhajas de Madrid y en la Fundación Miró de Barcelona. El Rey Juan Carlos le otorga la Medalla de Oro de las Bellas Artes en 1982.

El Gabinete de Estampas de Ginebra presenta en 1985 una muestra retrospectiva de su obra gráfica con el catálogo razonado de la misma, y ese año crea un conjunto de grandes pinturas que son expuestas en la Abadía de Sénanque, en Gordes, y en la de Montmajour, en Arles. En Huesca, su ciudad natal, lleva a cabo en 1987 una gran composición titulada *Elegía*, pintura de 20 x 10 metros para el techo del nuevo edificio de la Diputación.

El Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra organiza en 1989 una gran exposición retrospectiva de grandes pinturas de carácter temático; esta muestra es presentada en 1990 en el IVAM de Valencia y en el Centro Reina Sofía de Madrid, en la Lenbachhaus de Múnich

y en el Réfectoire des Jacobins de Toulouse. En 1992 se publica *Note Book* (Memoria del tiempo), donde se reúnen un conjunto de textos críticos. Antonio Saura fallece en Cuenca el 22 de julio de 1998.

Chillida y la mano

«Es curioso que un tema recurrente en los dibujos y grabados de Eduardo Chillida, desde sus primeros ejercicios escolares, sea su propia mano» —señala **Javier Maderuelo**, catedrático de Arquitectura en la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid) y autor del texto «De la mano al espacio» que recoge el catálogo de la exposición—. «En realidad puedo aventurarme a asegurar más: casi todas las obras que Eduardo Chillida ha realizado como escultor, como grabador o dibujante, exceptuando solamente una serie de desnudos realizada ente 1948 y 1951, cuando aún practicaba la representación antropomórfica, y algún retrato familiar ocasional, tiene como referente último la mano (...).»

Eduardo Chillida nace el 10 de enero de 1924 en San Sebastián. En 1943 comienza la carrera de Arquitectura en Madrid, estudios que abandona en 1947. En 1948 se traslada a París. Allí realiza sus primeras esculturas en yeso, impresionado por la escultura griega arcaica del Museo del Louvre. En octubre de 1951 regresa definitivamente a San Sebastián y comienza a trabajar en la fragua de Manuel Illarrendi en Hernani, donde realiza *Ilarik*, su primera escultura en hierro. En 1952 trabaja en sus primeros collages en papel y comienza a cortar algunos dibujos. En 1955 expone en la Kunsthalle de Berna y en 1956 por primera vez en la galería Maeght de París. En 1958 recibe el Gran Premio Internacional de la

Bienal de Venecia. En 1959 realiza su primera escultura en madera, *Abesti Gogora I*, participa en la II Documenta de Kassel, realiza su primera obra en acero, *Rumor de Límites IV*, y sus primeros aguafuertes. En 1963 viaja a Grecia, donde se inspirarán sus obras en alabastro creadas a partir de 1965, y a Italia y a la Provenza francesa. Comienza a interesarse por el concepto de límite espacial. En 1964 recibe el Premio Carnegie de Escultura en Pittsburgh y realiza *Abesti Gogora IV*, actualmente expuesta en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. En 1965 comienza a trabajar el alabastro, material que le proporciona el encuentro con la luz y la arquitectura.

En 1971 participa como Visiting Professor en el Carpenter Center for the Visual Arts de la Universidad de Harvard en Massachusetts. Empieza a estudiar el método del hormigón con ayuda del ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez. En 1977 se instalan los *Peines del Viento*, tres piezas en acero reco, en la bahía de San Sebastián. Empieza a trabajar la terracota en Saint-Paul-de-Vence, en especial la tierra chamota, en la realización de sus obras llamadas Lurras. En 1978 *Lugar de Encuentros III*, realizada en 1973, es colocada definitivamente en el Museo de Escultura al Aire Libre del madrileño Paseo de la Castellana.

En 1979 tiene lugar una exposición antológica en el Instituto Carnegie de Pittsburgh y una retrospectiva de grabado en la National Gallery de Washington. En 1980 expone esculturas y obra sobre papel en el Museo Guggenheim de Nueva York, lo que le consagra definitivamente en Estados Unidos. Se coloca *Lugar de Encuentros V*, tras su encargo en 1974, en la Fundación Juan March de Madrid. En 1985 representa, junto con Antoni Tàpies y Antonio López, a España dentro de Europa 85 en el Museo de Arte Moderno de Bruselas. En 1988 se exponen por primera vez las *Gravitaciones*, recortes de papel que no se unen mediante cola sino que quedan independientes entre sí

y suspendidos por hilos, en la galería Theo de Madrid. En 1989 es nombrado Arquitecto Honorario por el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.

En 1990 la Bienal de Venecia le dedica un homenaje con una exposición individual en el palacio Ca'Pesaro. En 1991 se celebra una retrospectiva del artista ocupando todo el edificio del Martin-Gropius-Bau de Berlín y expone en la Kunsthalle de Basilea. En 1997 se lleva a cabo la exposición *Chillida Leku* en el edificio La Pedrera de Gaudí en la Caixa de Cataluña en Barcelona y en 1998 presenta e instala su mural *Barcelona* en el exterior del MACBA de esta ciudad. Se celebra la exposición *Chillida: Elogio del hierro* en el IVAM de Valencia. Se realiza una retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y en 1999 en el Museo Guggenheim de Bilbao. Presenta su libro *Parmenide. Le poème* en la Colección Peggy Guggenheim. En 2000 se instala su obra *Berlín*, encargada por el Gobierno alemán y se inaugura el Museo Chillida-Leku en Hernani (Guipúzcoa).

A lo largo de su vida Chillida ha recibido casi todos los premios existentes: de la Bienal de Venecia al Kandinsky, del Wilhem Lehmbruck al Príncipe de Asturias, del Kaiserring alemán al Premio Imperial en Japón. Su obra está presente en más de veinte museos de todo el mundo. Sus esculturas se encuentran frente al mar como en San Sebastián, o en la montaña como en Japón, y en ciudades como Washington, París, Lund, Münster, Madrid, Palma de Mallorca, Guernica o Berlín. Sobre su obra han escrito arquitectos, matemáticos, filósofos como Martín Heidegger y Emile Cioran, o poetas como Octavio Paz. En 1994 fue nombrado académico de Bellas Artes de Madrid y al año siguiente, miembro de la Academia de Boston y de Nueva York. Nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid en 2000. Falleció en San Sebastián el 19 de agosto de 2002. □

En el XXV aniversario de la Sociedad Española de Musicología

Ciclo «El Patrimonio musical español»

Durante los miércoles 4, 11 y 18 de junio continúa el ciclo iniciado el pasado 28 de mayo por la Fundación Juan March bajo el título «El Patrimonio musical español» con motivo del XXV aniversario de la Sociedad Española de Musicología. Interpretado por Neocantes (28 de mayo); Estil Concertant (Estrella Estévez, soprano; Marisa Esparza, flauta travesera barroca; y Eduard Martínez, clavecín) (4 de junio); Pilar Jurado (soprano), Felipe Sánchez (guitarra romántica) y Tony Millán (fortepiano) (11 de junio); y Gustavo Díaz Jerez (18 de junio), se ofrece en directo por Radio Nacional de España.

Rosario Álvarez, presidenta de la Sociedad Española de Musicología, es la autora de la introducción general, de la que reproducimos un extracto:

Rosario Álvarez

Nuestro patrimonio musical

Durante el curso 2002-2003 la Sociedad Española de Musicología (SEdeM) viene celebrando su XXV aniversario y lo ha querido hacer difundiendo la música española, cuyo conocimiento y recuperación es uno de sus principales objetivos. En efecto, como asociación científica, cultural y docente, la Sociedad Española de Musicología tiene entre sus fines el estudio y la difusión de la Musicología y de la Música en general, con especial énfasis en el conocimiento, recuperación y divulgación del patrimonio musical español y sus ramificaciones históricas y geográficas.

La Sociedad Española de Musicología se fundó en 1977, gracias a la voluntad de una treintena de eminentes musicólogos que quisieron sumar sus esfuerzos en favor de la investigación y de la difusión de la música española.

Se compone este ciclo sobre «El patrimonio musical español» de cua-

tro conciertos dedicados a cuatro parcelas poco difundidas de nuestra historia musical: «Juan Blas de Castro y su tiempo», «Villancicos, Cantadas y Tonadas del siglo XVIII hispano», «La canción lírica española en la primera mitad del siglo XIX» y «El piano romántico español en la segunda mitad del siglo XIX». Dedicados los tres primeros a música vocal, campo éste muy cultivado por nuestros creadores en todas las etapas de la historia, y el último al piano, lo cierto es que todos ellos fueron compuestos con criterios camerísticos, a pesar de los diferentes foros a los que iban dirigidos.

Para la Real Cámara de los monarcas Felipe III y Felipe IV compone Juan Blas de Castro sus tonos humanos a tres y cuatro voces con acompañamiento instrumental, repertorio al que se suman otros compositores, de reconocido prestigio alguno, como el maestro de capilla Mateo Romero, o

menos trascendentes otros, como Miguel de Arizo, además de varios anónimos, que elaboran sus piezas sobre exquisitos poemas de nuestros más preclaros poetas del Siglo de Oro, entre los que se encuentran Lope de Vega y Góngora. Y este núcleo fundamental de piezas se abre a sus precedentes más inmediatos con el madrigal de Pedro Guerrero y, por supuesto, a los continuadores del género, también en su vertiente religiosa, como Manuel Correa, Sebastián Durón y Juan Bautista Cabanilles, autor que sirve de nexo con el programa del segundo concierto, que de los recintos privados de la realeza nos lleva al más democrático de los templos.

Comienza, pues, esta segunda audición con un villancico de Cabanilles, al que siguen otros villancicos, cantadas y tonadas de otros compositores levantinos (José Pradas y Joaquín García) y del italiano afincado en Perú, Roque Ceruti. Todos ellos nos muestran una de las facetas más atractivas de la música religiosa de su tiempo: la producción en lengua vulgar generada por la Iglesia para celebrar en los Maitines las festividades más importantes del año litúrgico, tales como Navidad o Corpus Christi. En esta centuria el viejo género español del villancico se contagia del italianismo de la cantata, desembocando a veces en las cantadas híbridas, aunque perduren los dos géneros en su forma pura, pero con especial incidencia en el trabajo para dos voces o voz solista con el acompañamiento del continuo. De esta forma, se «cameriza» dentro de la liturgia festiva lo que casi siempre había sido música para el total de la capilla, adquiriendo esta producción un tono más íntimo y recogido, en el que el puro goce estético superaba a la mera funcionalidad litúrgica de las piezas. Y entreveradas entre estas composiciones religiosas, podemos escuchar dos obras instrumentales que nos ilustran sobre la auténtica música de cámara del siglo XVIII: una sonata para clave del P. Soler y otra para vio-

lín o flauta travesera y bajo de Juan Oliver de Astorga. Son distintas maneras de concebir la música para un corto número de intérpretes.

Tras décadas de influencia italiana y sin que ésta desaparezca de la escena musical española, se abren camino con renovada pujanza los géneros típicamente españoles de música vocal, que muchos compositores cultivan en un afán de búsqueda de la propia identidad. Adquiere gran popularidad entonces la tonadilla escénica y los repertorios cancionetísticos afines a ella, sin que dejen de adaptarse otras formas venidas de fuera. De esta manera, en los salones de una burguesía que empieza a tener peso específico tras la guerra napoleónica, dignos sucesores de las «cámaras» regias y aristocráticas del siglo anterior, se ponen de moda seguidillas-boleras, tiranas y polos con acompañamiento de guitarra o de pianoforte, piezas que cultivarán diversos compositores como Fernando Sor, José Melchor Gomis, José Rodríguez de León o Ramón Carnicer, entre otros muchos autores. Es, pues, la vena más nacionalista la que se ha elegido para este programa camerístico, en el que lo popular se eleva al rango de lo culto por medio de los artificios compositivos.

Y en este breve recorrido no podía faltar el piano, omnipresente en cualquier velada, reunión, baile o espectáculo que se hiciera a lo largo del siglo XIX. Sus repertorios eran variadísimos, según las circunstancias, el talento del compositor y la habilidad de los intérpretes, pero normalmente oscilaban entre las piezas cortas de tipo salonístico y las de mayor elaboración, alcance intelectual y virtuosismo, propias del concierto. La producción de los tres autores incluidos en el programa, Ocón, el primer Falla y Power se encuentra a caballo entre esos dos mundos, en una época en la que el concierto, tal y como hoy lo concebimos, se abría camino lentamente entre una multitud de veladas privadas, de sociedades y de editoriales. □

«Conciertos del Sábado» en junio

Ciclo «Schubert-Brahms: piano a cuatro manos»

Con un ciclo dedicado a «Schubert-Brahms: piano a cuatro manos» finalizan en junio los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March del presente curso. Los días 7, 14 y 21 de ese mes, el **Atlantis/Piano dúo** (**Heidi Sophia Hase** y **Eduardo Ponce**) ofrece una selección de obras para piano a cuatro manos de los citados compositores.

Los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March 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 eclécticos, aunque con un argumento común.

Además, la Fundación Juan March organiza en su sede, en Madrid, los citados ciclos de los miércoles; los «Conciertos de Mediodía», los lunes por la mañana —ambos abiertos a todo el público—; y los «Recitales para Jóvenes», de martes, jueves y viernes, destinados a estudiantes de colegios e institutos.

El programa del ciclo es el siguiente:

— *Sábado 7 de junio*

Variaciones en La bemol mayor, Op. 35, D 813 y Rondó Op. 107, D 951, de F. Schubert; y Variaciones sobre un tema de Schumann, Op. 23 y Danzas Húngaras nº 1, 2, 3, 4, 5, de J. Brahms.

— *Sábado 14 de junio*

Souvenir de la Russie, Anh. IV/6, de J. Brahms; Rondó Op. posth. 138, D 608 y Dúo («Lebensstürme») Op. posth. 144, D 947, de F. Schubert; y Danzas Húngaras nº 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13 y 12, de J. Brahms.

— *Sábado 21 de junio*

16 Valses, Op. 39, de J. Brahms; Fantasía en Fa menor, Op. 103, D 940, de F. Schubert; y Danzas Húngaras nº 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 y 21, de J. Brahms.

El **Atlantis/Piano dúo** está formado por los pianistas **Heidi Sophia Hase** (Stuttgart) y **Eduardo Ponce** (Madrid), catedráticos de piano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca. En su vasto repertorio incluyen particularmente el romanticismo alemán, especialmente la obra de Franz Schubert y Johannes Brahms, aunque más recientemente muestran una predilección por Igor Stravinsky. Comprometidos con la música de nuestro tiempo en general, y con la española en particular, Atlantis/Piano dúo interpreta obras de vanguardia, algunas escritas para ellos.

Eduardo Ponce realiza una labor concertística como solista por Europa, Rusia y Estados Unidos: Weinbrenner-Saal Baden-Baden, Stadtschloss Weimar, Ópera de Kaliningrado, Filarmónica de Minsk, Steinway Hall New York y Julia Morgan Theater San Francisco.

Heidi Sophia Hase ha sido invitada por los Festivales de Salzburgo, Praga, Ludwigsburgo (Alemania), Perelada y Cascavel (Brasil), y ha colaborado con Manderling Quartett y Tritonus Wimaes. Ha actuado en Estados Unidos, en Brasilia, Río de Janeiro, Bruselas, Essen y en España. Ha sido profesora en la Staatliche Hochschule für Musik en Trossingen (Alemania).

«Conciertos de Mediodía»

Viola y piano; violín y piano; y piano son las modalidades de los tres «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de junio, los lunes a las doce horas. La entrada es libre, pudiéndose acceder a la sala entre una y otra pieza.

LUNES, 2

RECITAL DE VIOLA Y PIANO por **Cristina Blanco Amavisca** (viola), de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, y **Aníbal Bañados** (piano), con obras de C. del Campo, F. Schubert, P. Hindemith y C. M. von Weber.

Cristina Blanco (Santander, 1981) comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio Ataúlfo Argenta de Santander, de cuya orquesta formó parte, así como de la Orquesta de Cámara de Santander, Concentus Musicus y Orquesta de Zarzuela Cantabria; es alumna de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, de Madrid. Aníbal Bañados inició sus estudios musicales en Santiago de Chile, su ciudad natal. Desde que en 1987 fijó su residencia en Madrid ha llevado a cabo una intensa actividad concertística, tanto en calidad de solista como miembro de numerosas agrupaciones camerísticas. Es profesor de música de cámara en el Conservatorio de la Comunidad de Madrid y pianista acompañante en la cátedra de viola de la Escuela Superior Reina Sofía.

LUNES, 9

RECITAL DE VIOLÍN Y PIANO por el **Dúo Ad libitum** (**Miguel Fernández Llamazares**, violín, y **Julia Elisa Franco Vidal**, piano), con obras de J. Gómez, R. Villar y F. Poulenc.

El Dúo Ad libitum se formó en 1997 a partir del interés común de sus componentes por la música de cámara para violín y piano de todas las épocas y estilos y en especial por la música española. Está becado por el Instituto Leonés de Cultura para la investigación y el análisis de la música para violín y piano de los compositores leoneses del siglo XX y el estreno de obras de compositores leoneses actuales. Han grabado dos CDs con la obra completa para violín y piano de dos compositores leoneses y van a grabar un CD con obras para violín y piano de Conrado del Campo y Julio Gómez.

LUNES, 16

RECITAL DE PIANO por **Federico Gianello**, con obras de F. Schubert, T. Marco, F. Liszt y C. Debussy.

Federico Gianello (Verona, 1971) estudió en el Conservatorio de Música de Verona (Italia). Posee varios premios de certámenes españoles y extranjeros. Ha tocado con la Orquesta Sinfónica de Zagabria, Sinfónica de Timisoara, GOG de Génova, Ente Lírico Arena de Verona, Nova Amadeus de Roma, Sinfónica de Dubrovnik, Orquesta de Cámara de Padua y de Veneto.

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

Conferencias de Francisco Rodríguez Adrados

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». En el anterior *Boletín Informativo* se dio un extracto auténtico de las cuatro primeras conferencias. Seguidamente se ofrece el de las cuatro restantes.

Sócrates

Sócrates fue central en el pensamiento de la Atenas del siglo V y para todo el desarrollo de una línea de la Filosofía que, confluyendo en un momento dado con el Cristianismo, ha dominado durante milenios el pensamiento occidental. Y, sin embargo, su personalidad no es fácil de definir. Fue, sobre todo, su muerte, que arrojó para no desdecirse de su búsqueda incondicional de la verdad y la justicia y no ser infiel, tampoco, a la ley de Atenas, lo que más hizo para convertirlo en un mártir del pensamiento libre.

Nacido en el año 469, vivió una época que va de la grandeza de Atenas al frente de la Liga Marítima a la guerra en dos frentes, luego a la paz de Pericles y su momento culminante y, por fin, a la guerra del Peloponeso con sus esperanzas y su fracaso terrible: derrota y guerra civil. Una época dominada por el espíritu de la tragedia, que él consideró insuficiente para proponer metas racionales y justas a la vida del hombre; y, a partir de 1950, también por los sofistas que proponían un relativismo moral. A estas dos posiciones se opuso Sócrates, que quiso fundar un sistema de valores fijos, racionales.

Pero sabemos poco de su vida hasta fecha muy tardía; y lo mismo hay que



decir de su doctrina, aunque más que tener una doctrina él aspiraba a ella, debatiendo con unos y otros en calles, palestras y en todos los lugares públicos y privados. Posición bien diferente de la mucho más doctrinaria de los presocráticos. Era una posición popularista, pero en cierto sentido tradicional, en cuanto que quería establecer valores morales fijos, bien que racionales, y era en cierto modo un ateniense tradicional, no un sofista apátrida.

El problema es que sabemos poco de él hasta fecha muy tardía. Sabemos de su valor como soldado en Potidea (432), Delion (424) y Anfípolis (422), pero nadie le menciona hasta Aristófanes en *Las Nubes* (423), y en forma muy sometida a dudas. No escribió, como se sabe: tenemos que imaginar quién fue por lo que otros escribieron. Y estos otros son de fecha tardía: Platón nació el 429; Jenofonte, más tarde aún.

Sócrates dialogaba y proponía, era fiel a Atenas y buscaba la guía de la razón. En realidad, lo conocemos por las líneas que lo oponían a trágicos y sofistas y por sus continuadores: toda la filosofía moralista. Pero, sobre todo, por su conducta ya en los últimos años. Cuando, en una época en que la guerra externa se doblaba en Atenas con una guerra civil, se enfrentó primero a los

fanáticos que, en 406, condenaron a muerte a los generales vencedores en la batalla de las Arginusas; luego, a los treinta tiranos, que quisieron complicarle en un crimen. Y, sobre todo, por su muerte, que coronó su conducta insobornable.

Así se convirtió en un héroe de la conciencia humana, en una guía de moralidad pura que legó a sus discípulos. Éstos la llevaron ya al utopismo, ya la temperaron, e igual los políticos y reyes que de un modo u otro trataron, en la Antigüedad y después, de unir gobierno y justicia.

Entre las fuentes del pensamiento socrático están algunos de los presocráticos, como Heráclito, el propio Solón, algunos momentos de Esquilo. Pero en Sócrates se trata de una moral racional, individual y colectiva al tiempo, interiorizada además. Este factor de la interiorización («conócete a ti mismo»), del «cuidado del alma», del conocimiento («nadie hace el mal a sabiendas», «sólo sé que no sé nada») son primordiales.

Y es importante una búsqueda, que ya apunta en él, de una religión más abstracta y personal, con precedentes en fecha arcaica también, que de algún modo él hacía compatible con la tradicional (sus acusadores no lo vieron así). Y la búsqueda de una política por decirlo así «profesional», basada en el conocimiento.

Y un popularismo y apertura en cuanto al modo de vida que presagia ciertas actitudes de los filósofos helenísticos. Y que se trasluce, también, en su lenguaje y forma de expresarse, popular, irónica, nada teórica: el «discurso corto» que busca lograr acuerdos punto a punto, los símiles, fábulas, las exclamaciones y preguntas. Todo un tono personal y afectivo.

Colocado en una encrucijada y, al final de su vida, en unos momentos dramáticos que le forzaron a decisiones drásticas, que no rehuía, Sócrates es la vía por donde pasan las ideas morales, políticas y religiosas desde los pensadores arcaicos a Platón y a los pensadores

que le siguieron. El detalle se nos escapa, quizá no llegó a concretarlo; las líneas esenciales, no.

La tragedia: el «Agamenón» de Esquilo

El *Agamenón* es, quizá, la más ilustre y representativa de todas las tragedias griegas. Es la primera pieza de la única trilogía que conservamos: la *Orestíada*, la que narra el gran tema de la familia de los Atridas. Su motivo central es el del rey justiciero que encabeza la expedición para castigar a Troya, que ha amparado la injusticia de Paris; y que, sin embargo, ha cometido repetidas veces *hybris*, exceso, violencia, impiedad. Su mujer, Clitemestra, lo asesina cuando retorna a palacio: con justicia según ella, pero es adúltera y traidora.

¿Cómo se unen, en forma casi inescrutable, justicia e injusticia? ¿Deberes del soberano y ultrajes culpables? ¿Amor de madre y adulterio? Del tema colectivo se pasa al individual, el de los verdaderos héroes trágicos: también lo es Casandra, cautiva y concubina, profetisa a quien nadie cree y que sabe de los viejos crímenes allí en palacio y de su propia muerte.

Esquilo es el más arcaizante de los trágicos griegos que conocemos. Todo lo envuelve en un ambiente ritual: el coro con sus presentimientos, sus recuerdos, su viejo saber domina la acción, hace «comprender». Y Zeus lo preside todo, es el dios que sentó la ley del conocimiento por el sufrimiento, de la gracia final de los dioses cuando todo es detestable y sin salida.

Las obras de Esquilo son, fundamentalmente, obras de situación: una situación dramática que evoluciona mediante las entradas de personajes, las intervenciones del coro, y que se resuelve al final en forma trágica. Fundamentalmente, todo se juega entre el coro y dos actores que encarnan a varios personajes. Pues bien, gracias al recurso de la trilogía, el drama de

las ideas, el crimen y el castigo es perseguido a lo largo de las generaciones. Y se nos plantea el gran problema: ¿qué solución habrá para acabar con la cadena de las muertes?

Porque es sabido que en la segunda pieza, *Coéforos* (por las doncellas de palacio, que vierten libaciones en la tumba de Agamenón) la tragedia continúa: Orestes, el hijo, vuelve y mata a su madre. Pero en *Las Euménides* es perseguido, como matricida, por estas deidades infernales, la sombra de Clitemestra las excita. Y en el tribunal del Areópago no hay decisión clara: los votos a favor y contra Orestes están empatados. Atenea vota, entonces, a favor. Es un acto de gracia de la diosa, ésta puede ser la solución. La cadena de muertes no debe continuar.

Agamenón es, de todas suertes, la pieza decisiva sobre el tema de la justicia e injusticia, del poder y los súbditos, de la justicia impura, de los infinitos problemas irresueltos. El arte de Esquilo está en hacer que cuando Agamenón llega victorioso a su palacio, ya sepamos, ya sepa el público el carácter peligroso y manchado de la victoria: de la toma de Troya.

Lo sugiere el guardián que ve la luminaria que anuncia la toma de la ciudad asiática. Y los largos corales que hablan de la visión de las águilas vencedoras pero impuras, del asesinato de Ifigenia, de tantas cosas más. Y el mensajero, que llega con su mensaje triunfal, no puede ocultar la tempestad que hizo naufragar a la flota griega. Y son demasiado transparentes los halagos traicioneros de Clitemestra y la debilidad de Agamenón, y la sabiduría de Casandra.

Ésa es la doble cara del triunfo: Esquilo no ama a los destructores de ciudades. En *Los Persas* cantó la victoria griega de Salamina: justa victoria de una ciudad justa. Pero ahora Atenas está embarcada en guerras exteriores, es agresora, no agredida: todo esto planea, sin duda, sobre la nueva visión de la guerra de Troya. Esquilo está embarcado en una difícil búsqueda de la justi-

cia.

Porque no es una solución el crimen de Clitemestra, que «vemos» sin ver, a través de la escena de la alfombra de púrpura que pisa Agamenón para entrar en palacio, de las palabras engañosas de Clitemestra, del silencio y las denuncias de Casandra. Muerto Agamenón, el coro se revuelve, se enfrenta a esa mujer impía. Esquilo mezcla el treno o planto con las más crudas acusaciones: todo mezclado otra vez.

Pero Clitemestra es un carácter trágico: frente a la cobardía y el ensañamiento de Egisto, su amante, que se escondió en el momento decisivo, ella se defiende, sí, pero rehuye ir más lejos: «no nos ensangrentemos, bastante hay de desgracias», le dice a Egisto.

Así termina la obra, con el problema abierto y sangriento, las espadas en alto. Seguirá la trilogía. En el *Agamenón* lo más crudo del destino humano («¿qué decisión está libre de males?»), dice en un momento Agamenón) es puesto ante nuestros ojos sin piedad. Y sin embargo, son héroes, hombres superiores los que se jactan y luego sufren en la escena. Los que representan a toda la humanidad, mientras el poeta busca una salida.

Platón: «La República»

Platón es el único filósofo conservado íntegro (más que íntegro, nos han sido transmitidas varias obras espurias). Aunque encarna y desarrolla influjos anteriores, para nosotros es el gran fundador, está a la cabeza, tras Sócrates, de la línea principal de la Filosofía griega. Ciertamente que hubo otra línea, la de Demócrito y Epicuro, pero quedó oscurecida.

Su tema primero y esencial es el ideal del conocimiento ético y su aplicación a la práctica política. Descubre, por esta vía, estructuras puras, «divinas», las Ideas. Al emparejarlas con el mundo divino y lo más divino del alma, crea una escisión entre dos mundos. Del nuestro, el mundo real, se asciende al ideal a través del Amor y la Belleza.

De ahí que haya varios platonismos y su influjo pase ya a la ética y la política (declaradas idénticas), ya al mundo de lo religioso y lo místico. Bien que hubo notables evoluciones: de las Ideas se pasó a los conceptos (Aristóteles); del moralismo radical a otras versiones en Aristóteles, los estoicos y cristianos; de la Idea del Bien al Neoplatonismo, San Agustín, los místicos en general y los humanistas y poetas platonizantes.

En la *República* culmina el esfuerzo de Platón para sacar consecuencias de su desengaño de los distintos partidos políticos atenienses a fines de la guerra del Peloponeso, envueltos todos en la injusticia y la violencia. Desengaño que culminó con la muerte de Sócrates el 399. La Carta VII lo describe bien vivamente. Y el *Gorgias*, escrito en torno al 390, es un verdadero manifiesto: hay que crear una nueva política, encarnada en Sócrates («el único verdadero político» de Atenas). Su fin es la perfección del ciudadano, abomina del poder, la riqueza y los halagos retóricos. En suma: hace falta crear una nueva política, desde la raíz.

Fracasado en Atenas, donde era imposible su programa de convertir a «los muchos» en filósofos, Platón intentó realizarlo en Siracusa, convirtiendo en filósofo al tirano: a Dionisio I, que le había llamado el 388. Pero lo quería como un adorno, tal como los que Hierón reunió un día en torno a sí. En absoluto admitía una reforma radical. Platón tuvo que huir en circunstancias oscuras.

De regreso a Atenas, fundó la Academia, ámbito de estudio creado sobre el modelo de un grupo dedicado al culto a las Musas. Escribió sus diálogos de época media (*Fedón*, *Fedro*, *Banquete*, etc., también la *República*). A partir de la almendra socrática, del influjo de presocráticos como Parménides, de otros aristocráticos procedentes de Esparta y de los del Orfismo y Pitagorismo aprendidos en Italia y Sicilia, creó el núcleo de su filosofía. Filosofía recogida en diálogos que, por otra parte, no contienen una doctrina rígidamente unitaria, sino investigaciones no siem-

pre coherentes sobre puntos diversos.

Cuando Dionisio II, el nuevo tirano, lo llamó a Siracusa en el año 367, pareció que se avecinaba una nueva época: pero este diletante tampoco era el hombre adecuado para crear el estado filosófico y Platón hubo de regresar a Atenas frustrado una vez más.

El modelo que Platón intentaba en Siracusa, con ayuda de Dión, el discípulo amado, cuñado de Dionisio I, era el de la *República*. Diálogo largo que en realidad encubre ya un verdadero tratado, pero con una organización un tanto irregular. En este diálogo, en casa de Céfalo, un rico meteco, en el Pireo, un primer libro (que quizá fue un diálogo de primera época luego incorporado) trata el tema de la Justicia, enfrentando al sofista Trasímaco (la Justicia es el poder del más fuerte) y a Sócrates. A propuesta de éste se traslada el tema al estudio de la Justicia en la ciudad: de aquí se concluirá sobre la Justicia en el alma humana.

La Justicia en la ciudad es la jerarquización de las clases: describe la enseñanza que reciben los guardianes, más bien tradicional, para pasar (tras un inciso sobre las mujeres) a la de los filósofos: los hombres que están vueltos tan sólo al descubrimiento de la Verdad y del mundo Ideal, que culmina en la Idea del Bien. Su descubrimiento es a través de la dialéctica, pero en un momento final interviene una iluminación que descubre el Bien «al otro lado de la Esencia». La imagen de la caverna es la mejor expresión del doble mundo de baja realidad y de Verdad.

Son descritos luego los estudios de los filósofos, que, volcados a la Verdad y al ocio, deben sin embargo retornar a la caverna, a cuidar de sus conciudadanos. Y ello para escapar al «ciclo de las constituciones» en el mundo en torno: el paso de la aristocracia a la timocracia, la oligarquía, la democracia y la tiranía, siempre por obra de apetitos descontrolados. Sólo la nueva República será un estado eterno y perfecto, inmutable: pero esta «ciudad de palabras» quizá exista sólo en los Cielos, dice el

filósofo. Volviendo al comienzo: la Justicia en el hombre consiste en el dominio del alma superior, alma intelectual o *noûs*, sobre las almas afectiva y apetitiva. Representan a las tres clases de ciudadanos.

Pero la historia fue cruel con la teoría platónica. Cuando, muerto Dionisio II, los platónicos volvieron a Siracusa el 361 decididos a implantar el estado filosófico, graves desavenencias entre ellos acabaron con el asesinato de Dión por compañeros de la Academia. Hasta dentro de ésta se habían infiltrado los virus de la discordia y la injusticia.

Se ha especulado mucho, hay una amplia bibliografía, sobre la semejanza del estado platónico, ya con los estados comunistas, ya con otros con varios tipos de opresiones. Sin embargo, no puede negarse que existe en la *República* la idea de la elevación moral, en la igualdad y la verdad, de todos los ciudadanos. Aunque se puede criticar que un cierto clasismo, sin duda proveniente de los regímenes aristocráticos griegos, hace que sólo en la clase superior se encarne ese ideal de humanidad. Por otra parte, la felicidad de las partes se subordina a la del todo.

Inmenso ha sido el influjo de esta obra. Pero, como ha sido el caso de tantos idealismos (el budista, el cristiano, el marxista, entre otros), al tratar de erradicar del hombre todo principio de autoafirmación y deseo de poder, Platón al final fracasó: la muerte de Dión es un símbolo, como lo son los sistemas opresivos en la Iglesia, las diversas Revoluciones, el Marxismo. Esos idealismos dejaron el poder, incluso al servicio de fines ideales, en manos de pequeñas minorías que practicaban la violencia. El platonismo contribuyó, sí, a la humanización de muchos sistemas, pero sólo como una contribución parcial.

La Historia: Tucídides

Tucídides, nacido antes del 454 de una familia aristocrática, la de Milcíades

y Cimón, vivió desterrado, lejos de Atenas, desde el 424: no volvió a ella hasta el 404, terminada la guerra. Y entonces escribió su obra, para la que, sin duda, había tomado notas y escrito a lo largo de sus años de destierro. Pues desde el comienzo vio, nos dice, que aquella guerra iba a ser la más grande conocida y, dentro del espíritu del intelectualismo jónico, quiso dejar un «bien para siempre» (I 22): un estudio de cómo transcurren las cosas humanas, de cómo la naturaleza del hombre impone constantes y aconseja conductas que eviten que vuelvan a producirse ciertos errores y los desastres consiguientes.

Es, pues, la política lo que le interesa: la historia contemporánea, llevada con un método racional que busque la verdad, con análisis racionales de las distintas situaciones mediante discursos enfrentados, no es sino un punto de partida para esa investigación. Busca, en suma, averiguar cuál es la naturaleza humana en lo anímico, como en lo físico la investigaron los hipocráticos. Y llega a la conclusión de que el deseo de poder es connatural al hombre: por eso Atenas se ha esforzado por defender y ampliar sus conquistas y bastante ha hecho con tener un imperio más suave del que habría podido, dicen los atenienses en la gran Asamblea en Esparta en el libro I (I 73 ss.). Pero igual de humano es que los sometidos traten de liberarse. ¿Cuál debe ser, entonces, la actitud del político? Debe ser como la de un médico, sobre la misma base: el conocimiento de la naturaleza humana.

En suma, se trata de una especulación más sobre la conducta del hombre, exitosa o desgraciada, de entre las muchas que corrían a lo largo del siglo V: los trágicos, los sofistas de diversas tendencias, Sócrates son los que principalmente se enfrentaron a estos problemas. Pero a fines del siglo V, perdida la guerra, se hacían urgentes. La simple mentalidad trágica no arreglaba nada y se tendía a rechazarla. Pero que la razón todo pudiera arreglarlo por la común posesión del logos por los hombres, co-

mo proponía Protágoras, era difícil de aceptar tras tantas catástrofes. Ni se seguía creyendo en la ayuda de los dioses al hombre o en la ciudad virtuosa.

Más bien había escepticismo y cansancio: huida de la política por el hombre común o por filósofos como los epicúreos. Y pensamiento economicista y a veces utopista: ya en Jenofonte, en el último Aristófanes, en Faleas, en Hecateo de Abdera. O irreales propuestas de restaurar una vieja, idealizada, «constitución patria» (Isócrates).

Éste es el ambiente en el que hay que colocar a Tucídides cuando regresó a Atenas, una ciudad que se recobraba de sus heridas pero tenía un gran desconcierto interno. No era un tradicionalista que creyera que los dioses castigan al impío ni un optimista racional y pacífico. Y había visto cosas terribles, como el hundimiento de la moral por la guerra (II 53, peste de Atenas), los enfrentamientos civiles que arruinaban hasta el valor de las palabras (III 82-83, revoluciones de Corcira), la indefensión de los débiles (V 85, diálogo de Melos), el factor irracional que a veces se impone, las causas enfrentadas que, a veces, son las dos comprensibles.

¿Qué es lo que se hizo mal en esas ocasiones? ¿Cómo deberían proceder los hombres de estado en otras venideras, dada la constancia de la naturaleza humana? Ésta es la cuestión.

Por poner un ejemplo. Atenas ha reconquistado Mitilena, que se había sublevado: la Asamblea ateniense decidió dar muerte a todos los mitilenios. Pero esto pareció brutal a muchos y la Asamblea se reunió de nuevo para deliberar sobre el tema. Allí se enfrentaron las dos tesis (III 34 ss.). Para Cleón había que aplicar un castigo ejemplar, para alejar cualquier idea de rebelión. Para Diódoto lo que había que buscar era lo más práctico: con esa decisión cruel no se iban a evitar las rebeliones, al revés, se iba a hacer que los sublevados, incluso si eran del partido proateniense, resistieran hasta el último momento, haciendo las cosas más difíciles. Diódoto triunfó.

En suma: hay que buscar lo posible admitiendo la naturaleza humana, no mutilándola ni dejándola llegar al punto de explosión. Y no llevando las cosas a una situación sin retorno, por ejemplo, creando demasiados frentes (Esparta, Sicilia, Persia), contra la doctrina de Pericles. Pero incluso la campaña de Sicilia habría podido tener éxito si no se hubieran hecho, durante la marcha, locuras como la de convertir a Alcibiades, el general más brillante, en enemigo y traidor.

Tucídides no es un inmoralista: sufre con las ciudades tratadas injustamente, tal Platea; defiende, incluso por razones prácticas, métodos humanos. Pero no pide imposibles ni utopías. Cree que, sin romper las aspiraciones de Atenas, que son humanas, habría que haber evitado errores que son demasiado humanos. Es el error, no otra cosa, lo que hay que evitar.

Tucídides estuvo, sin duda, dentro de la gran mayoría de ciudadanos que se congregó en torno a Pericles; su admiración por su política es palmaria en el gran discurso por los muertos del primer año de la guerra (II 36 ss.). El componente tradicional, valor y lealtad, debe combinarse con el moderno, humanitario y abierto. Pero fue víctima de la ruptura de ese acuerdo, su destierro por obra de Cleón, al no haber podido evitar la toma de Anfípolis por Brásidas, lo dejó bien claro. Y víctima fue Atenas en la secuencia posterior de la guerra, disparatada y llena de errores a cada paso. Y en el estallido de las revoluciones, ya en situaciones límites.

Desde su exilio Tucídides había podido ver las distintas caras de las cosas. Y vio en el fracaso de Atenas un símbolo del fracaso humano en general en cuanto se sobrepasan los límites de lo posible y de lo simplemente humano. Un conocimiento racional de cómo son las cosas humanas, cómo pueden «curarse» con el uso adecuado de la razón, es lo que el político frustrado que es Tucídides querría legar a los hombres del futuro. Es uno de los más altos exponentes del pensamiento ateniense. □

*Seminario de Filosofía de Reyes Mate***«La Filosofía después de Auschwitz» (I)**

«Auschwitz, acontecimiento fundante de la Filosofía» se titulaba la primera conferencia de las dos de que constaba el Seminario de Filosofía, titulado *La Filosofía después de Auschwitz*, que impartió en la Fundación Juan March, los días 7 y 8 de abril, el profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid, y editor, entre otros trabajos, de *La Filosofía después del Holocausto* (número monográfico de la revista *Isegoría*, nº 23, 2002), Reyes Mate. Se ofrece a continuación un amplio resumen de esta primera conferencia (el resumen de la segunda aparecerá en el próximo *Boletín Informativo*).

1. En *Dialéctica negativa* (1973) Adorno no sólo relacionaba la filosofía con Auschwitz sino que llegaba a afirmar que de Auschwitz nace un nuevo imperativo categórico: «Hitler ha impuesto a los hombres un nuevo imperativo categórico para su actual estado de esclavitud: el de orientar su pensamiento y su acción de modo que Auschwitz no se repita, que no vuelva a ocurrir nada semejante». Si nos fijamos bien, no dice que haya que recordar Auschwitz para que no se repita, sino que hay que reorientar el pensamiento y la acción de tal forma que ese pasado no se repita. No es un mero imperativo moral (como el kantiano), sino uno metafísico, pues lo que está en juego es una teoría de la verdad, esto es, una nueva interpretación de la realidad. Hoy sabemos algo que no podía saber Adorno cuando formulaba su imperativo: los genocidios se han sucedido en Camboya, África Central o Bosnia (claro que bajo otras formas). Podemos preguntarnos si ha sido porque no se ha recordado o porque no basta la memoria. Lo único claro, sin embargo, es que ya no podemos plantear el imperativo categórico sin tener en cuenta el hecho de la repetición de la barbarie. No se puede decir que la filosofía ni la historia le hayan hecho



mucho caso. Y, sin embargo, sería falso afirmar que la II Guerra Mundial no ha dejado huella en el pensamiento posterior. Ya sea el existencialismo sartriano, la crítica radical a la filosofía de Arendt, el desconstruccionismo de Derrida o el posmodernismo de Lyotard, todos son impensables sin ese acontecimiento mayor de la historia europea. Pero, a pesar de todo, seguimos como si nada hubiera ocurrido: los mismos clásicos, las mismas lecturas, las mismas escuelas o corrientes, con los inevitables añadidos que conlleva el paso del tiempo.

2. ¿Qué se entiende por Auschwitz? El hecho de que para designar la destrucción de los judíos europeos por el nazismo se recurra a tantos nombres (en Francia predomina el término de «Shoah», en Alemania «Auschwitz», en los Estados Unidos «Holocausto») da idea de la complejidad del fenómeno al que nos enfrentamos. Digamos que Auschwitz es la figura de una barbarie extrema, pero que culmina un proceso histórico de violencia. Quiero decir, por un lado, que es un hecho singular, desconocido hasta ahora en su maldad, pero que no surge de la nada, sino que es el resultado de una serie de causas que venían incubándose desde muy atrás. Es decir, Auschwitz es, por un lado, un

hecho único y de alguna manera incomparable, pero, por otro, un genocidio más, un acontecimiento cuyas causas pueden ser identificadas y conocidas, aunque no consigan explicar lo que realmente tuvo lugar. Siguiendo a Primo Levi podemos decir que de Auschwitz lo podemos conocer casi todo pero no lo podemos comprender en el sentido de que no podemos identificar causas históricas que de una manera lógica y necesaria lleven a ese resultado. Estos matices son importantes a la hora de abordar el espinoso asunto de la «singularidad de Auschwitz», pero si subrayo aquí estos dos aspectos de Auschwitz (que es singular y que es el resultado de un proceso) es para hacer justicia a una serie de pensadores que fueron capaces de leer en la lógica de su tiempo, antes ciertamente de que la catástrofe tuviera lugar, el peligro que se cernía sobre la humanidad. Les llamaremos «avisadores del fuego», una expresión benjaminiana.

3. «Los avisadores del fuego». El aviso de Rosenzweig se resume en la denuncia de la filosofía occidental por idealista. Y no lo hace Rosenzweig desde el horizonte de un pensamiento materialista, sino porque ve en el idealismo la tentación del totalitarismo. Si el hombre occidental tiene que reducir la pluralidad de la vida a un único elemento para poder pensar, porque si no no hay manera de pensar, entonces el civilizado hombre occidental inaugura una historia de violencia, que algunas pocas veces será sólo teórica y, las más, también política, hasta llegar al «todo es raza», que es la negación de toda política. El momento violento de la filosofía reside en ella misma, en la decisión de identificar conocimiento de la realidad con apropiación de una pretendida almendra esencial —lo óntico es lo que es—, desentendiéndose del resto de realidad porque no pertenece a la esencia. Rosenzweig avisa con tiempo de la violencia latente en nuestra manera de conocer o, como traducirá luego Levinas, de que el idealismo es una ideología de la guerra. Rosenzweig muere en 1929,

cuatro años antes de que los nazis ganen las elecciones, trece años antes de que Hitler decreta «la solución final». Un lector atento de Rosenzweig, Walter Benjamin, va a adentrarse por las vías críticas abiertas por aquél, persiguiendo los rastros de la violencia de la filosofía en el lenguaje y en la política. La violencia del lenguaje cristaliza en una teoría de la verdad empeñada en que las cosas respondan al nombre que el hombre las pone, en lugar de responder con el lenguaje a lo que las cosas son. Es, como dice escueta y gráficamente Benjamin, la sustitución del nombre por el juicio, es decir, de sustituir la actividad consistente en dar nombre a las cosas, tras escuchar lo que son, por decidir arbitrariamente un nombre para que sean lo que queremos que sean. La violencia política no la sitúa Benjamin tanto en el totalitarismo subyacente al idealismo del pensamiento occidental, cuanto en la insignificancia de lo singular para ese mismo idealismo. Es como si sólo supiéramos pensar a lo grande: en vez de pensar al hombre real construimos un sujeto trascendental —la humanidad— que sería el sujeto real de los derechos humanos, por ejemplo.

Las filosofías de la historia dan por supuesto que el progreso tiene un costo humano y un deterioro de la naturaleza, cadáveres y escombros, como dice Benjamin. El problema es ver cómo se valora ese costo. Hegel responde gráficamente cuando escribe que son «unas florecillas pisoteadas al borde del camino», es decir, es algo inevitable, algo en cualquier caso provisional o excepcional pues el propio progreso acabará reciclando el daño causado. Por ahí no pasa Benjamin, pues advierte que «para los oprimidos la excepcionalidad es la regla». La prueba de que esa excepcionalidad es la regla es que «no hay documento de cultura que no lo sea también de barbarie». Lo que Benjamin propone es interrumpir esa lógica letal, «pasar a la historia el cepillo a contrapelo», es decir, juzgar los logros relativos del progreso a partir del destino de

los sistemáticamente oprimidos. La estrategia de Benjamin tiene una dimensión moral y política, pero también epistemológica. Someterse a la lógica del progreso, viene a decir, significa aceptar el triunfo definitivo del fascismo. El fascismo es algo más que el fenómeno histórico que llamamos hitlerismo: es una batalla hermenéutica en torno al costo de la historia. Si damos por hecho que el costo humano y material del progreso es insignificante porque la significación es cosa de la idea o del éxito global de la operación, nada impide que el crimen se repita, se perpetúe y alcance cada vez mayores proporciones. El poder del fascismo no consiste tanto en su dominio político planetario cuanto en la interiorización de su lógica, es decir, en el consenso alcanzado en nuestra cultura de que el costo es inevitable. Estos avisos demuestran que no toda la filosofía calló, que no toda filosofía estuvo ciega a la catástrofe que se avecinaba. Hubo quien alertó, sea poniendo ante los ojos de sus contemporáneos imágenes de lo que acabarían siendo, sea planteando una estrategia de interrupción de una lógica letal preñada de insospechadas posibilidades destructoras. Avisan de que bajo el logos se esconde una cultura de la guerra; de que el sufrimiento singular no es el precio de grandeza alguna; de que la grandilocuencia del «hombre sujeto de derechos» no es más que un ser humano reducido a la animalidad. Para una filosofía que quiera seguir pensando, el rescate de esta tradición es urgente e imprescindible.

4. El problema de la memoria es el de su debilidad extrema. Benjamin le adjudicaba un poder mesiánico, pero un débil poder mesiánico. Que hemos olvidado Auschwitz es innegable. Quien visite hoy en día un campo de exterminio de Belzec, donde en tres hectáreas mataron a más de medio millón de judíos en nueve meses escasos, puede hacerse idea de lo que significa olvido: en ese lugar, que ahora tiene el aspecto de un bosque apacible, nada hay que le recuerde que la tierra que pisa es una

mezcla de huesos molidos y grasa humana. Para la generación actual eso es un bosque apacible. Y Belzec es una metáfora extrema del destino que ha tenido ese tipo de acontecimientos que designamos bajo el nombre de Auschwitz. ¿Cómo ha sido posible?, ¿por qué se ha olvidado? La razones son múltiples. Hay una razón psicológica que aconseja a quien ha vivido experiencias traumáticas olvidar para seguir viviendo y hay también razones políticas —las políticas de la memoria— que, conscientes del poder subversivo de la memoria, la administran en función de los intereses políticos presentes. Ahora bien, esas políticas de la memoria no hubieran alcanzado su objetivo si no hubieran descansado sobre una estructura amnésica que vertebra la lógica moderna, nuestro modo de conocer, el concepto que tenemos de verdad. Heidegger nos ponía en la pista cuando hablaba del olvido del ser como de algo congénito a la metafísica occidental. No se olvida al ser por un descuido —si así fuera poco costaría recordarle—, sino que es algo inevitable de nuestro modo de conocer. Lo que se quiere decir es que nuestra forma de conocer es olvido, porque consideramos que hay algo en la realidad que es insignificante para el conocimiento. Olvido e insignificancia son lo mismo. Si el conocimiento tiene que ver con el núcleo duro, la esencia de la realidad, entonces todo lo contingente (lo caduco por naturaleza o lo fracasado por historia) no formará parte de lo que es esencial, de lo que es, sino de la historia de ese ser. La esencia, dice Hegel, es lo que ha sido y se mantiene en el ser; lo histórico es lo que ha sido y ha quedado aplastado en el camino: entonces es olvidado, no considerado, porque es irrelevante para el conocimiento de la realidad.

5. No olvidemos, en cualquier caso, que cuando hablamos de memoria de Auschwitz nos estamos refiriendo a las víctimas; víctimas que reclaman un reconocimiento, es decir, ser significativas a la hora de comprender nuestra realidad. Ahora bien, reconocer lo ocul-

to u olvidado como parte del presente significa reconocer la actualidad de las injusticias causadas a las víctimas. Esas injusticias son nuestra deuda, son nuestro problema, nuestra responsabilidad. Por ello memoria es sinónimo de justicia y su antónimo no es tanto injusticia cuanto olvido. La gran paradoja de Auschwitz es que, por un lado, exige el recuerdo, plantea el deber de recordar, mientras que, por otro, ella misma no ayuda en esa tarea. Recordar Auschwitz lleva consigo la construcción de una cultura de la memoria que arroje y sensibilice el recuerdo específico de Auschwitz. A eso quizá se refiera Adorno cuando, en su nuevo imperativo categórico, no se queda en la memoria de Auschwitz sino que pone como condición «el reorientar el pensamiento y la acción». Eso lo podemos interpretar como una invitación a la creación de una cultura de la memoria.

6. Si la cultura dominante tiende al olvido, la creación de una cultura de la memoria acusará lógicamente esa situación. Eso quiere decir, por un lado, que será fragmentaria, estará hecha de «restos» del naufragio, no podrá ser sistemática; y, por otro, conlleva enriquecer con nuevos significados lo hasta ahora considerado insignificante (el olvido). Y esto vale también para el recuerdo de Auschwitz. Hay que reconocer que ya se ha andado mucho camino. Aunque la filosofía se haya desarrollado de espaldas a Auschwitz, no han faltado esfuerzos minoritarios, hechos sin perder la cara del horror, de suerte que a estas alturas algo podemos decir, por ejemplo, enumerar con fundamento los pilares de lo que debería ser una cultura de la memoria. Son éstos:

A) En primer lugar, una teoría del conocimiento de la que forme parte el pasado. Para este punto la ayuda de Benjamin es inestimable. Para él la memoria o visión de los vencidos es la única mirada capaz de descubrir tras la apariencia de naturaleza, la historia real y, por tanto, la responsabilidad histórica. Benjamin recurre a la figura barroca del alegorista para explicar cómo se lle-

va a caso ese descubrimiento. La mirada compasiva del autor alegórico es la de quien, a la vista de las ruinas de la historia, se declara en duelo por las ansias de felicidad de tantos muertos abandonados en la cuneta de la historia. Ese estado de duelo o compasión es inexplicable sin el deseo de felicidad, aunque éste haya quedado frustrado. Las ruinas, en Benjamin y Adorno, como el abandono, en Kafka, expresan negativamente un mundo de felicidad deseada. La mirada compasiva del alegorista descubre, bajo la frialdad de los muertos, sus legítimos deseos de felicidad. Los descubre, los acoge y plantea la actualidad de sus demandas. La vigencia histórica de la visión de los vencidos es su memoria, es decir, nuestro recuerdo de ellos. La memoria no salva al hombre pues no responde; sólo salva a la causa, haciéndola actual, rescatándola de la indiferencia natural.

B) El segundo rasgo es de naturaleza política y consiste en considerar al campo como símbolo de la política. Esta idea, presentada brillantemente por Agamben, desarrolla una idea que está *in nuce* en Benjamin, Adorno y luego en Levinas. El campo, dice Agamben, es el espacio que se abre cuando el estado de excepción se convierte en regla. No habría mucho que objetar si el problema consistiera en reconocer al campo como símbolo de la política nazi. Esa tesis está magistral y tempranamente formulada por Levinas, en un escrito de 1934 titulado «Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo». Las ideas que desarrollaba el autor eran las siguientes: en primer lugar, que el hitlerismo no es una locura sino el sueño de los sentimientos elementales; en segundo lugar, que el bien máspreciado de Occidente es la libertad, pero ésta no se agota en las libertades políticas: la libertad es un sentimiento de liberación absoluta del hombre frente al mundo y frente a las posibilidades que incitan a su acción; y en tercer lugar, que la ruptura con la idea occidental del hombre sólo sería posible si la situación a la que el hombre está atado

fuera erigida en el fundamento del ser del hombre, es decir, si la barbarie que se quiere domeñar fuera considerada principio espiritual del hombre, y esto es lo que ha ocurrido cuando se ha convertido al cuerpo —que es algo a lo que el hombre está atado— en la base del hombre. Pues bien, el hitlerismo ha colocado en la base de su concepción del hombre el sentimiento del cuerpo, llevándolo al extremo, es decir, al centro de la vida espiritual: «lo biológico con todo lo que conlleva de fatalidad se convierte en más que un objeto de la vida espiritual, se torna su corazón». El hitlerismo eleva a ideología la reducción del hombre a nuda vida, que luego ejecutará en los campos de concentración. Pero lo que importa ver es que la biopolítica que quiere llevar a cabo sobre los cuerpos de los deportados es la proyección de una operación metafísica de encarcelamiento que ellos han operado previamente sobre sí mismos.

Agamben toma de Levinas la tesis de la biopolítica pero para aplicarla no ya al hitlerismo sino a toda la política moderna: «es el acontecimiento que marca de manera decisiva el propio espacio político de la modernidad...es la matriz oculta de la política en que todavía vivimos... es el nuevo nomos biopolítico del poder» (en *Medios sin fin*). Para ello cuenta no sólo con el antecedente de Foucault, sino también con la complicidad del propio Adorno. Según este planteamiento, «todo es campo», no hay un exterior al mismo, sino que todos, víctimas y verdugos, detentores del poder y oprimidos, todos estamos dentro, aunque con discursos diferentes. Los vencedores hacen un discurso universalista, colocándose por encima del campo. Pero ¿es todo campo?, ¿es nuestra sociedad equiparable a Dachau o Sobibor?; ¿no resulta excesivo extender el simbolismo del campo de concentración hasta los espacios lejanos del liberalismo democrático? Agamben se responde a sí mismo diciendo que formalmente nada tienen que ver y sería una ofensa para las víctimas de los campos mantener sin más esa afirma-

ción. De todas formas, una interpretación rigurosa del «todo es campo» o del campo como símbolo de la política debe pasar por una precisión capital de Benjamin. En su tesis octava dice que «la tradición de los oprimidos nos enseña que el estado de excepción en el que vivimos es la regla». Y a continuación señala: «tenemos que llegar a un concepto de historia acorde con ese estado de excepción». Lo que Walter Benjamin exige, una vez establecida la tesis de que para los oprimidos el estado de excepción no es ninguna excepcionalidad sino la regla, es que hay que construir una interpretación de la historia que se corresponda con esa realidad. No plantea el derecho de los oprimidos a tener su propio discurso, sino algo mucho más exigente: una visión de la historia, con validez universal, desde los oprimidos.

C) El tercer rasgo es de carácter moral. Auschwitz invalida los supuestos de la filosofía moral moderna. Recordemos, en efecto, que en la literatura del campo se habla no sólo del testigo, sino del testigo integral, que en la jerga del campo era dicho el «muselman», que no es un musulmán, sino el prisionero judío en el último estadio de su deterioro físico y moral. Muertos vivientes o vivos muertos, indiferentes a la vida y a la muerte y de los que había desaparecido toda chispa del espíritu. Trudi Birger, testigo excepcional de ese trance último —excepcional no porque los «muselmen» fueran escasos, sino porque pocos volvían de ese estadio— nos describe la indiferencia ante la vida y la muerte como el lento caminar de los mismos, sin gritos ni oposiciones, hasta la misma boca del horno crematorio que los recogía vivos y no ya muertos, si a esa vida se le puede llamar aún vida. Pues bien, el muselman es el nervio del campo. Esto quiere decir que el objetivo del verdugo nazi no era matar judíos. La muerte física sólo debía sobrevenir cuando el prisionero hubiera interiorizado su inhumanidad, la no pertenencia a la especie humana. Pero ¿qué puede significar replantearse la ética

desde Auschwitz si es allí donde se pone en evidencia la obsolescencia de nuestras morales? Un desplazamiento de la moral. El punto de partida no puede ser ya la dignidad del hombre sino la inhumanidad del muselman, la cuestión fundante de la ética no puede ser ya ¿cómo ser bueno? O ¿donde está la diferencia entre el mal y el bien?, sino esta otra: en qué consiste la humanidad del hombre habida cuenta de la inhumanidad del muselman. La nueva pregunta ética está perfectamente recogida en el título de la primera obra de Levi: *Si esto es un hombre*. Esta inhumanidad que yo represento ¿es acaso humana?

D) No quisiera terminar esta aproximación a lo que pueda ser una cultura de la memoria cuya existencia impida la repetición de la barbarie sin una referencia a un concepto macerado y madurado en el campo de concentración. Me refiero al de responsabilidad absoluta. Se lo tomo prestado a Etty Hillesum, asesinada en Auschwitz, autora de un diario y unas cartas escritas desde el campo de concentración de Westerbork (Holanda). Para Hillesum todo es campo. No hay un lugar neutro, moralmente no contaminado, en el que poder refugiarse para escapar a la inhumanidad. Todo está afectado por la barbarie, hasta los mejores libros, si han sido publicados con el visto bueno de la autoridad nazi. El campo de exterminio es como el vértice al que apunta la cultura existente y que devora los valores vigentes. Pero si eso es así ¿qué salida cabe, qué esperanza? La responsabilidad absoluta es una figura teológica. Propia de la tradición bíblica es la afirmación de que el justo será recompensado porque la injusticia no tiene la última palabra. Más allá de la justicia humana, la figura de un Dios bueno y todopoderoso asume la responsabilidad absoluta para que no haya un daño que no sea reparado, un bien que no sea premiado y un mal que no sea castigado (o perdonado). Lo que nos dice Hillesum es que esa figura de la responsabilidad absoluta no puede recaer sobre la imagen de un Dios inexistente, sino que tiene que ser asumida

por el hombre. El testigo del campo levanta acta de la debilidad de Dios y de la injusticia del sufrimiento. El testigo no viene a hablarnos de sí mismo, sino del que no puede hablar. Lo que nos quiere decir de ese silencio mortal es que clama al cielo pidiendo justicia. Como él sabe demasiado bien que el cielo no responde directamente, coloca en las manos del hombre la responsabilidad de hacerse cargo de las injusticias del mundo. El hombre de después de Auschwitz es el que asume esa responsabilidad. El silencio que alberga la palabra del testigo coloca ante la justicia humana una nueva dimensión. No se trata ya de recordar para que no se repita, se trata de responder de la injusticia causada. Del silencio nace la responsabilidad absoluta.

7. Auschwitz, decía Adorno al principio, impone un nuevo imperativo categórico: cargar de nuevo contenido al pensamiento para que la barbarie no se repita. Quizá haya que decir que la repetición de la barbarie ha tenido lugar porque la memoria ha quedado en mero moralismo. Dar un nuevo contenido al pensamiento, es decir, pensar de nuevo la ética, la política, la estética o la ontología, no debe resultar fácil. Yo me pregunto por qué hubo, después de la Primera Guerra Mundial, esa explosión espiritual, científica, filosófica, artística o literaria, y por qué tanto silencio y resignación después de la Segunda. La respuesta vuelve a estar en el campo, en los millones de muertos en las cámaras de gas o de un tiro en la nuca o de hambre; y también en la muerte de la humanidad del hombre, de su capacidad de recordar, que decía Metz, o de la compasión, como escribía Borges, o del espíritu de la narración, como dice Kertesz. Una reorientación del pensamiento y de la acción no sólo es impensable sin Auschwitz (el olvido del horror sería la prueba del triunfo del fascismo), sino que el recuerdo de Auschwitz es la condición de la novedad del pensamiento y de la acción (porque enseña que el sufrimiento es el principio de toda verdad). □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 166

Artículos de Elías Díaz, Francisco Rodríguez Adrados, Josep Soler, Alberto Galindo y Antonio López Pina

En el número 166, correspondiente a los meses de junio y julio, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el catedrático de Filosofía del Derecho **Elías Díaz**; el catedrático emérito de Filología Griega **Francisco Rodríguez Adrados**; el compositor **Josép Soler**; el catedrático de Física Teórica **Alberto Galindo**; y el catedrático de Derecho Constitucional **Antonio López Pina**.

Comenta **Elías Díaz** un volumen que recoge ensayos de Juan Marichal sobre Unamuno y en el que aquél ve al pensador vasco como un gran europeo, un español, un demócrata «estatal», además de liberal.

Antonio Fontán, en el libro sobre el Imperio romano, del que se ocupa **Francisco Rodríguez Adrados**, mezcla temas literarios y políticos y explicita bien cómo se creó un gran organismo político, social y literario, que es la matriz de Europa, y sin él nada puede comprenderse de ésta.

La obra sobre la Escuela de Viena, de Dominique Jameux, es, en opinión de **Josép Soler**, una excelente visión global, sobre la importancia e influencia de este grupo en el mundo cultural y musical de nuestro tiempo, aparecida además a los cincuenta años de la muerte de uno de sus miembros más destacados, Arnold Schoenberg.

Alberto Galindo analiza a fondo la esperada y voluminosa obra de Stephen Wolfram, el creador del paquete de software para cálculos científicos y técnicos que utilizan expertos de todo el mundo, y con el que su autor pretende predicar la nueva ciencia; para el comentarista, el tiempo determinará si sus ideas domina-



rán la ciencia y la tecnología.

La lectura del Proyecto de Constitución europea de Robert Badinter le da ocasión a **Antonio López Pina** de subrayar las distintas concepciones que los países-miembros tienen de la Unión europea y cómo éstas condicionan su marcha política y económica.

Stella Wittenberg, **Marisol Calés**, **Victoria Martos** y **José Luis G. Merino** ilustran el número. □

Suscripción

«SABER/Leer» se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 10 euros para España y 15 euros o 12 dólares para el extranjero. En la sede de la Fundación Juan March, en Madrid; en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca; y en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma, se puede encontrar al precio de 1 euro ejemplar.

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Plasticidad en la morfogénesis vegetal»

Entre el 24 y el 26 de febrero se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Plasticity in Plant Morphogenesis*, organizado por los doctores George Coupland (Alemania), Christian Fankhauser (Suiza) y Miguel Ángel Blázquez (España). Hubo 18 ponentes invitados y 31 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

– Estados Unidos: **Rick Amasino**, Universidad de Wisconsin, Madison; **Winslow R. Briggs**, Carnegie Institution of Washington, Stanford; **Michael M. Neff**, Universidad de Washington, St. Louis; **Jason W. Reed**, Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill; y **Julian I. Schroeder**, Universidad de California, San Diego.

– España: **Miguel Ángel Blázquez**, IBMCP (UPV-CSIC), Valencia; y **Julio Salinas**, INIA, Madrid.

– Italia: **Chris Bowler**, Stazione Zoologica «A. Dohrn», Nápoles.

– Francia: **Jean-François Briat**,

CNRS/INRA, Montpellier.

– Argentina: **Jorge Casal**, Universidad de Buenos Aires.

– Alemania: **George Coupland** y **Csaba Koncz**, Max-Planck Institut für Züchtungsforschung, Colonia.

– Gran Bretaña: **Peter Doerner**, Universidad de Edimburgo; **Ottoline Leyser**, Universidad de York, Heshington; **Andrew J. Millar**, Universidad de Warwick, Coventry; **James A. H. Murray**, Universidad de Cambridge; y **Garry C. Whitelam**, Universidad de Leicester.

– Suiza: **Christian Fankhauser**, Universidad de Ginebra.

El término «plasticidad durante el desarrollo» puede definirse como la capacidad de ejecutar decisiones morfogenéticas basadas en información percibida del ambiente. Este fenómeno juega un papel fundamental en la adaptación de los seres vivos en general a ambientes heterogéneos, pero, sin duda, tiene particular importancia dentro del reino vegetal. Ello es debido a dos tipos de razones. En primer lugar, las plantas (a diferencia de la mayoría de los animales) mantienen la capacidad de diferenciar nuevos órganos durante todo su ciclo vital, lo cual permite que muchas «decisiones» del proceso de desarrollo sean tomadas después de la etapa embrionaria, lo que conlleva drásticas consecuencias

morfogenéticas. Estas decisiones dependerán, lógicamente, de los factores ambientales e, incluso, de la capacidad de las plantas de «predecir» las condiciones ambientales de una localidad. En segundo lugar, aunque las plantas carezcan de motilidad y «cognición» en el sentido usual del término, sí son capaces de responder a las condiciones locales de una forma sutil y compleja, a través de una red de rutas bioquímicas, celulares y morfogenéticas. Este tipo de fenómenos adaptativos no pasaron desapercibidos a los pioneros de la Fisiología Vegetal, pero sólo en los últimos años se están empezando a dilucidar las bases moleculares y genéticas de la plasticidad morfogenética en los vegetales. El

propósito de este *workshop* era, precisamente, hacer una síntesis de nuestros conocimientos sobre este campo.

De forma general, puede afirmarse que los factores ambientales que tienen mayor influencia en la plasticidad morfogénica vegetal son la luz, la temperatura y la disponibilidad de nutrientes. Dichos factores son percibidos por la planta a través de mecanismos moleculares tales como fitocromos, etc. Las rutas de señalización así iniciadas interaccionan después con factores endógenos de la planta y mensajeros químicos, como las hormonas. El resultado de esta integración será la activación de rutas concretas a través de la expresión de genes específicos, lo que dará lugar en último lugar a los cambios adaptativos. Uno de los temas centrales de este *workshop* fue el de los diferentes efectos de la luz sobre las plantas (al margen de los fotosintéticos). Estados fisiológicos definidos como el «etiolamiento» (crecimiento en ausencia de luz), la curvatura fotoinducida de los coleótilos, o el complejo fenómeno de «evitación de sombra» son objeto

de una intensa investigación a nivel molecular y celular. Sin embargo, quizá el aspecto morfogénico más importante consiste en la transición del estado vegetativo al floral. El ajuste de esta transición a las características ambientales prevalentes en una comunidad tiene un evidente valor adaptativo, por lo que no es de extrañar que el fenómeno esté sujeto a una regulación jerarquizada y compleja. En la planta modelo, *Arabidopsis thaliana*, se ha encontrado un circuito regulado por la longitud del día, otro por la temperatura y otro dependiente de señales endógenas, pero el fenómeno aún no es conocido en todos sus detalles. Durante el *workshop* también se trataron otros temas relacionados y que aquí sólo cabe enumerar brevemente. Temas tales como las relaciones entre hormonas vegetales y la acción de la luz, en particular auxinas y brasinoesteroides; los fenómenos de crecimiento condicionado por estímulos o tropismo, el papel esencial de la regulación del ciclo celular o la función del proteasoma en diversos fenómenos de regulación.

«Señalización y genes Wnt»

Entre el 24 y el 26 de marzo tuvo lugar el *workshop* titulado *Wnt Genes and Wnt Signalling*, organizado por los doctores Roel Nusse, Juan Carlos Izpisua Belmonte (EE UU) y José Félix de Celis (España). Hubo 18 ponentes invitados y 34 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

– Gran Bretaña: **Mariann Bienz** y **Peter A. Lawrence**, MRC, Cambridge; **Trevor Dale**, Institute of Cancer Research, Londres; **Alfonso Martínez Arias**, Universidad de Cambridge; **Patricia C. Salinas**, Imperial College, Londres; y **Stephen W. Wilson**, University College, Londres.

– Alemania: **Walter Birchmeier**, Max Delbrueck-Center for Molecular Medicine, Berlín; **Stephen Cohen**, EMBL, Heidelberg; **Rudolf Grosschedl**, Universidad de Múnich; **Rolf**

Kemler, Max-Planck-Institut für Immunbiologie, Friburgo; y **Christof Niehrs**, Deutsches Krebsforschungszentrum, Heidelberg.

– Estados Unidos: **Ken M. Cadigan**, Universidad de Michigan, Ann Arbor; **Xi He**, Children's Hospital and Harvard Medical School, Boston; y **Roel Nusse**, Universidad de Stanford.

– Holanda: **Hans Clevers** y **H. C. Korswagen**, Netherlands Institute for Developmental Biology of the Royal

Netherlands Academy of Arts and Sciences, Utrecht.

– España: **José Félix de Celis**, Centro de Biología Molecular «Seve-

ro Ochoa», Madrid.

– Austria: **Christine Hartmann**, Institute of Molecular Pathology, Vienna.

Para llegar a convertirse en un individuo adulto, todo animal tiene que pasar por un proceso de diferenciación y desarrollo que comienza en una única célula: el cigoto. Este proceso es complejo y muchos aspectos del mismo son todavía mal conocidos, aunque el avance en las últimas décadas haya sido considerable. Sin duda, uno de los elementos más importantes del proceso es el constituido por las diferentes familias de proteínas reguladoras que actúan jerárquicamente a modo de interruptores moleculares, estimulando o reprimiendo rutas de señalización, cuyo resultado final determina el destino de las células y así la arquitectura y función de órganos y tejidos.

Este *workshop* se centró en una de estas familias, la denominada Wnt/Wg. Se trata de una amplia familia de proteínas secretadas al exterior de la célula, ricas en cisteína y que juegan un papel clave en procesos biológicos tan diversos como la segmentación del embrión, el desarrollo del sistema nervioso central o el control de la división celular asimétrica. También existen pruebas experimentales de que estas proteínas están implicadas en el desarrollo de tumores en individuos adultos.

La familia Wnt constituye un elemento bien conservado en la regulación del desarrollo de animales, ya que se han aislado más de 100 genes pertenecientes a ella, en organismos tan dispares como el ratón, la mosca del vinagre (*Drosophila melanogaster*), el sapo africano (*Xenopus laevis*), el nematodo *Caenorhabditis elegans* o el pez zebra. Dichos genes muestran clara homología de secuencia, aunque en algunos casos se han adoptado nombres distintos en dife-

rentes organismos; por ejemplo, en *Drosophila* la proteína homóloga de la Wnt de vertebrados se denomina Wg (en alusión al gen Wingless). Aunque el mecanismo general sea similar, también existen diferencias entre los sistemas modelo. Sin duda, se trata de un grupo muy relevante de proteínas reguladoras, comparables en importancia a otras tales como Hedgehog o TGF.

En *Drosophila*, la ruta de señalización de Wg comienza con la unión a un receptor anclado en la membrana plasmática, denominado Frizzled. En ausencia de Wg, la kinasa GSK3 fosforila a la β -catenina, lo que provoca su degradación e impide su acumulación en la célula. Por el contrario, la unión de Wg a Frizzled provoca el reclutamiento de otro factor proteico, Dishevelled, a la membrana, el cual es capaz de inhibir la actividad kinasa de GSK3; en estas circunstancias, la β -catenina puede acumularse en el citosol y posteriormente traslocarse al núcleo, donde se une al factor de transcripción TCF. Esto provoca la estimulación o represión de distintos genes diana.

A nivel de tejido, Wg actúa en conjunción con la proteína Hedgehog, mediante interacciones celulares recíprocas, dando lugar al mantenimiento de un centro de señalización situado en la frontera del para-segmento.

Durante el *workshop* se revisaron concienzudamente distintos aspectos de este proceso, entre los que podemos destacar los siguientes:

- 1) el mecanismo de transducción de señal Wnt;
- 2) el papel de β -catenina e inhibición de GSK3;
- 3) el papel de esta ruta de señalización en cáncer;
- y 4) otras funciones de las proteínas Wnt.



ter for the Study of Democratic Politics, Universidad de Princeton: «Political Causes and Consequences of Economic Inequality» (6-V-2003); y «Retrospective Voting and Political Accountability» (7-V-2003).

- **John Roemer**, Elizabeth S. and A. Varick Stout Professor of Political Science and Economics de la Universidad de Yale: «Racism and Re-

distribution» (20-V-2003).

- **Gary Cox**, Professor of Political Science de la Universidad de California, San Diego: «Setting the Legislative agenda in the US House of Representatives» (29-V-2003), y «Setting the Legislative Agenda in the Brazilian Camara dos Deputados» (30-V-2003).

Últimos títulos publicados en la serie «Estudios/Working Papers»

Nueve títulos ha publicado recientemente el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, dentro de la serie *Estudios/Working Papers*, colección que empezó a editarse en 1990 y cuyo propósito es poner al alcance de una amplia audiencia académica nacional e internacional el trabajo de los miembros que integran la comunidad del Centro. La serie, que con los nuevos números publicados consta de 190 títulos, incluye trabajos de profesores, investigadores, estudiantes e invitados del mismo.

Los nueve últimos *Estudios/Working Papers* editados son:

182.- **Joan Esteban y József Sakkóvics**

Why Do Lions Get the Lion's Share? A Hobbesian Theory of Agreements.

183.- **Adam Przeworski y Cova-donga Meseguer Yebra**

Globalization and Democracy.

184.- **John D. Huber y Cecilia Martínez Gallardo**

Cabinet Instability and the Accumulation of Experience in the Cabinet: the French Fourth and Fifth Re-

publics in Comparative Perspective.

185.- **Antonia M^a Ruiz-Jiménez**
Conservative Parties and Feminist Demands Viewed in an International Perspective: Making Sense of the Partido Popular in Spain.

186.- **Wolfgang Merkel**
Institutions And Reform Policy: Three Case Studies On The Veto Player Theory.

187.- **Héctor Cebolla Boado**
Parental Preferences for Schools: The Concentration of Co-Ethnics in British Schools.

188.- **Jacint Jordana y David Sancho**
Policy Networks and the Opening Up of the Market: The Case of Telecommunications Liberalisation in Spain.

189.- **Rubén Ruiz Rufino**
Understanding Satisfaction With Democracy: An Institutional And Ethnic Explanation In Eight Post-Communist Countries.

190.- **José María Maravall**
The Political Consequences of Internal Party Democracy.

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

«El impacto de las instituciones del mercado laboral en el empleo» y «La Unión Monetaria Europea y los mercados de trabajo» fueron los temas abordados por Giuseppe Bertola, catedrático de Economía Política del Instituto Universitario Europeo, de Florencia, en sendos seminarios impartidos los días 20 y 21 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*.

Giuseppe Bertola

Impacto de las instituciones del mercado laboral en el empleo

En su primer seminario, **Giuseppe Bertola** presentó una investigación acerca del impacto de las instituciones del mercado laboral en el empleo relativo de ciertos subgrupos de la población activa, llevada a cabo por 17 países de la OCDE durante el período 1960-1996.

Empíricamente, las expectativas de empleo de estos grupos están especialmente afectadas por mercados de trabajo que funcionan de forma deficiente. Teóricamente, el autor sugiere que la acción de las instituciones del mercado laboral, en su intento de mejorar la renta de los trabajadores, pro-



duce efectos mayores de desempleo cuando la oferta laboral es más elástica. Así, grupos demográficos distintos de los hombres adultos deberían estar relativamente menos empleados en mercados de trabajo más sindicalizados y/o regulados. Analizando resul-

tados de empleo y desempleo relativos en un conjunto estándar de instituciones del mercado laboral y desempleo agregado, el autor concluye que los efectos de los cambios en el interior de los países en las estructuras de fijación de los salarios, tasas de trabajo, protección del empleo y esquemas de seguridad para el desempleo son

consistentes con las predicciones teóricas. En particular, tanto para los hombres como para las mujeres, una mayor implicación de los sindicatos en la fijación de salarios disminuye significativamente la tasa de empleo de los jóvenes e individuos mayores. En contraste, un mayor rol para los sindicatos no tiene efectos significativos en los diferenciales hombre-mujer, pero aumenta el empleo femenino relativo al empleo masculino.

¿Qué razones existen entonces para que los sindicatos acepten salarios relativamente bajos? Además del modelo de sindicato monopolista, los miembros del sindicato pueden preferir una compresión de salarios por propósitos de seguridad *ex post*, de modo que los trabajadores reacios al riesgo acuerdan igualar los salarios *ex ante*, antes de saber cómo su salario *laissez faire* estará afectado por los shocks de la demanda de trabajo. La compresión de salarios puede servir también para fortalecer la solidaridad sindical entre los miembros empleados.

Desde estos puntos de vista, el no empleo de los trabajadores con poca productividad que se desprende de la reducción de los salarios puede ser algo que el sindicato tiene que aceptar, si quiere conseguir seguridad y mantener la solidaridad a través de la compresión de salarios. De este modo, a pesar de que el empleo de mujeres, jóvenes y mayores puede ser reducido, ello puede ser compensado por las intervenciones institucionales, en aras de un aumento de la renta o utilidad esperada de las familias. Estos mecanismos, sin embargo, se centran en los trabajadores empleados y son más fácilmente aplicables a sindicatos que representan sectores homogéneos de trabajadores que al fenómeno específico en que el autor se centra.

Los salarios están mucho más comprimidos en los mismos países donde las tasas de empleo están dispersas a través de grupos demográficos, así como de cohortes generacio-

nales y grupos de género. Así, la pérdida de empleo parece ser el precio de salarios relativamente altos para individuos con baja productividad, los cuales son identificables *ex ante*.

En conclusión, los patrones de empleo y salarios observados son muy consistentes con el modelo presentado por Bertola, en el que los sindicatos extractores de rentas negocian deliberadamente los mayores premios salariales para los grupos que tienen una oferta laboral más elástica, porque las pérdidas de empleo son menos costosas para aquellas alternativas que son casi tan buenas como el empleo pagado.

La Unión Monetaria Europea y los mercados de trabajo

Una evaluación de los efectos que ha tenido la Unión Monetaria Europea sobre los mercados de trabajo fue el tema del segundo seminario del profesor Giuseppe Bertola. Sobre la base de un trabajo realizado conjuntamente con Tito Boeri, Bertola profundizó en las consecuencias que para los mercados laborales han tenido la fijación de unos criterios macroeconómicos de convergencia (especialmente el control de los déficits públicos nacionales) y la progresiva integración de los mercados europeos.

Dos son las implicaciones esenciales de la profundización en la Unión Monetaria: de un lado, la amenaza que para los Estados nacionales supone el no contar con instrumentos macroeconómicos como la política fiscal en manos del Banco Central Europeo; de otro lado, los procesos de adaptación que han tenido que llevar a cabo los países comunitarios para adaptarse a este avance en el proceso de integración.

El factor subyacente a los cambios que ha implicado la Unión Monetaria se ha de buscar en las consecuencias que el incremento de la competitividad ha provocado en los mercados de

trabajo. La integración y consiguiente creación de mercados transnacionales, donde la competitividad en los factores de producción es el hilo conductor, se traduce en una mayor flexibilidad de los mercados laborales. En otras palabras, la competitividad provoca un mayor grado de sustitución entre los trabajadores con la consiguiente pérdida de capacidad de negociación de los mismos. La evidencia empírica sustenta este argumento como se desprende en economías como las de Alemania y Holanda, en las que la tasa de paro crece en la primera a costa de que los puestos de trabajo necesarios en la sociedad alemana han sido cubiertos con mano de obra holandesa, lo que lleva a una reducción de la tasa de desempleo en el segundo país citado.

Ante esta situación, la interrogante subyacente es cuál ha sido la estrategia seguida por los gobiernos nacionales para adaptarse a la progresiva integración de los mercados europeos. La respuesta a esta pregunta se hace más perentoria si tenemos en cuenta que con la Unión Monetaria, los instrumentos de política fiscal nacionales quedan reducidos por los criterios de convergencia. Esto es, los programas nacionales de protección social ya no pueden descansar en una política fiscal expansiva que tienda a incrementar el déficit público.

Para evitar que algún Estado pueda aprovecharse de una política expansionista en tanto que el resto de Estados miembros controla el déficit público, la Unión Monetaria prevé un sistema de control y sanción. Esta restricción sitúa, por tanto, a los socios comunitarios en una difícil disyuntiva para mantener programas de protección social en un panorama competitivo.

La estrategia de los Estados en este nuevo panorama pasa por la liberalización de los mercados de trabajo. Éste es el argumento defendido por el profesor Bertola y que sustenta en modelos macroeconómicos. Con el

fin de evidenciar la realidad de esta afirmación, Bertola ofreció un análisis empírico que mostraba cómo la tendencia a la liberalización y flexibilización de los mercados de trabajo era el común denominador en los once países miembros que habían completado las distintas fases del proceso de unificación monetaria. Por el contrario, no existía una tendencia tan clara en los otros cuatro países comunitarios que no participan de la Unión Monetaria (ya sea por no cumplir con los criterios de convergencia, como Grecia, o por decisiones de oportunidad política, como el Reino Unido, Suecia y Dinamarca).

En estos cuatro países los índices de temporalidad de los mercados de trabajo no presentaban una tendencia uniforme: en Dinamarca y Reino Unido habían decrecido, en tanto en Grecia y Suecia habían crecido los índices de temporalidad.

En los países que formaban parte de la Unión Monetaria, la tendencia es la de un incremento de la temporalidad y la flexibilidad, con la excepción de España que ya había acometido esta tendencia con anterioridad por lo que la adaptación no era tan acuciante.

En conclusión, la evaluación realizada por el profesor Bertola de los primeros años en funcionamiento de la Unión Monetaria subraya la tendencia a la flexibilización de los mercados laborales entre los socios comunitarios, para adaptarse a la mayor competitividad dentro de unas restricciones macroeconómicas centradas en el control del déficit público.

Giuseppe Bertola obtuvo el Ph. D. en Ciencias Económicas por el Massachusetts Institute of Technology, en 1988. Actualmente es catedrático de Economía Política en el Instituto de Estudios Europeos, de Florencia, profesor de la misma materia en la Università degli Studi di Torino y Research Fellow en el Centre for Economic Policy Research.

Junio

2, LUNES

- 12,00** **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Viola y piano, por **Cristina Blanco** (viola) y **Aníbal Bañados** (piano) (Escuela de Música Reina Sofía)
 Obras de C. del Campo, F. Schubert, P. Hindemith y C. M. von Weber

4, MIÉRCOLES

- 19,30** **CICLO «EL PATRIMONIO MUSICAL ESPAÑOL»** (En el XXV Aniversario de la Sociedad Española de Musicología) (II)
 Intérpretes: **Estil Concertant**

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

Hasta el 8 de junio está 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).

Visita virtual: www.march.es

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.

(**Estrella Estévez**, soprano; **Marisa Esparza**, flauta travesera barroca; y **Eduard Martínez**, clavecín)
Villancicos, Cantadas y Tonadas del siglo XVIII
 Obras de J. B. Cabanilles, J. Oliver y Astorga, J. Pradas, R. Ceruti, A. Soler y J. García
 (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

7, SÁBADO

- 12,00** **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «SCHUBERT-BRAHMS: PIANO A CUATRO MANOS» (I)
 Intérpretes: **Atlantis/Piano dúo (Heidi Sophia Hase y Eduardo Ponce**, piano a cuatro manos)
 Programa: Variaciones en La bemol mayor, Op. 35, D 813 y Rondó Op. 107, D 951, de F. Schubert; y Variaciones sobre un tema de Schumann, Op. 23 y Danzas Húngaras nº 1, 2, 3, 4, 5, de J. Brahms

9, LUNES

- 12,00** **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Violín y piano, por el **Dúo Ad libitum (Miguel Fernández Llamazares**, violín, y **Julia E. Franco Vidal**, piano)
 Obras de J. Gómez, R. Villar y F. Poulenc

11, MIÉRCOLES

- 19,30** **CICLO «EL**

PATRIMONIO MUSICAL ESPAÑOL» (En el XXV Aniversario de la Sociedad Española de Musicología) (III)

La canción lírica española en la primera mitad del siglo XIX

Intérpretes: **Pilar Jurado** (soprano), **Felipe Sánchez** (guitarra romántica) y **Tony Millán** (fortepiano)
Obras de S. Castro de Gistau, F. Sor, J. M. Gomis, F. Ferandiere, J. Rodríguez de León, F. Máximo López, R. Carnice y Blas de la Serna (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

BRAHMS: PIANO A CUATRO MANOS» (II)

Intérpretes: **Atlantis/Piano dúo (Heidi Sophia Hase y Eduardo Ponce**, piano a cuatro manos)
Programa: Souvenir de la Russie, Anh. IV/6, de J. Brahms; Rondó Op. posth. 138, D 608 y Duo («Lebensstürme») Op. posth. 144, D 947, de F. Schubert; y Danzas Húngaras nº 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13 y 12, de J. Brahms

14, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO CICLO «SCHUBERT-**

16, LUNES

12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA Piano, por Federico Gianello**
Obras de F. Schubert, T. Marco, F. Liszt

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

● Exposición «Picasso: grabados»

Hasta el 12 de julio pueden contemplarse 128 grabados de Picasso: la colección de 100 grabados de la *Suite Vollard*, realizados entre 1930 y 1936; y otros 28 grabados fechados entre 1904 y 1915, con estampas de sus etapas azul y rosa (*La comida frugal*, 1904; *Los saltimbanquis*, 1905) y grabados de su época cubista (1909-1915).

● «Saura. Damas» y «Chillida, elogio de la mano»

Desde el 23 de julio están abiertas en el Museo las exposiciones «Saura. Damas» y «Chillida, elogio de la mano». La primera incluye una selección de 53 obras sobre papel realizadas entre 1949 y 1997 por **Antonio Saura** (Huesca, 1930-Cuenca, 1998); y la segunda presenta una selección de 103 obras realizadas por **Eduardo Chillida** (San Sebastián 1924-2002) entre 1945 y 2000. Hasta el 15 de noviembre de 2003.

● 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. Del total de obras expuestas, 23 se muestran por vez primera en el Museo, tras la última remodelación. Visita virtual: www.march.es/museopalma

y C. Debussy

18, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «EL PATRIMONIO MUSICAL ESPAÑOL» (En el XXV Aniversario de la Sociedad Española de Musicología) (y IV)

Intérprete: **Gustavo Díaz Jerez** (piano)

El piano romántico español en la segunda mitad del siglo XIX

Programa: Rapsodia Andaluza, Op. 9, Recuerdos de Andalucía Op. 8 y Gran Vals Brillante, de E. Ocón; Canción, Vals-Capricho y Allegro de Concierto, de M. de Falla; Scherzo de Concierto, Capricho Romántico, Vals de Bravura

en La bemol mayor, Recuerdos del pasado y Gran Sonata, de T. Power (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

21, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO

CICLO «SCHUBERT-BRAHMS: PIANO A CUATRO MANOS» (y III)
Intérpretes: **Atlantis/Piano dúo (Heidi Sophia Hase y Eduardo Ponce)**, piano a cuatro manos)

Programa: 16 Valses, Op. 39, de J. Brahms; Fantasía en Fa menor, Op. 103, D 940, de F. Schubert; y Danzas Húngaras nº 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 y 21, de J. Brahms

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL (FUNDACIÓN JUAN MARCH), DE CUENCA● **«Gerardo Rueda. Construcciones»**

Desde el 20 de junio se exhibe la exposición «Gerardo Rueda. Construcciones», compuesta por 51 obras (dibujos, guaches, técnica mixta y collages sobre papel y cartulina), procedentes de colecciones particulares, entre ellas la Colección José Luis Rueda. Abierta hasta el 5 de octubre de 2003.

● **Colección permanente del Museo**

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

● **Trabajos finales del programa educativo**

Hasta el 8 de junio se pueden contemplar en la sala de exposiciones temporales los trabajos que los alumnos de diversos centros han realizado en los talleres del Museo dentro del programa educativo del presente curso.

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>