

Cuarenta y cuatro obras de Wassily Kandinsky abren la temporada de exposiciones de la Fundación Juan March el 8 de octubre

Nº 333
Octubre
2003

Sumario

Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (XVII)

Ramón Gómez de la Serna, por César Nicolás 3

Kandinsky: origen de la abstracción 13

La exposición «Kandinsky: origen de la abstracción» abre la temporada 13
— Desde el 8 de octubre, ofrece 44 obras realizadas entre 1899 y 1920 13
— Biografía del artista 16
«Músicas para una exposición Kandinsky» 19
«Iconos de la modernidad (Antes y después de Kandinsky)» 20
— Ocho conferencias de Simón Marchán 20

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

Aprender a mirar el arte 21
— Se reanudan los talleres y actividades educativas 21
«Recitales para Jóvenes» inauguran el salón de actos del Museo 22
— Desde el 27 de octubre actúan el violonchelista Luis Miguel Correa y la pianista Rumiko Harada 22

Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca

Exposición «Esteban Vicente: collages» 23
— Incluye 27 obras del pintor segoviano 23

Música

Ciclo «Beethoven: Tríos para cuerda», en «Conciertos del Sábado» 24
«Conciertos de Mediodía» de octubre 25

Aula abierta

«La imagen cinematográfica» (II), por José Luis Borau 26

Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos

Fusionadas las Bibliotecas de Música y Teatro 31
Coloquio Internacional sobre centros de documentación teatral en Darmouth 31
— Proyecto de catalogación y digitalización del teatro español contemporáneo 31

Publicaciones

«SABER/*Leer*» de octubre: artículos de José M. Sánchez Ron, Carlos García Gual, José-Carlos Mainer, Tomás Marco, F. J. Ynduráin y Román Gubern 33

Biología

Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 34
«Aspectos dinámicos de la morfogénesis: regulación del movimiento de células y tejidos durante el desarrollo» 34

Ciencias Sociales

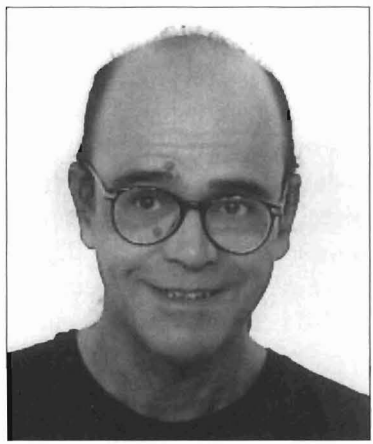
Comienza el curso en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 36
Seminarios de Alexander Hicks sobre el Estado de bienestar 37
Tesis doctorales de Manuel Jiménez Sánchez y José Remo Fernández Carro 40

Calendario de actividades culturales en octubre 43

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (XVII)

Ramón Gómez de la Serna

Asomados al escaparate



César Nicolás es profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad de Extremadura, escritor y crítico literario. Ha publicado libros sobre Ramón Gómez de la Serna y Quevedo, así como estudios sobre poesía, novela, vanguardias y Barroco.

¿Qué esperamos de una novela? Desde sus orígenes nos hallamos ante un versátil género de consumo. Carro de trapero –se diría–, lleno como está de despojos, asimilaciones de otros géneros, transformaciones de todo tipo, al tiempo que de cajas y cajitas de subgéneros propios, con unos códigos y estereotipos que, con independencia de la calidad del producto, mantienen un público fiel.

Al igual que el cine modelado por ella, la novela es una industria de ficciones. Por imaginarios que sean sus mundos, organiza su semántica sobre códigos marcadamente pragmáticos, ligados en cada momento a la visión y realidades del público, pues depende lo suyo del mercado. Por ello, este elefante de casi dos mil años (que en ciertas épocas parece que agoniza o que se nos transforma en jirafa) suele modificarse con mayor lentitud que otros géneros cuando en las artes sobrevienen grandes innovaciones. Máxime si –como ocurre en las vanguardias– tales cambios afectan a un realismo unido de antiguo a su forma de representación.

¿Cómo llevar a la novela, género de masas, esa radical modificación que ha sufrido la figuratividad? Es elocuente el cronómetro: salvo aventuras aisladas (como la de Ramón), desde que irrumpe el cubismo (1907) han de transcurrir casi dos décadas hasta que la nueva novela

* 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, →

eclosione de forma masiva, bien avanzados los 20.

Para apreciar y disfrutar lo que hace Ramón, ¿no habrá que cambiar de anteojos y situarse en otros módulos narrativos? Módulos que se hallan en función de los anteriores e incluso los parasitan, pero acarrean cierta ruptura. Y es que lo artístico es movedizo y sólo puede medirse históricamente. Como vieron los formalistas rusos, entraña un proceso de automatizaciones y desautomatizaciones sucesivas que nos provoca esa percepción inusitada de las formas y lo representado por la que se origina lo estético. La desautomatización, como ruptura expresiva, afecta al género, y percute sobre algo tan decisivo como la visión y representación anteriores, vistas como estereotipadas. Ello supone la transformación paralela de las expectativas del público, que puede ser humorística y llegar a la provocación.

Educado por los medios de masas y unos géneros de consumo, ¿podrá el lector de hoy sonreír al menos con las novelas de Ramón? Para entender esta literatura hemos de usar dos lentes, y hacer un bucle con nuestra época. Situarnos de un lado en la poética de las vanguardias, que el autor de *El Rastro* (1914), *Greguerías* (1917) o novelas como *La viuda blanca y negra* (1917) abre en nuestro país. De otro, en los códigos narrativos de las dos primeras décadas del XX.

Cierto: por diversas vías (irónicas, estilísticas, autorreflexivas, haciendo *nivolas* o puntillismo), desde finales del XIX la novela se ha

---

→

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); *Camilo José Cela*, por Darío Villanueva, catedrático de Teoría de la literatura y Literatura comparada de la Universidad de Santiago de Compostela (mayo 2003); *Miguel Espinosa*, por Cecilio Alonso, profesor de Literatura española en el Centro de la UNED Alzira-Valencia «F. Tomás y Valiente» (junio-julio 2003); y *Miguel Delibes*, por Santos Sanz Villanueva, profesor de la Universidad Complutense de Madrid (agosto-septiembre 2003). Todos ellos pueden consultarse en Internet: **www.march.es**

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



FUENCISLA DEL AMO

empezado a transformar. En Conrad, James, Unamuno, los Goncourt, lo que sea la realidad se vuelve problemático, y Dujardin ya ensaya el monólogo interior. Tanto lo *real* como su simple reproducción comienzan a hacerse pacatos, cosa de estereotipos, y Henry James lo ilustra de perlas en un metarrelato como *The Real Thing* (1893).

Así y todo, aun contando con Baroja y cierto 98, que empiezan a modificar nuestra novela (la de Valle aún no ha arribado al esperpento), en la España de esas décadas (1900-1920) las expectativas de la mayoría gravitan en torno a aquel realismo consagrado por la novela del XIX, que para los más exigentes se ha saturado y no nombra en absoluto la realidad. Junto a él, y más popular, perdura un costumbrismo plagado de clichés. De la zarzuela a la prensa, de Arniches a los Quintero, unido a lo castizo, vive una segunda apoteosis.

Como nueva norma artística triunfa el Modernismo. Lirificando y estilizándolo todo, ese lenguaje metafórico, curvo, asociativo (medular en Ramón, que parte de los *raros*) se ha industrializado. Vuelto *art nouveau*, alcanza ahora a las masas. Y se hace epigonal: de Juan Ramón a Gaudí, pasando por la novelas de Hoyos y Vinent, ha acabado por desembocar en lo cursi, que inunda los escaparates.

¿Escaparates? Si nos asomamos a los de las librerías de este Madrid provinciano de 1914 (septiembre anaranjado en el que ya se insinúan las luces delgadas del otoño: la prensa vocea la contraofensiva del Marne), comprobaremos que la generación del 98 se consagra ahora mismo en el mercado, y vendiendo por cierto novelones históricos; que naturalismo, costumbrismo y modernismo coexisten y hasta forman pandilla. Y que la novela, vuelta mercancía, anda (pese a un Miró o un Pérez de Ayala) todavía encorsetada, falta de atrevimiento. Puesta en trance disolutivo parece vivir un *impasse*, dominada como la de ahora por unos géneros de consumo que, viniendo de lejos (folletín, novela social, histórica, costumbrista, de aventuras, etc.), copan la mayoría de los relatos, justo los que gozan de más espacio en las vitrinas: los mejores –Valle o Baroja– los tratan de dignificar.

Pero algo remueve tan plácido estanque, lleno de estereotipos y reflejos miméticos, dislocándolos humorísticamente para mostrarnos que todo eso –empezando por el realismo– no es sino visión limitada, grave e irresponsable distorsión de la vida, que en nada se parece a los códigos que nos imponen tales novelas. Cierto: en este Madrid de porteras, pescantes y mantillas, ómnibus opalinos, barbas y chisteras, li-

teralmente excéntrico, ¿qué pinta un vanguardista? Pero ¡oh!, cruzando los cristales, onda entre patillas, ojo de cachimba que emerge y se reflecta en esa gran pecera de los libros, cuerpo con algo de botijo, vemos aparecer a Ramón.

Con cosas ya del *capricho*, ahí está *El doctor inverosímil*, que «La Novela de Bolsillo» acaba de editar. Un racimo de historietas, de sorprendentes casos clínicos (atreviéndose a llamar a eso tan divertido, descoyuntado y absurdo nada menos que «novela»: ha visto, de entrada, un género a parodiar). Y asoma un Ramón multiplicado, reflexionando críticamente tanto en los espejos de Pombo y las riberas del Rastro como en los vidrios de sus manifiestos, pedradas a la sociedad de la época, a los escaparates de estas librerías.

En efecto, ¿qué hacer con toda esa literatura llena de argumentos y temas viejos y ominosos? A toda esa novela (indigesta, pedante, falaz), lo mismo que a ciertos objetos desdichados –piensa Ramón–, urge darla un golpe, cribarla o deshacerla para transfigurarla en otra cosa, librándola cuando menos de su sufrimiento, de su tontuna, de su enajenación. Y sopesa para hacerlo el potencial de la greguería: disolvente, martillo, berbiquí –pero también metáfora, aglutinador, transformador–.

En definitiva (pues asomados al escaparate avistamos una dialéctica): estamos, primero, ante la novela realista, sentida como orden y coherencia falsos; luego, ante las rarefacciones del modernismo. Sale un precipitado social y literario que Ramón ve listo para atomizar y transformar. Parasitando y cuarteando el texto realista (garbancero, asfixiante y espeso), atomizando con cariño el modernista (ese corsé lírico y sensitivo que propende a lo cursi) nos propone un texto ligero y agujereado, cuyo significado, al tiempo que expresa lo insólito o lo indecible, se torna parodiante, humorístico, *perverso* e intertextual.

La novela greguerística

Consideremos su *novelismo*: una práctica y una poética que se nos entrega en diferentes escritos. Sin ir más lejos, en *El novelista* (1923), juego de espejos, novela dentro de la novela que nos aloja en un doble marco. Uno externo: el taller y figura del novelista Andrés Castilla. Otro interno, pues que dentro de él se abre el mundo de sus relatos. Ambos planos espejean y convergen, rompiendo los límites entre realidad y ficción. Se impone el poder de la fantasía y la fragmentación de la novela: prisma, puzzle, zona de tangencias, vehículo de greguerías e injertos discursivos, de numerosos cuentos o *nouvelles*. *El nove-*

lista (cuyos relatos a su vez se entrecruzan) es máscara de Ramón, que nos refleja así su modo de novelar.

La novela ha de ser, pues, al igual que el cuento (Ramón no los distingue) representación de lo nuevo, de lo no transitado. Hay que liberarla, descomponerla y volver a componer bajo la intuición y el deseo, la metáfora y el inconsciente, abriéndola a la imaginación y al humor. Anclarla no en la superficie histórica ni en unos ficticios esquemas argumentales, sino en el *hilo* de lo discontinuo y en esa realidad inconsciente pero determinante que forman las cosas y el *ello*, lo reprimido e ignorado, que Freud acaba de descubrir. Hay que constatar la vida: Ramón plantea una novela multifocal y polifónica (abierta, vitalista, lúdica, autobiográfica). E inaugura lo fantástico *nuevo*, descubriéndonos, al tiempo que Kafka, lo insólito en lo cotidiano, y todo lo inquietante en las entrañas de la realidad.

Consideremos lo que ocurre a su vez con la greguería. Comporta, de entrada, un focalizador que capta lo latente y lateral, y modifica nuestra visión habitual de las cosas. Adherida a la imagen, supone una sorprendente revelación. Comienza por estirarse, conformando paquetillos de prosa. Y la vemos mezclarse a otros géneros, adoptar muchas formas y hasta desarrollar músculos con novedosas funciones representativas. A partir de 1914 se convierte en núcleo de la prosa de Ramón. Puede ir aislada. Pero al ponerse en contacto con los restantes géneros, y en concreto con los narrativos, pasa a convertirse en herramienta de signo tanto constructor como deconstructor. Y es que lo mismo puede constituir por sí misma un microrrelato o *capricho* que servir para la transformación y atomización de toda la narrativa existente. ¿Atomización? A las ya vistas (*novelas* que invito a considerar como estrictamente atomísticas, cuasi colecciones de «cuentos») hay que añadir *Cinelandia* (1923), llena de *ramonismo*: pura yuxtaposición ya de fogonazos, de microrrelatos greguerísticos unidos sólo por el mundo del cine, por el correlato de Hollywood, que se nos revela desde infinidad de ángulos.

Entre novela y greguería se produce una simbiosis con dos movimientos complementarios. En el primero, hay una estética de ruptura, de fragmentación y desorden. Lo greguerístico se convierte en unidad o bloque digresivo, y aun atomizador, provocando un efecto chocante. Rompe la estructura lineal de la novela del XIX y puede llegar a disgregarla. Retarda (e incluso vampiriza) la acción. Y modifica nada menos que la visión y representación convencionales, que se estilizan mediante metáforas y metonimias insólitas. ¿Metáforas? Al insinuar junto al desorden un plano asociativo (en la greguería y la novela) Gómez de la Serna apela a un nuevo modo de lectura que culmine su diseño

experimental.

Y es que en un segundo movimiento, de signo asociativo, vemos a esos núcleos de imágenes fundirse con lo narrado. Al tiempo que intensifican la historia, crean coherencias y constelaciones propias, lazos implícitos que organizan la trama y han de ser inferidos por el lector (cuya participación se torna esencial: baste decir que la greguería modula los temas y los momentos de clímax del relato).

Para disfrutar y ver lo que digo, acérquese el lector a novelas tan estupendas como *El incongruente* (1922), *¡Rebeca!* (1936) y *El hombre perdido* (1947). Forman la serie «de la nebulosa» y participan tanto del surrealismo (que la primera, divertidísima y corrosiva, adelanta) como del *bildungsroman* o novela de aprendizaje que, por activa o pasiva, se ve parodiada y subvertida, mostrando, junto al caos y paradoja del hombre, el absurdo de nuestra sociedad. Al menos las dos últimas, de signo íntimo y transcendente (temática del deseo, búsqueda de la mujer o el sentido de la existencia en el laberinto de la gran ciudad), implican a su vez la novela autobiográfica. Seguidas de lejos por *La quinta de Palmyra* (1923) y *La Nardo* (1930) (pero sin olvidar *El Gran Hotel*, 1922), las tengo como las mejores de Ramón

Se produce una superposición de estrategias: la greguería plasma magníficamente marcos y ambientes, y aun conduce las líneas de fuerza de la novela. Al tiempo, disloca o minimiza la acción y el argumento convencionales. Acción y argumento que para colmo suelen verse –como los personajes– parodiados o caricaturizados en sus relatos. Desde los tempranos (pasando por *El incongruente*) hasta los tardíos, como *Las tres gracias* (1949), novela madrileña que trenza nueva y sutil palinodia de la crónica negra y el folletín.

En cualquier caso, hay una dialéctica; lo digresivo asimila y es asimilado por los restantes materiales y pasa a convertirse en forma de la novela, en rasgo que cruza toda nuestra narrativa de vanguardia, de la que Gómez de la Serna se convierte en modelo. Su *novelismo* abre toda una modalidad greguerística: esa novela que, unida a ciertas constantes temáticas (ludismo, cosmopolitismo, humor y erotismo estilizados; representación desautomatizada y greguerística de los objetos; personajes planos y caricaturescos; crítica, parodia, cosificación) se convierte en enseña del arte nuevo. El fenómeno alcanza al relato corto y aun cortísimo, donde Ramón es espléndido (baste recordar sus *caprichos*): crea hasta géneros propios, uniendo el humor y lo inquietante. Entre tantos ingredientes, ¿se produce siempre una buena simbiosis? No, pero aun en el peor de los casos, lo greguerístico plastifica la novela y la dota de una riquísima atmósfera. Surgen otras realidades, profundas y extrañantes, que pasan a protagonistas. La anécdota y la

historia no sólo se dislocan, sino que parecen al cabo superficie, pretexto para ir calando eso otro, que según se encadena transfigura el conjunto: así de raro, de interesante es el arte de Ramón.

No hay que pasar por alto sus problemas como novelista (novelas desiguales, escritas muy deprisa; ese estilo personalísimo que tan pronto las lleva a lo más artístico como las asfixia; personajes esquemáticos que sueltan incluso greguerías y apenas disimulan ser mera proyección del autor, que habla por su boca). Pero hasta en sus relatos más débiles surgen densidades de tiempo y espacio, relieves léxicos, texturas inéditas, hallazgos a veces geniales, humor, apabullante originalidad. Además: estamos ante una escritura del deseo; lejos de ser mimética, la novela debe realizar lo que nos falta en la vida, y aun representar lo onírico y lo imposible. Y es que su *novelismo* es dialógico e intertextual. No sólo experimenta: arranca de la parodia (aunque la crítica lo olvide). Busca la transformación –crítica, humorística y poética– de toda la narrativa anterior y, con ella, la de nuestra sociedad.

Novelismo y público: transformaciones y paradojas

Ramón no es sólo el precursor de nuestra vanguardia; es literatura en estado puro y un auténtico creador. Significa (en nuestra literatura y en las otras) todo un modo de visión y representación: tiene eso tan difícil que llamamos un estilo y un mundo propios. ¿Y qué le pasa con el público? Pues una paradoja. Y con esto vuelvo a lo del escaparate, porque en lo popular, en la calle (por la que él se pasea), mandan como hoy unos géneros de consumo. Veamos esa literatura y lo que hace con ella, al percibirla como falsa, redundante o automatizada.

Hay un público de masas. A ellas va lo castizo y fisgón del costumbrismo, que llega despiezado a la prensa de primeros de siglo: rápidos apuntes (*ráfagas*, *alfilerazos*, *volanderas*) que distraen al lector y reflejan la actualidad. En ellos se inspira la greguería. Hay mucho costumbrismo en el Madrid de la época, pero rancio, acartonado: el Ramón paseante y vitalista (que mientras visualiza el Rastro, apunta retratillos de chulapas y horteras) quiere dignificarlo, ha visto una cantera para sus dotes observadoras y gráficas: puede transformarlo y convertirlo en avanzadilla. No sólo la greguería; por la vía de ese pintoresquismo insólito discurren también su madrileñismo, *gollerías* y parte de su *ramonismo* y miscelánea.

Y con ellos, un amplio cúmulo de relatos, empezando por los madrileñistas. En rigor, cuentos o novelas de ambiente, con la ciudad co-

mo protagonista (que se nos redescubre y vuelve asombrosa). Llegan hasta *Piso bajo* (1961) y pasan por rarezas tan indefinibles como *El torero Caracho* (1926). Y es que de unos tópicos de lo cotidiano y castizo (de un repertorio que le entusiasma al público), saca algo original y artístico, pero sin duda perturbador.

Ya lo dije: en Ramón hay un cambio de óptica. Y un atentado al mercado; con ludismo e ironía, va a intentar nada menos que disociar y transformar la vieja mercancía literaria. De entrada, eso tan acostumbrado o castizo –que representa la normalidad o lo típico– se ve no sé si parodiado, pero sí invertido en buena parte de su significación. Lleno de plasticidad, se torna insólito, inquietante o macabro –cuando no grotesco o ridículo, registrando toda clase de anomalías–. Junto a un expresionismo que comparte con Solana, Ramón lo hace ingresar en lo fantástico, como vemos en *La viuda blanca y negra*, en cuentos como «La abandonada del Rastro» (1929) o en otros de *La malicia de las acacias* (1927).

Afloran ahora lo inconveniente y lo prohibido. Y lo que no era sino una temática conformista, una identidad engañosa, meros estereotipos, se llena de significados críticos: el topicazo se rompe o transtorna, transformado por nuevas formas de expresión. Repito: junto a la experimentación y mezcla con otros géneros populares (folletín, crónica negra, mitos de masas, etc.), surge un humor vanguardista que va como en sordina y desdobla o pone en solfa la historia que leemos (la lógica del relato, o esa fatalidad que arrastra a los personajes), tomada a la postre de esos mismos géneros, de los que Gómez de la Serna se burla, y de los que al tiempo se sirve para connotar. Para colmo, este costumbrismo de vanguardia se empareja con un erotismo inédito, lúgubre y vitalista, sensual y mórbido, que viene de los decadentes y unido al ambiente alcanza su apoteosis en *La Nardo*.

Del pasado siglo proceden también esas galerías de gestos o tipos anónimos. Ha nacido el expresionismo: Ramón ve ya muñecos sin rostro, como los de Kafka, y los pinta de un solo rasgo, unidos a un objeto, en instantánea. O esos personajes planos, que inundan sus novelas. Transformados por lo humorístico, se convierten en caricatura del autómata urbano, con aire guiñolesco; Ramón aprecia el cine mudo, y lo vierte a la literatura. Humorismo estilizado: el ocaso del individuo es patente en esos personajes unidimensionales, ligados casi siempre a una manía, como el don Pablo de *El secreto del acueducto* (1922) (víctima de su pasión por Segovia), el hastiado y angustiado Quevedo de *El Gran Hotel* (con su frenético deambular buscando conquistas), o ese nuevo Landrú que representa el Roberto de *El chalet de las rosas* (1923), novela también de crimen, y donde el humor negro

de Ramón, que encara de muy otro modo el asunto, tiene ocasión para brillar.

¿Recuerda el lector a aquellos detectives que aguzaban la vista, como el científico ante el microscopio? Más o menos implícitos, pasan gregueriza ndo por sus novelas, desde los «casos» de *El doctor inverosímil* a *El novelista*, por no hablar de ese nuevo cíclope con monóculo, el prototipo del facha que vemos parodiado en *El caballero del hongo gris* (1928). He dicho detective: además de remitirnos a la novela de consumo (género policiaco), es también el trasunto de aquel omnímodo narrador realista, que ahora subyace atomizado (y burlado) tanto en sus relatos como en sus monografías: ingente catálogo de miradas, inspección con lupa de lo desatendido, donde una aguda percepción sinecdótica –asociada a la imagen– disloca las ingenuidades del simple *voyeur*. Y es que Ramón, que ama la desintegración, adopta también esas lentes del naturalismo que incluso antes, en un Quevedo, miran a lo *bajo*, haciendo puntillismo (y que tienen en la pesada novela burguesa, y más en la de Blasco, un público apetecible, potencialmente tránsfuga, si se le sabe dar lo descriptivo desde una nueva óptica).

¿Qué decir del sensual folletín modernista que dignifican Valle-Inclán, D'Annunzio, o el inefable Hoyos y Vinent? Lo desarticula; concentra en píldoras su pegajoso lirismo, su estilización de escaparate, su magnífica cursilería. Y mete lo absurdo y prosaico a rebanadas: lo desmonta y pasa por la lúcida criba de Charlot (las citas serían aquí interminables: vaya el lector a los innumerables títulos femeninos de sus novelas, de *La viuda...* a *La Nardo*, pasando por cuentos como «La hiperestésica» (1928).

Llenas de viajeros desasosegados, sus novelas cosmopolitas (*El Gran Hotel*, *La quinta de Palmyra*, etc.) contrastan en ese inmenso baúl que forman géneros como la novela y los libros de viaje: su mironeo por la urbe –interruptivo e insólito– es esencial; ocupa más espacio que el aparente designio de la historia. Se suceden las ciudades, pero jamás se había visto mirar a tantas partes, ni haciendo greguerías, ni desde tantos ángulos de visión. Las de la «nebulosa», ya reseñadas, convierten ese vagabundeo por la calle (tras lo *nuevo*, la mujer o lo imaginativo) en una alegoría de la búsqueda (casi siempre infructuosa: un laberinto de ausencia del que, con el deseo, brota la escritura). Y es que su novelismo se asoma a «ventanas» y «viajes» diferentes, siguiendo, con el deseo, la ruta de lo inesperado.

Por lo demás: la vieja novela porno (que incluso Felipe Trigo cultiva, juntada al naturalismo) se ha transmutado ahora en un erotismo insólito, que imita de inmediato nuestra vanguardia. Unido a los obje-

tos, se hace cosa connotativa y artística, y es un ingrediente entre otros. Pero otro tanto sucede con un género tan lleno de público como la novela histórica; lejos de las de Valle o Baroja, sus *Novelas Superhistóricas* (1944-1949) surgen como totales rarezas: a menudo, son leyendas greguerísticas, burla mágica del género, fábulas extraviadas.

Lo apunto: Ramón experimenta con una ingente literatura de masas, y a través de la greguería, y en clave vanguardista, nos la devuelve artísticamente desautomatizada. Transforma y vivifica todo objeto industrial, sí; y con él, toda literatura estereotipada, de consumo. ¿Se da cuenta el lector de que, bajo su apariencia frívola y *deshumanizada*, esta literatura delata al hombre masa, y subvierte las referencias (hoy ya casi inconscientes) de una aberrante política de multitudes? ¿Cómo casar sus estrategias vanguardistas con un público plano y manipulado (unidimensional, como diría Marcuse), que ama lo redundante?

Al igual que su poética, su obra (que camufla unas dificultades y una distancia estética bajo el fino envoltorio de lo rápido y popular) explica esa fisura entre su fama de artista y lo minoritario de sus lectores. Ramón es un autor marginal, popular por su figura, pero poco leído; sólo muy gota a gota (en casi un siglo) se irán reeditando sus novelas; las más leídas no pasan de nueve o diez ediciones. No extrañe que sea Jardiel Poncela (uno de sus grandes imitadores) quien, rebajando el producto, haciéndolo más obvio, poniéndole anzuelos, erotismo picante, comicidad corriente, chistes y sal incluso gorda, y montando sus relatos con un ritmo trepidante pero lleno de greguerías, conquiste el mercado. Novelas como *Amor se escribe sin hache* (1929) o *¡Espérame en Siberia, vida mía!* (1930)..., sí que arrasaron: fueron los superventas de la época, al menos hasta la censura de Franco.

Pese a salir en su busca, la obra de Ramón no conquista al gran público. En cambio, tiene una recepción muy fértil en la generación del 27. Y más tras el espaldarazo de Ortega, que en *Ideas sobre la novela* (1925) toma a Joyce, Proust y Gómez de la Serna como paradigmas de una urgente renovación. A partir de entonces, y al menos hasta 1935, toda nuestra narrativa de vanguardia (sea en la línea de los *nova novorum*, capitaneada por Jarnés y Espina; sea entre los humoristas, con Jardiel, Ros, Neville y otros discípulos de Pombo; entre los independientes, con los muy considerables Borrás o Verdaguer, o los comprometidos, como Arconada o Arderíus), toda esa novela de los jóvenes, insisto (con Sender y Aub y Ayala), vendrá marcada por el sello de Ramón. Y es que pese a las reticencias o juicios negativos de críticos como Nora, últimamente hemos asistido a una reevaluación de toda esta literatura, a veces fascinante, y vuelta hoy a leer y editar. □

Desde el 8 de octubre, en la Fundación Juan March

KANDINSKY

«Kandinsky: origen de la abstracción»

- Exposición con 44 obras realizadas de 1899 a 1920
- Conciertos y conferencias en torno a Kandinsky

Veinticinco años después de que la Fundación Juan March presentara la primera exposición dedicada en España a Wassily Kandinsky (Moscú, 1866-Neuilly-sur-Seine, 1944), uno de los creadores del arte abstracto, esta institución cultural abre la nueva temporada artística en Madrid, el 8 de octubre, con la muestra «Kandinsky: origen de la abstracción». Hasta el 25 de enero de 2004 se podrá contemplar en su sede un total de 44 obras (30 pinturas y 14 acuarelas, tinta china y grabados), realizadas entre 1899 y 1920. Si la muestra de 1978 presentaba el período entre 1923 y 1944, el más geométrico y abstracto del artista, en esta ocasión se exhibe su trabajo desde sus inicios artísticos hasta el predominio del elemento abstracto, iniciando así la pintura no figurativa.

Las obras de la exposición, que ha sido organizada por la Fundación Juan March y la Fundació Caixa Catalunya de Barcelona, donde se ha exhibido anteriormente, proceden principalmente del Museo Estatal Tretiakov de Moscú, de diversos museos rusos y de otros europeos, como el Centro Georges Pompidou de París, la Lenbachhaus de Múnich, el Von der Heydt Museum de Wuppertal, la Tate de Londres y el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, entre otros.

Ciclos de conciertos y conferencias acompañan a la exposición. Tres conciertos bajo el rótulo «Músicas para una exposición Kandinsky» inauguran en octubre los ciclos monográficos musicales de los miércoles, con la actuación de la pianista Miriam Gómez-Morán, **el** Trío Kandinsky **y el** Trío Tactum. **También en octubre, en ocho sesiones, el catedrático de Estética** Simón Marchán **imparte ocho conferencias bajo el título de «Iconos de la modernidad (Antes y después de Kandinsky)», en la primera «Aula abierta» programada por la Fundación Juan March en este curso.**

El 8 de octubre, a las 19,30 horas, Maria-Josep Balsach, **profesora de Arte contemporáneo de la Universidad de Girona, pronuncia la conferencia inaugural titulada «Origen de la abstracción: Kandinsky y la tradición rusa».**



«Murnau-Estudio para *Paisaje con torre*», 1908



«Múnich-Schwabing», 1901

Nacido en Moscú, y nacionalizado posteriormente alemán y francés, Kandinsky es una de las figuras clave de la vanguardia artística europea del siglo XX. Estrechamente vinculado, junto con Paul Klee, a la Bauhaus, escuela alemana de los años veinte que revolucionó la concepción tradicional de las artes y de la pedagogía artística, realizó su primera acuarela abstracta en 1910. Durante su trabajo como profesor en la Bauhaus, profundizó en su investigación sobre colores y formas, que él desliga de la realidad, en la supresión de motivos y objetos, hasta llegar a la abstracción y a la concepción de la obra de arte como «necesidad interior» del artista.

El estilo de Kandinsky en sus comienzos revela la influencia del intenso colorismo ruso tradicional, del impresionismo y del fauvismo.

La etapa de 1908 a 1914, cuando vive en Murnau, un pueblo al sur de Múnich, marca el salto de la figuración a la abstracción. Participa en numerosas exposiciones y en 1909 funda con Jawlensky, la «Nueva Asociación de Artistas de Múnich», presidida por él mismo. En 1911 crea con Paul Klee y Franz Marc *Der Blaue Reiter* («El Jinete Azul»). Ese mismo año publica *De lo espiritual en el Arte*.

«El objeto perjudica mis pinturas», afirma Kandinsky. Desaparecen los motivos, las formas se disuelven en colores y formas y sus paisajes se convierten en partituras de color: «Composiciones», «Impresiones», «Improvisaciones». *Composición VII*, de 1913, es la más importante de las obras expuestas en la muestra.

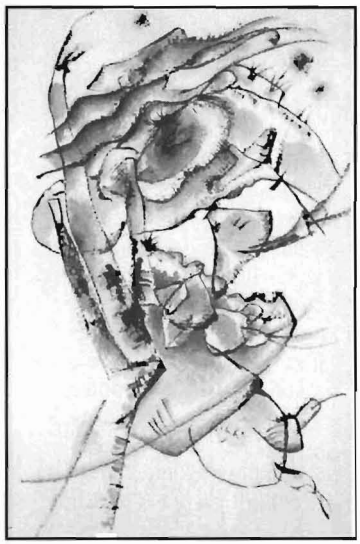
Con la guerra europea de 1914, Kandinsky vuelve a Rusia. La exposición presenta obras de estos años en Rusia, algunas figurativas, y termina con otros cuadros de esta etapa, como *Composición lineal y cromática*, de 1918, y *Cuña violeta*, de 1919.

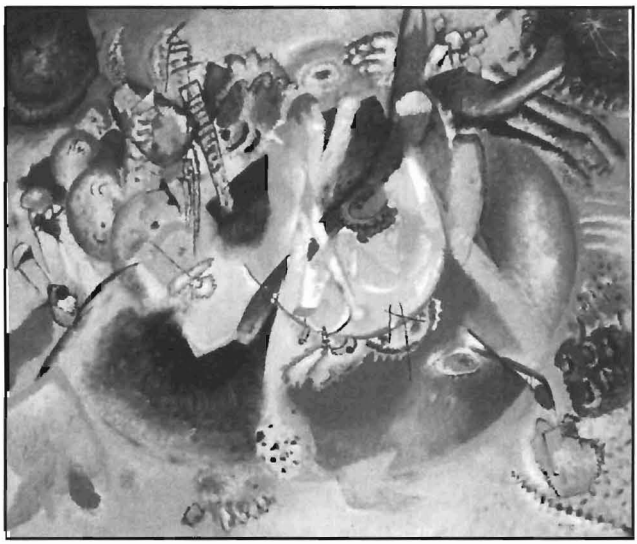
El paisaje como tema recurrente

La exposición parte del tema del paisaje y muestra la evolución artística de Kandinsky, desde sus obras más figurativas en los inicios de su trayectoria artística en 1899 (*El puerto de Odessa*), pasando por una progresiva disolución de las formas, el desarrollo y predominio del elemento abstracto que ya en 1920 ha alcanzado su máxima expresión. En la exposición podrían distinguirse tres tipos de paisaje: figurativo, emocional y abstracto.

El catálogo

El catálogo, de 160 páginas, incluye diversos textos: «Kandinsky, el camino de la pintura abstracta», por **Valeriano Bozal**, catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid; «Una pequeña guía para la observación de la *Composición VII*», por **Marion Ackermann**, conservadora de la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Múnich; y «Conferencia de Colonia de 1914», del propio Kandinsky. Se trata de una conferencia que no llegó a pronunciar, publicada en 1957 según el borrador del pintor y en el que éste evoca su itinerario pictórico hacia la abstracción; extractos de diferentes escritos de Kandinsky (*De lo espiritual en el Arte*, *Mirada retrospectiva, carta a Gabriele Münter*); una biografía del pintor y una bibliografía seleccionada.





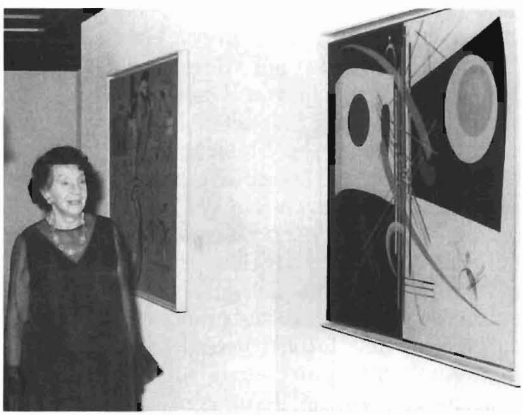
«Composición abstracta», c. 1915-17, e «Improvisación con formas frías», 1914

KANDINSKY

A partir de octubre el ***horario de visita*** *de las exposiciones que exhibe la Fundación Juan March en su sede, en Madrid, es el siguiente:*
• De lunes a sábado, de 11 a 20 horas • Domingos y festivos, de 11 a 15 h.

Visitas guiadas:
• Miércoles, de 11 a 14 horas • Viernes: de 16,30 a 19,30 horas.

Kandinsky ya estuvo en la Fundación



La exposición de Kandinsky que en el otoño de 1978 trajo a Madrid la Fundación Juan March presentaba una selección de 60 obras (38 óleos, 13 dibujos a tinta china, 5 guaches y 4 acuarelas), realizadas por el artista ruso entre 1923 y 1944. Posteriormente la muestra se exhibió en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

Invitada por la Fundación Juan March, la viuda del pintor, **Nina Kandinsky**, vino a Madrid para visitar la exposición y mantuvo una rueda de prensa con informadores y críticos.

Kandinsky: biografía

1866-1894



Wassily Kandinsky nace el 4 de diciembre de 1866 en Moscú. En 1869 la familia abandona Moscú y se instala en Odessa. Cinco años más tarde Kandinsky aprende a tocar el piano y, más adelante, el violonchelo. En 1885 se traslada a Moscú y al año siguiente ingresa en la Universidad, donde cursa estudios de Derecho y Economía.

En 1889 visita el Ermitage de San Petersburgo y la obra de Rembrandt le conmueve. Primer viaje a París. En 1892 se licencia en Derecho y se casa con su prima Anya Shimyákina. Segundo viaje a París. Comienza a impartir clases en la Universidad de Moscú.

1895-1905

Es nombrado director artístico de la imprenta Kuchverev de Moscú. Visita la exposición de los impresionistas franceses en Moscú, conoce la obra de Monet y queda fascinado por su cuadro *Almiar*. Se da cuenta de que el objeto no es imprescindible en la pintura. En 1896 abandona la carrera jurídica y decide dedicarse a la pintura. En diciembre se traslada a Múnich, donde cursa estudios artísticos. En 1897 se inscribe en la Academia de Anton Azbe, en la que coincide con Alexej von Jawlensky y otros artistas rusos. Visita la exposición de la Sezession muniquesa y conoce las propuestas modernistas. En 1900 ingresa en la Academia de Bellas Artes de Múnich. Pinta sus primeras aguadas y témperas sobre cartón y pequeños óleos sobre tela adherida a cartón. Al año siguiente funda la asociación de artistas Phalanx con Rolf Niczky, Waldemar Hecker, Gustav Freytag y Wilhelm Hüsgen, y abren una escuela de arte, donde Kandinsky imparte clases de dibujo y pintura.

En 1902 es nombrado presidente de la Phalanx, que se cierra al año siguiente. Expone obra por primera vez en la Sezession berlinesa. Inicia su relación con Gabriele Münter, que asiste a sus clases. En 1905 hace su primera exposición individual en la Galería Krause de Múnich. Expone en el Salon des Indépendants de París y en la Sociedad de Artistas Rusos de Moscú. Recomendado por Max Lieberman, le aceptan como miembro de la Liga Alemana de Artistas.

1906-1913

Estancia en París y Sèvres. Conoce a Gertrude Stein, en cuya casa ve obras de Picasso y Matisse. Miembro de la Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres de París. Recibe el Gran Premio de la Exposición Internacional de París. Participa en el Salon d'Automme, en la Sezession de Berlín y expone con los artistas de *Die Brücke* en Dresde. En 1907 regresa a Múnich y se traslada a Berlín con Gabriele Münter. Invitados por Alexej von Jawlensky y Marianne von Werefkin, pasan el verano con Gabriele Münter en Murnau. Regresa a Múnich. En 1909 funda y preside la Nueva Asociación de Artistas de Múnich (NKVM). Compra con Gabriele Münter una casa en Murnau. Primera exposición de la NKVM en la Moderne Galerie Thannhauser de Múnich. Pinta las primeras *Improvisaciones*. En 1910 pinta sus tres primeras *Composiciones* y su primera acuarela abstracta. Termina el manuscrito *De lo espiritual en el arte*, en el que incluye su filosofía estética y resume su trabajo. En 1911 conoce a August Macke y

vuelve a encontrar a Paul Klee. Pinta sus primeras *Impresiones* y finaliza sus *Composiciones IV y V*. Funda, junto con Marc, el grupo *Der Blaue Reiter*. Primera exposición de este grupo en la Moderne Galerie Thannhauser de Múnich. Se divorcia de Anya Shimyákina. *De lo espiritual en el Arte* se publica en Múnich.

En 1912 se celebra la segunda exposición de *Der Blaue Reiter* en Múnich. Se publica el almanaque del mismo nombre. Primera exposición individual en la Galería *Der Sturm* de Berlín. En 1913 participa en la International Exhibition of Modern Art (conocida como «Armory Show») en Nueva York. *Der Sturm* publica el *Álbum Kandinsky 1901-1913*. Se publica su libro de poemas en prosa *Sonidos* con 56 xilografías.

1914-1921

Presenta su *Composición VII* en exposición individual en la Moderne Galerie Thannhauser de Múnich. Estalla la Primera Guerra Mundial y Kandinsky se refugia con Gabriele Münter en Suiza. Redacta la *Conferencia de Colonia* (publicada, póstumamente, en 1957) y comienza a trabajar en el escrito *Punto y línea sobre el plano*. Regresa a Rusia, se instala en Moscú. En 1916 se publica su ensayo *Sobre el artista*. Regresa a Moscú, donde conoce a Nina Andreievsky, con la que se casa tras separarse de Gabriele Münter. Estalla la Revolución de Octubre. En 1918 Tatlin le invita a colaborar en la nueva política cultural, surgida de la Revolución, como miembro de la Sección de Bellas Artes (IZO) del Comisariado Popular de Instrucción Pública (Narkompros). Es nombrado director de la Sección de Teatro y Cine, profesor en los Talleres Libres Artísticos del Estado (SVOMAS), en Moscú, y en 1919, director del Museo de la Cultura Pictórica de esa capital. Invitado por Malevich y El Lissitzky, participa en la Primera Exposición Nacional, en Moscú. Interviene en la creación del Instituto de Cultura Artística (INKHUK), donde presenta el programa pedagógico. Es nombrado profesor honorario de la Universidad de Moscú. En diciembre de 1920 abandona el INKHUK. Funda, junto con Kogan, la Academia Rusa de Ciencias Artísticas de Moscú (RAKHN), de la que es nombrado vicepresidente. En diciembre del año siguiente abandona Moscú y se traslada a Berlín.

1922-1936

Walter Gropius le ofrece una plaza de profesor en la Bauhaus y se instala en Weimar. En 1923 realiza su primera exposición individual en Nueva York. Escribe *Sobre la síntesis escénica abstracta, Los elementos básicos de la forma* y *Curso y seminario sobre el color* para la revista de la Bauhaus. Primera exposición de la Bauhaus en Weimar. En 1924 funda, junto con Klee, Feininger y Jawlensky, el grupo *Die Blauen Vier*. En 1925 la Bauhaus se traslada de Weimar a Dessau, tras los ataques perpetrados por el partido nacionalsocialista.

En 1926 se publica en Múnich *Punto y línea sobre el plano*. Con motivo de su 60º aniversario se organizan exposiciones en Dresde, Berlín, Dessau y Brunswick, y la Bauhaus le dedica un número monográfico en su revista *Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung*. Se traslada a vivir a las casas adosadas para profesores de la Bauhaus, diseñadas por Gropius, donde tendrá por vecino a Paul Klee.

En 1928 obtiene la nacionalidad alemana. Realiza los



Kandinsky en Múnich, en 1902



«Naif», 1916

decorados y figurines para *Cuadros de una exposición*, de Mussorgsky, en el Friedrich-Theater de Dessau. En 1930 participa en la exposición *Cercle et Carré* en París, y al año siguiente colabora por primera vez en la revista *Cahiers d'Art* con el artículo «Reflexiones sobre el arte abstracto». En 1932 se traslada a Berlín. Al año siguiente, el 11 de abril, por orden de Goering, se clausura definitivamente la Bauhaus. Se traslada a París y se instala en Neuilly-sur-Seine. En 1936 participa en la exposición *Cubism and Abstract Art* en el MOMA de Nueva York y en *Abstract and Concret* en Londres. Pinta *Composición IX*.

1937-1944

Retrospectiva en la Kunsthalle de Berna. El gobierno nacionalsocialista le confisca 57 obras expuestas en varios museos alemanes, 14 de las cuales se incluyen, en julio, en la exposición *Arte Degenerado* en la Haus der Kunst de Múnich. En 1939 obtiene la nacionalidad francesa. Estalla la Segunda Guerra Mundial. Pinta *Composición X*. Pese a las proposiciones que recibe de Varian Fry para emigrar a Estados Unidos, en 1941 decide permanecer en París. En marzo de 1944 cae enfermo y en abril deja de pintar. Muere el 13 de diciembre, a la edad de 78 años, en Neuilly-sur-Seine. □



Kandinsky en su estudio de Neuilly, en 1939.

«Músicas para una exposición Kandinsky»

Bajo el título «Músicas para una exposición Kandinsky», la Fundación Juan March ofrece el primer ciclo de conciertos del nuevo curso académico 2003-2004, durante los miércoles 15, 22 y 29 de octubre, con motivo de la exposición «Kandinsky: origen de la abstracción» que se inaugura el 8 de octubre. Interpretado por Miriam Gómez-Morán (**piano**); Trío Kandinsky (Manuel Porta, **violín**; Amparo Lacruz, **violonchelo**; y Emili Brugalla, **piano**); y Grupo Tactum (Anna Escala, **recitadora**; Jordi Gendra, **flauta**; Pilar Azagra, **violín**; Francisco Castillo, **violín y viola**; Frederic Miralda, **clarinete**; Pep Mira, **clarinete bajo**; Josep Pazos, **violonchelo**; David Casanova, **piano**; y Enric Ferrer, **dirección**), **se ofrece en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España. El programa del ciclo es el siguiente:**

— *Miércoles 15 de octubre*

Miriam Gómez-Morán (piano)

La lúgubre góndola, Nubes grises y Bagatela sin tonalidad, de Franz Liszt; 6 Piezas Op. 19 y 3 Piezas Op. 11, de Arnold Schönberg; Sonata Op. 1, de Alban Berg; Suite Op. 14, de Béla Bartók; y Sonata nº 5 Op. 53, de Alexander Scriabin.

— *Miércoles 22 de octubre*

Trío Kandinsky (**Manuel Porta**, violín; **Amparo Lacruz**, violonchelo; y **Emili Brugalla**, piano)

Trío en Mi menor, Op. 102, de Max Reger; y Verklärte Nacht, Op. 4, de Arnold Schönberg.

— *Miércoles 29 de octubre*

Grupo Tactum (**Anna Escala**, recitadora; **Jordi Gendra**, flauta; **Pilar Azagra**, violín (Pierrot Lunaire); **Francisco Castillo**, violín (Kammersymphonie) y viola (Pierrot Lunaire); **Frederic Miralda**, clarinete; **Pep Mira**, clarinete bajo (Pierrot Lunaire); **Josep Pazos**, violonchelo; **David Casanova**, piano; y **Enric Ferrer**, dirección).

Kammersymphonie, Op. 9 (versión de Anton Webern para violín, flauta, clarinete, violonchelo y piano); y Pierrot Lunaire, Op. 21 (Recitadora, Fl.-Picc., Cl., Cl. bajo, V1., V1a., Vc., y Pn.), de Arnold Schönberg.

Los intérpretes

Miriam Gómez-Morán es catedrática de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

El **Trío Kandinsky** hizo su presentación en 1999. **Manuel Porta** ha participado con la Orquesta Sinfónica del Vallés en el Palau de la Música de Barcelona. **Amparo Lacruz** es profesora del Conservatorio de Manresa y ha impartido cursos, entre otros, en los encuentros de la Joven Orquesta Valenciana. **Emili Brugalla** es miembro fundador del Trío Kandinsky. Ha colaborado con Barcelona 216 y Solistas de la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya.

Grupo Tactum: **Anna Escala** está terminando sus estudios superiores de canto. **Jordi Gendra** es profesor del Instituto Andorrano de Estudios Musicales. **Pilar Azagra** es profesora en el Conservatorio de Tarazona (Zaragoza) y en el Profesional de Zaragoza. **Francisco Castillo** es profesor en el Conservatorio de Música de Sabiñánigo (Huesca). **Frederic Miralda** compagina la interpretación con la enseñanza. **Pep Mira** es profesor de Clarinete en la Escuela de Música del Palau. **Josep Pazos** es profesor en el Conservatorio de Sabadell. El repertorio de **David Casanova** es básicamente contemporáneo. **Enric Ferrer** es compositor. □

Desde el 9 de octubre

«Iconos de la modernidad (Antes y después de Kandinsky)»

Conferencias de Simón Marchán

Del 9 al 30 de octubre, con motivo de la exposición «Kandinsky: origen de la abstracción», el catedrático de Estética de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Simón Marchán, **imparte en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «Iconos de la modernidad (Antes y después de Kandinsky)». El «Aula abierta» –integrada por ocho sesiones– consta de conferencias públicas, a las 19,30 horas, y de una sesión anterior de clases prácticas, destinada sólo a profesores, previa inscripción.**

El programa de las ocho conferencias públicas es el siguiente:

Jueves 9 de octubre: «El paisaje como motivo».

Lunes 13 de octubre: «El desnudo anticlásico».

Martes 14 de octubre: «El retrato como negación de las convenciones».

Jueves 16 de octubre: «La naturaleza muerta desde la indiferencia».

Martes 21 de octubre: «La belleza fugitiva y lo negativo de la metrópoli».

Jueves 23 de octubre: «El interior virtual y real».

Martes 28 de octubre: «Los 'acordes' de los objetos y sus resonancias».

Jueves 30 de octubre: «La reducción al grado cero se transfigura en Icono».

El objetivo de estas lecciones es abordar la existencia de las unidades temáticas en la primera modernidad y la época de las vanguardias, sin renunciar a los análisis formales pertinentes, pues, frente a las interpretaciones formalistas, aquéllos nunca desaparecieron en el arte moderno y, en contra del nuevo populismo historiográfico postmoderno, siempre fueron sensibles a los dispositivos formales y sus oscilaciones. Se parte de una revisión crítica de la historia lineal moderna a favor de una historia transversal que abre el arte moderno al mundo exterior, ya sea la naturaleza, la vida o la historia.

Simón Marchán es catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía de la U.N.E.D, en Madrid, y anteriormente ha sido profesor de Teoría del Arte e Historia de Arte Contemporáneo en la Facultad de Geografía e Historia de las Universidades Complutense y Autónoma de Madrid, profesor titular de Estética y Composición en la E.T.S. de Arquitectura de Madrid, catedrático de la misma materia en las E.T.S. de Arquitectura de Las Palmas y Valladolid, así como decano de las mismas.

Ha sido miembro del Patronato del Museo Español de Arte Contemporáneo y del Centro Galego de Arte Contemporáneo y, actualmente, lo es del Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español, de Valladolid. Comisario de destacadas exposiciones, es autor de numerosos libros sobre arte, arquitectura y estética, entre ellos *Las vanguardias históricas y sus sombras* (1994, 4ª edic., 2002) y *Las vanguardias en las artes y la arquitectura* (2001). □

Con visitas didácticas para escolares, universitarios, familias y grupos

Aprender a mirar el arte

El Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma, reanuda sus actividades educativas

El Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma, reanuda en octubre sus actividades educativas, dirigidas a escolares, universitarios, familias y grupos diversos. Esta iniciativa, que la Fundación Juan March puso en marcha hace ya cuatro años, tiene como objetivo enseñar a comprender y disfrutar con el arte contemporáneo, y se aplica en el ámbito de la Educación Infantil, Primaria y Secundaria.

Se propone una nueva manera de mirar las obras de arte, a través de la exploración de los colores, la materia, el trazo, con juegos donde se imaginan los olores, el sonido, el movimiento o el tacto: una nueva manera de aprender a leer la imagen artística.

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 –con diversos niveles de dificultad según los grupos–, 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.



Visitas guiadas

Hay visitas guiadas a la *colección permanente* del Museo para centros escolares, familias y grupos diversos. En esta colección, que ofrece 70 pinturas y esculturas de 52 autores españoles del siglo XX, están presentes las principales corrientes del arte contemporáneo desde las primeras vanguardias hasta las últimas tendencias.

Asimismo se realizan visitas guiadas a las *exposiciones temporales*, para alumnos de educación secundaria. Estas exposiciones presentan la obra de importantes artistas de la vanguardia nacional e internacional. Para facilitar el acercamiento a sus obras, el Museo plantea unos itinerarios didácticos que se complementan con un taller en el que se estudia al artista y su obra en el contexto histórico-artístico, y se estimula sobre todo la capacidad reflexiva y de experimentación plástica de los alumnos. □

«Recitales para Jóvenes» en Palma

Inauguran el nuevo salón de actos del Museo



A partir del 17 de octubre el nuevo salón de actos del remodelado Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma, acogerá, los viernes por la mañana, los «Recitales para Jóvenes», conciertos de música clásica que, destinados a estudiantes de colegios e institutos, previa petición, lleva organizando la Fundación Juan March desde 1975 en Madrid y, de modo esporádico, en otras ciudades españolas. En el pasado sí se celebraron, excepcionalmente, recitales de esta modalidad en Palma de Mallorca, aunque ahora, a partir de octubre, se van a celebrar de forma habitual, como se hace en Madrid. Estos conciertos son para uno o dos instrumentos y son comentados entre pieza y pieza por un crítico musical. En estos casi treinta años de «Recitales para Jóvenes» se han organizado más de dos mil conciertos y a ellos han acudido más de medio millón de estudiantes, acompañados de sus profesores.

En viernes sucesivos de octubre, noviembre y diciembre, **Luis Miguel Correa**, violonchelo, y **Rumiko Harada**, piano, interpretarán obras de Bach, Beethoven, Brahms, Schumann, Saint-Saëns, Villa-Lobos, Torrandell y Falla. Los comentarios corren a cargo de **Pere Estelrich**, que ha sido gerente de la Orquesta Sinfónica de Balears, de la Camerata Sa Nostra y director de varios ciclos y festivales musicales en Baleares.

Luis Miguel Correa ha sido tutor de la Joven Orquesta de Baleares y es violonchelo solista de la Orquesta Sinfónica de Baleares Ciutat de Palma y de Camerata Sa Nostra. Rumiko Harada, pianista japonesa, estudió en Tokio y París y toca con varias orquestas sinfónicas españolas.

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

Durante el mes de octubre siguen 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). 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.).

La otra exposición presenta una selección de 103 obras realizadas por **Eduardo Chillida** (San Sebastián 1924-2002) entre 1945 y 2000: dibujos, collages, «gravitaciones», pequeñas esculturas en acero y terracota. Las obras proceden de la colección del propio Chillida y de una colección particular.

Ambas muestras estarán abiertas hasta el 15 de noviembre de 2003.

Desde el 15 de octubre

Exposición «Esteban Vicente: collages», en Cuenca

Ofrece 27 obras del artista español

Desde el 15 de octubre está abierta en las salas de exposiciones temporales del Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca, la exposición «Esteban Vicente: collages», con una selección de 27 obras de Esteban Vicente **(Turégano, Segovia, 1903 - Bridgehampton, Long Island (EE UU), 2001), único artista español perteneciente a la Escuela de Nueva York del expresionismo abstracto americano. Las obras proceden del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, de Segovia. La exposición permanecerá abierta en Cuenca hasta el 8 de febrero de 2004.**

Esteban Vicente nace en Turégano (Segovia) en 1903. En 1921 ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid para estudiar escultura. Publica sus primeros dibujos en las revistas literarias *Verso y Prosa* y *Mediodía*. En 1929 marcha a París, donde conoce, entre otros, a Picasso, Dufy y Max Ernst. Vive un año en Barcelona y realiza varias exposiciones.

En 1936, al estallar la Guerra Civil, se traslada a Nueva York y en 1940 se nacionaliza estadounidense. Entabla amistad con los principales miembros de la Escuela de Nueva York: Rothko, De Kooning, Pollock, Kline y Newman. Fue seleccionado para las exposiciones más significativas del período: «New Talents 1950» y «9th Street», lo que le granjeó un lugar destacado en la primera generación del expresionismo abstracto norteamericano.

Enseñó en prestigiosas instituciones de Estados Unidos, como la Black Mountain School, junto a Merce Cunningham y John Cage; la New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture, de la que fue miembro fundador; y en la Universidad de Columbia. Hay obra suya en los museos y colecciones norteamericanas más importantes: Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art, Whitney Museum of American Art, Guggenheim Museum, etc. Esteban Vicente falleció el 11 de enero de 2001, en su casa de Bridgehampton.



En 1991 se le concedió la Medalla de Oro de las Bellas Artes y en 1998 el Premio de las Artes de la Junta de Castilla y León. En 1995 el IVAM Centre Julio González realizó una gran retrospectiva de sus collages. En 1998 se celebró en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía una exposición antológica de su obra y en Segovia se abrió el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, de la Diputación Provincial. En 1999 recibió la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio y en el citado Museo Reina Sofía se inauguró una sala permanente dedicada a sus obras. □

«Conciertos del Sábado» en octubre

Ciclo «Beethoven: Tríos para cuerda»

Con un ciclo dedicado a los Tríos para cuerda de Beethoven se inician en octubre los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March del nuevo curso. Los días 11, 18 y 25 de ese mes, a las 12 de la mañana, el Trío de Arco Adagio, **integrado por** Carmen Tricás **(violín),** María Teresa Gómez **(viola) y** María Luisa Parrilla **(violonchelo), con la actuación de** María Antonia Rodríguez **(flauta) en el tercer concierto, ofrece una selección de este repertorio del músico alemán. El programa es el siguiente:**

• *Sábado 11 de octubre*

Trío en Mi bemol mayor, Op. 3 y Trío en Do menor, Op. 9 nº 3.

• *Sábado 18 de octubre*

Serenade en Re mayor, Op. 8 y Trío en Sol mayor, Op. 9 nº 1.

• *Sábado 25 de octubre*

Trío en Re mayor, Op. 9 nº 2; y Serenade en Re mayor, Op. 25, para flauta, violín y viola.

Carmen Tricás, además de formar parte del Trío de Arco Adagio, ha pertenecido al Cuarteto Tema y, actualmente, a la Orquesta de Cámara Solistas de Madrid. Es profesora de la Orquesta Sinfónica de la RTVE desde su fundación.

María Teresa Gómez es componente del Grupo Círculo, ayuda de solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE y viola solista de la Orquesta de Cámara Solistas de Madrid.

Mª Luisa Parrilla forma parte de las Agrupaciones Camerata Gaspar Cassadó, Joven Orquesta de Cámara de Madrid y Orquesta de Cámara Ars Nova de Madrid. Desde 1981 es titular de la Orquesta Sinfónica de RTVE y desde 1990 profesora de la Escuela Municipal de Música Manuel de Falla de Alcorcón.

Mª Antonia Rodríguez es miembro fundador del Quinteto de Viento de Madrid y ha colaborado con los grupos Koan, Cosmos, Círculo, Ensemble de Madrid y Ensemble XXI.

Beethoven en los ciclos de la Fundación Juan March

A Ludwig van Beethoven la Fundación Juan March le ha dedicado anteriormente los siguientes ciclos monográficos:

- Integral de Sonatas para violín y piano (1980)
- Integral de Sonatas para piano (1980, 1990 y 2002)
- Integral de Sonatas para violonchelo y piano (1981)
- Integral de Tríos con piano (1982)
- Variaciones para piano (1986)
- Integral de Sonatas para violonchelo y piano de Beethoven y Brahms (1988)
- Integral de la obra para violín y piano (1993)
- Tríos con piano (1996)
- Beethoven-Liszt: las 9 Sinfonías (1998)
- Integral de los Cuartetos de cuerda (2003)
- Tríos para cuerda (2003)

«Conciertos de Mediodía»

Canto y piano; guitarra; piano; y viola y piano son las modalidades de los cuatro «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de octubre, los lunes a las doce horas.

LUNES, 6

RECITAL DE CANTO Y PIANO
por **Sylvia Schwartz** (soprano), **Marco Schwartz** (tenor) y **Julio Alexis Muñoz** (piano) con obras de V. Bellini, G. Rossini, C. W. Gluck, F. P. Tosti, G. Donizetti, G. Verdi. A. Messager, E. Granados, J. Rodrigo, F. J. Obradors, F. Moreno Torroba, E. Toldrá, F. Alonso y F. Asenjo Barbieri.

Sylvia Schwartz estudió piano y canto en el Real Conservatorio de Londres. Ha obtenido el Premio de Juventudes Musicales de Madrid. Estudia actualmente en la Escuela Superior de Canto. Marco Schwartz ha actuado en Londres, Nueva York, Madrid y Barcelona y es alumno de la Trinity College of Music. Julio Alexis Muñoz es profesor de repertorio vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

LUNES, 13

RECITAL DE GUITARRA
por **Carles Herràiz**, con obras de Miguel Llobet, Joaquín Rodrigo, Roberto Gerhard, Feliu Gasull, Agustín Barrios y Alberto Ginastera.

Carles Herràiz (Barcelona) compagina la actividad didáctica como profesor del Conservatorio de Lleida con su actividad concertística como solista, colaborando con diferentes grupos de música de cámara y orquestas sinfónicas.

LUNES, 20

RECITAL DE PIANO
por **Jordi Pellicer**, con obras de Domenico Scarlatti, Ludwig Van Beethoven, Johannes Brahms y Béla Bartók.

Jordi Pellicer (Algemesí, Valencia) realiza sus estudios de piano en Valencia y en Barcelona; becado por la Conselleria de Cultura, Educació y Ciència de Valencia y por AIE. Es profesor en el Conservatori Municipal de Música de Cervera y en la Escola Municipal de Música de Bellpuig (Lleida).

LUNES, 27

RECITAL DE VIOLA Y PIANO
por **Beatriz Andradas Alcázar** (viola) y **Eduardo Fernández García** (piano), con obras de Paul Hindemith, Johannes Brahms y César Franck.

Beatriz Andradas (Guadalajara) ha sido primera viola y solista en la Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Miembro fundador de la Joven Orquesta de Castilla-La Mancha, pertenece a la Orquesta Filarmonía de España. Es profesora de viola en el Conservatorio Provincial de Música de Guadalajara. Eduardo Fernández García (Madrid) estudia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha sido catedrático interino de piano en este centro.

José Luis Borau

«La imagen cinematográfica» (II)

Del 11 de febrero al 6 de marzo pasados, el director de cine y académico José Luis Borau **impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «La imagen cinematográfica». El «Aula abierta» –integrada por ocho sesiones– consta de dos partes: una de conferencias públicas, a las 19,30 horas, y otra anterior de clases prácticas, destinada sólo a profesores, previa inscripción. Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron: «Necesidad de la imagen»; «La imagen cinematográfica»; «Análisis de la imagen cinematográfica»; «Situación y acción de la imagen cinematográfica»; «La invención de la imagen cinematográfica»; «Preparación de la imagen cinematográfica»; «La realización de la imagen cinematográfica» (I); y «La realización de la imagen cinematográfica» (II).**
En el número anterior de este *Boletín Informativo* se ofreció un resumen de las tres primeras intervenciones. A continuación se da el de las tres siguientes.

Situación y acción

La situación principal en que se encuentran los personajes y la acción en que forzosamente ha de desembocar tal situación constituyen la razón de ser de cualquier relato, y en particular del relato cinematográfico. La situación contiene el tema de la película, aquello de lo que va a tratar, mientras que la descripción de la acción forma el desarrollo de la misma, lo que ocurrirá ante nuestros ojos.

En principio, el interés de una película radica en el atractivo de su situación inicial. Una situación prometedora permite suponer –y exigirá– que lo que va a seguirse de ella resulte interesante. Una vez planteada la película, es decir, una vez que descubrimos cuál es su conflicto principal, y de lo que tratará, por tanto, su desarrollo, comienza la acción propiamente dicha, justo aquello por lo cual nos disponemos a contemplar el film. Porque al cine –y esto es muy importante saberlo– no vamos para conocer una situación, por muy atractiva que ésta pueda parecernos, sino para presenciar su desarrollo, es decir la acción consiguiente. Y será la calidad de la acción, su carácter imprevisto, las sucesivas circunstancias a que dé lugar, la diversión o la emoción que nos procure, lo que valorará definitivamente la obra realizada.

La acción es consustancial a la expresión cinematográfica, y en consecuencia, aquello que demandamos en primer lugar. Dicho de una manera burda, el cine es el medio idóneo para reflejar cuanto se mueve. Vamos a ver una película para asistir a *lo que pasa* en ella, no para enterarnos *de qué trata*. Claro que el concepto acción puede entenderse de muy distinta forma, no sólo en un sentido físico. Y la evolución moral de un personaje, por ejemplo, su comportamiento, su cambio de actitud, deben considerarse igualmente acción con independencia de que ejecute tales o cuales ejercicios. Hay películas donde pasan muchas cosas en apariencia, y no ocurre nada en realidad. Todo ha cambiado, como diría Lampedusa, para seguir igual.

Bien mirado, la fascinación que la imagen cinematográfica ejerce en el hombre actual cabe atribuirla en buena



José Luis Borau (Zaragoza, 1929). Licenciado en Derecho, se graduó en la Escuela Oficial de Cinematografía (1960), de la cual fue profesor de Guión. Con su propia empresa, «El imán», produjo, escribió y realizó *Hay que matar a B* (1973) y *Furtivos* (1975), que obtuvo la Concha de Oro de San Sebastián. Otros títulos son *La Sabina* (1979), *Río abajo* (1984), *Tata mía* (1986) y *Niño Nadie* (1997). *Leo* (2000), su última realización, obtuvo el «Goya» al Mejor Director del Año. Además ha producido y escrito películas como *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972) –mencionada para un «oscar» a la Mejor Película de Habla Extranjera– o *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977), premiada en Berlín. Su adaptación, con Carmen Martín Gaite, de los cuentos de Elena Fortún –la serie *Celia* (1992)–, le valió la Medalla de Oro del Festival de Nueva York. Premio Nacional de Cinematografía (2002). Presidió la Academia del Cine Español (1994-98), dirigiendo su *Diccionario del Cine Español 1896-1996*, y ha publicado diversos libros. Fundador de la Semana de Cine Experimental de Madrid, y director de las «Ediciones del imán», es también académico de número de las Reales de Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza, y San Fernando, de Madrid.

medida justo a sus dificultades para moverse en la vida moderna, concebida según parámetros de obligada inactividad física, donde –manifestaciones deportivas aparte– apenas puede resolverse nada por una acción directa e individual. Vamos al cine para ver cómo pasan cosas que a nosotros no nos pasarán nunca, a sentir emociones que nunca compartiremos con los personajes de la pantalla, sean aquellas de carácter heroico o sentimental.

El cine documental es siempre, por naturaleza, la descripción de una situación, bien sea ésta la de la vivienda en la Inglaterra de los años treinta, el subdesarrollo de las Hurdes o la actividad sexual de los pingüinos antárticos. Situación, si bien se mira, convencional a su vez, ya que viene definida a costa de casos generales y datos estadísticos, un tanto suspendida en el tiempo y el espacio, como cualquier estudio científico, donde si se da paso a pequeñas acciones secundarias, éstas van dedicadas exclusivamente a servir de ejemplos concretos o reveladores del conflicto que se trata de exponer.

Muy cercano en apariencia al cine documental, el movimiento neorrealista –de gran importancia en la historia del Cine porque vino a suponer algo así como un bofetón a los caminos trillados, convencionales, del cine comercial anterior, y su consiguiente falta de verdad, tanto física como moral–, se afanó en describir una sociedad, la de la segunda postguerra europea, reflejando fielmente sus circunstancias geográficas y personales, a la vez que insuflaba conciencia ética y, en algunos casos, política también a las historias representadas.

Sin embargo, su condición de testimonio útil, imprescindible, asfixió a la larga la inventiva de los primeros y mejores representantes neorrealistas –un Rosellini, un De Sica, un De Santis–, obligándoles a profundizar en el documento, algo extremadamente difícil a partir de cierto punto, o a elegir la libertad creativa, aflojando el corsé del naturalismo a ultranza. Algunos derivaron hacia la comedia, y otros reinterpretaron la

historia italiana, en teoría, desde ángulos muy cercanos a los postulados del neorrealismo.

La invención de la imagen cinematográfica

La sucesión de imágenes inventadas para un film, componen la visualización de su historia. Todo lo que sea importante en ésta deberá *verse*, aludan o no a ello los personajes. Y lo que no aparezca en sus imágenes no formará parte de la película por mucho que nos empeñemos en lo contrario.

Otra cuestión será la carga moral o social de la narración, que podrá desprenderse del conjunto visual sin que el espectador llegue a medir su verdadero calado momento a momento, y puede constituir la parte oculta del *iceberg* al que ya hemos aludido. Pero el guionista sí habrá debido de prever, a la hora de tejer sus imágenes, ese común denominador de la invención, el acento reflexivo o ideológico que permita alcanzar tamaña dimensión.

En el proceso de invención y posterior descripción de las imágenes, el guionista habrá de controlar el efecto *total* que, en su día, producirán las mismas. Suele decirse, y es bastante cierto, que una imagen vale mil palabras, lo cual en términos creativos significa que una imagen habla en varios niveles a la vez. Mientras los personajes principales en cada plano hacen esto o lo otro y dicen lo de más allá, suele haber otros en segundo término que no dialogan o no se mueven, pero que viven igualmente. La luz, los decorados, y no digamos ya la música, también están allí, y de esa conjunción de factores o elementos, se deducirá a la fuerza un nuevo sentido o se completará el que ofrecen los primeros términos. Nuevo sentido que debe redondear la impresión general, nunca contradecirla o desvirtuarla.

Por lo tanto, no sólo aceptamos un incidente porque resulte, además de lógico, inesperado, sino también y en buena parte, porque encaja con el fondo de las imágenes correspondientes. En las buenas películas se diría que los personajes no los ha puesto nadie ante la cámara, sino que salen del paisaje contra el cual se recortan, son consecuencia y producto del mundo y del espíritu percibido tras ellos.

Cuando hablamos de personajes representativos, queremos decir casi siempre que corresponden a ese fondo, al país y al tiempo descritos. Si escapan a tal circunstancia, por el contrario, traicionan su condición y fuerzan nuestra credibilidad. A no ser que la lucha contra la circunstancia constituya precisamente el tema de la película, lo cual la situará irremediablemente en el terreno de la épica, por mucho que los personajes carezcan de cualquier afán heroico.

El guionista, a la hora de concretar en imágenes su historia, deberá anticiparse al espectador y evitarle todo lo superfluo, las repeticiones, la información innecesaria. En la vida común, la gente nos damos la mano, nos deseamos buenos días, abrimos y cerramos puertas, entramos y subimos. En una película, en cambio, los personajes harán esas cosas cuando resulte preciso para que parezcan educados o para explicar las limitaciones de una acción física, nunca sólo por razones de realismo.

El espectador se cansará de ver acciones repetidas por muy habituales que sean en la vida de todos nosotros y en la de él mismo también. Es preciso recordar que todo cuanto ocurre en la pantalla, todo absolutamente, adquiere un sentido particular para el espectador, y la prolijidad en el detalle de la acción puede lastrar su interés hasta hundirle en el aburrimiento.

La imagen cinematográfica *ha de ir al grano*, no sólo en cuanto a la acción física sino a los diálogos también. Recordemos que la imagen está compuesta por dos elementos, el visual y el sonoro, y ambos pueden caer en la redundancia, tanto por separado

como en su conjunción.

Los lugares en que transcurre la acción nos hablarán, queramos o no, de aspectos complementarios de la acción principal. La teñirán de optimismo o de desesperanza, de incertidumbre o de fatalismo. Freud nos aseguró que, cuando soñamos, independientemente del *argumento* de nuestro sueño y de los personajes que aparezcan en él, el ámbito del sueño seremos nosotros mismos por lo regular.



Las imágenes de una película siempre conforman un sueño, por muy real que sea el contenido de la historia, y ese sueño deberá servirlo el guionista prestando atención particular a todos sus componentes, porque todos ellos nos hablarán a la vez.

Preparación de la imagen

Una vez *inventadas* las imágenes, cuando ya sabemos los elementos que las componen, tanto argumentales como temáticos, y hasta qué es lo que se va a ver a lo largo de su desarrollo, aparece otra cuestión decisiva, cómo *se guisan* esos elementos, qué *sabor* han de ofrecer. O, para dejarnos de comparaciones gastronómicas, cuál va a ser el *tono*, el *acento* con el que, válganos la redundancia, habrá de aparecer *acentuado* cuanto ofrezcamos en la pantalla.

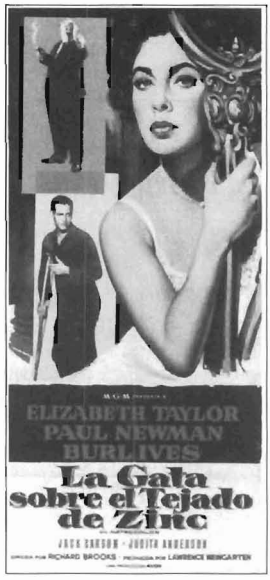
De entrada, y simplificando la cuestión, ¿esa película va a pertenecer a un género determinado o pretendemos expresarnos con voz personal, particular, sin adscribirnos a fórmulas preestablecidas? ¿Queremos, en definitiva, hacer lo que ha dado en llamarse un *film de autor*?

Se nos puede contestar que el guión marca inicialmente las lindes, y que en él ha de quedar establecido con toda claridad si hemos decidido rodar una comedia, dentro de los géneros mayores, o un *thriller*, dentro de los menores; que las situaciones, las acciones, los personajes y, sobre todo, los diálogos inventados anticipan ya el sentido y hasta la forma posterior que tendrán después las imágenes.

Esto es sólo una verdad relativa, porque si bien es cierto que no podemos contradecir abiertamente la obra escrita –léase *guión*–, sí podemos matizar aquélla barriendo para casa, es decir, para *nuestra* casa, y acercando la obra definitiva –léase *film*– hacia posturas más personales. En realidad, no sólo podríamos sino que deberíamos intentar esto último, a efectos de alcanzar un mínimo de sinceridad y riqueza.

Dicho de otra forma: ni en la película más obediente con un género conviene seguir al cien por cien el patrón ya cortado con anterioridad. El espectador más fiel al *western* o al musical, por poner otros dos ejemplos de género menor y mayor, respectivamente, espera ver cumplidas en esa película las leyes determinantes del que sea su favorito pero, a la vez y en muchos casos, sin ni siquiera ser consciente de ello, espera algo distinto también. De lo contrario, tendrá la sensación, muy cierta por otra parte, de que nuestra película *está vista ya*. Dicho de otra forma, un género sólo se cumple a rajatabla cuando, al menos en algún sentido, nos desviamos de él.

Tal factor digamos adjetivo se convierte en esencial cuando el autor de un *film* aspira a hablarnos con voz propia, aplicando a la historia una fórmula, un



color de cristal propios y de nadie más, a través del cual aparezcan combinados preferencias íntimas, conocimientos culturales, reflexiones ideológicas o morales, y por supuesto, el sentido del humor o del drama que determinan, incluso de forma automática, su comportamiento creativo.

El realizador, por tanto, ha de estudiar previamente las imágenes que planea, ha de *prepararlas*. ¿En qué medida esta secuencia, este plano, coinciden o se separan del ángulo desde el cual se supone que estamos contando nuestra historia? ¿Abundan en él o lo traicionan, al contradecirlo? Lo que celebramos en otras películas de otros realizadores ¿cabe siquiera en la nuestra? Una imagen determinada ¿trabajará a favor o en contra del tema y nuestra manera particular de entenderlo?

El realizador ha de contar con que a la hora del rodaje, que es la hora de la verdad, la hora de la lidia, elementos que nunca se han conjugado previamente –acciones, diálogos, actores, decorados, vestuario, iluminación y, en su momento, la música– aparecerán en un fotograma de la película, no sólo ya mezclados sino revueltos también (al contrario de lo que suele gustarnos en la vida real).

Antes que nada, la imagen ha de ofrecer un estilo conjunto, una armonía indisoluble, y para ello habrán de *casar* los factores que la componen. Porque bien puede ocurrir que aun siendo esos factores o elementos de primera categoría por separado, reunidos no encajen, no se complementen, parezcan lo que son, piezas distintas cada una de su padre y de su madre.

Hablando al menos en teoría, en una buena película no debe de verse más que la película. Los distintos valores que la conforman sólo pueden aparecer por separado a la hora de estudiar las imágenes por quienes tengan obligación de hacerlo. Pero para el espectador, digamos corriente y moliente, ni los actores deberían destacar por su singularidad, ni la fotografía habría de robar la atención del plano, ni la música escucharse como en un concierto. Los actores tienen la obligación de emocionarnos o de divertirnos, por supuesto; la fotografía debe subrayar el misterio, la poesía o la belleza de los lugares, y la música ayudarnos a sentir las emociones que propone la historia, pero nada más. Que ya es bastante.

Y el director ha de cuidar el *guiso*, estar atento a la proporción –mesura o desmesura– de los ingredientes, a los sabores que se ayudan o complementan y a los que se anulan o repugnan entre sí. El director tiene que *ver* la película cuando aún no está hecha y detectar posibles efectos no deseados. Ha de repasarla, imaginándola con elementos concretos, reales –los ya citados–; no como el guionista, que la repasaba idealmente, partiendo de elementos imaginarios, en buena medida a su capricho, por mucho que a veces conociera a alguno de los actores que la habría de interpretar o los lugares donde transcurriría su acción.

¿Cómo sonarán estos diálogos –ha de preguntarse el director– puestos en boca de Fulanito o de Menganita? ¿Lo que se ve al fondo de la escena en ese momento no se ha visto ya demasiadas veces? ¿Cómo puedo hacer, si he de volver a mostrar esto y aquello, que conserve alguna novedad, que desarrolle la idea anterior, que la complete al menos?

Aún no ha pisado el plató, aún no ha dado ninguna orden, aún no ha puesto en pie acción alguna ante la cámara, y ya tiene que estar comprobando el resultado final. A ese esfuerzo de imaginación, de prudencia, de cálculo, de malicia, si quieren, solemos llamarle la preparación de una imagen. □

Una importante Biblioteca de artes representativas

La Fundación Juan March fusiona sus Bibliotecas de Música y Teatro

Reúne más de 145.000 documentos de música y teatro españoles contemporáneos

Con el nombre de *Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos*, la Fundación Juan March ha fusionado sus Bibliotecas de Teatro y de Música, creadas en 1977 y en 1983, respectivamente. Una fusión como la operada venía recomendada por el hecho de que ambas bibliotecas cubrían un mismo período temporal (siglos XIX y XX, y ahora también XXI) y sus fondos se solapaban en gran parte por la propia naturaleza de los mismos, ya que teatro y música son por igual «artes representantivas» (*performing arts*), con estrechas y frecuentes concomitancias entre sí en el catálogo, pues así como el teatro se hace acompañar con frecuencia de música, así también muchas composiciones musicales presentan una puesta en escena teatral. El resultado es una importante Biblioteca de artes representativas (menos danza) al servicio del investigador con más de 145.000 documentos, entre los que destacan 40.000 libros, 14.000 fotografías, 14.000 partituras, 8.000 grabaciones, 9.000 programas de mano, 56.000 documentos de prensa, 900 bocetos y maquetas de decorados y 500 archivos epistolares.

Cooperación internacional: Coloquio en Dartmouth College

En la pasada primavera, en Estados Unidos, en el Dartmouth College (Hanover, New Hampshire), tuvo lugar, entre el 22 y el 25 de mayo, un Coloquio Internacional con el título de *«¡Estrenado con gran aplauso!» Teatro español 1844-1936*, que contó con la participación de investigadores españoles e hispanistas norteamericanos. Acudieron también representantes de centros de documentación y bibliotecas españoles: Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March, el Centro de Documentación Teatral, el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía y el Instituto del Teatro de Barcelona; y por parte de Estados Unidos: la Biblioteca del Congreso y las de las universidades de Berkeley, Yale, Oberlin College y Dartmouth. Este Coloquio coincidió con la presentación pública, por parte de la Biblioteca de Dartmouth, de su colección de obras de teatro español recientemente catalogada, formada por más de 15.000 piezas teatrales, de mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, y que se guardaban desde las primeras décadas del siglo pasado.

Por parte de la Fundación Juan March acudieron al Coloquio la directora de la Biblioteca, **Carmen Pérez de Arenaza**, y el director gerente de la Fundación, **Javier Gomá**, quien en su intervención destacó que «en los últimos decenios del siglo pasado se extendió la idea de que los centros tradicionales de investigación, como las bibliotecas, consideradas meros depósitos de

papel, iban a ser arrumbados por las nuevas tecnologías de la información, de base digital, en una manifestación más de la sustitución de los métodos humanísticos clásicos por la Técnica, en imparable avance, cuando la realidad ha resultado ser lo contrario, un hermanamiento perfecto de unos y otra, una aplicación de las nuevas tecnologías a las Humanidades, que ha servido para multiplicar la difusión de éstas, siendo las bibliotecas, donde dichas avanzadas tecnologías han demostrado ser especialmente eficaces, la vanguardia de esta nueva tendencia de la cultura». «La función de las bibliotecas –siguió Gomá– es poner a disposición del investigador y del interesado el material que almacenan y esa difusión llega a ser universal, superando los tradicionales límites espacio-temporales, con instrumentos como el catálogo de los fondos en red o, en su caso, la digitalización de esos fondos. Por otra parte, esa misma universalización plantea el mayor desafío de las nuevas bibliotecas, porque si la información volcada en Internet es accesible por cualquiera en el mundo, entonces se convierte en una prioridad evitar las repeticiones inútiles –por ejemplo, digitalizado un texto por una institución y disponible por Internet, carece de sentido que otra institución lo digitalice por segunda vez– y, en consecuencia, es claro que se impone la necesidad de que las instituciones y en especial las bibliotecas cooperen entre sí, a nivel nacional e internacional, aunando esfuerzos para coordinar e integrar su oferta».

Entre las conclusiones principales del Coloquio figura la de establecer un inventario completo de las obras de teatro español del siglo XIX, que aún falta; asimismo, la conveniencia de crear un «portal» en red que ofreciera al visitante un catálogo integrado por la suma de los catálogos de obras teatrales del siglo XIX de las diferentes bibliotecas especializadas en España y Estados Unidos; y por último, la preparación de un proyecto unitario de digitalización selectiva de textos.



Fotografías de la bailarina española «La Argentina», 1914

Bibliotecas de la Fundación Juan March

La Fundación Juan March tiene abiertas al público en la segunda planta del edificio de su sede en Madrid tres Bibliotecas. En primer lugar, la ya mencionada *Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos*, que se complementa desde hace unos meses con el *Archivo de Música Española Contemporánea*, disponible en la página web de la Fundación Juan March (***www.march.es***). Se trata de una base de datos sobre los conciertos de música programados en esta institución, con referencia a compositores, obras, ciclos e instrumentos, e inclusión de los programas de mano de los diferentes conciertos que se celebran en su sede. Todas estos conciertos grabados se conservan en la Biblioteca y están en proceso de digitalización, tras haberse completado la informatización de los fondos musicales y teatrales.

Además, la Fundación Juan March cuenta también con la *Biblioteca de Julio Cortázar* (4.283 títulos), constituida con la biblioteca personal que el escritor tenía en París y que fue donada por su viuda, Aurora Bernárdez; y con la *Biblioteca de Ilusionismo* (1.719 documentos, entre ellos el libro más antiguo sobre magia editado en España), única en su género y donada por el coleccionista José Puchol; y otros fondos: publicaciones de la propia Fundación, publicaciones del Instituto Juan March y memorias finales, separatas y libros, realizados por becarios de esta institución. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/*Leer*»: número 168

Artículos de José Manuel Sánchez Ron, Carlos García Gual, José-Carlos Mainer, Tomás Marco, Francisco J. Ynduráin y Román Gubern

En el número 168, correspondiente al mes de octubre, de «SABER/*Leer*», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el catedrático de Historia de la Ciencia **José Manuel Sánchez Ron**; el catedrático de Filología Griega **Carlos García Gual**; el catedrático de Literatura Española **José-Carlos Mainer**; el músico **Tomás Marco**; el catedrático de Física Teórica **Francisco J. Ynduráin**; y el catedrático de Comunicación Audiovisual **Román Gubern**.


Revista crítica de libros

SABER *Leer*

CIENCIA

Lyell y la geología en un mundo darwiniano

En este número

José Manuel Sánchez Ron comenta un ensayo biográfico de Carmina Virgili sobre el geólogo inglés Charles Lyell, contemporáneo de Darwin y de quien éste se sentía deudor intelectual.

Carlos García Gual se refiere a la permenente fascinación que por la figura mítica de Medea han sentido, a lo largo de la literatura, autores de todos los tiempos y lo hace al comentar una recopilación de 60 ensayos de 50 estudiosos sobre las versiones del mito, desde que lo refundió Eurípides hace 2.400 años.

José-Carlos Mainer recuerda el célebre verso de Alberti de que él nació con el cine para analizar la antología de José María Conget sobre cómo los poetas españoles del siglo XX lo exaltaron en sus poemas.

Tomás Marco considera que reflexionar sobre la música es algo que nunca resulta fácil y difícilmente comunicable, y lo hace al leer un libro colectivo sobre la individualidad como valor musical creativo, y que es de gran relevancia para conocer las trasformaciones que ha sufrido el acto creativo en las sociedades actuales.

Francisco Javier Ynduráin se ocupa de un ensayo del célebre Stephen Hawking y lo hace justificando que aquél no sea un libro de ciencia, ni siquiera de divulgación, sino una brillante muestra de «física-ficción».

Román Gubern escribe sobre el reciente ensayo de Vicente Verdú dedicado al capitalismo de ficción, que sería, tras el capitalismo de producción y de consumo, la tercera fase del desarrollo histórico capitalista, el triunfo de la globalización económica.

Arturo Requejo, **Francisco Solé**, **José María Clémen**, **Antonio Lancho** y **José Luis Gómez Merino** ilustran el número con trabajos encargados expresamente. □

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Aspectos dinámicos de la morfogénesis: regulación del movimiento de células y tejidos durante el desarrollo»

Entre el 12 y el 14 de mayo se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *The Dynamics of Morphogenesis: Regulation of Cell and Tissue Movements in Development*, organizado por los doctores Claudio D. Stern **(Gran Bretaña) y** Mª Ángela Nieto **(España). Hubo 19 ponentes invitados y 32 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:**

– Alemania: **Carmen Birchmeier**, Max-Delbrück-Centrum für Molekulare Medizin, Berlín; y **Suzanne Eaton**, Max-Planck-Institute of Molecular Cell Biology and Genetics, Dresde.

– Estados Unidos: **Marianne Bronner-Fraser** y **Scott E. Fraser**, California Institute of Technology, Pasadena; **Ray Keller**, Universidad de Virginia, Charlottesville; **Mark A. Krasnow**, Universidad de Stanford; **Ruth Lehmann**, Skirball Institute, Nueva York; **David McClay**, Duke University, Durham; **Denise J. Montell**, Johns Hopkins School of Medicine, Baltimore; y **Lilianna Solnica-Krezel**, Vanderbilt University, Nashville.

– España: **Jordi Casanova**, Institut de Biologia Molecular de Barcelona; **Óscar Marín**, Universidad Miguel Hernández, San Juan (Alicante); y **María Ángela Nieto**, Instituto Cajal, Madrid.

– Gran Bretaña: **Paul Martin**, **Claudio D. Stern**, **Stephen W. Wilson** y **Lewis Wolpert**, Universidad de Londres; **Guy Tear**, King's College, Londres; y **Magdalena Zernicka-Goetz**, Cancer Research Institute, Cambridge.

Durante el desarrollo embrionario de los animales, se generan cientos de tipos celulares diferentes, los cuales manifiestan una morforlogía distintiva y expresan un subconjunto particular de proteínas. Dichas células tienen que generarse en un número adecuado, en un lugar preciso del organismo, en un momento particular del proceso y, además, deben integrarse en un «ambiente» celular dado para formar tejidos funcionales. Naturalmente, se trata de un proceso increíblemente complejo y del que todavía faltan muchas cuestiones por desvelar. No obstante, nuestro conocimiento de las rutas reguladoras que controlan el desarrollo embrionario ha avanzado de forma muy notable en las últimas décadas. Gracias al trabajo de numerosos laboratorios, concentrado en un pequeño número de especies modelo, se ha llegado a caracterizar un conjunto de familias de proteínas reguladoras y describir estos procesos a nivel genético y molecular. No obstante, la mera descripción del proceso de señalización no es suficiente para un conocimiento completo del desarrollo embrionario, ya que los modelos utilizados hasta ahora no podían te-

ner en cuenta las interacciones espacio-temporales entre células. El objetivo principal del *workshop* fue revisar nuestros incipientes conocimientos sobre cómo se orquestan durante el desarrollo los aspectos dinámicos del comportamiento celular. Dentro de los objetivos concretos, hay que mencionar el papel de los movimientos celulares y subcelulares en el desarrollo, las rutas de señalización que controlan dichos movimientos, así como el papel que juegan estos procesos en otros procesos biológicos, singularmente en el desarrollo de células cancerosas.

Uno de los aspectos clave a la hora de explicar los avances que se han producido en este campo estriba en el desarrollo de nuevas y poderosas técnicas microscópicas, tales como la microscopía confocal, las cuales permiten visualizar aspectos particulares de las células, como la inducción de un gen específico o los cambios en la concentración de una molécula dada, sin tener que fijar la célula ni perturbar el proceso biológico subyacente.

El resultado es que estas nuevas tecnologías permiten complementar las aproximaciones reduccionistas tradicionales, basadas en la producción de perturbaciones en el embrión con objeto de testar hipótesis acerca de los mecanismos subyacentes. No obstante, las nuevas técnicas microscópicas también tienen algunas limitaciones. Una es la rápida disminución de la resolución de las imágenes cuando el haz se adentra en el tejido. Otra es el efecto tóxico de los productos de degradación de las sustancias empleadas como fluorocromos.

La moderna técnica de microscopía de escáner mediante láser de dos fotones (TPLSM) está diseñada precisamente para minimizar los dos problemas aludidos. Los movimientos de células polarizadas constituyen uno de los factores fundamentales que contribuyen a definir el «plan corporal» en el desarrollo de los animales. De hecho, un avance fundamental en este campo ha sido el descubrimiento de que los genes que controlan este proceso en la mosca *Drosophila melanogaster* son muy similares a los equivalentes en vertebrados. Mediante el fenómeno denominado «extensión convergente» se produce una elongación del eje anteroposterior del embrión, lo que acompaña a la diferenciación morfológica y funcional cabeza-cola. Este fenómeno resulta fundamental para la extensión del embrión en numerosas especies animales, incluyendo anfibios, peces, aves y mamíferos. En *Drosophila*, el mecanismo de polarización celular planar (PCP) ha sido estudiado con bastante detalle. Los principales componentes de esta ruta de señalización incluyen, entre otros, *fritzled*, que codifica una serpentina con siete dominios trans-membrana, *dishevelled* (*dsh*) codifica una señal reguladora citoplásmica y *Strabismus* codifica una posible proteína de membrana.

Otro importante mecanismo de desarrollo, donde interviene el movimiento celular es la denominada «intercalación mediolateral». En el anfibio *Xenopus laevis* este mecanismo da lugar a la formación de un «esqueleto» deformable dentro de la gástrula, en lo que podría denominarse una estrategia bio-mecánica de desarrollo. En el pez cebra, ambos tipos de mecanismos son necesarios para la regulación de los movimientos de la gástrula y la formación de la cola. En esta especie, el proceso requiere de la ruta de señalización Wnt y está regulado por gradientes de concentración de la proteína Bmp. Otros componentes incluyen homólogos de *Strabismus* y la quinasa rho-alfa. La ruta de señalización mediada por los Factores de Crecimiento de Fibroblastos (FGF) constituye otra de las claves para entender cómo se coordinan los movimientos y los destinos celulares. Estas proteínas son necesarias para la formación del mesodermo y actúan como quimio-repelentes que inducen la salida de las células mesodérmicas para dar lugar a la inducción neural y la «caudalización» de la placa neural. □

En el Centro de Estudios Avanzados

Curso 2003/2004: nuevos alumnos y actividades

Se han reanudado las clases en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, para el curso 2003/2004. Hasta finales de mayo del año 2004 se desarrollarán en el Centro diversos cursos, impartidos por especialistas españoles y extranjeros, en los que participan los seis nuevos alumnos que fueron becados por el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones en la convocatoria para el Curso 2003/2004, más los que llevan realizando sus estudios en el Centro procedentes de convocatorias anteriores.

Los seis nuevos alumnos que fueron seleccionados el pasado mes de junio para incorporarse al Centro en el curso que ahora se inicia son los siguientes: **Iván Blanco Modino**, **Laura Cabeza Pérez**, **Carlos González Sancho**, **Patricia Pesquera Menéndez**, **Raquel Pineda Martínez** y **Gonzalo Rivero Rodríguez**. Se han licenciado, respectivamente, en las Universidades Pontificia de Salamanca, de Barcelona, Carlos III de Madrid, Oviedo, Murcia y Vigo; y proceden, también por el orden citado, de Periodismo, Sociología, Humanidades, Filosofía, Ciencias Políticas y de la Administración e Historia.

Fueron elegidos entre un total de 38 solicitantes, en la decimoséptima convocatoria de plazas del citado Instituto. La dotación de estas becas es de 1.050 euros mensuales brutos.

El Comité encargado de seleccionar a estos nuevos alumnos ha estado integrado por los profesores permanentes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales **José María Maravall**, también director del Centro, **José Ramón Montero**, **Andrew Richards** e **Ignacio Sánchez-Cuenca**.

Los profesores y temas de los nuevos cursos para el primer semestre son:

– *Gobiernos, mercados y economía*, por **José María Maravall** (Universidad Complutense de Madrid) (para alumnos de primero y segundo).

– *Game Theory for Political Science*, por **James Fearon** (Stanford University) (1º y 2º).

– *Economía I: Microeconomía*, por **Jimena García Pardo** (Universidad Complutense de Madrid) (1º).

– *Introducción a las matemáticas*, por **Ignacio Sánchez-Cuenca** (Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales) (1º).

– *Análisis estadístico de historias de acontecimientos*, por **Fabrizio Bernardi** (UNED) (2º).

– *Producción y análisis de datos cualitativos asistido por ordenador: Atlas-ti (versión 4.2)*, por **Antonia Mª Ruiz** (Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales) (2º, 3º y 4º).

– *Métodos cuantitativos de investigación social I*, por **Modesto Escobar** (Universidad de Salamanca) y **Marta Fraile** (Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona) (1º).

– *Modelos espaciales de política*, por **Ignacio Sánchez-Cuenca** (2º).

– *Research Seminar*, por **José Ramón Montero** (Universidad Autónoma de Madrid), **James Fearon**, **Andrew Richards** (Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales) y **Martha Peach** (Directora de la Biblioteca del Centro) (2º).

– *Research in Progress*, por **James Fearon**, **Andrew Richards** e **Ignacio Sánchez-Cuenca** (3º y 4º). □

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

«Las políticas de recorte en el Estado de bienestar» y «Diversidad del capitalismo de bienestar» fueron los temas abordados por Alexander Hicks, **catedrático de Sociología y Associate Faculty Member del departamento de Ciencia Política de la Emory University, en sendos seminarios impartidos los días 10 y 11 de octubre 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.**

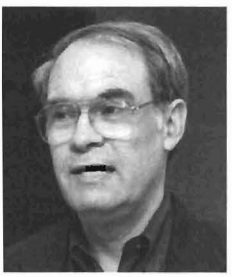
Los seminarios que a lo largo del curso organiza el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales son impartidos por destacados especialistas en ciencia política y sociología, generalmente procedentes de universidades u otras instituciones extranjeras.

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*.

Alexander Hicks

Las políticas de recorte en el Estado de bienestar



En su primer seminario, **Alexander Hicks** mostró a través del *event-history analisis* las distintas hipótesis referentes a las causas que están detrás de los recortes del Estado de bienestar en dieciocho democracias avanzadas. Las tres hipótesis y modelos básicos hacen referencia respectivamente a los efectos de la globalización, las organizaciones e instituciones políticas y las presiones económicas y/o demográficas de los distintos países.

La relación entre globalización y reducción en la política social se postula en forma de U invertida; es decir, que al inicio de la apertura económica y con tal de restaurar la utilidad de los trabajadores afectados por mayores riesgos económicos, el gobierno aumenta el nivel de transferencias compensando a estos últimos. Sin embargo, a niveles muy altos de apertura, el gobierno pierde, en favor de la eficiencia, su capacidad de compensar a los más afectados por la competencia externa.

En cuanto a las organizaciones e instituciones, las hipótesis básicas serían las siguientes: gobiernos de izquierda o democristianos tendrán un efecto negativo sobre la probabilidad de una reducción en los niveles de protección social. Lo mismo ocurre ante la

presencia de estructuras *neocorporatistas* que posibilitan la articulación de los intereses de los trabajadores de forma más directa y efectiva dentro de la estructura del Estado. Por otro lado, también se destaca la importancia de los *veto points*, es decir, la presencia de actores con capacidad de veto; a este respecto, la presencia de *veto points* de carácter no cooperativo frustraría los recortes sociales.

Por otra parte, el efecto de los factores domésticos podría resumirse en las dos siguientes hipótesis: desempleo, población jubilada y déficit fiscales provocan mayor gasto social, mientras un mayor crecimiento económico lo reduciría. Segundo, a mayor nivel de desindustrialización del país, menor riesgo de recortes. Sin embargo, también se contempla la posibilidad contraria, esto es, que grandes niveles de desempleo y envejecimiento poblacional provocarían mayores recortes. Hicks propone, por su parte, un efecto mediador del tipo de Estado de bienestar en la relación entre estas variables y los recortes en política social.

Hicks basó sus análisis en la citada técnica conocida como *event-history analisis*, que permite el cálculo de probabilidades con datos de tipo longitudinal. Codificando los recortes en el Estado de bienestar como el *hecho (event)* a analizar, es decir, como variable dependiente, Hicks mostró los resultados siguientes: en lo relativo a la globalización, Hicks destacó, por un lado, la U invertida en cuanto a la relación entre recortes y apertura comercial y, por el otro, el nivel de inversiones extranjeras limita la capacidad de gasto del Estado. De los tres sistemas de bienestar identificados por Gøsta Esping-Andersen, Hicks destacó el efecto positivo directo sobre la probabilidad de recortes en las políticas sociales de dos de ellos: el liberal (anglosajón) y el socialdemócrata (nórdico).

En contra de las intuiciones básicas, Hicks muestra que el desempleo provoca recortes, principalmente en los Estados de bienestar de corte anglosajón donde ha imperado la ideología neoliberal. En cambio, mayores niveles de renta o bienestar económico disminuyen la probabilidad de reducciones en el gasto social. A nivel institucional, tanto las estructuras neocorporatistas como la presencia de gobiernos democristianos aparecen como factores que posibilitan evitar o retrasar los recortes.

Diversidad del capitalismo de bienestar

En su segundo seminario, el conferenciante presentó la reelaboración que, junto a Lane Kenworthy, está llevando a cabo del conocido modelo de Gøsta Esping-Andersen sobre los «tres mundos del Estado de bienestar». En su estudio Hicks explora las consecuencias de las dimensiones características de los regímenes de bienestar incluyendo las últimas innovaciones introducidas por Esping-Andersen en su estudio de 1999, en concreto, las políticas orientadas a la familia y la regulación del mercado de trabajo. Hicks parte de la constatación de que tal como se explica el modelo liberal de bienestar en los estudios de Esping-Andersen, queda reducido a representar el polo negativo de una única dimensión en la que el régimen de bienestar socialdemócrata vendría a ser el contrapunto positivo.

Las categorías que emplea Hicks son el «liberalismo progresista» y el «conservadurismo tradicional». La primera de ellas reúne, en una única dimensión, las categorías socialdemócrata y liberal de Esping-Andersen, lo que le permite medir y valorar de forma positiva las características de los dos tipos de regímenes. La justificación teórica de esta primera categoría, de acuerdo con el autor, se encuentra en que las políticas actualmente existentes (así como los Estados), puedan ser socialdemócratas; no son, desde luego, antiliberales. En la segunda categoría, sin embargo, no se introducen diferencias

significativas con aquellas que distinguían la dimensión conservadora de Esping-Andersen. En cuanto a la justificación de esta segunda dimensión, Hicks la presenta como un residuo que proviene de forma directa de los viejos poderes y solidaridades tradicionales.

Una vez llevada a cabo la «recategorización», Hicks comprueba su validez explicativa a través de un complejo modelo estadístico en el que tiene en cuenta una amplia gama de variables, algunas ya contempladas en el estudio que sirve como base, y otras nuevas. El análisis empírico llevado a cabo confirma que la dimensión liberal-progresista de Hicks está correlacionada positiva y fuertemente con las dimensiones originales de Esping-Andersen, de las que parte. Asimismo, el conservadurismo tradicional manifiesta la misma tendencia respecto de su «categoría hermana» en el estudio previo de Esping-Andersen.

Sin embargo, el estudio del profesor Hicks no se limita a comprobar la validez de las categorías que introduce. Pretende ir más allá y demostrar su utilidad para explicar los efectos de los Estados de bienestar (reagrupados en torno a estas dos categorías) sobre los resultados económicos. De nuevo, los resultados de la comprobación empírica iluminan las siguientes conclusiones. El régimen liberal-progresista tiene efectos altamente significativos en la reducción de la desigualdad y la pobreza. En cambio, el régimen tradicional-conservador apenas produce una influencia escasamente apreciable en la reducción de la pobreza. Este régimen de bienestar, sin embargo, y de acuerdo con la literatura, produce efectos fuertemente negativos en el funcionamiento del mercado de trabajo; es decir, como cabía esperar, el régimen tradicional-conservador, como ya ocurriera con su homólogo en los estudios de Esping-Andersen, no fomenta la creación de empleo. Al contrario, el liberal-progresista manifiesta una tendencia positiva aunque no excesivamente significativa. Respecto a la promoción de la igualdad de género en el mercado de trabajo, los resultados encontrados también se mueven en el sentido esperado: el régimen liberal-progresista produce efectos igualitarios en los ingresos obtenidos por las mujeres en el mercado de trabajo, mientras que el tradicional-conservador se manifiesta como reforzador de la desigualdad de ingresos entre hombres y mujeres.

En resumen, el régimen liberal-progresista se caracteriza por promover beneficios sociales universales y homogéneos, así como por el apoyo a las políticas activas de empleo en el mercado de trabajo y el empleo público en la Administración; el uso de subsidios a la familia para facilitar el cuidado de los hijos y la incorporación de la mujer al mercado de trabajo. Las conclusiones respecto del régimen tradicional conservador son menos contundentes, puesto que las diferencias entre los países pertenecientes a esta dimensión son más acusadas que las que se encuentran entre los pertenecientes a la dimensión liberal progresista. Se caracterizaría no sólo por reproducir en el ámbito público (es decir, en las políticas sociales) las diferencias de estatus y ocupacionales producidas en el mercado de trabajo, sino también por la existencia de prolongadas prestaciones por desempleo, consecuencia de su escaso éxito en la promoción de empleo.

Alexander Hicks obtuvo en 1979 el Ph. D. en Sociología por la Universidad de Wisconsin, Madison. Desde 1988, ha enseñado en la Emory University, donde actualmente es catedrático de Sociología y Associate Faculty Member del departamento de Ciencia Política. Anteriormente trabajó en la Northwestern University. Es autor de *Social Democracy and Welfare Capitalism: A Century of Income Security Policies* (1999), que obtuvo el Luebbert Award del APSA para el mejor libro sobre política comparada.

Serie «Tesis doctorales»

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales publica, sin una periodicidad fija, la serie *Tesis doctorales*, que ofrece a los sectores académicos ediciones limitadas de las tesis elaboradas por los estudiantes del Centro, una vez leídas y aprobadas en la universidad pública correspondiente.
Los alumnos del Centro realizan la tesis doctoral a lo largo de dos cursos, tras haber estudiado en el mismo durante otros dos años y obtener el diploma de Maestro de Artes en Ciencias Sociales, de carácter privado. Tras doctorarse oficialmente por la universidad, el estudiante autor de la tesis obtiene el título, también privado, de Doctor Miembro del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.
Entre las tesis doctorales publicadas por el Centro, figuran las de Manuel Jiménez Sánchez (***Protesta social y políticas públicas. Un estudio de la relación entre el movimiento ecologista y la política ambiental en España***) **y** José Remo Fernández Carro (***Regímenes políticos y actividad científica. Las políticas de la ciencia en las dictaduras y las democracias*).**

Manuel Jiménez Sánchez

Protesta social y políticas públicas

La tesis de Manuel Jiménez Sánchez, *Protesta social y políticas públicas. Un estudio de la relación entre el movimiento ecologista y la política ambiental en España* fue leída el 5 de abril de 2002 en el departamento de Ciencia Política y de la Administración de la Universidad Autónoma de Madrid y estuvo dirigida por Andrew Richards, profesor en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Recibió la calificación de Sobresaliente *cum laude*.

La investigación –explica su autor– analiza la relación entre los movimientos sociales y el Estado, interrogándose tanto por los condicionantes que determinan la naturaleza de esta relación como por sus implicaciones en términos de evolución de la política pública. En concreto, se centra en la relación entre el movimiento ecologista y la política ambiental en España.

A nivel teórico, pretende contribuir al conocimiento de la relación entre protesta social y políticas públicas y, de manera más específica, al estudio de la incidencia política de los (nuevos) movimientos sociales. Así, el capítulo teórico realiza una revisión crítica de las aproximaciones analíticas dominantes basadas en la idea de oportunidades políticas, subrayando la necesidad de tener en cuenta la naturaleza dinámica de la interacción entre movimientos y oportunidades políticas para obtener una mejor comprensión de su papel en el cambio de las políticas públicas. En este sentido, propone incorporar al análisis la dimensión contingente de los condicionantes políticos de la acción colectiva, así como otras variables relativas a la naturaleza de los movimientos y de las problemáticas de las que se ocupan.

A nivel empírico, la tesis viene a cubrir varias lagunas en la investiga-

ción sobre la acción colectiva (la protesta social y los movimientos sociales) en España. También aporta elementos nuevos para la comprensión de la evolución de la política ambiental y, en concreto, las dinámicas de europeización que caracterizan su avance. La tesis se fundamenta empíricamente en los resultados de un análisis de más de 3.000 eventos de protesta ambiental registrados en *El País* entre 1988 y 1997, el análisis de redes de promotores de la protesta, una encuesta entre las principales organizaciones ecologistas, entrevistas en profundidad y otras informaciones primarias. Las interpretaciones realizadas también se apoyan en el contraste con datos similares para otros países europeos.

En contra de la imagen de una sociedad incapaz de movilizarse a favor de bienes públicos, los resultados permiten afirmar que en España, durante el período analizado, se produce un nivel notable de acción colectiva a favor del medio ambiente que de manera creciente ha estado generada y/o controlada por el movimiento ecologista, gracias, entre otros factores, al proceso de extensión organizativa experimentado. La naturaleza de este crecimiento organizativo resulta bastante *sui generis*, ya que el movimiento consigue mejorar su rendimiento político mediante el fortalecimiento de la red de relaciones interorganizativas más que mediante el crecimiento de sus recursos económicos.

Manuel Jiménez Sánchez es licenciado en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad de Granada y Doctor en Ciencia Política por la Universidad Autónoma de Madrid. Formó parte de la séptima promoción de estudiantes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, donde obtuvo el título de Master en 1996. En este Centro realizó su tesis doctoral. Actualmente es profesor ayudante en el departamento de Ciencia Política y Sociología de la Universidad Carlos III de Madrid.

José Remo Fernández Carro

Regímenes políticos y actividad científica

La tesis de José Remo Fernández Carro, *Regímenes políticos y actividad científica. Las políticas de la ciencia en las dictaduras y las democracias*, fue leída el 31 de mayo de 2002 en la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Madrid y estuvo dirigida por José María Maravall, catedrático de Sociología en la Universidad Complutense de Madrid y director del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. Recibió la calificación de Sobresaliente *cum laude*.

La tesis se ocupa –explica el autor– de la influencia de los regímenes políticos en la ciencia o, más concretamente, en el rendimiento científico de los países. En el trabajo reconsidero la vieja propuesta de Merton de que las democracias favorecen la actividad de los científicos. Rechazo, sin embargo, su explicación original basada en la afinidad entre los valores de las sociedades democráticas y los que el autor atribuye a la ciencia. Esta explicación ha sido muy criticada desde que se enunció y es hoy objetada por la sociología de la ciencia. La que propongo, por fin, se basa en los *intereses* de los científicos y de quienes los sostienen. De este modo, por un lado, satisface teorías vigentes en la sociología

de la ciencia como la *teoría de los intereses* de Barnes o la del *ciclo de crédito* de Latour y Woolgar –basada en una intuición original de Bourdieu– que explica el mundo de la ciencia como un mercado en que los científicos acumulan *crédito*; por otro lado, permite formalizar un tanto la relación entre el Estado y los científicos como un contrato tácito y de acuerdo a la *teoría de principal-agente*, que predice el conjunto de instituciones que media esa relación. Ambos puntos de vista son coherentes con otra vieja idea mertoniana, la del *sistema de recompensas*, y con la de Michael Polanyi de auto-organización del mundo de la ciencia. De acuerdo con la hipótesis central, el diseño institucional de la democracia favorece la actividad científica y la actuación de las instituciones del mundo de la ciencia porque protege su sistema de incentivos, el mencionado sistema de recompensas.

El juego de instituciones disponible es limitado debido al modo en que los científicos producen conocimiento certificado –en una discusión libre entre iguales, de acuerdo a Polanyi– y a las dificultades en la relación con su patrón, en este caso el Estado. Así, estas instituciones son tanto las que sugiere la teoría de principal-agente en los casos en que se da una fuerte asimetría de información entre los actores y cierta incertidumbre en los resultados, como las que describen los estudios empíricos sobre el *sistema de recompensas de la ciencia*. Son instituciones que garantizan que las recompensas a los científicos y su acceso a los medios de trabajo se asignan por su *mérito*, atribuido por sus colegas. La explicación general, entonces, es que los regímenes democráticos disminuyen los costes de transacción en la relación entre el Estado y los científicos porque la información es más abundante y más fiable; por otra parte, incrementan los costes políticos a los gobernantes que permitan la distorsión de los sistemas de incentivos basados en el mérito debido a su *accountability*, la vigilancia a que les somete la sociedad y la capacidad que tiene ésta de limitar su mandato. La tesis muestra empíricamente, en primer lugar, que se da esa relación especial entre la democracia y la actividad científica; en segundo lugar, estudia de qué forma interviene la estructura institucional de los regímenes. Para la primera parte del estudio, muestro la correlación entre la productividad científica medida por el número de artículos publicados en revistas científicas según el índice SCI por 53 países en cuatro momentos temporales y el hecho de ser o no una poliarquía, de acuerdo con la clasificación de los regímenes políticos debida a Przeworski, Álvarez, Cheibub y Limongi y coherente con la definición de Dahl. Los resultados muestran que las poliarquías producen más investigación científica, independientemente del desarrollo económico del país o de su gasto en investigación, por lo que la diferencia con respecto a las dictaduras sólo se explica de acuerdo con factores organizativos o institucionales ligados a la naturaleza del régimen político.

En la segunda parte del estudio comparo las diferentes organizaciones institucionales en España durante la dictadura franquista y la democracia que la siguió, al menos hasta 1993. Me centro en particular en dos reformas simétricas que tuvieron lugar hacia 1960 –la primera– y hacia 1985 –la segunda–.

José Remo Fernández Carro (Madrid, 1968) es licenciado en Sociología, especialidad de Antropología Social, por la Universidad Complutense de Madrid. Formó parte de la octava promoción de estudiantes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March, donde obtuvo el título de Master en 1997. Realizó en el Centro su tesis doctoral. Trabaja como profesor ayudante en el departamento de Ciencia Política y Sociología de la Universidad Carlos III de Madrid.

Octubre

6, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Canto y piano, por **Sylvia Schwartz** (soprano), **Marco Schwartz** (tenor) y **Julio Alexis Muñoz** (piano)
Obras de V. Bellini, G. Rossini, C. W. Gluck, F. P. Tosti, G. Donizetti, G. Verdi. A. Messager, E. Granados, J. Rodrigo, F. J. Obradors, F. Moreno Torroba, E. Toldrá, F. Alonso y F. Asenjo Barbieri

7, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Clarinete y piano, por **Enrique Pérez Piquer** y **Aníbal Bañados**
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
Obras de W. A. Mozart, H. J. Baermann, C. M. von Weber, C. Debussy, J. Françaix, J. Pons, W. Lutoslawsky y D. Milhaud
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

8, MIÉRCOLES

19,30 Inauguración de la Exposición «KANDINSKY: ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN»
Mª Josep Balsach: «Origen de la abstracción: Kandinsky y la tradición rusa»

9, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Iliana Morales**
Comentarios: **Tomás Marco**
Obras de A. Soler, L.v. Beethoven, I. Albéniz, G. Gershwin. F. Chopin, E. Lecuona, M. Moleiro y A. Ginastera
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

19,30 AULA ABIERTA
«Iconos de la modernidad (Antes y después de Kandinsky)» (I)
Simón Marchán: «El paisaje como motivo»

11, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «BEETHOVEN: TRÍOS PARA CUERDA» (I)
Intérpretes: **Trío de arco Adagio (Carmen Tricás,** violín; **Mª Teresa Gómez**, viola; y **Mª Luisa Parrilla,** violonchelo)
Programa: Trío en Mi bemol mayor, Op. 3 y Trío en Do menor, Op. 9 nº 3, de L. v. Beethoven

13, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Guitarra, por **Carles Herráiz**
Obras de M. Llobet, J. Rodrigo, R. Gerhard, F. Gasull, A. Barrrios Mangoré y A. Ginastera

19,30 AULA ABIERTA
«Iconos de la modernidad (Antes y después de Kandinsky)» (II)
Simón Marchán: «El desnudo anticlásico»

EXPOSICIÓN «KANDINSKY: ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN»

Desde el 8 de octubre la Fundación Juan March presenta en su sede, en Madrid, un total de 44 obras realizadas entre 1899 y 1920 por **Wassily Kandinsky** (Moscú, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944), considerado como uno de los creadores del arte abstracto. «Kandinsky: origen de la abstracción» complementa, 25 años después, la muestra que exhibió la Fundación en su sede, que permitió ver, por primera vez en España, 60 obras realizadas entre 1923 y 1944, el período más geométrico y abstracto del artista. En esta ocasión se podrá contemplar la anterior producción artística del pintor.

La exposición está organizada por la Fundación Juan March y la Fundació Caixa Catalunya de Barcelona. Las obras proceden del Museo Estatal Tretiakov de Moscú, de diversos museos rusos y de otros europeos, como el Centro Georges Pompidou de París, la Lenbachhaus de Múnich, el Von der Heydt Museum de Wuppertal, la Tate de Londres y el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, entre otros.

La conferencia inaugural, el 8 de octubre, a las 19,30 horas, corre a cargo de **María José Balsach**. Un ciclo de conferencias y conciertos en torno a Kandinsky complementa la exposición durante el mes de octubre.

Nuevo horario de visita:
De lunes a sábado, de 11 a 20 horas
Domingos y festivos, de 11 a 15 h.
Visitas guiadas:
Miércoles, de 11 a 14 horas
Viernes, de16,30 a 19,30 horas.

14, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Clarinete y piano, por **Enrique Pérez Piquer** (clarinete) y **Aníbal Bañados** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 7)

19,30 AULA ABIERTA
«Iconos de la modernidad (Antes y después de Kandinsky)» (III)
Simón Marchán: «El retrato como negación de las convenciones»

15, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «MÚSICAS PARA UNA EXPOSICIÓN KANDINSKY» (I)
Intérprete: **Miriam Gómez-Morán** (piano)
Programa: La lúgubre góndola; Nubes grises; y Bagatela sin tonalidad, de F. Liszt; 6 Piezas, Op. 19, de A. Schönberg; Sonata Op. 1, de A. Berg; 3 Piezas, Op. 11, de A. Schönberg; Suite, Op. 14, de B. Bartók; y Sonata nº 5, Op. 53, de A. Scriabin
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

16, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Iliana Morales**
Comentarios: **Tomás Marco**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 9)

19,30 AULA ABIERTA
«Iconos de la modernidad (Antes y después de Kandinsky)» (IV)
Simón Marchán: «La naturaleza muerta desde la indiferencia»

17, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES EN PALMA
Violonchelo y piano, por **Luis Miguel Correa** (violonchelo) y **Rumiko Harada** (piano)
Comentarios: **Pere Estelrich.**
Programa: Obras de J. S. Bach, L.v. Beethoven, J. Brahms, R. Schumann, C. Saint-Saëns, H. Villalobos, A. Torrandell y M. de Falla
(**Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma.** Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

18, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL

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

Casas Colgadas, Cuenca
Tfno.: 969 21 29 83 - Fax: 969 21 22 85
Horario de visita: de 11 a 14 horas y de 16 a 18 horas (los sábados, hasta las 20 horas). Domingos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado.
www.march.es/museocuenca

● **«Gerardo Rueda. Construcciones»**
Hasta el 5 de octubre está abierta 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.

● **«Esteban Vicente: collages»**
Desde el 15 de octubre se ofrece la exposición «Esteban Vicente: collages», con una selección de 27 obras realizadas entre 1950 y 1994 por **Esteban Vicente** (Turégano, Segovia, 1903 - Bridgehampton, Long Island, EE UU, 2001), único artista español perteneciente a la Escuela de Nueva York de expresionismo abstracto americano. Las obras proceden del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, de Segovia. Abierta hasta el 8 de febrero de 2004.

● **Colección permanente del Museo**
Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos, pertenecientes a la colección de la Fundación Juan March, componen la exposición permanente que se ofrece en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuya gestión es responsable la citada Fundación Juan March. Las obras pertenecen en su mayor parte a artistas de la generación de los años cincuenta (Millares, Tàpies, Sempere, Torner, Zóbel, Saura, entre una treintena de nombres), además de otros autores de los años ochenta y noventa.

SÁBADO
CICLO «BEETHOVEN: TRÍOS PARA CUERDA» (II)
Intérpretes: **Trío de arco Adagio (Carmen Tricás,** violín; **Mª Teresa Gómez,** viola; y **Mª Luisa Parrilla,** violonchelo)
Programa: Serenade en Re mayor, Op. 8 y Trío en Sol mayor, Op. 9 nº 1, de L.v. Beethoven

20, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Piano, por **Jordi Pellicer**
Obras de D. Scarlatti, L.v. Beethoven, J. Brahms y B. Bartók

21, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Clarinete y piano, por **Enrique Pérez Piquer** (clarinete) y **Aníbal Bañados** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 7).

19,30 AULA ABIERTA
«Iconos de la modernidad (Antes y después de Kandinsky)» (V)
Simón Marchán:

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

c/ Sant Miquel, 11, Palma de Mallorca
Tfno.: 971 71 35 15 - Fax: 971 71 26 01
Horario de visita: Lunes a viernes: 10-18,30 horas ininterrumpidamente. Sábados: 10-13,30 horas. Domingos y festivos: cerrado.
www.march.es/museopalma

● **«Saura. *Damas*» y «Chillida, elogio de la mano»**
Durante el mes de octubre 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. La obra más antigua es *Tête de femme*, realizada en 1907 por Pablo Picasso, y perteneciente al ciclo de *Las señoritas de Aviñón*, de ese mismo año. La más reciente es una cerámica de Miquel Barceló, *Grand pot avec crânes sur 1 face*, realizada por el artista mallorquín en 2000. Del total de obras expuestas, 23 se muestran por vez primera en el Museo, tras la última remodelación de que ha sido objeto.

«La belleza fugitiva y lo negativo de la metrópoli»

22, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «MÚSICAS PARA UNA EXPOSICIÓN KANDINSKY» (II)
Intérpretes: **Trío Kandinsky**
Programa: Trío en Mi menor, Op. 102, de M. Reger; y Verklärte Nacht, Op. 4 (versión de E. Steuermann), de A. Schönberg
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

23, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Iliana Morales**
Comentarios: **Tomás Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 9)

19,30 AULA ABIERTA
«Iconos de la modernidad (Antes y después de Kandinsky)» (VI)
Simón Marchán: «El interior virtual y real»

RECITALES PARA JÓVENES, EN PALMA DE MALLORCA

Los viernes 17, 24 y 31 de octubre, a las 11,30 horas, se celebran «Recitales para Jóvenes» en el salón de actos del **Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March)**, de Palma de Mallorca, con el siguiente programa:

Recital de violonchelo y piano, por **Luis Miguel Correa** (violonchelo) y **Rumiko Harada** (piano).

Comentarios: **Pere Estelrich**.

Programa: Obras de J. S. Bach, L.v. Beethoven, J. Brahms, R. Schumann, C. Saint-Saëns, H. Villalobos, A. Torrandell y M. de Falla.

Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud al Museo (971 71 35 15).

24, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES EN PALMA
Recital de violonchelo y piano, por **Luis Miguel Correa** (violonchelo) y **Rumiko Harada** (piano)
Comentarios: **Pere Estelrich**
(Lugar de celebración, programa y condiciones de asistencia como el día 17)

25, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «BEETHOVEN: TRÍOS PARA CUERDA» (y III)
Intérpretes: **Trío de arco Adagio** (**Carmen Tricás**, violín; **Mª Teresa Gómez**, viola; y **Mª Luisa Parrilla**, violonchelo) y **Mª Antonia Rodríguez** (flauta).
Programa: Trío en Re mayor, Op. 9 nº 2; y Serenade en Re mayor, Op. 25, para flauta, violín y viola, de L. v. Beethoven

27, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Viola y piano, por **Beatriz Andradas** y **Eduardo Fernández García**
Obras de J. Brahms, C. Franck y P. Hindemith

28, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Clarinete y piano, por **Enrique Pérez Piquer** (clarinete) y **Aníbal Bañados** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 7)

19,30 AULA ABIERTA
«Iconos de la modernidad (Antes y después de Kandinsky)» (VII)
Simón Marchán: «Los 'acordes' de los objetos y sus resonancias».

29, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «MÚSICAS PARA UNA EXPOSICIÓN KANDINSKY» (y III)
Intérpretes: **Grupo Tactum**
Programa:
Kammersymphonie, Op. 9 (versión de A. Webern para violín, flauta, clarinete, violonchelo y piano); y Pierrot Lunaire, Op. 21, de A. Schönberg
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

30, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Iliana Morales**
Comentarios: **Tomás Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 9)

19,30 AULA ABIERTA
«Iconos de la modernidad (Antes y después de Kandinsky)» (y VIII)
Simón Marchán: «La reducción al grado cero se transfigura en Icono».

31, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES EN PALMA
Recital de violonchelo y piano, por **Luis Miguel Correa** (violonchelo) y **Rumiko Harada** (piano).
Comentarios: **Pere Estelrich**
(Lugar de celebración, programa y condiciones de asistencia como el día 17)

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DE MÚSICA Y TEATRO CONTEMPORÁNEOS

Bajo la denominación de **Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos**, se han fusionado las dos Bibliotecas que la Fundación Juan March pone a disposición de los investigadores, especializadas en teatro y música contemporáneos. También pueden consultarse la *Biblioteca de Julio Cortázar*, la *Biblioteca de Ilusionismo*, publicaciones de la propia Fundación y las Memorias finales de trabajos realizados con beca de esta institución.

*Horario: de **octubre a junio**: días laborables, de lunes a viernes 10-14 y 17,30-20 h. Sábados, 10-13,30 h. De **julio a septiembre**: días laborables, de lunes a viernes 9-14 horas. En agosto, cerrado.*

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