Nº 335
Diciembre
2003

Sumario

Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (y XIX)

Juan García Hortelano, por Mauricio Jalón 3

Kandinsky: origen de la abstracción

Más de 62.500 personas visitaron la exposición en el primer mes 11
Maria-Josep Balsach: «Origen de la abstracción: Kandinsky y la tradición rusa» 12
Guía didáctica sobre Kandinsky y la muestra 16

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

Exposición «Lucio Muñoz íntimo» 17
«La historia y el arte», por Lucio Muñoz 17

Música

Ciclo «Héctor Berlioz: dos siglos» 21
Finalizó el ciclo «Hugo Wolf en su centenario» 22
— Pedro González Mira: «Indiscutible cima del lied» 22
«Conciertos del Sábado»: «Jesús de Monasterio en su centenario (1903-2003)» 24
«Conciertos de Mediodía» de diciembre 24

Aula abierta

«Temas clásicos de Arqueología», por José María Luzón, Carmen Pérez Die y Pilar León Alonso 25

Seminario de Filosofía

«Pensamiento crítico y progreso hacia sí mismo» 32
— José Luis Pardo: «¿Por qué Filosofía y no más bien nada?» 32

Publicaciones

Se publica el último número de la revista «SABER/*Leer*» 33
— En diciembre, artículos de Luis Mateo Díez, Guillermo Carnero, José María Martínez Cachero, Olegario González de Cardedal y Ramón Pascual 33

Biología

Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 36
«Workshop» sobre «Degeneración neuronal y nuevos abordajes terapéuticos en la enfermedad de Parkinson» 36

Ciencias Sociales

Convocadas seis plazas para estudiar en el Centro de Estudios Avanzados 38
Carlota Solé: «Políticas de inmigración» 39

Índice general del Boletín Informativo en 2003 40

Calendario de actividades culturales en diciembre 46

En enero de 2004, el Boletín Informativo cambia formato y diseño 48

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (y XIX)

Juan García Hortelano

1. «El mío es un caso clásico de muchacho de la burguesía española educado dentro de la cultura francesa, porque no hemos sabido recuperar, ni conectar, con Cervantes y la picaresca, no sabemos llenar la solución de continuidad.» El gran narrador, Juan García Hortelano (1928-1992), recordaba así su trasfondo educativo –el francés–, enmarcado en la nostalgia de un paraíso literario, perdido ya, y tan irrecuperable como el que precedió a esa otra ruptura, más reciente y catastrófica, producida por la guerra civil. Sus secuelas sofocantes en esa posguerra de «ignorancia dirigida» –la desaparición de figuras, autores e ideas, la ausencia de intercambios libres y hasta de bibliotecas–, las padeció este ávido lector, como toda la sociedad, durante una parte sustancial de su vida.



Mauricio Jalón se dedica a la historia de la ciencia y de las ideas modernas. Como profesor de la Universidad de Valladolid, publicó *La plaza de las ciencias* y *El laboratorio de Foucault*. Además de otros trabajos de edición, ha recuperado y anotado textos básicos de la modernidad (Cardano, Diderot y Condorcet). Por otra parte, ha recopilado escritos de Juan Benet, Carlos Barral, Juan García Hortelano y Emilio Lledó.

Un índice de las energías compensadoras de quienes huyeron de tal encierro fue el gusto, casi compulsivo, por la traducción: amigos de su generación literaria lo hicieron del italiano, del alemán o del inglés. Hortelano, que lo hizo del francés, aprendido a fondo en la infancia, se definía como uno de esos «escritores metidos a traductores por devoción, espeleología lingüística y ganas de mejorar». Y logró provechosas versiones de Céline, de Vian y, en colaboración, de Wal-

* 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, →

ser, reveladoras de sus afinidades, pues es indudable su simpatía por la violencia jocosa y la ferocidad indiferente de Vian o por las fracturas de la lengua inventadas por el incendiario y desaforado Céline; por no hablar de la serena traslucidez de Robert Walser en la cual «percibimos la transparencia de las llamas del infierno, somos transportados desde las temibles (y acogedoras) sombras a la luz implacable de la existencia cotidiana».

Estos literatos también fueron pretexto para reconocerse en Sartre y Camus o en Queneau, para elogiar a gigantes como Joyce y sobre todo Beckett, o para pensar sobre las anotaciones diarias de Kafka. Y tal admiración nos permite constatar el desasosiego de la mayoría de las páginas de Hortelano (donde se cuenta más de lo mucho que él cuenta), sustrato de un moralismo soterrado. Ya decía Baudelaire que la comicidad de Rabelais –un referente del maduro Hortelano, aunque nada español– ofrecía siempre la transparencia de un apólogo.

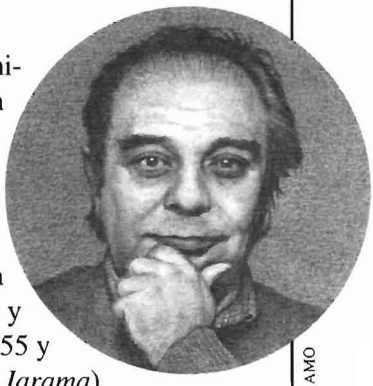
2. Hortelano trabajó, pues, identificado con corrientes de la cultura de la segunda mitad del siglo XX, especialmente de los decisivos años sesenta. En su obra estará presente, a veces en mayor medida que en otros coetáneos, una inspiración cosmopolita, de matriz sobre to-

---

→

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. El tema de la serie que se ha venido ofreciendo desde febrero de 2002 y que finaliza con este número es «Novelistas españoles del siglo XX». En Boletines 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); *Miguel Delibes*, por Santos Sanz Villanueva, profesor de la Universidad Complutense de Madrid (agosto-septiembre 2003); *Ramón Gómez de la Serna*, por César Nicolás, profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad de Extremadura (octubre 2003); y *Ramón J. Sender*, por Juan Carlos Ara Torralba, profesor de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (noviembre 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

do europea, pese a ese lenguaje suyo tan hispánico, sembrado de ironías vernáculas –se protegía tras un madrileñismo socarrón–, que revela a la par gran oído y muchas lecturas del Siglo de Oro, en el que se había adentrado del mejor modo: con la memoria de los poetas.

Ahora bien, el escenario en el que su obra fue conformándose, el entramado de modelos y apoyos verbales, se vio revolucionado entre 1955 y 1965. En este primer año (cuando aparece *El Jarama*) había escrito bastante para sí mismo, por ejemplo una novela que mantendrá inédita; de inmediato además (en 1956) se produjo en Europa una eclosión cultural y política que alcanzó a la amordazada España y, de paso, a su propia vida. El cine, para el que trabajó, y la pintura, que le atrajo, así como la crítica y las demás humanidades estaban virando decisivamente, siendo París el polo de tal mutación. Todo resultó ser crucial para Hortelano.

En esa época escribe, y se difunden internacionalmente, sus novelas *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano*, las cuales obtienen los premios Biblioteca Breve, en 1959, y Formentor, en 1961. Además, Hortelano viaja: a la más habitable Barcelona, de continuo; a París, por motivos civiles (pues se anticipó a reflexionar «sin permiso»); y, desde 1961, como autor reconocido, a la bullente Turín, su ciudad de Italia por siempre preferida, donde conoce bien a Einaudi y a Italo Calvino. Es ya cercano amigo de Gil de Biedma, de Barral (algo más tarde lo será de Benet) –los tres desaparecieron también antes de cerrarse el siglo XX; ellos, tan próximos y tan distintos literariamente–; y era asimismo amigo de Ángel González, o del más joven Marsé, del industrioso Salinas. Suponía el mejor panorama de personas ilustradas, con las que compartía una exigencia estética: nadar bien, y contra corriente.

3. Si el buen literato, como decía Pavese, uno de sus admirados turineses, sólo puede fundar su trabajo más concienzudo en la armazón de hábitos mentales y de sensaciones primeras, en Hortelano ese humus de decisiones y de impulsos –que traduce los esfuerzos de su adolescencia– se mantuvo vigorosamente activo. Había nacido en Madrid, pocos años antes del inicio de la determinante guerra civil: al concluirse ésta, acababa de rebasar los diez años. Su padre, médico y químico por el que confesó sentir un cortés respeto, fallece en 1941; al tiempo, mueren sus dos abuelos maternos: Sofía, cuya inteligencia admira, y Gabriel. Su madre era originaria de Cuenca, ciudad mítica

para él, y vinculada posiblemente al mundo de las mujeres, ámbito fundamental éste en el «territorio narrativo» que irá construyendo.

Toda la libertad cruel y vivísima del Madrid en guerra, con sus sobresaltos –partos y otras sangres–, se transformó desde 1939 en ocultación, vulgaridad y silencios. Como le sucedió a su generación, a la siguiente incluso, el recuerdo traumático de esa contienda y su vivencia de los años de plomo –con un medio reformatorio, en su caso, añadido al oscurantismo cotidiano–, estimularon su pasión por la lectura (en francés mucho, en castellano también), así como su temprana vocación narradora: a los catorce años, el aprendiz de novelista arma un largo relato de corte policíaco. Para Hortelano, lo más auténtico de su literatura serán siempre sus narraciones acerca de esa infancia que, con el brillo y los meandros de un tiempo perdido y recobrado, sigue destacando en sus textos más memoriales (no en vano, sus dioses fueron Cervantes y Proust). Así se revela en dos relatos autobiográficos de *Gente de Madrid* (1967), libro que se ampara en los *Dublineses* y en una cita inicial de Joyce.

Al lado de este afán, le gustaba decir que su biografía era breve. Abarca el inicio de los estudios jurídicos en 1945, finalizados en 1951; la repetida fundación con Ferres de un personal «partido comunista»; las lecturas mil en el Ateneo de Madrid; algunas instantáneas del pasado –al vislumbrar a Azorín, a un Baroja poco tratable, a un Manuel Machado, algo espectro de su hermano–; su plaza en el Ministerio de Obras Públicas; su contacto real con el Partido opositor, abandonado en 1965, y su contienda antifranquista por libre; su familia, fundada en 1964, ampliada pronto con su hija; sus actividades en varias tertulias y editoriales. Desde 1975, escribe con mayor soltura, y constata cómo la realidad camina a su real grado.

4. Con una cita de Camus –«ese día comprendí que había dos verdades, de las cuales una nunca debía decirse»–, empieza *Nuevas amistades*, impresa en 1961. Como en otras novelas suyas, la presencia de un grupo adinerado y bastante impersonal le permite hablar de esa doble verdad. Aquí son unos jóvenes los que intercambian frenéticamente simples palabras; chocan entre sí, se agobian sobre todo. Las descripciones de Hortelano son externas, rápidas, eficaces («el traje azul era una mancha indistinta», es todo un párrafo). El motivo de su intriga –un posible aborto–, mueve a los personajes por Madrid, que rozan en sus recorridos los estratos sociales más humildes. Con sus frases, bastante neutras, implacables en su inmediatez, unas figuras de escasa interiorización poco parecen saber ni de sus trampas ni de su entorno.

Aparecida en 1962, *Tormenta de verano* tiene unas formas más depuradas. La primera persona es un egocéntrico de mediana edad, un veraneante que va narrando su entramado de relaciones y ocultamientos –familia y amigos–, tras aparecer una chica muerta, anónima, en la playa de su colonia. «Quise desnudar, a partir de la imagen del cuerpo muerto, a las criaturas vivas; quise presentar al brillante bando de las familias que ganaron la guerra», señaló Hortelano. Y esta anatomía de diálogos secos –que aborda pequeñas desavenencias, vidas en suspenso, continuos tiempos muertos–, revela la dificultad de que brote una crisis moral, ni siquiera tras la nuda presencia de lo inerte. Con sus mínimos movimientos, el encerrado narrador parece poco dispuesto a reaccionar aun sintiéndose culpable de no ver a los demás.

En ambas novelas, las inercias –sociales e íntimas– están analizadas con la mirada de un forense, usando un esquema casi óptico, preciso hasta la asepsia. Hortelano está lejos del realismo social o crítico que le antecedió, pues defiende una escritura objetual, objetivista –en coincidencia con los mejores, Ferlosio o Aldecoa (Martín Santos publicó, en ese año, *Tiempo de silencio*)–, cuidada y desnuda de comentarios. Reconoce tener cortadas las alas de la fantasía, y sus páginas, como las de nuestra tradición literaria, lo ponen de manifiesto; así se acercaría de nuevo a la narrativa francesa, prosaica en comparación con la anglosajona.

Con todo, logra un efecto doble, más moderno que sus coetáneos. Por la técnica del diálogo, tan nerviosa, sus lejanos inspiradores vendrían a ser los americanos –Dos Passos, Hammett y Caldwell, con esos aires tan de la ciudad–, o desde luego los de sus discípulos italianos de los cuarenta, si bien los renovadores del *nouveau roman* –mucho menos cálidos, como Sarraute (*Entre la vida y la muerte*), Robbe-Grillet (*El mirón*)–, le proponen, en cambio, otras distancias. Por ejemplo, la de los silencios de *Días enteros en las ramas* de Duras, la de *La modificación* de Butor. En todos se presagia una indiferente sociedad en ciernes, pero la sensibilidad de Hortelano es muy distinta; su arte de contar es obstinadamente propio, su literatura es menos omnisciente, así como más encendida o carnosa.

5. Por su tratamiento de la desazón y el tedio, esos infiernos de Hortelano eran más bien domésticos. Rebasados ya los cuarenta años, cuando suele aumentar la incertidumbre, veía la literatura como una cuestión de *malas intenciones*, además de revelar una obsesión por el tiempo. Entendía con ello que un libro no debe ser benigno, no debe suscitar aquiescencia alguna; y, en efecto, su desvelamiento parcial

de la «realidad» seleccionada resulta implacable, pese a la irrupción paulatina del humor en su obra madura. Su falta de halagos se expresa en el sinsentido de cada microcosmos en el que irrumpe y en la presencia física –cada vez más tortuosamente física– de las figuras que sus novelas fueron exponiendo, con una intención perturbadora, bastante poco reconfortante.

Su citada preocupación temporal se traduce en la voluntad de «iluminar el caos, las confusiones que son el eje principal de la vida». Lo cual es evidente, sobre todo, en una obra gigantesca y proteica, *El gran momento de Mary Tribune*, que se separa del orden narrativo convencional y propone un mundo sin causas. Escrita entre 1964 y 1972, y con una obertura de Mme. de Sévigné, esta novela injerta tipográficamente, como señales de auxilio, 54 citas, desde Cicerón, Horacio y Catulo hasta sus grandes modelos literarios y todos sus amigos. Con una forma sinuosa y sin anécdota, narrada también en primera persona, el protagonista es un seductor que disfraza su desdén ante el entorno –«¿se puede pasar de los treinta y no mentir?»– y, sobre todo, ante el despliegue de tipos femeninos (Mary es tonta, bella y buena).

El mundo desencajado del narrador –a la vez pulsional y fantasmagórico– está expresado con la conducta más trivialmente cotidiana; pero tal realidad se desliza al poco, por insistente, hacia la pesadilla, allí donde esté. Cada recorrido por habitaciones o por calles supone pérdidas de identidad, continua cosificación, encuentros diferidos. Sus días, estirados como años; sus vasos de alcohol, como ríos «oliendo a desdicha»; sus entradas y salidas, a modo de hachazos: todo resulta mero desgaste, semivela alquitranada y brumoso desorden. En la revulsiva parte final que culmina en la sierra –una especie de ascesis fuera de Madrid–, su explícito cuarteamiento («me encajé el corazón en las costillas») se superpone a la desorientación abismal del personaje en medio de una tormenta de nieve, dibujando una de las escenas más inquietantes de nuestra literatura contemporánea.

6. La libertad creadora de Hortelano se vio del todo acrecida con esta cima literaria, especialmente ensalzada por la nueva generación; de modo que no dejará de ensayar otros ángulos narrativos, logrando obras de extraña calidad, cada vez más alejadas de las «maneras» de su juventud. Hortelano defendía la primacía de los recursos verbales, si bien –como estudioso de los grandes lingüistas de su siglo– prefirió ahondar en el cultivo del lenguaje antes de intentar romperlo. Estuvo muy atento a la metamorfosis artística que supuso la fabulación latinoamericana: escribió sobre la grandeza de Onetti y conoció a ca-

si todos sus impulsores. Aunque innovador, fue poco experimentalista (sus grandes clásicos fueron Stendhal, Flaubert, Chéjov, Clarín). Y ni siquiera su continua lectura de ensayos críticos (por ejemplo, de la especialista kafkiana Marthe Robert) alteró sus raíces novelescas.

A partir de entonces, eso sí, Hortelano parece prescindir –y hasta rechazar– la realidad. Uno de sus rasgos estilísticos consiste en unir una secuencia de palabras homogéneas con otra opuesta, que la sacude como un látigo, y tal estrategia del deshablar supone cierta anulación de lo más inmediato. Así ocurre en sus *Apólogos y milesios*, de 1975 –los cuentos fueron siempre su laboratorio–, y desde luego en su cuarta novela *Los vaqueros en el pozo* (1979). Aunque de modesta extensión (y escasos lectores) es uno de sus mejores relatos, por escueto, tenso y cruel («invéntate un alma», se oye decir una vez). Un despojado objetualismo, renovador de su poética cosista, aparece al describir los movimientos y ritmos del día en una casa campestre; pero se ve enriquecido enseguida por su personal sarcasmo: el que transmite a los diálogos –casi monólogos– descomedidos entre la dueña, la sirvienta y unos invitados fantasmales que atraviesan ese escenario ajardinado.

Con este libro sutil, Hortelano refuerza expresamente el choque de sentimientos, la desconexión entre ideas, esa incongruencia humorística que linda con el disparate. La vaciedad se hace cada vez más rara, dada la irrealidad de los visitantes. Asimismo ese recurso suyo, en su lado más técnico, puede verse crudamente en su divertimento publicado sin firma en 1990, *Muñeca y macho*, donde rebulle un curioso Casanova felliniano que remeda a Sade.

Pero ya en su *Gramática parda*, de 1982, el exceso verbal se armonizaba con un humor más tenue, incluso afectivo. Era y es un libro incomparable, que fue premiado por la crítica (tuvo un gran lanzamiento, inusual, dada su naturaleza). Transcurre en París, a menudo en francés, y atesora decenas de referencias culturales, mediante guiños. A la vez parodia, novela y ensayo, está lleno de agudeza y melancolía, pues Hortelano quiere captar lo que la existencia es –o parece ser–, en un alborotado juego de máscaras, con cambiantes flujos narrativos, sencillos unas veces, torrenciales otras. En medio de aventuras desaforadas (la banda terrorista de la Horda, el ridículo delator Teobaldo), surge el latido de la mejor *literatura* –«vocación difícil y un poco desjuiciada»–, a través de una niña protagonista que pretende ser Flaubert, y quiere serlo ya a los cuatro años. Algunos capítulos o *lecciones* (unos «ejercicios de estilo» más allá de Queneau) resultan a veces esquizoides, dementes o absurdos, como dijo su autor, pero

son ante todo una construcción vitalista, en pugna con el ingrato mundo, la decadencia y la muerte.

7. Hortelano afirmó no saber bien dónde estaba la frontera entre literatura y vida; por eso pudo captar, sin «clasificarlo», el estado de conciencia de su época. En sus últimos años se propuso redactar una autobiografía, para lo cual repasó a los grandes ensayistas y memorialistas –Montaigne, Retz, Saint-Simon–, que cultivaron géneros tan ricos como mal deslindados. Y, al menos, llegó a publicar en 1987 *Mucho cuento*, recopilación variada y paradójica, con densos, rigurosos relatos que revisan jirones de su pasado. Pero asimismo se percibe ahí, a ráfagas, otra aspiración silenciosa, declarada años antes por él literariamente: «tardó en serenarse del placer de haberse sentido importante por la sola razón de haber hablado mucho, en recuperar las caricias de la soledad, sus desordenados flujos mentales, la complacencia física del silencio».

¿Qué jardín de los cerezos se oye abatir en sus libros?, ¿de qué *jardines* se despide la literatura de Juan García Hortelano? Del paraíso irrepetible de nuestras letras y del mito de la libertad que atisbó (y palpitó) en su infancia. O acaso también del siglo de las Luces, que constituye la abierta referencia de sus ensayos más largos e intensos, y cuya ensoñación daría pie a sus escenografías, extrañas, alejadas de la naturaleza. Por sus libros pasa, sí, una brisa ilustrada, que deja en su obra el aliento de una aguda sensibilidad incrédula, el desdén por la mezquindad moral o la hipocresía, así como el persistente reconocimiento del cuerpo y de sus decisivos instantes de placer. □

BIBLIOGRAFÍA

No se indican aquí las múltiples ediciones de su obra literaria, fácilmente accesible hoy en general. Sí, en cambio, se recogen tres libros que reúnen sus palabras o sus ensayos, además de unos pocos escritos de crítica, que incluyen numerosa bibliografía.

Rosa María Pereda, *El gran momento de Juan García Hortelano*, Madrid, Anjana, 1984.

Juan García Hortelano, *Crónicas correspondidas*, Madrid, Alfaguara, 1997.

Juan García Hortelano, *Invenciones urbanas*, Valladolid, Cuatro, 2001.

Barbara Claire Zinn, *The Problem of Personal and Social Identity in the Novel of Juan García Hortelano*, Univ. de Pensilvania, 1980 (TD mec.).

Dolores Troncoso, *La narrativa de Juan García Hortelano*, Santiago de Compostela, Univ. de Santiago, 1985.

VV. AA., *Ínsula*, nº 562, octubre 1993, pp. 7-17.

Compás de letras, nº 2, septiembre 1993 (con una entrevista a María J. Martín Ampudia).

Kandinsky en busca de la abstracción

KANDINSKY

62.527 visitantes en el primer mes

«Kandinsky: origen de la abstracción» está siendo una de las exposiciones más visitadas de entre las exhibidas hasta ahora por la Fundación Juan March en Madrid, junto con las de «Monet en Giverny» (1991) y «Toulouse-Lautrec» (1996-1997). Una media diaria de 1.900 personas acudieron durante el primer mes desde su inauguración, el pasado 8 de octubre. La muestra, integrada por 44 obras (30 pinturas y 14 acuarelas, tinta china y grabados), realizadas entre 1899 y 1920 por Wassily Kandinsky, ha sido organizada por la Fundación Juan March y la Fundació Caixa Catalunya de Barcelona y permanecerá abierta en Madrid hasta el próximo 25 de enero.

En la inauguración de la exposición, el director de la Fundación Juan March, Javier Gomá, **recordó cómo «en el año 1978 la Fundación Juan March presentó la primera exposición dedicada a Wassily Kandinsky en España. En aquella ocasión se ofrecía el período entre 1923 y 1944, centrándose en el momento más geométrico y abstracto del artista. La Fundación Juan March tiene la satisfacción, hoy veinticinco años después, de completar la representación de aquella primera exposición, presentando una muestra de este pionero de la abstracción, bajo el título "Kandinsky: origen de la abstracción", y que abarca esta vez de 1899 a 1920.**

La presente exposición, que se compone de 44 obras, se genera a partir del tema del paisaje y pretende mostrar la evolución artística de Kandinsky, desde sus obras más figurativas en los inicios de su trayectoria artística en 1899, pasando por una progresiva disolución de las formas, el desarrollo y finalmente el predominio del elemento abstracto que ya en 1920 ha alcanzado su máxima expresión, iniciando de esta manera la historia de la pintura no figurativa. Los dos movimientos artísticos más decisivos del siglo XX son el cubismo y la abstracción, y la exposición que ahora presentamos en la Fundación Juan March brinda la oportunidad de asistir al nacimiento, cuadro a cuadro, año tras año, tras dudas, avances y retrocesos, al origen de la abstracción a través del mayor y más consciente de sus creadores y promotores: Kandinsky». Javier Gomá expresó su



El 4 de noviembre el presidente de Portugal, Jorge Sampaio, visitó la exposición Kandinsky. De izquierda a derecha, Javier Gomá, director de la Fundación, el presidente portugués y el embajador de Portugal, a la entrada de la Fundación.

agradecimiento al Museo Estatal Tretiakov de Moscú, a su conservadora jefe Ekaterina Selezneva y su vicedirectora Lidia Romashkova, a Marina Kusina, directora del Museo de Bellas Artes de Tula, que asistieron al acto de inauguración, así como a la Fundació Caixa Catalunya de Barcelona por su colaboración en la organización de la exposición.

A continuación Maria-Josep Balsach, **profesora titular de Arte Contemporáneo de la Universidad de Girona y directora de la Cátedra de Arte y Cultura Contemporáneos de dicha universidad, pronunció una conferencia de la que en páginas siguientes ofrecemos un extracto.**

Maria-Josep Balsach

Kandinsky y la tradición rusa



Hacerse una idea del país natal de Kandinsky después de la segunda mitad del siglo XIX, época del nacimiento del pintor, es relevante: Kandinsky nació solamente 5 años después de la abolición de la servitud de la gleba. Rusia es un país medieval, pero no en el ámbito de las ciencias y las letras. Desde 1843, año de la fundación de la Sociedad arqueológica de San Petersburgo, se habían producido las primeras exploraciones arqueológicas y etnográficas a Siberia.

En su texto titulado *Mirada Retrospectiva*, publicado en 1913, Kandinsky escribe cómo admiró en su viaje las leyes del mundo campesino pero, sobre todo, lo que le interesó era el alma del pueblo, la belleza y el misterio que encierra el sentido profundo de la etnografía. Fue en la provincia de Vologda donde el pintor entró por primera vez en contacto con el arte y la arquitectura popular rusas. Viajaba solo, cruzó en tren las grandes distancias hacia Siberia, después en un barco a vapor por el río Sujonia, después «en carruajes primitivos a través de bosques sin fin, entre colinas de variados tonos, a través de marismas y de desiertos de arena. Tenía la sensación de estar en otro planeta». En Vologda vió las formas cinceladas de la arquitectura popular y el arte autóctono. Allí realizó numerosos dibujos, en un diario de apuntes que se conserva en el Museo de Arte Moderno de París.

Los dibujos populares de los que Kandinsky hace mención en su texto son los *Loubok*, estampas de héroes legendarios como el de Jeruslav Lazarevich, de inicios del siglo XIX, o representaciones de animales fantásticos que provienen de la literatura popular. Kandinsky hará aparecer el color en las escenas populares como se puede ver en las pinturas realizadas a partir de 1903, *La llegada de los mercaderes* o, más acentuadamente, en *Vida polícroma* de 1907, obra vinculada con los temas iconográficos de los pintores ambulantes rusos que representaban evocaciones de la Rusia medieval y sus tradiciones.

Pero el objetivo del viaje de Kandinsky a Vologda no era el arte popular, sino un estudio de las leyes y de las creencias y ritos paganos. Kandinsky elabora un informe sobre la pervivencia del elemento espiritual de los Zirienos, sobre todo de su concepto del alma. El mismo Kandinsky escribió sobre la «violenta impresión» de su expedición etnográfica, la cual le propició el descubrimiento de la forma abstracta como una experiencia formativa fundamental. Pero ¿a qué



«Aves exóticas», 1915



«San Jorge IV», c. 1917

KANDINSKY

experiencia abstracta se refiere Kandinsky?

La espiritualidad de los Zirienos, como la de los Buriyat o los Lapones, se basaba en ritos chamánicos. El chamán es quien realiza un viaje extático por un mundo imaginario, poblado de animales, de espíritus, de presencias y de representaciones simbólicas de la naturaleza. El chamanismo es un éxtasis visionario y sus pinturas son pictogramas de mundos imaginales de las zonas del alma y del cosmos. La experiencia chamánica es comparada con una especie de renacimiento o de «creación de mundos» que Kandinsky aplicará a su arte. Más tarde escribirá: «La pintura es una colisión tempestuosa de mundos diferentes, y la batalla entre ambos está destinada a crear un nuevo mundo que llamamos la obra. Desde el punto de vista técnico cada obra nace exactamente como nació el cosmos, a través de catástrofes que finalmente forman una nueva sinfonía. La creación de una obra es la creación del mundo».

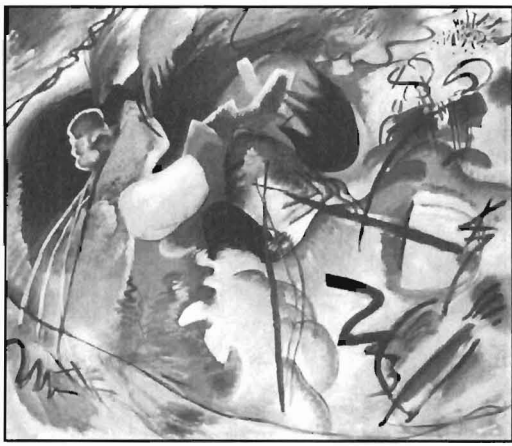
Esta recuperación de los pictogramas de los chamanes y de un mundo de representación de la realidad suspendida en el tiempo será, a partir de 1910, reivindicado por los grandes representantes de la vanguardia rusa. De una manera anecdótica será recuperada por Diaghilev y León Baskt en algunas escenografías de los Ballets Rusos, pero la anécdota desaparecerá en el momento del estreno de la obra de Stravinsky *La consagración de la Primavera* en 1913, que, como es sabido, se basa en la repetición obsesiva de las danzas rituales de las culturas arcaicas. Mijail Larionov y Natalia Goncharova, utilizarán esta tradición para su obra pictórica y sus acciones futuristas, reivindicando la importancia de las culturas escitas y la tradición popular de los *loubok* y los iconos, pero –por encima de todo– serán los poetas llamados futuristas rusos los primeros en reivindicar este espacio primitivo como una voluntad de retorno a los orígenes, un lugar en el que el significado del lenguaje ha sido preservado de la contaminación del tiempo y de la palabra usual. Más allá del neoprimitivismo que caracterizará una gran parte de la vanguardia europea, Khlebnikov, Krucenych y el grupo Hyleano reivindicarán este retorno a las esencias del lenguaje originario, creando una poesía fonética, basada en sonidos y ritmos arcaicos que será la base de la lengua *Zaum*, el lenguaje transmental, que etimológicamente deriva de *Oum za*, y que significa «más allá».

La tradición del icono ruso

Me gustaría retomar otro de los



«Paseo en barca», 1910



«Pintura con forma blanca», 1913

grandes ejes de la tradición rusa en la que se pueden rastrear caminos hacia la génesis de la pintura abstracta. Este otro aspecto fundamental es la tradición ortodoxa del icono ruso que, si bien se ha incluido en lo que se ha denominado la influencia del arte «popular», tiene aspectos que pueden ser entendidos como una nueva «forma de ver», una puerta hacia una nueva concepción de la representación pictórica.

El mismo Kandinsky apuntó que, a la vuelta de su viaje a Vologda, vio los iconos y las iglesias del Kremlin de una manera «distinta». Nina Kandinsky explica cómo Kandinsky le contaba que pasaba horas y horas dentro de la catedral de la Asunción. También su casa de Moscú fue escogida por las vistas que tenía sobre las cúpulas de las iglesias del Kremlin, pintadas de oro y azul y cuajadas de estrellas, como «una representación visual –dice Kandinsky– de la fusión del mundo espiritual en la tierra».

Para explicarlo de una manera esquemática, el icono ruso es la obra que separa dos mundos: el visible y el invisible. Como el sentido de la *iconostasis* de los templos ortodoxos, la representación del icono hace de gozne entre ambos, siendo la manifestación visible de las fuerzas espirituales que animan a las cosas, convirtiéndolos así en mediadores de un mundo y del otro.

Las relaciones entre las dimensiones reales de los seres y de las cosas no entran de ninguna manera en un icono, porque éste no dibuja la naturaleza, sino que trata de su figuración esquemática y la muestra interiorizada. Trata el espacio y el tiempo con absoluta libertad. (Kandinsky diría que los suspende.) Hay iconos en los cuales la perspectiva está invertida: las líneas se acercan al espectador, lo que da la impresión de que sus personajes sienten y van a su encuentro. En lugar de la visión dual de los ojos carnales, es la visión por el ojo del corazón del espacio espiritual la que se dilata hasta el infinito. La perspectiva invertida toma precisamente su punto de vista en el corazón de quien contempla el icono. El peso y los volúmenes desaparecen, y unas líneas doradas, que penetran todo como rayos de energía deificante, espiritualizan los cuerpos. Éstos están como diluidos en el oro eterno de la luz divina. El fondo dorado reemplaza el espacio tridimensional.

El mundo de representación de Kandinsky no es un mundo imaginario ni ideal-religioso, sino un espacio de intensidad: Kandinsky quiere pintar el alma de los colores y el corazón de las cosas, no su representación. Su



KANDINSKY

«Murnau-Patio del castillo I», 1908

camino es el de una experiencia de fusión con el mundo.

De lo espiritual en el arte fue publicado en Múnich en 1910. El libro surgió de la transcripción de experiencias aisladas que se fueron acumulando durante más de diez años. Este libro y también *Der Blaue Reiter* –escribe Kandinsky– se proponían esencialmente despertar la capacidad de captar lo espiritual en las cosas materiales y abstractas, capacidad absolutamente necesaria en el futuro, que hace posible innumerables experiencias. La meta principal de ambas publicaciones fue el deseo de fomentar esta capacidad bienhechora en los hombres. Ambos libros han sido –y siguen siendo– interpretados erróneamente. Se les toma en un sentido «programático» y se acusa a su autor de ser un artista teorizador que se ha adentrado y perdido por caminos intelectuales. «Pero yo no he pretendido en absoluto apelar a la razón y al cerebro», dice Kandinsky.

De lo espiritual en el arte trata de los colores, las líneas, de la pervivencia de lo artístico como elemento espiritual, la teosofía y la mística. Para Kandinsky, el verdadero arte «posee una fuerza profética vivificadora, que puede actuar amplia y profundamente. La vida espiritual, en la que el arte es uno de sus más poderosos agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia delante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar diversas formas, pero en el fondo conserva siempre el mismo sentido interior». Me gustaría, para terminar, citar unas palabras de Dostoievsky que son muy afines al mundo espiritual de Kandinsky. En una carta a su hermano Michail Mijaolovich, Dostoievsky escribe: «El pensamiento nace del alma. El intelecto es un instrumento, una máquina que se activa a partir del fuego espiritual». Y continúa: «El hombre es un misterio. Un misterio que hace falta resolver. Si pasases la vida intentando resolverlo, no digas que has perdido el tiempo. Yo estudio este misterio porque quiero ser un hombre».

La Fundación publica una Guía didáctica

Para seguir a Kandinsky

Con diseño de **Jordi Teixidor** y texto de **Isabel Durán**, la Fundación Juan March ha preparado una Guía didáctica con el fin de seguir y entender mejor la vida y la obra de Wassily Kandinsky, el creador del arte abstracto, y al que se le dedica en la sede de Madrid de esta institución cultural una muestra de 44 obras (30 pinturas y 14 acuarelas, tinta china y grabados), entre el 8 de octubre y el 25 de enero de 2004. La exposición se centra en el tema del paisaje y muestra la evolución artística del pintor desde sus obras más figurativas en los inicios de su trayectoria, pasando por una progresiva disolución de las formas, el desarrollo y finalmente llegando a la culminación de la abstracción.

La Guía didáctica, que está abundantemente ilustrada, es un desplegable de cuatro hojas, del que se desprende, como si tuviera autonomía propia, la reproducción de la que posiblemente sea la obra más conocida del pintor nacido ruso y fallecido francés –y entre medias adquirió la nacionalidad alemana–: *Composición VII*, de 1913, una obra que el propio Kandinsky calificó de «obra maestra» y que se puede ver sola, en uno de los espacios de la sala de exposiciones de la Fundación, junto a unas sillas dispuestas para que el visitante pueda hacer una pausa, si así lo desea, y que recuerdan las sillas que se colocaron en la Exposición individual de Kandinsky que tuvo lugar en 1920 en el XIX Salón Estatal de Moscú.

La Guía didáctica, que ha preparado Isabel Durán, pretende ser un instrumento eficaz, con el que, al margen de los textos recogidos en el catálogo, el espectador pueda participar de su propia aventura pictórica: por un lado del desplegable puede adentrarse en la vida del artista y en la época que le tocó vivir, «una época –como se dice en el texto– marcada por proyectos sociales utópicos» y que influirían al artista, primero como hombre de su tiempo y también, a la vez, como artista. No hay que olvidar que nació en la Rusia de los zares, vivió la Revolución rusa y murió en Francia, en su país de adopción ocupado por los nazis. En esa cara del desplegable se dan, de forma clara y sintetizada, unas notas biográficas básicas y unas pinceladas de los pasos que da desde que decide ser artista hasta llegar a ser el iniciador de la abstracción, incidiendo en dos hitos fundamentales en su actividad creadora: su relación con la Revolución de Octubre en su país natal y su participación, en el fecundo periodo cultural de la República de Weimar –tan fecundo culturalmente como convulso socialmente–, en la Bauhaus.



Kandinsky fue a la vez un muy interesante escritor de arte, un artista que volcó en el papel sus propias reflexiones e intuiciones, y frases suyas se recogen también en este lado del desplegable, en el que, en la otra cara, se pretende ayudar a entender su obra, avanzar en el camino de la abstracción que él inició, y cómo ésta fue aproximándose –él así lo entendió– a la música, y cómo, además, otros –Mondrian, Malevich, etc.– se abrieron camino también hacia esa abstracción que llega hasta nuestros días, como se ve, en los ejemplos que pone Isabel Durán, en pintores como el norteamericano Rothko o el español Broto. □

Con 58 obras realizadas entre 1953 y 1997

«Lucio Muñoz íntimo»

Un total de 58 obras, realizadas entre 1953 y 1997 por Lucio Muñoz **(1929-1998), una de las figuras más relevantes del informalismo español del siglo XX, se exhiben en el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma. Bajo el título de «Lucio Muñoz íntimo», se ofrece una selección de obras de pequeño y mediano formato en su mayoría, junto con otras obras de mayores dimensiones, pero todas ellas marcadas por la intimidad: son sus obras más reposadas, menos conocidas, obras de cámara, en un recorrido por las diferentes etapas del artista.**
Las obras –en cera sobre papel, técnica mixta sobre papel y sobre tabla, óleo, collage y grafito sobre papel– proceden de colecciones particulares. La exposición permanecerá abierta en Palma hasta el 14 de febrero de 2004.
En mayo de 1996, Lucio Muñoz pronunció una conferencia en la Universidad Complutense de Madrid, titulada «La historia y el arte». A continuación reproducimos un fragmento de la misma, que recoge también el catálogo.

La historia y el arte

por Lucio Muñoz



«Según Aspi», 1990

Desde hace ya muchos años vengo constatando que, en general, las personas que han estudiado historia del arte terminan sus estudios con unos conocimientos muy aceptables, o incluso excelentes, de la historia del arte en sí, pero con un desconocimiento bastante generalizado de lo que es el arte y su lenguaje. Parece lógico, pues, que intentemos centrarnos en estos aspectos (el arte y su lenguaje): ¿qué es lo que el pintor entiende por buena pintura?, ¿cómo es posible que el propio lenguaje del arte contenga en su superficie, en su dicción, buena parte de su máxima profundidad?, ¿cómo se detecta esto?, ¿cuál es el conjunto de valores que debe reunir un cuadro para que podamos afirmar que el cuadro es bueno?

Sin duda, éstos son los conceptos más aleatorios, más subjetivos y por tanto más difíciles de inocular en ese bagaje de conocimientos objetivos de que dispone el historiador. Pero aunque parece cierto que no se pueden enseñar esos conceptos tan aleatorios, yo diría que sí se pueden aprender, y también que se pueden poner más medios de los que se ponen para facilitar ese aprendizaje.

Así pues, creo que lo mejor será hablar algo de los mecanismos básicos de la expresión plástica desde dentro: cómo surge el arte, cómo se desarrolla, cuáles son las claves (si es que existen) en las que puede apoyarse el espectador para desentrañar lo que realmente tiene importancia en la obra de arte. En mi opinión el problema más grave que tiene el historiador es su incapacidad para comunicar con la obra. Me refie-

ro a una comunicación que prescinda de todo ese cúmulo de datos de que suele disponer, y que, generalmente, por muy útiles que sean (aunque su utilidad a mí me suena a burocrática e incluso policiaca), no cuentan de la obra sino su anécdota. El conocimiento del historiador suele ser un conocimiento parcial, y del que nunca se pueden extraer consecuencias cualitativas. Un cuadro es bueno o malo al margen de escuelas, épocas, fuentes de datos, influencias, técnicas, etc. Ni siquiera la mayor o menor corrección en el dibujo, la perspectiva, la composición o incluso el color, tienen por qué ser relevantes para su valoración. Todo lo más, pueden demostrar una cierta eficiencia técnica, pero eso es poca cosa en arte.

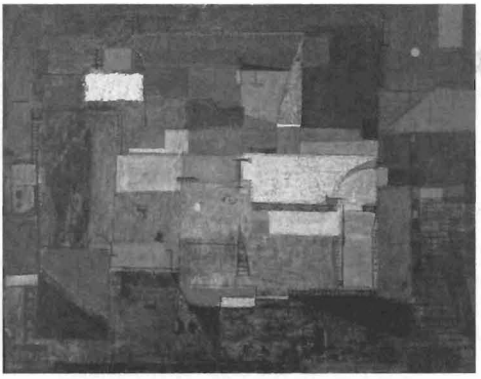
Para mí el proceso de creación no es sino el proceso vital. Un cuadro es un fragmento del trayecto recorrido. Un pequeño resumen de la experiencia vivida. Como la estación creada para un tren que no conduce a ninguna parte, o conduce, en todo caso, a lo desconocido. Para el arte no puede haber meta conocida. Cada uno intenta explicar cómo maneja ese fragmento, pero siempre será una explicación incompleta, por fragmentaria y falta de referencias. Además el lenguaje pictórico es visual. Yo no puedo explicar un azul. Suele decirse que poesía es lo que se pierde en la traducción. En nuestro caso habría que decir que la pintura no se puede diluir en palabras, no aglutina, no tiene traducción. Todo lo que la historia del arte me ha trasmitido estará en mis cuadros, pero no en mis palabras. Todo lo que Velázquez me dice está en Velázquez, en su pintura, no en lo que me cuentan, que por supuesto puede ser interesantísimo, pero no es Velázquez. Velázquez no tiene texto, no se lo pongamos si no hemos «leído» su pintura primero. De lo contrario, estaremos hablando de aspectos anecdóticos, sociológicos, filosóficos o literarios. La pintura es un lenguaje que se ha ido configurando en cada artista sobre la base de un proceso mental y de una selección sensorial de todo lo que las obras de los demás han ido sedimentando. Cada uno ha introducido sus códigos propios, sumándolos a los anteriores y haciendo que el gusto evolucione con aportaciones o propuestas: unas veces sutiles, casi imperceptibles, y otras, contundentes y demoledoras.

Los cambios producidos en el lenguaje pictórico desde Velázquez hasta el comienzo del siglo XX son mínimos comparados con los que se han producido en este siglo. Es precisamente en Velázquez donde yo percibo el inicio del lenguaje pictórico contemporáneo, el inicio de esa independencia de la pintura. Es como el descubrimiento de la posibilidad expresiva de la pincelada, el descubrimiento de la capacidad que tiene la materia pictórica de contener y trasmitir emoción, además de construir la forma. Es decir que, al margen de que la pintura esté colocada sobre el lienzo con unos magistrales resultados constructivos, tiene en sí misma un gran contenido expresivo, porque está puesta con ese temblor intuitivo, con esa delectación, frescura y naturalidad elegante con que puede hacerse algo muy difícil, pero que Velázquez dominaba más allá de toda perfección, más allá de lo razonable y comprensible. Por ese dominio y por ese algo más que, insisto, no comprendo, Velázquez aporta algo al lenguaje pictórico que llega milagrosamente fresco al siglo XX, y lo nutre.

Esta riqueza, esta calidad expresiva, se tiene o no se tiene, pero en buena medida se potencia y desarrolla con la adquisición de los recursos técnicos que la evolución de la necesidad expresiva va requiriendo. A veces hay etapas en las que no disponemos de los medios para expresar lo que deseamos. O por el contrario, otras veces, intentamos acoplar a nuestras nuevas necesidades expresivas unos medios deslumbrantes, pero que pertenecen a una etapa anterior, y entonces surge la disonancia e inadecuación. La experimentación técnica es siempre la que



«Homenaje a la Niña de los Peines», 1960



«Señales para orientarse en las vías», 1955

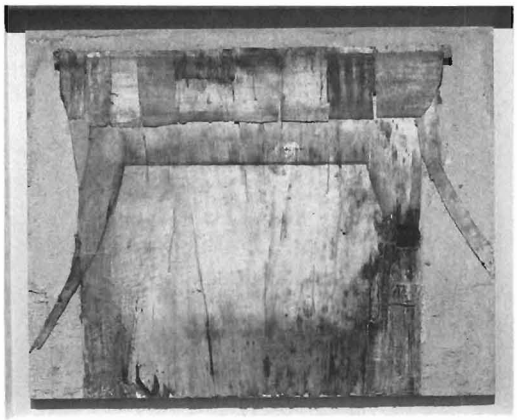
nos conduce a la adecuación entre forma y contenido.

Cuando surge algo nuevo (parcialmente nuevo, se entiende, pues la novedad total sería incomprensible), el espectador receptor va siempre un tiempo a remolque, a menos que sea una persona muy preparada y creativa. Percibir el arte, percibir la originalidad de una aportación no simplemente formal, es también un acto de creación para el que no basta la información almacenada en la mente. A partir de esta información, hay que dar, junto al artista, ese pequeño o gran salto hacia lo desconocido que produce vértigo, emoción y placer, y que hace evolucionar el arte. Pero tampoco hay que pretender pasarse la vida dando «saltos creativos», a poco sentido del ridículo que se tenga. Se puede ser Picasso, pero también lo contrario, y ser tan grande como él sin dar tantos saltos.

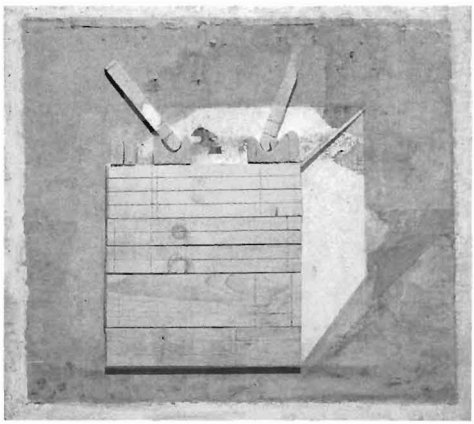
En cualquier caso hay un lógico paralelismo entre el acto de lo que llamamos creación, y la facultad de percibir el resultado de esa creación, por lo cual muchas de las prácticas útiles para el artista lo son también para el receptor. Cómo no va a ser útil para ambos mantener a lo largo de toda la vida la mirada del niño, su capacidad de sorpresa, mantener unos ojos siempre nuevos, no adulterados por el conocimiento, la información y la experiencia. Que la cultura no ahuyente la sorpresa. Que el conocimiento de la función de las cosas no nos haga creer que hemos penetrado el misterio de su existencia. El conocimiento de los principios físicos y químicos que hacen posible la vida de un árbol es importante, pero no deben impedir la percepción de su enigmática belleza. El árbol es muchísimas cosas, pero las que a mí más me importan no vienen en los libros. Por eso existe el arte, para tratar de decir lo que de otra forma es inexpresable.

Lo que en arte se puede enseñar tal vez no sirve para nada y sólo podamos tratar de enriquecer y hacer más sutil y compleja la percepción. Eso que llamamos sensibilizar, estimular los mecanismos sensoriales, se consigue de mil formas a lo largo de toda la vida. Prácticamente desde que el adolescente comienza a manifestar las huellas que le ha dejado la infancia aparece un balbuceante primer camino. La afición a la música, la poesía y la pintura, puede ser muy estimulante. No se puede «entender» de pintura sin ver apasionadamente mucha pintura. No se puede entender una época y otra no. Si entiendes a Fidias o Donatello, entiendes a Chillida o a Richard Serra. Si no es así, es seguro que te has quedado en la superficie, y, evidentemente, en la superficie hay grandes diferencias: hay que reconocer que en la superficie Vermeer y Tàpies son muy diferentes.

Es cierto que el espectador-receptor no tiene el conocimiento técnico que la práctica del dibujo o la pintura proporciona. Pero el conocimiento de la forma y de sus propiedades expresivas,



«Tabla 19-94», 1994



«Tabla 16-97», 1997

proporcionado por el dibujo, siendo muy importantes para el artista, no son imprescindibles para el espectador. Además cada uno debe encontrar el cauce expresivo adecuado y el desarrollo técnico que mejor potencie y ensanche ese cauce, que, por otra parte, no tiene por qué circunscribirse a la práctica del arte, y que puede ser igualmente útil para su percepción.

La capacidad creativa, en mayor o menor medida, la tenemos todos. Del desarrollo que deis a esa capacidad va a depender que en un futuro, a la hora de tener que elegir un cuadro u otro para un museo, una colección o una exposición, lo hagáis con acierto o no. Si para emitir un juicio sólo vais a disponer de los conocimientos convencionales y contrastables que os enseñan, os vais a equivocar muchas veces (e incluso os van a «colar» muchos cuadros falsos). No debéis fiaros sólo de escuelas, o de influencias, o del carbono 14, o de la época del lienzo, de los pinceles, pigmentos o técnicas utilizadas: todo eso, siendo muy importante, es relativamente fácil de falsificar. Lo difícil es pintar un Velázquez o un Vermeer, y lo imposible es que sea bueno. Difícilmente vais a hacer una buena colección o ser unos buenos comisarios de exposiciones si no sois capaces de percibir la enorme diferencia que existe entre «Los borrachos» y «El bobo de Coria», o entre «La túnica de José» y «Las Meninas».

De todo lo dicho anteriormente se desprende que el proceso de creación, tanto del artista como del que no lo es, está condicionado por otro proceso fundamental: el de formación y forja de cada ser humano. Según sea este proceso de sólido e intenso, podrá arraigar y desarrollarse con mayor o menor hondura la capacidad creativa de cada cual. En buena medida el arte es como un espejo donde vemos reflejada nuestra propia imagen y tanto para hacer arte como para percibirlo hay que mimar esa imagen. □

Museu d'Art Espanyol Contemporani, 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.

Continúa el ciclo sobre el músico francés

«Hector Berlioz: dos siglos»

El pasado 26 de noviembre se inició el último ciclo de tarde del año 2003, «Hector Berlioz: dos siglos», que continúa los miércoles 3 y 10 de diciembre. Lo interpretan Ana Häsler (**mezzosoprano**) **y** Chiky Martín (**piano**)**, el 26 de noviembre;** Miguel Ituarte (**piano**)**, el 3 de diciembre (en conexión con la UER, Unión Europea de Radiodifusión, para toda Europa); y** Julia Malkova (**viola**) **y** Sebastián Mariné (**piano**)**, el 10 de diciembre; y se ofrece en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España. El ciclo ofrece unos pocos ejemplos originales del Berlioz compositor. Se han unido los nombres de Berlioz y de Liszt para presentar dos obras sinfónicas del francés en las brillantísimas versiones pianísticas del húngaro. El programa del ciclo completo es el siguiente:**

— *Miércoles 26 de noviembre*

Ana Häsler (mezzosoprano) y **Chiky Martín** (piano)

La belle voyageuse (Gounet, de Thomas Moore), L'Origine de la Harpe (Thomas Moore), Le coucher du soleil (Thomas Gounet, de Thomas Moore), Elégie (Thomas Moore), Le chasseur danois (A. de Leuven), Zaide (Roger de Beauvoir), Les nuits d'été, Op. 7 (Théophile Gautier), de Hector Berlioz.

— *Miércoles 3 de diciembre*

Miguel Ituarte (piano)

Seis Estudios transcendentales, de Ferenc Liszt; y Sinfonía Fantástica, Op. 14, de Hector Berlioz.

— *Miércoles 10 de diciembre*

Julia Malkova (viola) y **Sebastián Mariné** (piano)

Harold en Italia (Sinfonía en cuatro partes Op. 16) (Transcripción de F. Liszt, para viola y piano, S.472), de Hector Berlioz; y Romance Oubliée, S.132, de Ferenc Liszt.

Los intérpretes

Ana Häsler (La Habana, Cuba) ha cosechado grandes éxitos tanto en el oratorio y en el repertorio vocal con orquesta como en la ópera, zarzuela y recital. **Chiky Martín** (Madrid) ha ofrecido gran número de recitales con prestigiosos intérpretes como Teresa Berganza y Marcial Cervera, entre otros.

Miguel Ituarte (Getxo, Vizcaya) ha actuado como solista con la Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam, Royal Philarmonic de Londres y Sinfónica de Madrid, entre otras.

Julia Malkova (San Petersburgo) es viola solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid y titular del Teatro Real. **Sebastián Mariné** (Granada) es profesor del Real Conservatorio de Madrid y en la Escuela Superior de Música «Reina Sofía».

«A los doscientos años del nacimiento de Hector Berlioz –escribe **José Ramón Ripoll** en la introducción a las notas del programa– su música debería ser oída desde la perspectiva que nos concede el tiempo, una vez superadas las tempestades del presente y la tiranía de las modas que en su momento la juzgaron. Sin embargo, (...) aún seguimos manteniéndola en un lugar que –aunque no escondido– no nos resulta demasiado cómodo para recurrir asiduamente a su legado.» □

«Hugo Wolf en su centenario»

Finalizó el ciclo «Hugo Wolf en su centenario» programado por la Fundación Juan March durante el mes de noviembre, con motivo del centenario del fallecimiento del músico austriaco. Interpretado por Manuel Cid **(tenor) e** Irini Gaitani **(piano);** Gabriel Bermúdez **(barítono) y** Jorge Robaina **(piano); y el** Cuarteto Leonor (Delphine Caserta, **violín;** Enrique Rivas, **violín;** Jaime Huertas, **viola; y** Álvaro Huertas, **violonchelo) se ofreció en directo por Radio Nacional de España.**

Como se indicaba en el programa de mano, «las canciones de Hugo Wolf supusieron en su día la culminación de una manera muy germánica de concebir este género. Si el lied supone una juntura inseparable de texto, voz y piano, pocos como Wolf realizaron esa proeza tantas veces y con tanta intensidad. Esa cualidad hace absolutamente imprescindible seguir esos lieder con el texto en la mano y sabiendo qué significan frases y aun palabras. Como de costumbre, en el programa de mano se han editado los poemas alemanes con sus correspondientes traducciones. Ésa es también la causa de que, no habiendo encontrado los originales de tres de los cinco poemas españoles a los que Wolf puso música entre los 44 de su *Spanische liederbuch* (Libro de canciones españolas), editemos su traducción directa del alemán: bastará comparar esos textos con el del romance 'Por mayo era, por mayo' o el del villancico 'Todos duermen, corazón' –dos anónimos que tradujo al alemán Geibel– para trazar la diferencia entre poesía original y versos traducidos.»

Se completaron estas dos sesiones de lieder con una dedicada a su música para cuarteto de cuerda, lo que proporciona adecuada ocasión para el disfrute de obras muy poco usuales en nuestras programaciones.

Pedro González Mira **fue el autor de las notas al programa y de la Introducción General, de la cual reproducimos un extracto:**

Pedro González Mira

Indiscutible cima del lied

Referirse a la personalidad musical de Hugo Wolf supone de inmediato ponerlo en relación exclusiva con el género liederístico. Wolf es la indiscutible cima del Lied, de la canción con piano en lengua alemana. Pero como sucede con todos los autores que desarrollan el grueso de su obra sobre una parcela singular, maravillosamente difícil, se suele tener poca o ninguna noticia del resto de su producción, normalmente relegada a un rincón por arte y gracia de críticos y, sobre todo, empresarios musicales. No digo yo que sea el caso que nos ocupa, pero casi: la Fundación Juan March se ha acordado de que el 22 de febrero de este año 2003 hizo cien de la muerte de Hugo Wolf, y ha hecho su recordatorio, pero sin conformarse con mostrarnos al liederista –que también– sino acudiendo al músico de cámara, que lo hubo. Con toda seguridad, sólo por necesidades del guión en estos tres conciertos se han quedado fuera las correspondientes muestras orquestales –que igualmente en Wolf habitó un autor sinfónico–, corales, pianísticas y operísticas,

estas últimas denostadas por los centros líricos hasta su total olvido. ¿Podría alguien acordarse de su, como poco, interesante poema sinfónico *Penthesilea*?, ¿o de su música incidental para la obra de teatro de Ibsen *La fiesta de Solhaug*?, ¿o, en alguna sala grande alguien podría ofrecernos aunque sólo fueran extractos de sus óperas *El corregidor* y la incompleta *Manuel Venegas*, de tan coloreado como poco tenido en cuenta a la hora de programar sabor español?

Sí; en las salas de concierto de nuestro país esta temporada se ha tenido –y se tiene– en cuenta al liederista Wolf, pero, según la máxima antedicha, sólo al liederista. De manera que estos programas de la Fundación Juan March, además de entregarnos una aquilatada muestra de sus canciones, salvan al menos los muebles camerísticos de su autor regalándonos tres de las, al parecer, siete partituras que –completas o no– dejó escritas para diversas agrupaciones instrumentales pequeñas. Sin duda los recitales de Lieder suponen un acontecimiento, pero, como veremos luego, quizá el tercer concierto del ciclo lo sea más porque no sólo contiene una excelente música, sino, esta vez en sentido estricto, una muy desconocida música.

¿Exageraría si asegurara que Wolf es un perfecto desconocido? Fue este hombre una persona que rara vez en toda su existencia hizo el menor esfuerzo para superar su inadaptación al medio que le cayó en suerte vivir; nunca hizo la menor concesión, siendo como era un ser de tan profundas y arraigadas como raras convicciones: fue eso que se ha dado en llamar un ser honesto, una persona honrada y fiel a sí misma, un incorruptible. Su instinto creativo, su intuición, su capacidad intelectual, sus ansias de conocimiento de las cosas entraron en colisión con el «medio» desde su más tierna infancia. Y se convirtió, de esa manera, en un autodidacta, naturalmente incompatible con los centros de enseñanza al uso, el propio conservatorio de Viena a la cabeza. Y, a excepción de los propios ídolos que él mismo se fabricó, ejerció la crítica musical entre 1884 y 1887 para la revista «Wiener Salonblatt», una especie de revista del corazón musical donde, desacertadamente pero por razones económicas, Wolf masacró la música de buena parte de sus colegas. En fin, wagneriano casi enfermizo, antibrahmsiano furibundo, fue Wolf todo eso, y por eso o contra eso, murió absolutamente enajenado, loco.

Sifilítico y mentalmente tocado –por eso, pero no sólo por eso– la vida creativa de Wolf tiene mucho de inexplicable, a excepción de los propios resultados que entregó, muchas veces al borde de rozar el cielo. Se comportó de forma compulsiva con el papel pautado, pasó por períodos de una increíble fecundidad compositiva o, indistintamente, por largas temporadas –años incluso– de tremenda y pertinaz sequía creativa. Trataremos de buscar ciertos porqués; indagaremos acerca de las relaciones entre los poetas escogidos –o sus textos– para sus Lieder; bucearemos en su exasperantemente negro universo expresivo, quizá la realidad más llamativa de toda su producción; nos plantearemos qué papel jugó el piano en los mismos; cuál fue la naturaleza del canto que dio vida a los versos escogidos; qué significación histórica y estilística llegaron a alcanzar sus ciclos de Lieder en el género... y al mismo tiempo trataremos de hacer una justa reivindicación de su obra de cámara, ya que, afortunadamente, ocasión hay para ello.

Hugo Philipp Jacob Wolf nació en Windischgraz, en la Baja Estiria austriaca, el 13 de marzo de 1860. Murió, tras cinco años de postración mental en Viena, en el Instituto Nacional de Psiquiatría de la baja Austria, el 22 de febrero de 1903, después de contraer una pulmonía que hizo definitivo un penoso proceso de parálisis cerebral. Llegó a publicar 245 canciones, pero escribió un centenar más, parte de las cuales se publicaron póstumamente o desaparecieron. □

«Conciertos del Sábado» en diciembre

Ciclo «Jesús de Monasterio en su centenario (1903-2003)»

Con un ciclo dedicado a «Jesús de Monasterio en su centenario (1903-2003)» finalizan los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March en 2003. Los días 13 y 20 de diciembre, a las doce de la mañana, dos dúos ofrecen una selección de obras compuestas por el violinista y compositor español, así como otras de su maestro y colega, respectivamente, –Bériot y Vieuxtemps–, y del violinista navarro Pablo Sarasate.

El programa es el siguiente:

— *Sábado 13 de diciembre*

Víctor Martín (violín) y **Agustín Serrano** (piano)

Caprichos melódicos, Op. 10, nº 1 y 8, de D. Alard; Andante religioso, Op. 31, de H. Vieuxtemps; Recuerdos de viaje, de I. Albéniz; Fantaisie ballet, Op. 100, de Ch. de Beriot; y Sierra Morena, de J. de Monasterio.

— *Sábado 20 de diciembre*

Joaquín Torre (violín) y **Kennedy Moretti** (piano)

Adiós a la Alhambra (Cantiga morisca); Melodía; Fiebre de amor; Adieu (Romance sans parole, 1855); Gran fantasía nacional sobre aires populares españoles; y Nocturno, de J. de Monasterio; Introducción y Tarantella Op. 43; Introducción y Tarantella, Op. 43; y Aires Bohemios, Op. 20, de P. Sarasate.

«Conciertos de Mediodía»

Piano a cuatro manos; y flauta y guitarra son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de diciembre, los lunes a las doce.

LUNES, 1

RECITAL DE PIANO A CUATRO MANOS

por **Beatriz González Domonte** y **Marc Antoni Mas**, con obras de Johannes Brahms, Franz Schubert, Claude Debussy y Gabriel Fauré.

Beatriz González Domonte (Madrid) realiza su labor docente en el Conservatorio Profesional de Alcalá de Henares. Marc Antoni Mas (Breda, Girona) es profesor en el Conservatorio «Jacinto Guerrero» de Toledo.

LUNES, 15

RECITAL DE FLAUTA Y GUITARRA

por el **Dúo Rodríguez Paredes** (**José Luis Rodríguez Paredes**, flauta travesera; y **Lola Rodríguez Paredes**, guitarra), con obras de Manuel de Falla, Mario Castelnuovo-Tedesco, János Gáspár Mertz, Sebastiana Ierna, Mauro Giuliani y F. Borne.

José Luis Rodríguez Paredes ha formado parte de la Orquesta de Flautas del Conservatorio Superior de Murcia y del grupo de cámara «Euridice», entre otros. Lola Rodríguez Paredes ha actuado como solista con la Danmark Radio Orquestra y en el Concurso Europeo celebrado en Polonia.

«Temas clásicos de Arqueología»

Ciclo dirigido por José María Luzón

Del 11 de marzo al 3 de abril pasados, en ocho sesiones, se celebró en la Fundación Juan March un «Aula abierta», dedicada a «Temas clásicos de Arqueología», dirigida por José María Luzón, **catedrático de Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid, y en la que participaron** María del Carmen Pérez Die, **conservadora Jefe del Departamento de Egipto y Próximo Oriente del Museo Arqueológico Nacional, y** Pilar León Alonso, **catedrática de Arqueología en la Universidad Pablo Olavide de Sevilla y directora de las excavaciones en el Traianeum de Itálica, quienes pronunciaron sendas conferencias públicas. En este ciclo se seleccionaron diez temas para poder ilustrar la forma en que los descubrimientos arqueológicos se incorporan a nuestro conocimiento de la Historia y de la Antigüedad. Las conferencias fueron precedidas de una lectura de textos especialmente seleccionados y comentados por investigadores que actualmente trabajan cada uno de los temas.**
Ofrecemos seguidamente un extracto de las ocho conferencias públicas.

José María Luzón

Héroes y señores en la Edad del Bronce

Los enterramientos en túmulos se extienden por toda Europa a lo largo de lo que llamamos en general Edad del Bronce. Se trata de un tipo de enterramiento muy utilizado por sociedades jerarquizadas, que rinden homenaje y mantienen vivo el recuerdo de personajes que han sido líderes en vida. Unas veces se trata de guerreros y, por tanto, son enterramientos masculinos, pero otras veces parece que son destacadas figuras de la vida religiosa de la comunidad y aparecen frecuentemente dedicados a mujeres.

La utilización de túmulos funerarios la conocemos en primer lugar con información no solamente arqueológica en Grecia, donde muchos de ellos mantenían tradiciones locales de héroes homéricos. En Olimpia, donde se había asentado desde antiguo un culto a varias divinidades masculinas y femeninas, se eleva un túmulo en el centro del *altis* que los griegos dedican al héroe Pelops, epónimo del Peloponeso. Un caso similar, pero esta vez vinculado a una ciudad posterior, es el Menelaion de Esparta, donde el túmulo será el centro en torno al cual se desarrollará progresivamente el culto a Menelao.

Pero si los sepulcros de este tipo conocidos y excavados en la Grecia propia son fuentes de información histórica, sobre todo por las referencias escritas y las tradiciones conservadas en torno a ellos, en otros lugares de Europa los hallazgos arqueológicos de estos enterramientos han sido sumamente re-

veladores. Durante el siglo XIX la Arqueología se centró de manera intensiva en los de Rusia meridional y territorios vecinos al Mar Negro, donde a este tipo de enterramientos se les denomina kurganes. De éstos son muchos los que se han conservado prácticamente intactos hasta que fueron excavados y gracias a ellos tenemos una valiosísima información y ricos ajuares de pueblos que vivieron en estrecha relación con las culturas del Egeo y de Asia Menor.

Paralelamente a lo que ocurre con los túmulos helénicos, también en Occidente existen testimonios arqueológicos que confirman la transformación del lugar en centro dedicado a los oráculos y la adivinación, es decir, en un tipo de santuario popular.

Pero quizá el caso más llamativo conocido por la Arqueología en este mundo tan extendido de los grandes túmulos principescos es el de Hochdorf, cerca de Stuttgart, en Alemania. Se conocen muchos otros en Europa central y algunos han sido excavados desde antiguo con resultados diversos. El ajuar del túmulo de Hochdorf permite reconstruir en gran medida el ritual de enterramiento de un personaje masculino con todos sus símbolos de poder y de riqueza. El túmulo de Hochdorf es hoy el más llamativo de los hallazgos arqueológicos que ilustran una sociedad y un momento en el que la jerarquización y el culto a los héroes muertos está ampliamente extendido por Europa Central y el Mediterráneo.

Tartessos y el mar

Tartessos simbolizaba el extremo Occidente y era famoso por la producción del bronce que obtenían de la aleación del estaño extraído de las Casitérides y del cobre de las minas del sur de Andalucía. Ocupaba el lugar donde las más antiguas cosmogonías localizaban el más allá, los límites de una tierra que se imaginaba circundada por una corriente de agua en movimiento. Allí se abría el gran vacío primigenio y se levantaban los dos grandes pilares que separaban el cielo de la tierra y que imponían el orden dentro de un *kaos* originario. Era un espacio abierto a lo maravilloso e inesperado.

A través de la lectura de las fuentes clásicas, de Homero, Heródoto, Estrabón, Hesíodo, Plinio el Viejo, Avieno y otros, así como del estudio de piezas y yacimientos arqueológicos, se puede reconstruir cómo fue la llegada de los primeros navegantes griegos a las costas hispanas y cómo se entablaron los primeros contactos con el pueblo tartésico. Jalonando las costas de todo el Mediterráneo, pequeños santuarios marítimos, a veces no más que pequeños refugios bajo una roca, han ofrecido pinturas y exvotos que reproducen los primeros barcos en que los griegos surcaron las aguas hasta encontrar la salida al océano.

Para llegar a las nuevas colonias fundadas o para mantener la relación comercial establecida, utilizaban unas embarcaciones que conocemos a través de pequeños exvotos y de representaciones en sellos o en pintura rupestre. Eran pequeñas barcas caracterizadas por llevar en la proa, y a veces en la proa y en la popa, un mascarón con forma de cabeza de animal, un *protomos* al que se llamaba *akrostolia* o *aflaston*. Según el lugar de procedencia del barco, la forma del prótomos era diferente: toros, ciervos, carneros, aves, serpientes, leones, caballos, dependiendo de que hubiesen partido de Creta, de las islas del Norte, de Asia Menor, de la Grecia continental, etc. Utilizaban también velas de cuero, en aparejo redondo. Cuando la navegación había sido exitosa, bien protegidos por la atenta mirada de Atenea (diosa en principio marina y protectora de los navegantes) que cuidaba al timonel que guiaba el barco, bien por el dios Poseidón que mantenía en calma los vientos y las olas que podían hacer zozobrar la nave, entonces entregaban como ofrenda a uno de los dioses el mascarón con forma de animal, junto con los escudos de los guerreros que habían viajado. Mascarones



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

y escudos, *akrostolia kai aspides*, como dicen las fuentes, eran colocados en las fachadas de los templos, en pórticos o en esos santuarios junto al mar en los que se adoraba a estos dioses. Así aparece representado en relieves como el del carcaj escita aparecido en la tumba de Filipo II, bajo el Gran Túmulo de Vergina, o mencionado por Estrabón en relación con un templo a Atenea en Odiseia, cerca de Málaga, o por Pausanias en su descripción del pórtico de los atenienses en Delfos.

Igualmente desdibujado por la tradición rapsódica de la épica estuvo el quizá más conocido episodio de la mitología griega, el del legendario caballo de Troya con el cual los griegos lograron derrotar al ejército troyano. Un *hippos* más de los muchos que aparecen por todo el Mediterráneo, un barco con cabeza de caballo, realizada junto a la playa por el carpintero naval griego que acompañaba a la expedición guerrera.

Las primeras excavaciones en Pompeya y Herculano

Durante los trabajos preparatorios para la construcción del palacio de Portici, en un lugar privilegiado de la bahía de Nápoles al pie del Vesubio, tuvo lugar en 1738 el descubrimiento de Herculano, cuyo nombre pudo leerse por vez primera en una inscripción en el dintel del teatro. Se trataba de una de las ciudades sepultadas por la erupción del Vesubio en agosto del año 79 d. C. y pronto el rey acogió con verdadero interés la ampliación de aquellas excavaciones que habrían de dar resultados sorprendentes. Durante muchos años los trabajos, en Herculano primero y en Pompeya y Estabia unos años más tarde, fueron nutriendo unas colecciones reales que llegaron a ser admiradas en toda Europa.

El director de las excavaciones durante mucho tiempo fue el ingeniero militar de origen aragonés Roque Joaquín de Alcubierre. Se trataba de un personaje poco instruido en los estudios de la antigüedad, pero con la formación necesaria para asumir la responsabilidad y la complicada tarea de trazar galerías en el subsuelo de la moderna Resina y sus alrededores, para poco a poco trazar la planta de los principales edificios y sacar lo más posible de aquella ciudad sepultada bajo la lava.

Las excavaciones de Pompeya, Herculano y Estabies pusieron inmediatamente en primer plano la preocupación por la conservación de lo que se estaba descubriendo. De esta forma se llegaron a montar verdaderos talleres de restauración en los que hubo que tomar decisiones que hoy consideramos habituales, pero que no se habían planteado

hasta entonces en la conservación de las antigüedades.

El recorrido por las ciudades y villas que quedaron sepultadas bajo lava en unos casos y bajo un espeso manto de ceniza en otros, trae a la memoria multitud de hallazgos imprevistos que nunca hubiéramos imaginado que llegaríamos a conocer. Unas veces los panes carbonizados de una panadería, otras los cadáveres de numerosos rezagados que fueron víctimas de la más espantosa erupción que había tenido el Vesubio. Las casas con sus muebles carbonizados, las pinturas casi intactas y gran parte de los objetos domésticos que sus propietarios no habían tenido tiempo de sacar, son desde hace casi tres siglos una de las mayores fuentes de información que tenemos para el estudio de multitud de aspectos de la vida en unas ciudades romanas de la Campania que habían alcanzado un notable nivel de lujo y bienestar para sus habitantes.

Los tesoros de Vergina

Los túmulos de Vergina constituyen uno de los más espectaculares descubrimientos de la arqueología griega en el siglo XX. Vergina, situada en el valle formado por el río Hálacmon, rodeada por los montes Pieria y Vermión y en las inmediaciones de la ciudad de Palatitsia, fue identificada con la antigua *Aigai*. Contaba la tradición que *Aigai* había sido fundada por el pastor Káranos en el lugar donde se había parado el rebaño que él conducía y que fue ésta la capital de Macedonia antes de ser trasladada a Pella. Se mantuvo, sin embargo, la costumbre de enterrar en ella a los miembros de la familia real y de las clases dirigentes macedónicas.

La primera expedición arqueológica emprendida en Vergina fue la dirigida por Leon Heuxey en 1876, que excavó durante cuarenta días en la zona, viéndose obligado a abandonarla a causa de una infección de malaria. Descubrió la primera tumba macedónica, dejando publicados en la *Mission Archéologique de Macédoine* (París 1876) hermosos dibujos y reconstrucciones realizados por su compañero Daumet. En esta obra se menciona por primera vez el Gran Túmulo, que sería el foco de interés de las expediciones posteriores.

A partir de 1938 el profesor Romaios, de la Universidad de Salónica, emprendió de nuevo las excavaciones, centrándose esta vez en el estudio del palacio, vecino a la zona de enterramientos. Fue en estos años cuando Manolis Andronikos, trabajando bajo la dirección de Romaios aún como estudiante, entró en contacto con los descubrimientos de la antigua *Aigai*. A partir de 1959 asumió la responsabilidad de las excavaciones de Vergina y dirigió todos sus esfuerzos al descubrimiento del Gran Túmulo.

A sesenta metros del palacio se descubrió en 1981 el teatro, orientado hacia la extensa llanura que se extiende hacia el N.E. Dada su proximidad con el palacio se identificó con el lugar en el que Filippo fue asesinado, según la interpretación de un pasaje de la *Historia novelada de Alejandro Magno*, de Pseudo Calístenes, en el que se cuenta cómo éste recibió la muerte durante una representación teatral organizada con motivo de las bodas de su hija, y cómo fue trasladado al cercano palacio donde estaba su mujer Olimpiade.

A pesar de la monumentalidad de estos restos, el hallazgo más interesante de Vergina fue el del Gran Túmulo. Todas las construcciones habían sido integradas bajo el gran túmulo en tiempos de Antígono Gonatas, para protegerlas de los saqueos galos, y en la tierra acumulada sobre las tumbas se incluyeron estelas pintadas pertenecientes a un cementerio vecino del s. IV a.C.

Una de las tumbas fue identificada con la tumba de Filippo de Macedonia, padre de Alejandro. En ella entró Andrónicos el 8 de noviembre de 1977, el día de San Gabriel, a través de la piedra clave de la bóveda, por la parte de atrás. La emoción del descubrimiento y la exaltación del momento fueron descritos en el diario del arqueólogo griego y

pueden resumirse en una frase escrita por él: «fue el día más feliz de mi vida». En la cámara funeraria se hallaban los restos tal y como quedaron el último día en que se selló la tumba: todo el suelo estaba lleno de restos materiales fruto de la descomposición de la madera que contenía el sarcófago con las cenizas del muerto y de las telas que cubrían las paredes de la habitación.

La segunda tumba del túmulo fue la llamada «Tumba del Príncipe», con una fachada dórica más sencilla que la de la tumba de Filippo, con triglifos pintados de un azul intenso. Los intercolumnios estaban adornados con dos escudos en relieve también pintados. Las paredes de la antecámara estaban decoradas con un fresco que representaba una carrera de bigas. En el interior se encontraban los restos de un joven muerto a los 14 años y guardados en una hidria de plata, coronada con una diadema de oro. Se encontraron restos de un uniforme de cuero, utensilios de plata para el simposio y partes de una armadura.

Otra tumba contenida bajo el Gran Túmulo era la «Tumba de Perséfone», llamada así por la representación en su interior del rapto de Perséfone. Por último, la tumba más recientemente excavada fue descubierta en 1987 e identificada con la tumba de Euridice, madre de Filippo II, y destaca por la presencia en ella de un gran trono labrado en el que vuelven a aparecer las figuras de Hades y Perséfone.

La arqueología y el origen de los museos

En esta lección se analizó el origen y formación de las colecciones de arte que dieron lugar a los primeros museos. Se comenzó con una reflexión sobre la creación de los museos Capitolinos y Vaticanos, en 1734 y 1771 respectivamente. Se incidió en analizar la intención que existía en la misma idea de estos museos en ese momento en que Roma era un escaparate para el resto del mundo y en plena recuperación del mundo clásico, cuando hombres de todos los países intentaban formar sus propias colecciones. Estos museos poseían piezas de una calidad que era enormemente difícil de encontrar y en un número imposible de igualar. Convirtiéndose así en un símbolo del poder de los papas y de propaganda en todo el mundo, constituyendo un motivo más de peregrinación a Roma equiparable a los monumentos que se encontraban en la ciudad. Otro de los aspectos considerados fue el criterio de selección de piezas o, lo que es lo mismo, conocer qué era digno de mostrarse en estos museos. Del análisis se desprendió que el concepto de antigüedad se limitaba a piezas de escultura, medallas o monedas, cuya importancia las más de las veces residía en que se trataba de piezas de enorme tradición literaria. En ellas veían materializada la historia que estudiaban, su idea de la antigüedad con documentos no escritos, y en ello radicaba la gran parte de su valor. Por otro lado, eran también piezas que servían de modelo para los artistas del momento, los ideales de belleza establecidos por Winckelmann, Mengs... tenían su referente en las esculturas de la antigüedad, citando en muchas ocasiones las mismas piezas que se encontraban en esos museos como paradigmas de perfección.

Continuando con esta idea de museo se tomó como ejemplo el Real Museo Borbónico de Nápoles creado en 1816 por Fernando I. La elección de este museo pretende ilustrar el contrapunto de los anteriormente señalados, puesto que si bien se trata de un museo compuesto por colecciones reales su gran impulso procede de las excavaciones arqueológicas promovidas por Carlos III. Seguían los casos del Museo del Louvre y del Museo Británico planteados como el modelo más aproximado a nuestra idea de museo y cuyos principios podemos considerar los antecedentes más directos de los nuestros.

En el caso del Museo Británico, fundado en 1753, se establece una línea de continuación directa con los museos

italianos puesto que su origen se sitúa en parte en las colecciones adquiridas en Italia por particulares ingleses. Pero al mismo tiempo, y sobre todo, supone una ruptura respecto a la idea tradicional del museo de patrocinio real, puesto que el Británico es el primer caso de museo creado mediante acta parlamentaria. Algunos de los principios básicos que aún hoy siguen rigiendo el museo, tales como que las colecciones deberían ser siempre accesibles a los curiosos y entendidos o que el museo debía estar al cargo de especialistas con dedicación completa, quedaron ya definidos y han pasado a constituir los puntos básicos de la mayor parte de los museos del mundo.

El museo del Louvre responde igualmente a la ideología ilustrada y posrevolucionaria en la que surge. Aunque su creación en 1790 responde a una iniciativa bien distinta a la del Museo Británico, el resultado de las confiscaciones que se practican a la Iglesia de Francia tras la revolución, el carácter de sus colecciones coinciden con las del museo inglés e incluso van más allá, exponiendo en sus salas aparatos de óptica, matemática o ingeniería. La creación de este museo se vio enriquecida además con un encendido debate, del que se leyeron varios textos, entre artistas, políticos y eruditos sobre cuáles eran las piezas que debían mostrarse en el Louvre formando parte de esa idea de museo nacional que mostrara los avances y las glorias de la nación francesa que estaba configurando su nueva identidad.

Finalmente, se abordó el origen de los museos en España, tomando como punto de partida la desamortización de los bienes de la Iglesia y la constitución en 1844 de las Comisiones Provinciales de Monumentos. Nos centramos en este caso en el ejemplo del Museo Arqueológico Nacional creado en 1862, para lo que se comentó parte del Real Decreto fundacional. □

Carmen Pérez Die

Excavaciones españolas en Enhasya el Medina (Egipto)



El yacimiento de Enhasya el Medina está situado en el Egipto Medio, en la actual provincia de Beni Suef, a la entrada del oasis de El Fayum y en la antigüedad formó parte del nomo XX del Alto Egipto, con su capital Nen-nesut. Sabemos que esta ciudad fue fundada en la Dinastía II y que su historia se extiende hasta la conquista del país por los árabes, siendo su etapa más importante la correspondiente a las dinastías IX y X, momento en que la corte real se instala en ella. La divinidad principal adorada en este lugar fue Herishef, identificado por los griegos con Heracles, de ahí la denominación de Heracleopolis Magna.

Las excavaciones españolas se han centrado en dos lugares diferentes: en la necrópolis de las Dinastías IX y X, (en torno a 2.100 a.C) y en el cementerio de las Dinastías XXII-XXV, (850-650 a.C). La necrópolis más antigua ha proporcionado hallazgos de primera magnitud, ya que en esta época la ciudad era la capital de Egipto. Sus tumbas, algunas muy destrozadas, conservan bellos relieves, pinturas y estelas donde podemos leer los nombres y los títulos de las personas enterradas aquí, que debieron estar estrechamente vinculadas a la corte heracleopolitana. En las últimas campañas se han

descubierto dos tumbas con pinturas de gran belleza y más de 4.000 años de antigüedad.

En cuanto al cementerio de las dinastías XXII-XXV, se han hallado varias tumbas con un ajuar funerario muy rico (ushebtis, vasos canopos, escarabeos, etc.) que pertenecieron a los gobernadores, sacerdotes, generales de la ciudad, muy vinculados a los soberanos egipcios de la época, de origen libio.

María del Carmen Pérez Die es conservadora jefe del departamento de Egipto y Próximo Oriente del Museo Arqueológico Nacional, museo del que ha sido directora. Dirige la misión Arqueológica del Ministerio de Cultura en las excavaciones de Enhasya el Medina (Egipto).

Pilar León Alonso

Bronces griegos sumergidos



El bronce fue el material plástico por excelencia durante la Antigüedad. Medirse con las dificultades inherentes al proceso de fundición, en el caso de los grandes bronces sobre todo, fue siempre piedra de toque para los grandes creadores de escultura, de donde el renombre de los grandes broncistas. Desgraciadamente la gran mayoría de obras originales creadas por ellos no nos ha llegado y la información existente al respecto proviene de las copias romanas que las reproducen preferentemente en mármol. Avatares de toda clase intervinieron en la pérdida y desaparición de los originales griegos en bronce y curiosamente entre ellos hay uno que paradójicamente ha podido provocar su recuperación posterior. Así ha ocurrido con algunos de aquellos que fueron a parar al fondo del mar como consecuencia del saqueo de obras artísticas llevado a cabo en época romana. El afán por disponer y atesorar esculturas de prestigio, como en general eran las griegas, originó una avidez creciente pronto organizada como mercado, consecuencia de lo cual fue la intensificación del expolio en santuarios, templos y espacios públicos que albergaban la estatuaria en bronce. El botín obtenido emprendía una travesía marítima hacia los nuevos lugares de destino, preferentemente Italia y más en concreto Roma. Tampoco la travesía estaba exenta de azares, entre los cuales el naufragio con la consiguiente pérdida de la carga sumergida en el mar y allí olvidada. Las rutas más frecuentes, los puertos de destino, los lugares de naufragio son aspectos que la Arqueología ha llegado a conocer con bastante precisión gracias a los avances conseguidos en los últimos tiempos, sobre todo, dentro de la Arqueología subacuática. Aun cuando la localización de pecios suele producirse de manera fortuita, la aplicación de una técnica metodológica para la recuperación del material arqueológico sumergido ha dado buenos y brillantes resultados. Las labores de conservación y restauración realizadas a los bronces sumergidos tras su hallazgo han conseguido devolvérnoslos en un estado aceptable para su conocimiento y estudio, enriquecido sin duda por la abundante información que proporciona una analítica exhaustiva desde el punto de vista técnico.

Pilar León Alonso es catedrática de Arqueología en la Universidad de Córdoba y desde 2001 en la Universidad Pablo Olavide de Sevilla. Dirige las excavaciones en el Traianeum de Itálica.

Conferencia de José Luis Pardo

«Pensamiento crítico y progreso hacia sí mismo»

¿Por qué Filosofía y no más bien nada?

El martes 2 de diciembre, José Luis Pardo, **profesor titular de Filosofía de la Universidad Complutense, pronuncia una conferencia titulada «¿Por qué Filosofía y no más bien nada?», en el Seminario de Filosofía, que organiza la Fundación Juan March con el título de *Pensamiento crítico y progreso hacia sí mismo*, y que consta de dos partes: el martes 2, a las 19,30 horas, la conferencia pública, y el miércoles 3 un encuentro cerrado en el que el profesor Pardo debatirá con un grupo de especialistas. José Luis Pardo (Madrid, 1954) es autor, entre otros libros, de *La metafísica. Preguntas sin respuesta y problemas sin solución* (1989), *La banalidad* (1989), *Las formas de la Exterioridad* (1992), *La intimidad* (1996) y recientemente, en colaboración con Fernando Savater, *Palabras cruzadas. Una invitación a la filosofía* (2003).**

¿Cuál es actualmente –se pregunta José Luis Pardo a modo de justificación del Seminario– la relación entre la filosofía y la sociedad? La impresión más inmediata nos inclinaría a responder simplemente a esta pregunta: ninguna. Y ésta no es solamente una impresión de los observadores poco avisados: los informes de los expertos acerca de la Licenciatura en Filosofía en nuestro país no dejan de expresar su perplejidad ante el aparente consenso existente entre alumnos y profesores de esta materia en el sentido de que su actividad es socialmente inútil. Como la sociología ha mostrado suficientemente, es propio de los colectivos disminuidos intentar convertir las marcas de infamia con que la sociedad les estigmatiza en signos de distinción de los que obtener algún beneficio, al menos simbólico, y así también quienes trabajan en filosofía con el prejuicio recién mencionado intentan hacer de esa «inutilidad» virtud (interpretándola, por ejemplo, en términos de «no-servidumbre»), procurando de esta manera recaudar en forma de prestigio lo que es imposible ingresar en forma de salario. La supuesta «inutilidad» de la filosofía se constituye, de este modo, al mismo tiempo como el factor que permite a la sociedad tolerar una institución improductiva (siempre que sus gastos sean insignificantes) y como el emblema que permite a quienes la practican conservar un cierto orgullo profesional. Así como Pierre Bourdieu mostró, en *Las reglas del arte*, que la posición auténticamente crítica en las letras decimonónicas no correspondía ni a quienes propugnaban una literatura moralizante (con conciencia social) ni a quienes practicaban una literatura complaciente (reproductora de lo vigente) sino, paradójicamente, a quienes defendían una literatura pura (el «arte por el arte»), teniendo que cargar por ello con los calificativos contradictorios de «vulgares» y de «aristocráticos», puede que también en la actual coyuntura histórica la defensa de una (dicho sea con perdón) «filosofía pura» –lo que no significa «academicista» ni «escolástica», desde luego– pueda llegar a ser más políticamente relevante que los ataques contra ella. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/*Leer*»: número 170

En 2003 se publicaron 59 artículos de 46 colaboradores

Artículos del novelista y académico **Luis Mateo Díez**; del catedrático de Literatura española **Guillermo Carnero**; del catedrático emérito de Literatura **José María Martínez Cachero**; del teólogo **Olegario González de Cardedal**; y del catedrático de Física Teórica **Ramón Pascual** se incluyen en el número 170, correspondiente al mes de diciembre, de «SABER/*Leer*», revista crítica de libros que desde 1987 venía publicando la Fundación Juan March y que con este número concluye (ver recuadro).

Además de los trabajos de los autores citados, este último número del año contiene el Índice de 2003, en donde, ordenados por el campo de especialización, aparecen los artículos publicados, el nombre del autor del mismo y el libro o libros objeto del comentario.

«SABER/*Leer*» ha editado a lo largo de 2003 diez números, uno por mes, con la excepción de los de junio-julio y agosto-septiembre. En este año se han incluido 59 artículos de 46 colaboradores. Acompañaron a estos trabajos 82 ilustraciones encargadas de forma expresa a 17 ilustradores, colaboradores habituales de la revista.

El número de diciembre

Luis Mateo Díez, tras preguntarse cómo deben ser considerados, desde el punto de vista literario, los diarios de un escritor, si deben igualarse al resto de su obra o más bien considerarlos un paréntesis en la valoración de esa misma obra, pasa a analizar los que Tolstoi escribió desde los 18 a los 82 años, a partir de una amplia selección de los mis-

1987-2003

Una etapa cumplida

En enero de 1987, la Fundación Juan March iniciaba una nueva actividad y ponía en la calle una revista crítica de libros, una publicación periódica que quería ser un escaparate de lo que se editaba en todas las áreas del saber. Por aquel entonces, el volumen de libros publicados crecía año tras año y, entre tanta abundancia editorial, el objetivo era ofrecer al lector una selección realizada por firmas de prestigio. Conviene recordar que el mercado de los suplementos y revistas culturales no tenía la pujanza de ahora y parecía el momento adecuado de poner en marcha una revista destinada a llamar la atención sobre títulos, publicados en España o no, que, a juicio de nuestros colaboradores, merecieran ser conocidos y, si era el caso, como así ha ocurrido en más de una ocasión, traducidos.

En el número 1, de enero de 1987, se indicaba que «la revista SABER/*Leer* es una publicación periódica, editada por la Fundación Juan March, que recoge comentarios originales y exclusivos sobre libros editados recientemente en las diferentes ramas del *saber*. Los autores de estos trabajos son distintas personalidades en los campos científico, artístico, literario o de cualquier otra área, quienes, tras *leer* la obra por ellos seleccionada, ofrecen una visión de la

(sigue en la página siguiente)

(viene de la página anterior)

misma, aportando también su opinión sobre el estado del asunto que se aborda en el libro comentado».

Hay razones para pensar que la revista ha sido fiel a este principio fundacional. Mientras se fue editando mes a mes, la revista fue una casa común donde se reunía un amplio y variado número de colaboradores de los campos más diversos de la cultura, casi todos provenientes del mundo universitario, que tenían la responsabilidad de escoger el libro objeto de comentario, sin que faltaran en cada número dos o tres no traducidos. En estos años, han coexistido –sin más coincidencia que la calidad e importancia de la obra elegida– reseñas de Arte con comentarios sobre Matemáticas, Literatura con Física, Teología con Cine, Arquitectura con Biología, Filología con Filosofía, Derecho con Historia, y un amplio etcétera. Desde aquel primer número, de enero de 1987, en el que colaboraron Juan Benet, Gonzalo Sobejano, Ricardo Gullón, Francisco Rodríguez Adrados, Javier Muguerza, Guido Brunner, Miguel Artola y Carlos Sánchez del Río, hasta este número 170, de diciembre de 2003, han aparecido 1.142 reseñas de 185 colaboradores y 1.377 ilustraciones originales de 49 dibujantes.

Desde el principio, además, la revista quiso acompañar sus comentarios con ilustraciones, la mayoría de las veces encargadas de forma expresa por la Fundación Juan March a un nutrido grupo de ilustradores españoles y latinoamericanos, algunos de ellos conocidos en el campo de la ilustración infantil y juvenil, otros en el mundo de la ilustración periodística, pero otros empezaron a publicar en esta revista sus primeros trabajos y ya hoy cuentan con un nombre en el terreno de la ilustración.

Una institución cultural privada, y en especial una Fundación, debe permanecer en todo momento alerta sobre las demandas y necesidades sociales que evolucionan con el transcurso del tiempo, y adaptarse a las nuevas que vayan surgiendo para seguir desarrollando su único compromiso, que es el servicio a la comunidad. Si uno de los objetivos que persigue ha sido realizado, debe proponerse otro. Ahora están disponibles en el mercado español otras prestigiosas revistas de libros, han aumentado el número y la calidad de los suplementos culturales de los periódicos, muchas revistas incluyen amplias y cuidadas secciones dedicadas a la recensión de libros. El objetivo que la Fundación se propuso en 1987, el de ofrecer un ejemplo de discusión cultural de la mayor calidad, ha sido asumido por otras. Misión cumplida. Es, pues, hora de retirarse de esta actividad y renovar el compromiso de servicio, sin descartar que en el futuro se pueda emprender, de diferente manera, otra iniciativa en el mismo o parecido campo.

Sólo resta agradecer a todos los colaboradores e ilustradores de la revista su participación, que es, para la Fundación, motivo de legítimo orgullo.



mos que se ha publicado en español, y que, a su juicio, están escritos con exasperada sinceridad y dan testimonio de una lucha interior que refleja el carácter de un hombre en permanente tensión espiritual. Aunque, para el comentarista, los diarios de Tolstoi transmiten una sensación de apresuramiento, lo cierto es que el escritor ruso siempre los consideró como el lugar idóneo donde concentrar todos sus pensamientos y observaciones.

Guillermo Carnero comenta una biografía del fotógrafo y artista de vanguardia Man Ray en los años en que vivió en París, periodo acotado con acertado tono divulgador por Herbert Lottman, al seguir los pasos de quien, sin ser –a juicio del comentarista– un vanguardista de primera fila, sí merece ser recordado tanto por su obra –comercial y experimental– como por el contexto en el que ésta cobra sentido: la época del dadaísmo y del surrealismo, empresas en las que el norteamericano de origen ruso participó de forma entusiasta, como pintor, escritor y fotógrafo.

José María Martínez Cachero analiza un ensayo sobre la primera generación cultural de la Falange, un grupo de escritores que formaron, en un primer momento, una singular corte literaria en torno a José Antonio Primo de Rivera, el fundador de la Falange y hombre que siempre sintió atracción por la literatura. Al hilo del libro, el comentarista recuerda la trayectoria cultural, primero, y después, en algunos casos, política de gente como Ridruejo, Foxá, Sánchez Mazas, Giménez Caballero, cuyas obras literarias, desiguales y muy distintas, valora más positivamente que los propios autores del ensayo.

Para **Olegario González de Cardedal** si hubiera que buscar un término común a los intentos filosóficos, religiosos y sociales que han determinado la segunda mitad del siglo XX no habría otra que «sentido». Es un concepto-límite: sentido es lo que crea el ámbito necesario para respirar con holgura, para existir sin sobresalto, para avanzar hacia el futuro, para asumir la vida. Y


Revista crítica de libros

SABER/Leer

LITERATURA

Una odisea moral

Por Luis Mateo Díez

En este número

SUMARIO en página 2

este concepto de «sentido» lo encuadra en la idea de Dios que está presente en el ensayo que comenta, cuyo autor considera que la teología es más que una aventura intelectual del hombre, pues se diferencia de la ciencia y de la filosofía y no sólo pregunta por el sentido, sino por el último sentido, por el pre-venir y el por-venir del hombre.

Ramón Pascual se interesa por una obra divulgativa de un escritor inglés, especializado en libros de viaje, que partiendo de su propia ignorancia ha emprendido un singular viaje: ha dedicado tres años a sintetizar, preguntando a los expertos y repasando la literatura científica existente, lo que en su opinión debe saberse de la ciencia. El resultado, objeto del comentario, es una breve historia de casi todas las cosas, una especie de enciclopedia científica del siglo XXI. No ha pretendido, pues, redactar un texto educativo, sino presentar una atractiva enciclopedia de saberes científicos destinada a un lector adulto no especializado e interesado en la divulgación.

Osvaldo Pérez D'Elías, **Tino Gatagán**, **Juan Ramón Alonso** y **Álvaro Sánchez** son los autores de las ilustraciones del número. □

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Degeneración neuronal y nuevos abordajes terapéuticos en la enfermedad de Parkinson»

Entre el 23 y el 25 de junio se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Neuronal Degeneration and Novel Therapeutic Approaches in Parkinson's Disease*, organizado por C. Warren Olanow **(EE UU),** José Antonio Obeso **y** Rosario Moratalla **(España). Hubo 20 ponentes invitados y 31 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:**

– Francia: **Yves Agid**, Hôpital de la Salpêtrière, París; y **Christian E. Gross**, Universidad de Burdeos.

– Suecia: **Ernest Arenas**, Karolinska Institute, Estocolmo; y **Patrik Brundin**, Universidad de Lund.

– Italia: **Paolo Calabresi**, Universidad de Roma.

– Estados Unidos: **Mark R. Cookson**, NIH, Bethesda; **Mahlon R DeLong**, Universidad de Emory, Atlanta; **Stanley Fahn**, Universidad de Columbia, Nueva York; **Ann M. Graybiel**, MIT, Cambridge; **Ole Isacson**, McLean Hospital, Belmont; **Jeffrey H. Kordower**, Rush Presbyterian St. Luke's Medical Center, Chicago; **C. Warren Olanow**, Mount Sinai School of Medicine, Nueva York; y **Peter L. Strick**, Universidad de Pittsburgh.

– Gran Bretaña: **Stephen B. Dunnett**, Universidad de Cardiff; y **Peter Jenner**, King's College, Londres.

– Canadá: **Anthony E. Lang** y **Andrés M. Lozano**, Universidad de Toronto.

– España: **José López-Barneo**, Universidad de Sevilla; **Rosario Moratalla**, Instituto Cajal, Madrid; y **José Antonio Obeso**, Universidad de Navarra, Pamplona.

La enfermedad de Parkinson (EP) es un trastorno caracterizado por problemas de movimiento, que suele presentarse en la mediana edad o en la vejez y afecta aproximadamente a una de cada cien personas mayores de 65 años. El desarrollo de la enfermedad es progresivo y se manifiesta en movimientos lentos y torpes, rigidez muscular, temblor acusado durante la inactividad (pero no durante el movimiento) e inestabilidad postural. Además de los típicos síntomas motores, los pacientes pueden presentar trastornos afectivos, como ansiedad y depresión, e incluso alteraciones en la capacidad intelectual. La causa inmediata de la EP estriba en la degeneración de la sustancia negra, una estructura del encéfalo medio cuyas neuronas se proyectan a través de la vía negro-estriada hasta el cuerpo estriado de los ganglios basales. No obstante, descubrimientos recientes sugieren que hay estructuras y mecanismos adicionales implicados. Todo ello indica que la EP es el resultado de una degeneración de múltiples sistemas y que la afección de la sustancia negra constituye sólo

parte del problema.

Una de las características más notables de las neuronas de la sustancia negra es su capacidad de sintetizar el neurotransmisor dopamina. De hecho, en los pacientes aquejados largo tiempo por esta enfermedad se observa una ausencia casi total de dopamina en la sustancia negra y el cuerpo estriado. El lógico interés por esta enfermedad ha estimulado el estudio de los ganglios basales. Hasta hace algunos años se pensaba que la función de estas estructuras se limitaba a la modulación de la salida motora de las señales nerviosas. En la actualidad, esta visión parece ser esencialmente correcta, pero se ha ampliado mucho, puesto que estas estructuras parecen afectar también a funciones cognitivas y perceptivas. En individuos normales, los ganglios basales pueden ser esenciales para las «conductas automatizadas» necesarias para desarrollar nuestras actividades cotidianas con normalidad. En el momento presente no se conoce la causa que origina la EP, aunque parece claro que no se trata de una causa única. A pesar de ello, las investigaciones realizadas los últimos años han puesto de manifiesto el papel de la muerte celular programada de las neuronas de la sustancia negra, la cual puede ser consecuencia de la acción de ciertas toxinas. Asimismo, el estrés oxidativo también parece contribuir al proceso y se ha documentado que tiene lugar en la sustancia negra de los pacientes. Otro factor que puede influir es la insolubilización y depósito de determinadas proteínas debido a fallos en el plegamiento de las mismas o a una disfunción del sistema proteosomal, encargado de la degradación controlada de las proteínas de las células. No se descarta un componente genético en esta enfermedad, aunque probablemente la mayoría de los casos se deben a causas ambientales.

Ciertamente, las consecuencias sociales más importantes de estas investigaciones se basan en la posibilidad de desarrollar nuevos métodos terapéuticos. Hoy día el empleo de L-DOPA, una sustancia capaz de estimular la producción de dopamina, tiene efectos positivos pero generalmente transitorios. El número de nuevos abordajes es notable y se basan en una panoplia de mecanismos, entre los que hay que destacar: la estimulación eléctrica crónica, el implante de sustancia negra, el transplante de células mesencefálicas y cuerpos carótidos, así como diversas estrategias basadas en la terapia génica.

El Premio Nobel de Química 2003 estuvo dos veces en la Fundación

Uno de los galardonados con el Premio Nobel de Química 2003, el norteamericano **Roderick MacKinnon**, ha estado dos veces en la Fundación, en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. La primera como invitado en el *workshop* titulado *Molecular Bases of Ion Channel Function* (1993) y la segunda como organizador de la reunión *Structure and Mechanisms of Ion Channels* (1998). En esta ocasión dio además una sesión abierta al público. Con él son ya medio centenar los Premios Nobel de Medicina o Química que han participado en los encuentros internacionales que promueve este Centro.



Para el Curso 2004/2005

Convocadas seis plazas del Instituto Juan March

Se destinan al Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

El Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones convoca hasta seis plazas para estudios de doctorado en su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, correspondientes al Curso 2004/2005, que dará comienzo en el mes de septiembre de 2004. Ésta es la decimoctava convocatoria del citado Instituto, reconocido en noviembre de 1986 por el Ministerio de Educación y Ciencia como Fundación docente privada de interés público, que inició sus actividades en 1987.
Podrá optar a estas plazas cualquier español que esté en posesión del título superior de cualquier Facultad universitaria, afín a los estudios programados en el Centro, y que haya sido obtenido con posterioridad al 1 de enero de 2001. Se admitirán también las solicitudes presentadas por estudiantes del último curso de las carreras universitarias, aunque la concesión de la plaza estará condicionada, en tal caso, a la obtención del título de Licenciado en la convocatoria de junio de 2004.

Dotación y duración

Las plazas están dotadas con 1.050 euros mensuales brutos, aplicables a todos los meses del año. Esta dotación económica podrá alcanzar una duración total de cuatro años. Se prolongará inicialmente durante los dos años de Master y, una vez superado éste a satisfacción del Centro, durante dos años más destinados a la redacción de la tesis doctoral. Parte de los cursos ofrecidos por el Centro requerirá la participación activa del estudiante en clases y seminarios que se mantendrán en inglés, así como la redacción de trabajos en dicho idioma. Por tanto, los candidatos a estas plazas habrán de tener un buen conocimiento del idioma inglés, tanto oral como escrito, lo que deberá acreditarse mediante las pruebas que el Centro determine.

Los cursos del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales son impartidos por profesores españoles y extranjeros. Para el período 2004/2005 se prevén cursos sobre teoría política y social, ciencia política, teoría económica, economía social y metodología cuantitativa de investigación social, entre otros. Estos cursos estarán a cargo de los profesores John Huber, Richard Breen, José María Maravall, José Ramón Montero, Ignacio Sánchez-Cuenca, Andrew Richards, Jimena García-Pardo, Modesto Escobar, Esther Ruiz, Marta Fraile, Fabrizio Bernardi y Martha Peach.

Las solicitudes y documentación para estas plazas habrán de ser remitidas al Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March (calle Castelló, 77, 28006 Madrid) hasta el 28 de febrero de 2004. Más información, en la sede del Centro o en la dirección de Internet: http://www.march.es.

Pasa a la pág. 46

Carlota Solé en el Centro de Estudios Avanzados

«Políticas de inmigración»

«Políticas de inmigración» fue el tema abordado por Carlota Solé, **catedrática de Sociología en la Universidad Autónoma de Barcelona, en un seminario impartido el pasado curso en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.**



Carlota Solé presentó en su conferencia el estado actual de los debates en torno a las políticas de inmigración en el seno de la Unión Europea (UE), con especial referencia a las aportaciones españolas. En los últimos años –señaló–, estamos asistiendo en nuestro país al despertar de un destacado interés mediático, ciudadano y académico a propósito del diseño de una política migratoria que sea capaz de afrontar el reto que supone que España actúe como la frontera sur de la UE, teniendo que controlar y regular los flujos migratorios extracomunitarios.

La profesora Solé presentó los rasgos característicos de los movimientos migratorios en Europa. En la actualidad los desplazamientos son más transnacionales de lo que lo eran años atrás. Asimismo, son más globales, sobrepasando los límites geográficos y económicos de muchas zonas. De acuerdo con Solé, estos movimientos migratorios responden a la idea de civilización tal como la definiera Castles; es decir, ciudadano sería aquel que accede a la condición de tal a través del trabajo. Al mismo tiempo, y frente a etapas anteriores, los movimientos migratorios hacia la UE se caracterizan por su intención de permanencia. Se trata de inmigrantes que abandonan la idea de retorno, buscan empleo y tratan de integrarse, en mayor o menor grado, en la sociedad de acogida. Esta búsqueda de la permanencia de la nueva inmigración que lleva a los inmigrantes a tratar de integrarse en la estructura ocupacional formal o informal como condición necesaria para adquirir el estatus social de ciudadano y poder participar políticamente ha supuesto la aparición de fenómenos de exclusión y xenofobia.

Para Carlota Solé, dos son los modelos de política de integración que facilitan el establecimiento permanente de los inmigrantes: la regularización y la naturalización. Ambas deberían llevar al acceso de la condición de ciudadanía de la población inmigrante con el pleno disfrute de sus derechos políticos, sociales y culturales. El problema es que en la UE no existe una política uniforme de integración por la persistencia del Estado-nación como unidad política en la toma de decisiones y a la identificación de los ciudadanos europeos como ciudadanos de su Estado-nación.

Para lograr la integración de los inmigrantes –concluyó Solé– son necesarias medidas de acción positiva que fomenten su participación política y asociativa.

Carlota Solé es catedrática de Sociología de la Universidad Autónoma de Barcelona. En 1990 recibió el Premio Nacional de Sociología y Ciencia Política del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) y en 1995 obtuvo el Mary Parker Follet Award de la American Political Science Association.

Diciembre

1, LUNES

12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Piano a 4 manos, por **Belén González Domonte** y **Marc Antoni Mas**
Obras de J. Brahms, F. Schubert, C. Debussy y G. Fauré

2, MARTES

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

19,30 **SEMINARIO DE FILOSOFÍA**
«Pensamiento crítico y progreso hacia sí mismo»
José Luis Pardo: «¿Por qué Filosofía y no más bien nada?»

3, MIÉRCOLES

19,30 **CICLO «HECTOR BERLIOZ: DOS SIGLOS»** (II)
Intérprete: **Miguel Ituarte** (piano)
Programa: 6 Estudios trascendentales, de F. Liszt; y Sinfonía Fantástica, Op. 14 (transcripción para piano de F. Liszt), de H. Berlioz
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE, para Euroradio)

4, JUEVES

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

10, MIÉRCOLES

19,30 **CICLO «HECTOR BERLIOZ: DOS SIGLOS»** (y III)
Intérpretes: **Julia Malkova** (viola) y **Sebastián Mariné** (piano)
Programa: «Harold en Italia» (Sinfonía en cuatro partes, Op. 16, transcripción para viola y piano de F. Liszt), de H. Berlioz; y Romance Oubliée, S132, de F. Liszt
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

13, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «JESÚS DE MONASTERIO EN SU CENTENARIO (1903-2003)» (I)

Intérpretes: **Víctor Martín** (violín) y **Agustín Serrano** (piano)
Programa: Caprichos melódicos; op. 10, nº 1 y 8, de D. Alard; Andante religioso, Op. 31, de H. Vieuxtemps; Recuerdos de viaje, de I. Albéniz; Fantaisie ballet, Op. 100, de Ch. de Beriot; y Sierra Morena, de J. de Monasterio

15, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Flauta y guitarra, por el **Dúo Rodríguez-Paredes**
Obras de M. de Falla, M. Castelnuovo-Tedesco, J. G. Mertz, S. Ierna, M. Giuliani y F. Borne

20, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «JESÚS DE MONASTERIO EN SU CENTENARIO (1903-2003)» (y II)
Intérpretes: **Joaquín Torre** (violín) y **Kennedy Moretti** (piano)
Programa: Adiós a la Alhambra (Cantiga morisca); Melodía; Fiebre de Amor; Adieux (Romance sans parole, 1855); Gran fantasía nacional sobre aires populares españoles; y Nocturno, de J. de Monasterio; Introducción y Tarantella Op. 43 y Aires Bohemios, Op. 20, de P. Sarasate

EXPOSICIÓN «KANDINSKY: ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN»

En diciembre sigue abierta en la Fundación Juan March la exposición «Kandinsky: origen de la abstracción», compuesta por 44 obras realizadas entre 1899 y 1920 por **Wassily Kandinsky** (Moscú, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944), considerado el creador del arte abstracto. (Visita virtual: ***www.march.es***)

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.

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: de 16,30 a 19,30 horas.

RECITALES PARA JÓVENES, en Palma de Mallorca

Continúan los Recitales para Jóvenes en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, en Palma de Mallorca, el viernes 12 de diciembre, a las 11,30 horas, con el siguiente programa:

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, C. Saint-Saëns, H. Villalobos, A. Torrandell, D. van Goens y M. de Falla.

Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud de los centros al Museo.

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

● **«Esteban Vicente: collages»**
Selección de 27 obras realizadas entre 1950 y 1994 por **Esteban Vicente** (Turégano, Segovia, 1903-Bridgehampton, Long Island, 2001) procedentes del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, de Segovia. 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.

MUSEU D'ART ESPAÑOL 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

● **«Lucio Muñoz íntimo»**
58 obras realizadas por **Lucio Muñoz** (1929-1998) –técnica mixta sobre óleo y papel– entre 1953 y 1997, procedentes de colecciones particulares. Hasta el 14 de febrero 2004.

● **Colección permanente del Museo**
Un total de 70 pinturas y esculturas, pertenecientes a 52 autores españoles del siglo XX.

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

Nuevo formato y diseño del Boletín Informativo

A partir del próximo número, 336, de enero 2004, el Boletín Informativo de la Fundación Juan March cambia su formato a 15 x 21 cm. y moderniza su diseño tanto de cubierta como de las diferentes secciones. En color, constará de 32 páginas, además de un desplegable con el calendario de actividades del mes. Se abre con una nueva sección, **Obras de una colección**, en la que un especialista en arte analiza una pintura o escultura, expuesta en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, o en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca, ambos de la Fundación Juan March.