

Desde el 13 de marzo se exhibe en la Fundación Juan March una exposición con 31 obras del pintor belga Paul Delvaux.



Nº 278

Marzo

1998

# S umario

<b>Ensayo - La filosofía, hoy (XII)</b>	3
<i>La ética anglosajona</i> , por Victoria Camps	3
<b>Arte</b>	13
Retrospectiva de Paul Delvaux, desde el 13 de marzo en la Fundación Juan March	13
— Por primera vez en España, 31 obras del pintor belga	13
— Vida y obra de Paul Delvaux	14
La exposición de Amadeo de Souza-Cardoso y la crítica	19
<b>Música</b>	22
Ciclo «Richard Strauss: música de cámara», en marzo	22
Finalizó el ciclo «Músicas para Felipe II»	23
— Juan José Rey Marcos: «Una imagen desenfocada»	23
«Conciertos de Mediodía» en marzo	25
Ciclo «Alrededor de la flauta de pico», en «Conciertos del Sábado»	26
«Recitales para Jóvenes»: nuevas modalidades e intérpretes	27
— Un total de 21.645 estudiantes asistieron a los 81 conciertos en 1997	27
<b>Cursos universitarios</b>	28
Francisco Ruiz Ramón: «De Valle-Inclán a Buero Vallejo: el conflicto de las mediaciones»	28
<b>Publicaciones</b>	34
«SABER/Leer» de marzo: artículos de López Piñero, Antonio Colinas, Alonso Montero, Palacio Atard, Rubio Llorente, Sixto Ríos y Fernández de la Cuesta	34
<b>Biología</b>	35
Reuniones Internacionales sobre Biología	35
XVII Ciclo de Conferencias Juan March: «Señalización por fosforilación de tirosinas», en marzo	35
— Intervenciones del Premio Nobel de Medicina Edmond H. Fischer, y de Tony Hunter, Joseph Schlessinger, James E. Darnell, Carmelo Bernabeu, César de Haro, Flora de Pablo y Rafael Fernández Muñoz	35
«Desarrollo y evolución»	36
— Sesión pública de los doctores Ginés Morata y Denis Duboule	37
— Dos nuevos <i>workshops</i> en marzo	37
<b>Ciencias Sociales</b>	38
Serie «Tesis doctorales»	38
— <i>Políticas públicas para la mujer trabajadora en Italia y España, 1900-1991</i> , por Celia Valiente	38
Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	40
— Douglas J. Forsyth: «Regímenes de política macroeconómica y regulación financiera en Europa, 1931-1996» y «Francia y Alemania ante la integración monetaria europea»	40
Serie «Estudios/Working Papers»: últimos títulos publicados	42
<b>Calendario de actividades culturales en marzo</b>	43

LA FILOSOFÍA, HOY (XII)

---



---

## La ética anglosajona

La filosofía anglosajona siempre ha mostrado una inclinación hacia la ética más acentuada, y también más pacífica, que la mayoría de las filosofías del continente. En el siglo XIX, y tras la Ilustración, el pensamiento ético sufre un receso, en parte motivado por críticas tan destructivas como la de Nietzsche o la de Marx. En el Reino Unido, sin embargo, la ética sigue su curso: Bentham y Stuart Mill ponen los cimientos del utilitarismo, mientras las mentes más avanzadas y preclaras de Oxford y Cambridge emprenden un demoledor análisis del lenguaje moral. En los Estados Unidos, el pragmatismo de Peirce, William James o Dewey sienta los criterios de un pensamiento que quiere ser sobre todo práctico e incidir en el devenir de los comportamientos sociales.

Las tres corrientes mencionadas coinciden en un mismo anhelo: el de construir sistemas éticos que sirvan, bien para despejar malentendidos y equívocos (es el caso de la ética analítica), bien como guía o justificación de las transformaciones políticas y sociales. Un cometido que determinará, a su vez, la forma posterior de hacer filosofía. La filosofía de la moral —«ética» para los filósofos— está hoy en auge y lo está, espe-



**Victoria Camps** es catedrática de Filosofía Moral y Política de la Universidad Autónoma de Barcelona. Fue senadora independiente por el Partido Socialista entre 1993 y 1996. Sus publicaciones incluyen: *La imaginación ética* (1983), *Virtudes públicas* (1990), *Paradojas del individualismo* (1993) y *El malestar de la vida pública* (1996).

---



---

\* 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, →

cialmente, en el mundo anglosajón. Se trata de una filosofía que abandonó hace tiempo las enrevesadas y estériles discusiones sobre el significado de las palabras o la intencionalidad de las locuciones morales. Lo que ahora se hace es una filosofía moral y política al mismo tiempo, centrada en el ideal de justicia, y dirigida a servir de soporte teórico a las opciones políticas predominantes de este fin de siglo: el liberalismo (en su acepción anglosajona), el neoliberalismo y el llamado comunitarismo.

Comentario aparte merecería el desarrollo de la llamada «ética aplicada» cuyo objeto no es hacer teoría pura, sino aplicar las teorías éticas existentes a los problemas más acuciantes de nuestro tiempo, vengan éstos del ámbito de la medicina, de la técnica, del periodismo o de la empresa.

### *El liberalismo de John Rawls*

En 1971 John Rawls publica un libro fundamental para el desarrollo de la filosofía moral y política de la segunda mitad del siglo XX: *Una teoría de la justicia*. El propósito de su autor es acabar con el utilitarismo como único método de justificación o fundamentación de las normas morales. El utilitarismo proporciona, sin duda, un buen procedimiento para tomar decisiones colectivas,

→

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, y Cambios políticos y sociales en Europa.

La filosofía, hoy' es el tema de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La ética continental*, por Carlos Thiebaut, catedrático de la Universidad Carlos III de Madrid; *Actualidad de la filosofía política (Pensar la política hoy)*, por Fernando Quesada Castro, catedrático de Filosofía Política en la U.N.E.D; *La filosofía del lenguaje al final del siglo XX*, por Juan José Acero Fernández, catedrático de Lógica de la Universidad de Granada; *Filosofía de la religión*, por José Gómez Caffarena, profesor emérito de Filosofía en la Universidad de Comillas, de Madrid; *La filosofía de la ciencia a finales del siglo XX*, por Javier Echeverría, profesor de Investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto de Filosofía), de Madrid; *La metafísica, crisis y reconstrucciones*, por José Luis Villacañas Berlanga, catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad de Murcia; *Un balance de la modernidad estética*, por Rafael Argullol, catedrático de Humanidades en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona; *La «Dialéctica de la Ilustración», medio siglo después*, por Jacobo Muñoz, catedrático de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid; y *Filosofía del diálogo en los umbrales del tercer milenio*, por Adela Cortina, catedrática de Ética y Filosofía Política de la Universidad de Valencia.

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

**LA ÉTICA ANGLOSAJONA**

pero es demasiado empírico y la moral no debe deducirse de la experiencia sino darle normas, como sentenció Kant. Hay que volver a una ética de principios y no quedarse en el cálculo de las consecuencias o de la utilidad social de las mismas. A tal fin, Rawls elabora una teoría filosófica que pretende fundamentar los principios de la justicia de toda sociedad «bien ordenada», es decir, de toda sociedad que quiera actuar justamente. Para ello, reconstruye la clásica teoría del contrato social postulando, como hicieron en su tiempo Hobbes, Locke o Rousseau, un supuesto y previo estado de naturaleza. En dicho estado o «situación originaria» los futuros ciudadanos se hallan cubiertos por un «velo de ignorancia» que les impide saber cuál será su suerte o su condición en la sociedad en que van a vivir. Tal situación de ignorancia es la garantía que les permitirá escoger imparcialmente los principios que deberán servir de guía a la sociedad justa. Los principios son tres:

1) libertad igual para todos; 2) igualdad de oportunidades; 3) el llamado «principio de la diferencia», que ordena distribuir los bienes básicos desigualmente, de forma que los individuos menos aventajados acaben siendo los más favorecidos por el reparto.

Dichos principios que configuran una concepción pública de la justicia, necesariamente acordada por los individuos reunidos en la situación originaria, deberán regir la actuación de las instituciones democráticas –legislativa, ejecutiva y judicial–. Son los mínimos que hay que aceptar como criterios de redistribución de los bienes básicos, a fin de que, a partir de esa base, los individuos puedan escoger la forma de vida que más les agrade. Rawls cree que su teoría de la justicia tiene la doble virtud de respetar las opciones individuales de felicidad –algo que no debe ser regulado– y poner, al mismo tiempo, las condiciones necesarias para que estas opciones sean reales y no abstractas o formales. Piensa que las concepciones del bien deben depender de preferencias individuales y no puede imponerlas ningún poder político, mientras que la concepción de la justicia debe ser la misma para todos, pues sin ella los bienes preferidos podrían ser inalcanzables para muchos, dada la desigualdad existente de hecho.

La teoría de Rawls parte, como toda teoría ética, de una precisa concepción de la persona. A su juicio, el ser humano no es ni egoísmo puro, como supuso Hobbes, ni el «buen salvaje» que qui-

so Rousseau. Es, a la vez, racional y razonable: un ser que tiene unos intereses y objetivos propios y los persigue poniendo los medios más eficaces para ello, y, al mismo tiempo, un ser capaz de cooperar con los otros y adquirir el sentido de la justicia necesario para la convivencia y la vida en común.

El liberalismo de Rawls sería, en nuestros pagos, la socialdemocracia. Una teoría que fundamenta el modelo del Estado social, un Estado interventor con el fin de hacer justicia redistribuyendo aquellos bienes básicos que el mercado jamás repartirá equitativamente. Sorprende que la mejor teoría que hoy tenemos, a mi juicio, sobre el Estado de bienestar venga de los Estados Unidos, de allí donde el modelo es más precario y está menos asentado. Aunque también es lógico que sea así: son los fallos y defectos de la realidad lo que estimula, en muchos casos, la reflexión y creación teórica. En los Estados Unidos, sin embargo, los seguidores de un liberalismo como el de Rawls no son multitud. De ahí que la reacción contra sus ideas no se hiciera esperar. Vino de la misma Universidad de Harvard, la universidad donde también enseña Rawls, y de la mano de Robert Nozick, quien diseña la estructura moral de eso que hoy tanto tememos: el «neoliberalismo».

### *El libertarismo anárquico de Nozick*

También aquí hay que aclarar los términos: ni «libertarismo» ni «anarquía» tienen el sentido que tuvieron antaño entre nosotros. El libro de Robert Nozick, *Anarquía, Estado y utopía*, publicado en 1974, es el alegato teórico más rotundo de los últimos años, a favor del llamado «Estado mínimo»: un Estado que no considera como asunto de su incumbencia la garantía de los derechos económicos y sociales. El Estado mínimo sólo garantiza los derechos civiles y políticos: el derecho a la libertad, a la vida, al propio cuerpo y a las propias pertenencias. Es en tal sentido en el que Nozick se considera libertario y anárquico: porque prioriza hasta extremos poco defendibles las libertades individuales y rechaza al Estado protector y garante de los bienes sociales. En resumen: un antiintervencionismo a ultranza como consecuencia de una peculiar y más que discutible concepción de la justicia.

**LA ÉTICA ANGLOSAJONA**

Aunque el iusnaturalismo ya no sea de nuestro tiempo, parece imposible fundamentar filosóficamente una determinada concepción de la justicia sin acudir al «Estado de naturaleza». Es desde esa consideración hipotética e imaginaria de un «hombre natural y presocial», desde donde Rawls legitima su principio de justicia distributiva. También Nozick parte de ahí, pero, a su juicio, la naturaleza primigenia es otra. Se parece más a la dibujada por Locke: un Estado aún sin leyes civiles, pero con unos derechos fundamentales e inalienables a la libertad, a la vida y a la propiedad. En realidad, tres nombres distintos para mencionar el derecho a las libertades individuales. Ése es, según Nozick, el único derecho «natural»; sólo a partir de ahí puede explicarse la formación de un Estado que, dados los presupuestos, tendrá que ser «mínimo»: guardián y protector de las libertades, nunca redistribuidor de derechos sociales. Esto último significaría imponer fines morales o bienes sociales comunes, lo cual es superfluo, gratuito y, por lo tanto, injusto. Puesto que no hay beneficios sin obligaciones, nadie, ni siquiera el Estado, tiene derecho a decir qué es una obligación moral, esa obligación que, por ejemplo, nos fuerza a tener un régimen fiscal que corrija las desigualdades. Todo intento de inmiscuirse y limitar el derecho a la libertad es contrario a la naturaleza; y ¿cómo puede ser justo lo que va contra nosotros mismos?

Pero ¿no hay unas necesidades básicas, unos bienes indiscutibles —a estas alturas del siglo XX— cuyo reparto «natural» contradice el más mínimo ideal de justicia? Nozick no lo ve así. Por lo menos, no ve fundamento para decretar cuáles deben ser esas necesidades: ¿por qué la medicina, y no la peluquería o la jardinería, por ejemplo? Si se acepta, como hace Rawls, que todos tienen derecho a disfrutar de unos bienes básicos, hay que decidir de dónde sale el dinero que hace posibles tales derechos. Y esa decisión, consecuencia del principio de igualdad de oportunidades, siempre perjudica a alguien: perjudica quiere decir que le priva de algo a lo que tiene derecho.

Ahí esta, pues, la definición de justicia de Nozick: uno tiene derecho a todo lo que es suyo, esto es, a todo lo que ha adquirido legalmente. Dentro del más puro espíritu neoliberal, Nozick canta las virtudes del trabajo, la eficiencia y el riesgo: quien más arriesga puede beneficiarse más. El Estado de bienestar, por el contra-

rio, no estimula ni el trabajo ni el riesgo. Para el neoliberalismo, la justicia debe ajustarse al criterio de la meritocracia: a cada cual según sus méritos y no a cada cual según sus necesidades. El Estado mínimo, por su parte, tiene ventajas: reduce el poder político. Será, por tanto, menos corrupto, no dará más poder a los poderosos con el pretexto de beneficiar a los fines redistributivos del Estado.

Ni la cooperación social ni la distribución de lo básico, contenidos imprescindibles en el concepto de justicia de Rawls, tienen cabida en la teoría de Nozick. Lo único claro es que cada cual tiene derecho a lo que hace con su cuerpo, con su trabajo y con el fruto de su esfuerzo. Si introducimos la idea de cooperación como obligación moral, ya no sabemos quién tiene derecho a qué. El rawlsiano «principio de la diferencia», clave de la justicia distributiva, maximiza no las situaciones individuales sino las grupales: las situaciones de los sectores más desfavorecidos. ¿Y por qué —se pregunta Nozick— el más favorecido no ha de esperar asimismo obtener el máximo de la cooperación? Las expectativas, en el supuesto Estado de naturaleza, son ilimitadas, no atienden a otro derecho que al de la libertad, el único «natural». ¿De dónde sale, pues, la idea de que unos deben esperar más de la sociedad que otros? ¿En qué se funda? Puesto que los bienes no nos son dados como el maná del cielo, sino que son producidos por las personas, y lo son de manera desigual, los derechos de cada uno no pueden ser sino diferentes.

Dado que las personas somos diferentes en inteligencia, temperamento y aspiraciones, dada la complejidad evidente de las personas y de las relaciones interpersonales, es imposible diseñar la mejor sociedad o pensar que pueda haber una comunidad ideal que satisfaga a todos por igual. Es mejor optar por un tipo de comunidad que ofrezca «menús» diferentes y para todos los gustos. Tal es el ideal que Nozick llama «utópico»: el Estado mínimo es el marco para la utopía, el único que respeta los derechos individuales y que trata a los individuos como inviolables sin usarlos para fines extraños a ellos mismos.

A la vista de dos propuestas tan divergentes como la de Rawls y la de Nozick, no es raro que algunos filósofos muestren su perplejidad y, de algún modo, nos digan que el problema está en el

lenguaje. ¿Cómo es posible que, al mismo tiempo, dos pensadores tan geográficamente cercanos estén defendiendo dos concepciones de la justicia tan distintas? ¿No será que lo que no tenemos nada claro es el mismo concepto de justicia? Es lo que se pregunta Alasdair MacIntyre en el libro *Tras la virtud*, un diagnóstico explosivo y destructor del paradigma moral y político dominante, que debe ser anulado para dar paso a una tercera vía: la del comunitarismo.

### *Los comunitaristas*

MacIntyre es el pionero de una corriente que cuenta ya con muchos y variados adeptos. Todos, sin embargo, coinciden en una idea básica: la filosofía moral y política de nuestro tiempo debe romper con el esquema universalista de la Ilustración. Nuestras raíces morales son más diversas de lo que prejuzgan los valores racionalistas ilustrados –libertad, igualdad, fraternidad– o el cómputo de derechos humanos. Esos principios abstractos y universales, por otra parte, no consiguen movernos a actuar, cuando la acción es el objetivo último de la moral. Conviene, pues, cambiar de modelo y pensar o reconstruir «nuestra» moral, descubrir sus raíces concretas y los vínculos que realmente nos unen con los otros. Tal es la vía que siguen, con mayor o menor radicalismo, los muchos y variados comunitaristas: el mencionado MacIntyre, junto a Charles Taylor, Michael Sandel y Michael Walzer, entre otros.

En el libro mencionado, MacIntyre no se anda con rodeos: el proyecto ilustrado ha sido un fracaso porque dependía de un supuesto falso: el supuesto de que teníamos una concepción definida y clara de la persona. No era así. A diferencia de los griegos que entendieron al hombre libre como ciudadano, o de los filósofos cristianos que lo concebían como criatura divina, los modernos partieron de un individualismo en el que el único atributo de la persona era su libertad para poseer y escoger su propia vida. Desde tal perspectiva, es difícil construir una noción común de justicia convincente, satisfactoria y racional. No es raro que Rawls y Nozick no se encuentren. Más cercano de Nozick que de Rawls, MacIntyre entiende que hace falta algo más que el supuesto y enig-

mático «Estado de naturaleza» para justificar las obligaciones morales. Ese algo más puede proporcionarlo una religión, una ideología —con todas las connotaciones marxistas del término—, algo que provoque la adhesión y la agregación de las voluntades humanas. Los derechos fundamentales, porque pretenden valer para toda la humanidad, no cumplen desgraciadamente esa función.

De un modo similar discurre Sandel, en una crítica brillante y profunda al primer libro de Rawls: *Liberalism and the Limits of Justice*. También aquí lo que centra las críticas es la idea de persona. Aunque Rawls dice partir de una concepción de la persona en la que confluyen el individualismo y el altruísmo, en realidad —le objeta Sandel— su punto de partida es «liberal e individualista»: el «desinterés mutuo» y la ausencia de sentimientos comunitarios como la benevolencia y el altruísmo es lo que caracteriza a las personas que deben decidir sobre los criterios de la justicia. Es esa concepción individualista y liberal la que lleva a pensar en la justicia distributiva como la virtud fundamental de la sociedad. Tampoco la concepción de Nozick es acertada. Si Rawls parte de un sujeto «desposeído», sin otros bienes que aquellos que «por justicia» le corresponden, Nozick, por su parte, es víctima de una concepción del sujeto, en la que éste y sus méritos son una misma cosa. ¿No sería más sencillo —concluye Sandel— si en lugar de contemplarnos como sujetos individuales, lo hiciéramos como «participantes de una identidad»: familia, clase, nación, religión? Sabemos qué significa defender intereses sociales concretos. No sabemos, en cambio, qué es servir al «interés social en general».

En suma, el individuo que actúa con vistas a unos fines, no puede ser visto independientemente de la comunidad a la que pertenece. Para saber qué fines tengo o debo tener, debo saber antes quién soy, de dónde vengo, cómo han ido calando en mí las valoraciones que constituyen mi lenguaje moral. Los comunitaristas no aceptan que el problema moral se solvente definiendo lo justo, pues no hay forma de descubrir qué es justo sin saber de antemano, o al mismo tiempo, qué es bueno para nosotros. El liberalismo proyecta un supuesto Estado de naturaleza para deducir de él los contenidos de la justicia. El comunitarismo invierte los términos: cree que la justicia no es deducible de hipótesis imaginarias, sino de nuestras concepciones reales del bien. Dicho hegelianamente:

sin «eticidad» no hay «moralidad».

Por ese camino transita Charles Taylor que ve con escepticismo que los conceptos universales sirvan para orientarnos moralmente. Sólo el intercambio social, la relación con los otros, el choque incluso de distintas concepciones del bien, nos permiten entender el lenguaje moral. Pues los «valores superiores» que compartimos no son nada desligados de los valores de la comunidad en que vivimos y en la que adquiere uso nuestro lenguaje valorativo. Dicho de otra forma: Kant queda incompleto sin Aristóteles. No sólo hacen falta principios, también son necesarias las virtudes. Sin las llamadas «virtudes cívicas» o «virtudes republicanas» no podrá lograrse la cohesión social y moral indispensable para convivir pacífica y justamente. Michael Walzer, a su vez, relativiza la noción de justicia. Aduce que no todos los bienes son iguales ni todos merecen una igual distribución. La igualdad que buscamos es una «igualdad compleja»: para alcanzarla hay que compartir antes el sentido de lo que es bueno para la comunidad. De nuevo, la noción de «lo bueno» para nosotros es condición para decidir «lo justo».

Más allá del liberalismo —en sus dos extremos—, el comunitarismo ofrece, en ocasiones, una crítica o incluso un complemento a teorías excesivamente especulativas y filosóficas y un tanto anacrónicas por el prejuicio individualista que las sustenta. Pero el sesgo que proponen hacia la comunidad tiende a ser conservador. En efecto, el individuo comunitario está hecho de tradiciones, tiene una identidad cultural o religiosa, es inseparable del territorio. No es que toda tendencia a conservar el pasado sea desechable sin más, pero lo es si ese pasado sólo vale por su capacidad para unir a los individuos. Por otra parte, y ése es el lado bueno del comunitarismo, la insistencia en la necesidad de compartir concepciones de lo bueno pone de relieve el papel de la socialización y de la educación hacia unos fines mínimamente claros para que la ética no se nutra sólo de conceptos vacíos. Teniendo en cuenta este último aspecto, es encomiable el trabajo del filósofo del derecho Ronald Dworkin, quien se desmarca de unos y otros para apostar por una síntesis de liberalismo y comunitarismo sin duda atractiva. También Richard Rorty, ya en otra línea más pragmatista, se revuelve contra la especulación demasiado teórica de una razón que

tiene que ser eminentemente práctica.

Volvemos a Rawls. Su propuesta sobre la justicia distributiva ha tenido el mérito de haber animado hasta extremos insospechables la filosofía moral y política de nuestro tiempo. Tras pasarse más de veinte años contestando a sus críticos, Rawls ha reformulado su versión del liberalismo en su reciente publicación *El liberalismo político*. Ahora su preocupación no está tanto en los principios que deben definir la justicia, como en la compatibilidad de esos principios con el pluralismo cultural y doctrinal de nuestras sociedades y, en especial, de la norteamericana. Tal pluralismo, si es «razonable», sólo puede aspirar a conseguir «consensos entrecruzados», consecuencia de las concesiones de unos y otros. Aunque Rawls no deserta de su tesis primera de que lo justo debe anteceder a lo bueno, es decir, los principios son intocables e independientes de lo empírico, reconoce, de algún modo, que los principios o ideas previas pocas pautas dan para tomar decisiones. Hay que confiar, en consecuencia, en el tribunal de la razón pública y, en definitiva, en la institución democrática que pueda hablar mejor en su nombre (llámese Tribunal Supremo o Tribunal Constitucional). Las decisiones de ese tribunal serán las decisiones más justas. La filosofía moral anglosajona, que empezó recuperando a Kant, acaba haciéndole guiños a Hegel. □

### **Bibliografía**

Alasdair MacIntyre, *After Virtue*, Notre Dame, Londres, 1990 (trad. cast., *Tras la virtud*, Crítica, Barcelona).

Robert Nozick, *Anarchy, State, and Utopia*, Basic Books, Nueva York, 1974 (trad. cast., *Anarquía, Estado y utopía*, Fondo de Cultura Económica, México).

John Rawls, *A Theory of Justice*, Oxford University Press, 1971 (trad. cast., *Una teoría de la justicia*, Fondo de Cultura Económica, México). *Political Liberalism*, Columbia University Press, 1993 (trad. cast., *El liberalismo político*, Crítica, Barcelona).

Michael Sandel, *Liberalism and the Limits of Justice*, Cambridge University Press, 1982.

Charles Taylor, *Sources of the Self*, Cambridge University Press, 1989 (trad. cast., *Las raíces del yo*, Paidós, Barcelona); *The Ethics of Authenticity*, Harvard University Press, 1991 (trad. cast., *La ética de la autenticidad*, Paidós, Barcelona).

Michael Walzer, *Spheres of Justice*, Blackwell, Oxford, 1983.

*Desde el 13 de marzo, en la Fundación Juan March*

# Retrospectiva de Paul Delvaux

Por primera vez en España, 31 obras del pintor belga

Una retrospectiva con 31 obras del pintor belga Paul Delvaux (1897-1994), del cual el pasado año se cumplió el centenario del nacimiento, es la exposición que exhibe en sus salas la Fundación Juan March desde el 13 de marzo. Se trata de la primera vez que España acoge la obra de este artista, a quien suele clasificarse entre los surrealistas, creador de un universo poético propio. La muestra, que ha sido organizada por la Fundación Juan March, con el patrocinio de la Comunidad Francesa de Bélgica y el asesoramiento de Gisèle Ollinger-Zinque, conservadora del Museo de Arte Moderno de Bruselas y autora del texto del catálogo, ofrece una selección de óleos realizados por Delvaux de 1923 a 1974, procedentes de más de veinte museos, galerías, colecciones particulares y otras entidades europeas. Simultáneamente, la Fundación Carlos de Amberes ofrece también en su sede de Madrid obra sobre papel de Paul Delvaux.

La exposición estará abierta en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, hasta el 14 de junio próximo, para exhibirse posteriormente en Barcelona, en la Fundació Caixa Catalunya (Edificio La Pedrera).

Las estaciones de tren, las arquitecturas clásicas, los jardines simétricos, los desnudos femeninos, bellas estatuas enigmáticas e inaccesibles, algunos personajes de las novelas de Julio Verne... son algunos de los temas

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

recurrentes de Paul Delvaux, quien fue —señala Gisèle Ollinger-Zinque—, «un pintor de emociones poéticas. Para el artista, sus figuras no tienen historia: sólo son. Es más, no poseen expresión en sí mismas. (...) El

universo poético de Delvaux permanece fuera del tiempo, escapa a cualquier moda y a cualquier clasificación, porque el artista habita esa región en la que florecen los castillos de Kafka». Fascinado por la obra de Giorgio De Chirico e influido durante un tiempo por el surrealismo de Magritte (la Fundación Juan March organizó en 1989 una exposición de este último), Paul Delvaux encontró hacia mediados



«Mujer ante el espejo», 1936

de los años treinta su propio estilo, un mundo muy personal en el que volcó los sueños y fantasías solitarias de su infancia, las aventuras de Julio Verne y de Ulises, todo un universo onírico en el que lo cotidiano es convertido en mágico, en Poesía: «Para mí la pintura es la expresión de un sentimiento, de una atmósfera. (...); lo que me interesa es la expresión plástica, el redescubrimiento de la poesía en la pintura, algo que se había perdido desde hacía bastante siglos».

«No hay pintor contemporáneo —escribía en «El País» (1-VI-97) Mario Vargas Llosa, a raíz de la retrospectiva de Delvaux celebrada en el Museo Real de Bellas Artes de Bruselas el pasado verano con motivo del centenario del artista— que haya homenajeado con más devoción, delicadeza y fantasía el cuerpo femenino (...). Generalmente rubia, de grandes ojos embelesados por alguna visión, de formas más bien opulentas, sin que jamás una sonrisa venga a aligerar la severísima concentración de su rostro, la mujer de Delvaux parece imitar a las estatuas, en esos jardines sin aire, al pie de aquellas columnas griegas o en sus estaciones desiertas.»

Paralelamente a la exposición, la Fundación Juan March ha organizado en su sede, del 17 de marzo al 2 de abril, un ciclo de conferencias titulado «Cinco lecciones sobre el surrealismo», a cargo de Estrella de Diego («Bruselas-París: las ciudades de los surrealistas»); Juan Manuel Bonet («André Breton: su mirada sobre el arte moderno» y «Cadaqués, Vallecas, Tenerife: el surrealismo en sus paisajes españoles»); y Francisco Calvo Serraller («Pintar dormidos: el surrealismo en los años 20» y «Pintar despiertos: el surrealismo en los años 30»).

## Paul Delvaux: vida y obra

Paul Delvaux nace el 23 de septiembre de 1897 en Antheit, en la provincia de Lieja (Bélgica). Su padre es abogado del Tribunal de Apelación de Bruselas. Ya desde 1904, en el colegio, en St. Gilles (Bruselas), Paul queda fascinado por unos esqueletos humanos que ve expuestos en el laboratorio de biología. Esto y la lectura de las célebres novelas de Julio Verne —*Viaje al centro de la tierra* y *La vuelta al mundo en 80 días*— marcarán los temas de su pintura: dos personajes, un geólogo y un astrónomo, aparecerán con frecuencia en sus obras. Estudia griego y latín, y *La Odisea* de Homero se convierte en su libro de cabecera. Ya en sus cuadernos escolares dibuja escenas mitológicas, soldados y templos griegos.

En 1916 se inscribe en la Academia de Bellas Artes de Bruselas para tomar clases de arquitectura, que abandona un año después. Su encuentro con Frans Courtens va a ser determinante para su carrera artística. Courtens convence a sus padres del talento artístico del joven pintor. Desde 1919, se dedica exclusivamente a pintar. En 1920, Delvaux conoce a Anne-Marie de Martelaere, llamada Tam, quien será el gran amor de

su vida. Pinta paisajes en la tradición realista de sus amigos del grupo *Le Sillon* y participa en varias exposiciones junto con Magritte, Bagniet y Flouquet. Delvaux instala su propio estudio en la casa paterna. Pinta *Los ferroviarios de la Estación de Luxemburgo*.



Desde 1925 se interesa principalmente por el mundo de lo humano. Pinta obras de gran formato, marcadas por el expresionismo y en las que el primer plano está poblado por grandes figuras —una pareja, mujeres o un hombre solo—, mientras que en el plano posterior aparece un paisaje, un bosque casi siempre, que va animándose con pequeños personajes en actividad amorosa o campestre. *El banco*, de 1927, muestra ya una de las principales características del arte de Delvaux: la soledad y la incomunicación entre los seres. Son seres que miran sin ver ni ser vistos. En ese año, expone en la Galería Manteau de Bruselas.

En París le impresiona la obra de Giorgio De Chirico. Un nuevo avance en su evolución se da en 1928-29. A partir de entonces las figuras femeninas que aparecen en *Serie de personajes desnudos en un bosque*, *Muchachas desnudas en el campo* o *Las amigas y La pareja con el niño en el bosque* tienen el rostro ovalado, con unos ojos almendrados muy abiertos. Estas obras son de carácter expresionista (*La pareja*, de 1929, o *Mujer soñando*, de 1931). Pero Delvaux quiere ir más allá, trata de transfigurar a los que él mismo llama «figurantes», busca su propia vía. De 1930 data también su contacto con el surrealismo. Conoce al surrealista belga E. L. T. Mesens, amigo de René Magritte y de Claude Spaak.

«(...) Yo buscaba en los demás un alimento que me permitiera descubrirme a



«El palacio en ruinas», 1935

mí mismo», explica Delvaux. «Por ello hice pintura expresionista. También he pintado como Ensor; estuve influido por todos aquellos pintores que admiraba mucho, pero no me satisfacían totalmente. Lo que yo quería encontrar era otra cosa; entonces no sabía exactamente qué podía ser. Es entonces cuando descubrí a Giorgio De Chirico; de repente, él me puso en el camino.» Y a este descubrimiento se une, también hacia 1929-1930, el encuentro con una Venus, la del «Gran Museo Anatómico Etnológico del Dr. P. Spitzner», en una barraca de curiosidades en la Feria del Midi en Bruselas, que mostraba al público ejemplos de malformaciones congénitas. Una muñeca expuesta en una vitrina —la Venus dormida— le marcará para siempre: «El descubrimiento del Museo Spitzner hizo girar completamente mi concepción de la pintura. Entendí que había un drama que podía expresarse con la pintura y seguir siendo plástico (...). Le atrae el contraste entre la atmósfera dramática y morbosa de la barraca y lo festivo de la feria.

En 1931-32 Delvaux realiza numerosos dibujos y apuntes inspirados en el célebre Museo. Y en 1932 pinta su primera Venus dormida, directamente inspirada en la muñeca de la barraca, que acabará por destruir. En 1933 el Palacio de Bellas



«Soledad», 1955



«Ninfas bañándose», 1938

Artes de Bruselas organiza una exposición individual de Delvaux.

De Chirico y el surrealismo están en el origen del decisivo cambio que se opera desde 1934 en la pintura de Delvaux. En junio de ese año pinta *Mujeres y piedras*, cuadro en el que están las que van a ser constantes de su obra: una arquitectura vaciada de su significado, un palacio a modo de decorado de fondo, que reaparecerá en dos de sus principales obras —*El Palacio en ruinas* y *El sueño*, ambas de 1935—; la mujer-estatua tumbada, la Venus dormida, las piedras de carácter apocalíptico, la arquitectura-decorado y, sobre todo, el silencio y la ausencia. Todo un mundo habitado por la Poesía y por un sentimiento de irrealidad se desprende de estas composiciones.

En 1936 Paul Delvaux expone con René Magritte en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas. André Breton cita a Delvaux en *Le surréalisme et la peinture*, donde reproduce su obra *Ninfas bañándose*, de 1938, con estas palabras: «Delvaux ha hecho del universo el imperio de una mujer que es siempre la misma, que reina en los arrabales del corazón, donde los viejos molinos de Flandes hacen girar un collar de perlas en una luz mineral». Sin embargo, Delvaux no es surrealista en el sentido ortodoxo del término, ni fue considerado como tal por Magritte y sus colegas.

Delvaux nunca se adhirió al movimiento ni aceptó las premisas y consignas éticas y políticas del Manifiesto de Breton. Frente al automatismo que cultivan los surrealistas, él busca constantemente la belleza. Su meta es la poesía en y a través de la imagen. De hecho, aunque se trataron bastante en los años cuarenta, Magritte y sus compañeros surrealistas no apreciaban mucho a Delvaux, y le pusieron el mote de «Delboeuf» o «Delvache» («Delbuey» o «Delvaca»).

### El «mundo Delvaux»

En 1937, Delvaux, ante la oposición de sus padres a su relación con Tam, se casa con Suzanne Purnal. Participa en la selección de artistas belgas que exponen en una muestra que en Londres organiza la Artists International Foundation. Al año siguiente participa en la Exposición Internacional del Surrealismo organizada por André Breton y Paul Éluard en la Galerie des Beaux-Arts, de París. Paul Éluard le dedica su poema *Exil*. Recibe el premio de la Academia Picard. Viaja por primera vez a Italia y visita Roma y Florencia. Pinta *Ninfas bañándose*.

En 1939 realiza un segundo viaje a Italia, donde visita Pompeya y Herculano. El decorado basado en la antigüedad clásica cobra cada vez mayor importancia en sus cuadros. En 1940-42 participa en la Exposición Internacional del Surrealismo, de México. Frecuenta el Museo de Ciencias Naturales de Bruselas: los esqueletos ocupan un papel importante en sus composiciones. Pinta *El hombre de la calle*, *Amanecer en la ciudad*, *Las fases de la luna II*, *El congreso* y *Las cortesanas*.

Esqueletos, mujeres, sabios, maniqués..., figurantes de una escenografía en la que lo humano posee el mismo rango que la arquitectura o el paisaje, constituyen el «mundo de Delvaux», un universo poético que es el mismo desde 1935 hasta los años 80. «No necesito una explicación temporal de lo que hago —afirma Delvaux—; no siento necesi-

dad de apoyarme en la biografía de los personajes, cuya sola finalidad es el cuadro. Esas figuras no tienen historia: simplemente son. Es más, no poseen explicación en sí mismas...» Y sobre todo, la presencia femenina. Apunta Ollinger-Zinque que «la mujer Delvaux no es cualquier mujer; es una mujer impenetrable, no tiene ni pasado ni porvenir. Fijada en su inmovilidad, permanece indiferente a los personajes que la rodean; espera algo que no llega ni llegará jamás. Condenada a errar en soledad, deseable y deseada, permanece siempre inaccesible, convertida en estatua de la belleza».

En 1944-45 el Palacio de Bellas Artes de Bruselas organiza una retrospectiva de Paul Delvaux. La exposición de obras de Picasso que ve Delvaux en 1946 en dicho Museo, junto a otra muestra de «Joven Pintura Francesa» que vio el año anterior, explican un cambio en el estilo de Delvaux, patente en obras de esos años como *El enigma* y *La escalera* o *Las cariatídes*. En 1947 realiza los decorados para el ballet *Adam Miroir*, de Jean Genêt. Ese mismo año, en St.-Idesbald, encuentra casualmente a Tam, que sigue soltera. Renace su amor por ella. Al año siguiente el primer filme dedicado a Delvaux, *El mundo de Paul Delvaux*, del cineasta belga Henri Storck, obtiene un premio en el Festival de Venecia.

De 1949 a 1957 realiza una serie de crucifixiones y enterramientos (*Crucifixión*, *El entierro*) en los que el tema de los esqueletos se hace obsesivo: «De repente se me ocurrió hacer escenas de la Pasión de Cristo con esqueletos, pues en ellos podía volcar la máxima expresión dramática. No podía rehacer escenas religiosas con personajes vivos. Hubiera sido estúpido (...); eso se ha hecho mil veces y de forma admirable a lo largo de los siglos. Yo podía reemplazar las figuras vivas por esqueletos, y así hacer de ellos algo diferente, dramático, vivo (...).».

En 1950 es nombrado profesor en la Escuela Nacional Superior de Arte y Arquitectura «La Cambre» de Bruselas,

donde impartirá clases hasta 1962. En 1952, Delvaux se casa con Tam, al poco tiempo de divorciarse de su primera mujer. En 1954 participa en la XXVII Bienal de Venecia en torno a «Lo fantástico en el arte». Aparecen con frecuencia en sus obras los trenes, las estaciones y los bosques. Al año siguiente es galardonado con el premio de Reggio-Emilia. Su viaje a Grecia marcará desde entonces su obra: personajes con drapeados blancos, en un decorado con elementos arquitectónicos de la Antigüedad clásica. De 1959 a 1961, realiza la gran pintura mural del Palacio de Congresos de Bruselas y del Instituto de Zoología de Lieja. Pinta *Los astrónomos* y *El vigilante II*. En 1965 es nombrado presidente y director de la Real Academia de Bellas Artes de Bélgica. Su pintura evoluciona hacia una expresión cada vez más serena y poética del espacio, y cobra mayor importancia la luz.

Siguen numerosas exposiciones en Bélgica y en Japón. En 1972 se le concede el Premio Rembrandt de la Fundación Goethe de Basilea; en 1975 se publica el catálogo razonado de su obra. El Museo de Bellas Artes de Bruselas organiza una importante exposición en su homenaje en 1977, año en el que es nombrado Miembro Extranjero del Instituto de Francia. Al año siguiente realiza una pintura monumental para la estación de metro «Bourse» de Bruselas. En 1980 se crea la Fundación Paul Delvaux en la capital belga y dos años después se inaugura el Museo Paul Delvaux en St.-Idesbald.

En 1987, con motivo de su 90º aniversario, se organizan diversas exposiciones en Bélgica, Francia, Suiza y Japón. En 1989 fallece su esposa Tam. En 1991 se presenta una gran retrospectiva de Delvaux en el Grand Palais de París. El 20 de julio de 1994 Paul Delvaux fallece en Furnes y es enterrado en el cementerio de esta ciudad. Con motivo del centenario de su nacimiento, en 1997 los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, organizan en Bruselas la mayor retrospectiva dedicada al artista.

# Relación de obras de la exposición

- |   |   |   |
|---|---|---|
| 1. <i>Los ferroviarios de la Estación de Luxemburgo</i> , 1923<br>142 x 171 cm      | 9. <i>Mujer ante el espejo</i> , 1936<br>71 x 91,5 cm     | <i>cha</i> , 1944<br>122 x 100 cm                         |
| 2. <i>Serie de personajes desnudos en un bosque</i> , 1927-28<br>100 x 120 cm       | 10. <i>Ninfas bañándose</i> , 1938<br>130 x 150 cm        | 19. <i>La Venus dormida</i> , 1944<br>173 x 199 cm        |
| 3. <i>Muchachas desnudas en el campo</i> o <i>Las amigas</i> , 1929<br>143 x 200 cm | 11. <i>El hombre de la calle</i> , 1940<br>130 x 150 cm   | 20. <i>El enigma</i> , 1946<br>90 x 120 cm                |
| 4. <i>La pareja</i> , 1929<br>150 x 135 cm  | 12. <i>Amanecer en la ciudad</i> , 1940<br>175 x 215 cm   | 21. <i>La escalera</i> , 1946<br>122 x 152 cm             |
| 5. <i>La Venus dormida I</i> , 1932<br>100 x 100 cm                                 | 13. <i>Las fases de la luna II</i> , 1941<br>143 x 175 cm | 22. <i>Elogio de la melancolía</i> , 1948<br>153 x 255 cm |
| 6. <i>Desnudo en la playa</i> , 1934<br>89 x 100 cm                                 | 14. <i>El congreso</i> , 1941<br>177 x 197 cm             | 23. <i>La Edad del hierro</i> , 1951<br>153 x 241 cm      |
| 7. <i>El palacio en ruinas</i> , 1935<br>70 x 92 cm                                 | 15. <i>Las cortesanas</i> , 1941<br>90 x 100 cm           | 24. <i>El entierro</i> , 1953<br>175 x 300 cm             |
| 8. <i>El sueño</i> , 1935<br>148 x 173 cm   | 16. <i>El amanecer</i> , 1943<br>80 x 100 cm              | 25. <i>Soledad</i> , 1955<br>99,5 x 124 cm                |
|   | 17. <i>Los esqueletos</i> , 1944<br>85 x 90 cm            | 26. <i>Los astrónomos</i> , 1961<br>155 x 255 cm          |
|   | 18. <i>El esqueleto y la con-</i>                         | 27. <i>El vigilante II</i> , 1961<br>122 x 226,5 cm       |
|   |   | 28. <i>El viaducto</i> , 1963<br>100,3 x 130,8 cm         |



29. *El Acrópolis*, 1966  
150 x 230 cm

30. *Final del viaje*, 1968  
160 x 140 cm

31. *El diálogo*, 1974  
150 x 260 cm

«Los astrónomos»,  
1961

*Clausurada la muestra el 1 de marzo*

# Amadeo de Souza-Cardoso, visto por la crítica

Desde el 16 de enero hasta el 1 de marzo se ha exhibido en la Fundación Juan March una muestra de 54 obras del pintor portugués Amadeo de Souza-Cardoso, que ha permitido dar a conocer, por primera vez en España, a un artista clave de la vanguardia portuguesa de comienzos del siglo XX. La muestra se ha organizado en colaboración con el Centro de Arte Moderno José de Azeredo Perdigão de la Fundación Calouste Gulbenkian, de Lisboa, y para la ocasión prestó obra, además de otros museos y coleccionistas, el Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, de Amarante, la ciudad natal del pintor, cuyo director, António Cardoso, autor de los textos del catálogo, dio la conferencia inaugural, el pasado 16 de enero. En el mismo acto intervinieron Juan March Delgado, presidente de la Fundación Juan March, y Pedro Tamen, administrador general de la Fundación Gulbenkian.

«La obra de Amadeo de Souza-Cardoso —señaló el presidente de la Fundación, **Juan March Delgado**— es difícil de catalogar bajo un estilo concreto, caracterizándose siempre por la experimentación y asimilación de nuevas tendencias. Souza constituye una de las figuras claves del arte portugués, a pesar de ser escasamente conocido por el público en general, debido en parte a su breve vida (1887-1918); aunque en su época obtuvo un considerado reconocimiento exponiendo en el Salon des Indépendants de París en 1911 y 1912, y en el Armory Show de Nueva York y I Salón de Otoño de Berlín, ambos en 1913.»

«No voy a entrar ahora —manifestó **Pedro Tamen**, tras subrayar previamente la fructífera relación existente entre ambas Fundaciones, la Gulbenkian y la Juan March, que cristalizaba



Amadeo de Souza-Cardoso, en 1916

en la muestra de Souza-Cardoso— en la cuestión difícil, y quizás sin respuesta cabal, de saber si se puede o no, en nuestros días, hablar de un Arte con nacionalidad que lo defina o determine —sea éste portugués, español, francés o americano—. Pero admitiendo, aunque como simple hipótesis de trabajo, que algo, si bien sutil, brumoso o impalpable, distingue y caracteriza la sensi-

bilidad portuguesa, tal como ella se presenta en el arte que los artistas lusitanos de hoy producen; ello, ese algo, aquello a lo que, precisamente a propósito de Amadeo, Jean Cocteau llamó 'el genio portugués', tiene indudablemente su matriz moderna en Souza-Cardoso.»

La prensa cultural y la crítica de arte se ocuparon de esta exposición, tal como se refleja en este resumen que se incluye a continuación.

## Actividad artística modernizadora

Tras recordar el olvido en que cayó Amadeo (así es conocido en su país) y repasar algunos cuadros de la muestra, **Guillermo Solana** señalaba en su comentario crítico («ABC Cultural»/«ABC», 16-I-98): «... Entre sus preséramos hay piezas deliciosas y sus mismos titubeos o fracasos son conmovedores; por entonces el mundo estaba todavía a medio hacer. Si Amadeo hubiera vivido algunos años más, tal vez habría vuelto al orden: quizá para crecer o quizá para adocenarse como tantos otros. En todo caso, no tuvo tiempo; la muerte se lo llevó en octubre en 1918 y dejó su obra cerrada, con toda su inmadurez y, al mismo tiempo, con toda su juventud».

En su comentario crítico, **Francisco Calvo Serraller** («El País», 20-I-98) entre otras cosas escribía lo siguiente: «Con el cataclismo de la I Guerra Mundial de por medio, que desbarató la naciente pujanza del vanguardismo parisiense y europeo, Souza-Cardoso regresó a Portugal, pero sin cejar en su beligerante actividad artística modernizadora, lo que le acarrearó las dificultades que padecen los pioneros. Esta exposición, en todo caso, revela no sólo a una brillante figura local, sino a un notabilísimo pintor, imprescindible para entender los momentos aurorales de la vanguardia internacional».

Para **Carlos García-Osuna** («Suplemento Semanal», 11-I-98), «Souza-Cardoso dedicó lo mejor de su tiempo a experimentar, a inventar formas que cuajarían en la plenitud cromática. El silenciado artista portugués comprendió el cubismo y creó algunas de las primeras pinturas abstractas que derivaron de él; se adelantó al 'purismo', y de una estética futurista pasó al encuentro de la aventura poética, comentando la crítica más avanzada que el siguiente escalón hubiera sido su adscripción al dadaísmo, pero la muerte habitó sus ojos cuando aca-

baba de cumplir 30 años y el olvido colonizó sus huesos y las proyecciones plásticas durante medio siglo».

«Las obras finales de Souza —escribía **J. F.** en «Comunidad Escolar», 14-I-98)— realizadas a lo largo de 1917 apuestan por una visión pictórica con claras huellas de la poética apocalíptica del dadaísmo que, en ese momento, se gestaba en Suiza o en América.»

«Otro gran olvidado —señalaba **Laura Revuelta** en su comentario en «Blanco y Negro»/«ABC», 10-I-98— viene a descubrirnos ese lado oscuro, todavía en sombras, de las vanguardias. De Cardoso siempre habrá que destacar el carácter colorista de su trazo. Murió a los 30 años, demasiado pronto, pero, a tenor de quienes conocen bien su obra, estaba predestinado a ser una de las grandes figuras de la vanguardia.»

A Souza-Cardoso, se recordaba en «El Punto de las Artes» (16-22/I/98), «la guerra europea le obligó a regresar a su tierra, donde informó con maestría de los nuevos conceptos del arte internacional, surgidos de las vanguardias. Fue, por tanto, el pionero en su país; se constituyó en clave del arco e incluso cuando murió prematura-

«Música sorda», c. 1915-16



mente, su labor se mantuvo como referente de un tiempo que impulsaba e impulsa experiencias nuevas».

Por su parte, **Clara Isabel de Bustos** («ABC», 15-I-98) enumeraba, en su información y entrevista con António Cardoso, algunos de los amigos que Amadeo tuvo en París: Modigliani, Brancusi o el matrimonio Delaunay. «Cuentan que Amadeo fue para Modigliani no sólo su único amigo íntimo en esa época, sino también un auténtico compañero de trabajo. El italiano lloraría como un niño la muerte del portugués.»

En opinión de **José Pérez Gállego** («El Heraldo de Aragón», 25-I-98), «Amadeo marca definitivamente un antes y un después en el arte contemporáneo portugués. La célebre exposición del pintor en Oporto, en 1916, fue calificada de 'cataclismo pictórico'. Ahora, cuando comienza 1998 y está a punto de concluir el siglo XX, la exposición de la Fundación Juan March no sólo es un escaparate de arte 'avanzado' (por seguir a Pessoa), sino todo un tema de meditación. La fugacidad de una intensa vida entregada al arte, por un lado, y por otro la generosidad de éste, que lejos de ser fugaz es eterno, cuando encuentra un intérprete entusiasta y apasionado».

«Su pintura —escribe **José Ignacio Aguirre** en «Metrópoli»/«El Mundo», 6-II-98— es un ejemplo de la vibrante y acelerada tensión creadora que se vivía en la mayor academia artística que ha tenido este siglo XX: París. Él fue cubista, futurista, abstracto y expresionista, en muchas ocasiones sin diferenciarse claramente en una misma obra la adscripción a uno u otro movimiento.»

«Souza-Cardoso —se señala en «Época», 2-II-98— no es un cubista reconocido, sino un artista desconocido. Sin duda con su actitud independiente (y sin duda con su prematura muerte por una neumonía) facilitó ese olvido. Él tuvo esa actitud vanguardista característica de pisar por donde nadie lo había hecho, de no encuadrarse ba-

jo ninguna etiqueta, de elegir amigos y de vivir al margen de fundamentar con su vida personal un éxito profesional. El precio es sin duda el olvido, pero también sin duda el respeto.»

«Influido por los Delaunay —indicaba **Carmen Rocamora** en «Bellas Artes-Belart», febrero 1998—, intenta asociar el estatismo cubista con el dinamismo futurista, consiguiendo un sentido del valor dinámico a través de elementos yuxtapuestos, que le hace desembocar en la abstracción, que sólo más adelante tendrá un desarrollo y una madurez adecuados.»

En opinión de **José Gómez Isla** («Manifiesto», febrero 1998) «Amadeo nunca renunciaría a la vitalidad colorista de sus composiciones. Su estilo evolucionó hacia propuestas cada vez más personales que le conducirían a la abstracción hacia 1913. Al final de su carrera se atisba incluso una actitud premonitoriamente dadaísta, aún incipiente en Europa y Norteamérica».

«Contemplar esta muestra —señalaba **Ana Barrera**, en «El Periódico del Arte», febrero 1998— es configurar un breve recorrido por los ismos esenciales del siglo XX: cubismo, dadaísmo, expresionismo, futurismo, cada movimiento absorbido y expulsado en un determinado y puntual momento de la existencia del artista.» □

«Maceta (Superposición)», c. 1915



*Durante el mes de marzo*

## Ciclo «Richard Strauss: música de cámara»

Durante los miércoles 4, 11, 18 y 25 de marzo, a las 19,30 horas, la Fundación Juan March ofrece un nuevo ciclo de conciertos, esta vez en torno a la figura de Richard Strauss (1864-1949). Este mismo ciclo, con iguales intérpretes, programa de mano, estudios críticos, notas y otras ayudas técnicas de la Fundación Juan March, se celebra también en Logroño los días 2, 9, 16 y 23, dentro de «Cultural Rioja».

El programa de los conciertos en Madrid, que se retransmiten en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España, es el siguiente:

– *Miércoles 4 de marzo*

**Miguel Ituarte** (piano)

Stimmungsbilder (Escenas anímicas), Op. 9; Sonata en Si menor, Op. 5; y Cinco Piezas, Op. 3.

– *Miércoles 11 de marzo*

**Suzana Stefanovic** (violonchelo), **Víctor Martín** (violín) y **Agustín Serrano** (piano)

Romanza para violonchelo y piano en Fa mayor, AV 75; Sonata para violonchelo y piano en Fa mayor, Op. 6; y Sonata para violín y piano en Mi bemol mayor, Op. 18.

– *Miércoles 18 de marzo*

**Cuarteto Bellas Artes** y **Aníbal Bañados** (piano)

Cuarteto de cuerdas en La mayor, Op. 2; y Cuarteto con piano en Do menor, Op. 13.

– *Miércoles 25 de marzo*

**Rafael Taibo** (recitador) y **Begoña Uriarte** (piano)

Melodramas: Das Schloss am Meer (Ludwig Uhland), AV 92; y Enoch Arden (Alfred Tennyson), Op. 38.

**Miguel Ituarte** ha obtenido los Primeros Premios en los Concursos Internacionales «Ciudad de Ferrol», «Jaén» y «Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero».

**Suzana Stefanovic** es solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE. **Víctor Martín** es concertino de la ONE, concertino-director de la Orquesta de Cámara Española y catedrático de violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. **Agustín Serrano** es pianista titular de la Orquesta de RTVE.

Desde su presentación en Madrid, en 1987, el **Cuarteto Bellas Artes** figura como una de las agrupaciones de cámara más estables y apreciadas del país: **Ana Baget** es profesora de violín en el Conservatorio de la Comunidad de Madrid; **Jacek Cygan** es profesor de la Orquesta Sinfónica de Madrid y concertino de la Orquesta de Cámara Reina Sofía; **Dionisio Rodríguez** es profesor de la Orquesta Nacional de España; **Ángel Luis Quintana** es profesor de la Orquesta Nacional de España; y **Aníbal Bañados** es profesor de Música de Cámara en el Conservatorio de la Comunidad de Madrid y de Repertorio en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

**Rafael Taibo** es comentarista musical en RNE, encargándose de la transmisiones musicales en directo de Radio Clásica. **Begoña Uriarte** ha obtenido el Primer Premio de Virtuosisimo y el Premio Extraordinario del Concurso «XX Aniversario de Yamaha» en España. □

*Finalizó el ciclo*

## «Músicas para Felipe II»

Finalizó el ciclo ofrecido por la Fundación Juan March durante el mes de febrero con motivo del cuarto centenario de la muerte de Felipe II (1527-1598). Dicho ciclo ofreció la ocasión propicia para reflexionar sobre una de las figuras más conocidas de nuestra historia. Entre los múltiples asuntos que van a ser sin duda estudiados a lo largo del año, la Fundación Juan March eligió uno de los más relevantes, el de las relaciones de Felipe II y las Artes.

A través de ocho conferencias, a cargo de cuatro destacados especialistas, se repasaron sus relaciones con la arquitectura (con El Escorial como punto de referencia), con la pintura (tanto la extranjera, especialmente la italiana, como la española) y con la escultura, asunto éste mucho menos conocido de lo que debiera.

Y en un ciclo de cuatro conciertos se escucharon las músicas que, desde su nacimiento hasta su muerte, pasando por gran parte de los avatares de su larga vida, acompañaron la trayectoria del monarca, con una antología de los mejores compositores españoles y europeos de su tiempo. Tanto la polifonía religiosa como la profana y, desde luego, la música instrumental o las más famosas canciones del reinado, así como prácticamente todos los géneros y estilos musicales de aquel tiempo áureo en lo artístico, volvieron a sonar a cargo de intérpretes especializados.

Juan José Rey Marcos, autor de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:

*Juan José Rey Marcos*

### *Una imagen desenfocada*

«En la Historia hay pocas figuras tan deformadas como la de Felipe II; para unos, un rey de leyenda, ciertamente, pero negra. Para otros, el *Prudente*, prototipo de monarca cristiano o, mejor, católico adornado con todas las virtudes.

Hace ya bastante tiempo, sin embargo, que los historiadores ajenos a estériles enfoques políticos han aportado objetividad al personaje, mostrando sus logros y sus fracasos, sus aciertos y sus errores, sus valores y sus defectos y, por decirlo con lenguaje cristiano, sus virtudes y sus pecados —tres días tardó Felipe II en hacer su última confesión—; todo ello, por supuesto, dentro del mundo en que le tocó vivir y no con coordena-

das anacrónicamente actuales. No se puede negar, en todo caso, la magnitud de las consecuencias de sus decisiones, que se corresponde a su pretensión de dominar los hilos del tinglado desde su ambulante mesa de despacho. Quizá por esa razón su figura no resulta indiferente a nadie y la sola mención de su nombre suscita la controversia, como ya se ha podido comprobar tras los anuncios de la conmemoración del cuarto centenario de su muerte.

Desde comienzos de siglo la imprenta musical posibilita la rapidez en la difusión de las nuevas composiciones. Entre los aspectos más beneficiados se cuenta un instrumento, el laúd, cuya técnica se ha perfeccionado no-

tablemente tras abandonar la púa y utilizar los dedos. La moda española del momento pone en primer plano a la vihuela de mano; también se desarrolla notablemente la vihuela de arco, un instrumento de la misma familia, aunque al final serán los italianos quienes universalicen el nombre de *viola de gamba*. Finalmente, los instrumentos de viento se agrupan en *coplas de ministriles*, origen de la típica *cobla* catalana y embrión de las futuras bandas.

Tal es a grandes rasgos el envidiable panorama musical que rodea a Felipe II. Durante su reinado los reinos de España conocerán uno de los mejores momentos musicales de su historia; según algunos, el mejor sin duda. Aunque sólo fuera por esta razón el cuarto centenario de la muerte de Felipe II merecería una amplia celebración musical. Pero, además, su persona no se mantuvo al margen del movimiento musical de su tiempo.

Desde que con siete años se inauguró para él la *Casa del Príncipe* (1 de marzo de 1535), contó con varios músicos a su servicio. El empeño por tener siempre maestros flamencos no significa exactamente menosprecio hacia los músicos españoles, sino que responde en parte a un deseo de Carlos V, su padre, y en parte a razones de 'imagen de marca': era opinión bastante extendida en la época que los mejores polifonistas provenían de los Países Bajos. Como la capilla es de algún modo responsable de la imagen musical del rey, hay que cuidar ante todo la calidad de sus elementos y ésta viene garantizada ya por su origen. Para hacer los órganos de El Escorial también contrató a un organero flamenco, *el mejor maestro de estos instrumentos que se ha conoci-*

*do en nuestros tiempos*. En los últimos años de su reinado los cantores de su capilla eran, más o menos, la mitad flamencos y la mitad españoles. Razones de calidad y dedicación musical, seguramente, le llevaron también a poblar el monasterio de El Escorial con monjes jerónimos, una orden de la que se decía que *su ejercicio era todo coro, música y loores divinos*.

¿Qué músicas le complacían más? ¿Cuáles pueden ser llamadas más propias y personalmente «sus» músicas? He aquí un asunto tan interesante como sutil y difícil de calibrar, sobre todo al tratarse de una persona tan parapetada tras su imagen oficial y tan imbuida en su personaje regio. Precisamente es el canto llano el estilo en el que Felipe II podría ser considerado un entendido o, al menos, un aficionado incansable y por ello siempre que pudo ocupó habitaciones cercanas al coro de los frailes y asistió al canto de las horas canónicas. El canto llano y la liturgia fueron su refugio en los numerosos lutos que pasó a lo largo de su vida. Tras la muerte de algún miembro de su familia acostumbraba a retirarse a algún monasterio y asistir a una misa tras otra. El género de música al que, sin embargo,

demostró más afición desde pequeño fue el más sencillo y natural de todos: el canto de los pájaros, para lo que procuraba que bajo sus ventanas hubiera jardines.

El día de su muerte, 13 de septiembre de 1598, el único cuadro no religioso que adornaba las paredes de su cámara era un *cuadrillo pequeño de unas aves*. Quizá el canto llano y los pájaros le llevaron una pizca de belleza en medio del hedor y la podredumbre que rodearon sus últimos momentos.» □



## «Conciertos de Mediodía»

**Piano; violín, violonchelo y piano; violín y piano; y violonchelo y piano son las modalidades de los cinco «Conciertos de Mediodía» del mes de marzo los lunes, a las doce horas.**

### LUNES, 2

RECITAL DE PIANO,

por **Fermín Higuera**, con obras de F. Chopin, F. Mompou, J. Rodrigo y H. Villalobos.

Fermín Higuera comenzó sus estudios musicales en Santa Cruz de Tenerife, su ciudad natal, los prosiguió en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y los amplió en París.

### LUNES, 9

RECITAL DE VIOLÍN,  
VIOLONCHELO Y PIANO

por el **Trío Yale (Elizabeth Williams**, violín; **Naomí Boole-Masterson**, violonchelo; y **Daniel del Pino**, piano), con obras de F. Mendelssohn, M. Ravel y J. Turina.

El Trío Yale se formó en 1995 en la Universidad de Yale (EE. UU.) y desde octubre de 1997 se ha reestructurado, permaneciendo Del Pino e incorporándose Elizabeth Williams y Naomí Boole-Masterson, ambas antiguas alumnas de Yale.

### LUNES, 16

RECITAL DE VIOLÍN Y PIANO

por **Gersia Sánchez** (violín) y **Juan Carlos Garvayo** (piano),

con obras de J. S. Bach, C. Franck, F. Waxmann y N. Paganini.

Gersia Sánchez nació en La Habana y ha sido miembro de la Orquesta Mundial de las Juventudes Musicales y actualmente estudia en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Juan Carlos Garvayo es granadino y ha ampliado estudios en Estados Unidos, donde ha sido profesor. Es pianista acompañante en la Escuela Reina Sofía.

### LUNES, 23

RECITAL DE VIOLONCHELO  
Y PIANO

por **David Apellániz** (violonchelo) y **Miguel Ángel O. Chavaladas** (piano), con obras de L. Boccherini, P. Hindemith y J. Brahms.

David Apellániz ha sido miembro de la Orquesta Regional de Bayona y solista de la Orquesta Juvenil Sinfónica de Lisboa. Actualmente estudia en la Escuela Reina Sofía. Miguel Ángel O. Chavaladas estudió en Las Palmas de Gran Canaria y en Amsterdam y Budapest; es profesor en el Conservatorio de Guadalajara y pianista acompañante en la Escuela Reina Sofía.

### LUNES, 30

RECITAL DE VIOLÍN, PIANO  
Y VIOLONCHELO

por el **Trío Génesis (Germán Ruiz Miranda**, violín; **Nora Pinilla**, piano; y **Adam Hunter Rae**, violonchelo), con obras de J. Turina, L. v. Beethoven, A. Piazzola y E. Halffter.

El matrimonio Ruiz Pinilla y el violonchelista inglés Adam Hunter son los integrantes de este trío; los tres son miembros de la ONE.

«Conciertos del Sábado» de marzo

## Ciclo «Alrededor de la flauta de pico»

«Alrededor de la flauta de pico» es el título del nuevo ciclo que ha organizado la Fundación Juan March para sus «Conciertos del Sábado».

Los días 7, 14, 21 y 28 de marzo actúan **Pedro Bonet**, con un recital a solo (día 7); **Ernesto Schmied** y **Fernando Paz**, flautas, **Alfredo Barrales**, viola de gamba, y **Charo Indart**, clave (días 14 y 28); y el **Grupo de Música Barroca «La Folia»** (**Pedro Bonet**, flauta de pico; **Thierry Schorr**, clavecín; y **Philippe Foulon**, viola de gamba) (día 21).

Los «Conciertos del Sábado» se celebran a las doce de la mañana y son de entrada libre. Iniciados en 1989, consisten en recitales de cámara o instrumento solista que, sin el carácter monográfico riguroso que poseen los habituales ciclos de tarde de los miércoles, acogen programas muy eclécticos, aunque con un argumento común.

El programa del ciclo «Alrededor de la flauta de pico» es el siguiente:

— Sábado 7 de marzo

**Pedro Bonet** (flauta de pico)

Anónimo (manuscrito italiano del siglo XIV); Batali y Variaciones sobre «Pavana Lachrymae», de Jacob van Eyck; Partita BWV 1013, de J. S. Bach; Sonata Brillante para el Csákan o flauta dulce, de Anton Heberle; y Amarilli mia bella, Hommage à Johann Jacob van Eyck, de Hans Martin Linde.

— Sábado 14 de marzo

**Ernesto Schmied** y **Fernando**

**Paz**, flautas; **Alfredo Barrales**, viola de gamba; y **Charo Indart**, clave.

Concerto II, de Arcangelo Corelli; Sonata sopra l'aria di ruggiero, de Salamone Rossi; Sonata en Re, de Giovanni Paolo Cima; Sonata VI, de Giuseppe Sammartini; Sonata en Re menor y Sonata en Do mayor, de Georg Philipp Telemann; y Trío Sonata en Fa mayor BWV 1028, de Johann Sebastian Bach.

— Sábado 21 de marzo

**Grupo de Música Barroca «La Folia»** (**Pedro Bonet**, flauta de pico; **Thierry Schorr**, clavecín; y **Philippe Foulon**, viola de gamba).

Sonata Op. 5 nº 4 en Fa mayor, de Arcangelo Corelli; Sonata seconda, de Dario Castello; Balletto, Corrente, Passacaglia, de Girolamo Frescobaldi; Sonata en Sol menor BWV 1034, de Johann Sebastian Bach; Suite d'un goût étranger (Quatrième livre de pièces de violes), de Marin Marais; y Sonata en Do mayor Op. 1 nº 7, de Georg Friedrich Haendel.

— Sábado 28 de marzo

**Ernesto Schmied** y **Fernando Paz**, flautas; **Alfredo Barrales**, viola de gamba; y **Charo Indart**, clave.

Sonata en Do mayor, Op. 3 nº 5, de Jacques Hotteterre; Il lamento & La caccia, de Thomas Morley; Suite nº 6 en La, de Matthew Locke; Sonata II, de Jean Daniel Braun; Pièces en Trío, de Marin Marais; Sonata en Do menor, Op. 5 nº 9, de Arcangelo Corelli; y Trío Sonata en Si bemol mayor BWV 1039, de Johann Sebastian Bach. □

*Tres veces por semana, por las mañanas*

## «Recitales para Jóvenes», en la Fundación

En 1997 asistieron 21.645 alumnos acompañados por sus profesores

En 1997 asistieron 21.645 alumnos a los 81 «Recitales para Jóvenes» que organizó la Fundación Juan March, y a los que acuden alumnos de colegios e institutos madrileños, acompañados de sus profesores. Estos conciertos, que inició la Fundación Juan March en 1975, abarcan diversas modalidades instrumentales y se celebran tres veces por semana, en las mañanas de los martes, jueves y viernes. Están destinados exclusivamente a estudiantes, previa solicitud de los centros a la Fundación Juan March. Cada recital es comentado por un especialista en música.

A lo largo de todos estos años ha acudido a la Fundación Juan March, para asistir a un concierto expresamente programado con esta finalidad didáctica, más de medio millón de jóvenes, que en un porcentaje superior al 75% es la primera vez que escuchan directamente un concierto de música clásica.

El programa de «Recitales para Jóvenes» es, entre los meses de febrero y mayo, el siguiente:

– Los martes (3-10-17-24 de febrero; 3-10-17-24-31 de marzo; 14-21-28 de abril; y 5-12-19-26 de mayo): recital de *guitarra* de **José Luis Rodrigo Bravo**, con obras de Fernando Sor, Dionisio Aguado, Francisco Tárrega, Federico Moreno Torroba, Héitor Villa-Lobos y Tomás Marco. Los comentarios son de **Carlos Cruz de Castro**.

**José Luis Rodrigo** estudió en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, del que es catedrático; posee numerosos premios y son muchos los conciertos y giras que ha realizado por

todo el mundo.

– Los jueves (5-12-19-26 de febrero; 5-12-26 de marzo; 2-16-23-30 de abril; y 7-14-21-28 de mayo): recital de *piano* de **Miriam Gómez Morán**, con obras de Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Frédéric Chopin, Franz Liszt e Isaac Albéniz. Los comentarios son de **Javier Maderuelo**.

**Miriam Gómez** estudió en el Conservatorio Superior de Madrid; ha ampliado estudios en la Academia de Música «Ferenc Liszt» de Budapest.

– Los viernes se alternan dos dúos de *violonchelo y piano*. Los días 6-13-20-27 de febrero y 3-17-24 de abril: **Pilar Serrano** (violonchelo) y **Claudia Bonamico** (piano), con obras de Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Félix Mendelssohn, Manuel de Falla y José Bragato. Los días 6-13-20-27 de marzo y 8-22-29 de mayo intervienen **Damián Martínez** (violonchelo) y **Juan Carlos Garvayo** (piano), con obras de Johann Sebastian Bach, Luigi Boccherini, Enrique Granados, Niccoló Paganini, Frédéric Chopin, Manuel de Falla, Serguei Rachmaninov, Claude Debussy y Piotr Chaikovski. Los comentarios son de **José Luis García del Busto**.

**Pilar Serrano** es ayuda de solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE. **Claudia Bonamico** es profesora de piano de distintos conservatorios. **Damián Martínez** ha sido solista de violonchelo de la Orquesta Sinfónica de RTVE. **Juan Carlos Garvayo** es pianista acompañante en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. □

Francisco Ruiz Ramón

## «De Valle-Inclán a Buero Vallejo: el conflicto de las mediaciones»

Con el título de «De Valle-Inclán a Buero Vallejo: el conflicto de las mediaciones», Francisco Ruiz Ramón, Centennial Professor de Español de la Universidad de Vanderbilt (Estados Unidos), dio en la Fundación Juan March, del 18 al 27 de noviembre pasado, un ciclo de conferencias organizado por esta institución a través de su Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo. En estas cuatro sesiones, el profesor Ruiz Ramón se centró en cuatro autores –Valle-Inclán, Lorca, Jardiel Poncela y Buero Vallejo– y analizó «unos pocos aspectos, niveles o sectores de un fenómeno y de unos textos situados en el contexto en cuyo clima nace o no nace o, para decirlo unamunianamente, ‘desnace’ el gran Texto llamado teatro español contemporáneo». Los títulos de las conferencias fueron «Valle-Inclán: el retorno de Dionisos»; «Lorca: un modelo de espacio dramático»; «El caso Jardiel Poncela»; y «Buero Vallejo: poética de la integración». Se ofrece a continuación un extracto del ciclo.

En la historia de la revolución teatral europea y del redescubrimiento de la teatralidad del teatro emprendido desde la escena, no figura entre 1887 –Antoine y su *Théâtre Libre*– y 1924 –Copeaux y su *Vieux Colombier*– ningún nombre español. En España, esa misma revolución teatral que no hicieron quienes hubieran debido hacerla –los hombres de teatro– la hará, sin embargo, en sus textos, Valle-Inclán a partir de 1906, al escribir *Águila de blasón* y *Romance de lobos*, sus dos primeras *Comedias bárbaras*. En ellas Valle-Inclán comenzaba en España un nuevo y original teatro en libertad que marca el regreso de Dionisos (dios de la Tragedia y del drama de sátiros) al universo del drama, acompañado del cortejo de todas las fuerzas oscuras e irracionales asociadas con el sexo, la sangre, la muerte, la violencia y la crueldad.

Las formas teatrales creadas por Valle-Inclán en sus textos desde las *Comedias bárbaras* hasta el *Esperpen-*

*to*, que hubieran debido ser un eslabón fundamental en la cadena dramaturgíca que va, dentro del teatro europeo del siglo XX, de Jarry y su *teatro patafísico* a Brecht y su *teatro épico*; y de Artaud y su *teatro de la crueldad* a Beckett/Ionesco y su *teatro del absurdo*, no existen, sin embargo, ni son mencionadas siquiera en la Historia ni en las historias del teatro occidental contemporáneo.

En plena crisis de la conciencia nacional, consecuencia y secuela del 98 –«el famoso Desastre»–, en un contexto ideológico desgarrado por graves problemas políticos, sociales y económicos, Marquina, a partir de 1908, propone a sus compatriotas un tipo de drama que representa el pasado como fuente de mitos nacionales. En aquellos momentos, la función más aparente de ese estilo de drama era, sin duda, suministrar a una sociedad en crisis unos arquetipos salvadores que plasmaran las entonces llamadas «virtudes [en crisis] de la raza». Frente a la cu-

ración por la crítica del pasado a que se entregan los hombres del 98, Marquina propone la curación por el rescate del pasado. Representante de un teatro de la continuidad, propone la vuelta al Héroe para salvar los mitos históricos. Frente a la desmitificación de la historia (Valle-Inclán), Marquina elegirá su remitificación.

Valle, representante por excelencia de un teatro de la ruptura, proclama y celebra en su teatro la agonía y muerte del Héroe en el que habían encarnado, mediante un largo proceso institucionalizador, todos los mitos históricos nacionales. Todo el mejor teatro contemporáneo y el que asumirá Valle, se va a lanzar al asalto del Héroe, que es el asalto a la Razón histórica occidental, para destruir no sólo su imagen o su icono, institucionalizados y sacralizados en los escenarios, sino también cuanto le servía de pedestal y de marco en el teatro occidental. Entre el modelo de exposición textual del héroe como fanteoche o espantapájaros capaz de conjurar por el ridículo o la náusea la tentación de la identificación de los espectadores, y el modelo de la exhibición del héroe como mesías que lleva a los espectadores a celebrar, por la identificación, el pasado como forma eficaz y posible de construcción del porvenir, el público español eligió, obviamente, el modelo de Marquina frente al de Valle-Inclán.

El espacio dramático creado por Valle-Inclán tanto en el *ciclo bárbaro* como en el *esperpéntico* tenía, en realidad, una función modificadora del entero sistema dramático, y exigía para su puesta en escena otro concepto de la escena y otras técnicas instrumentales y lúdicas de dirección y de actuación distintas de las habituales en la praxis teatral de la primera década del siglo XX. El resultado fue, como todos sabemos, su expulsión del teatro público de su tiempo, y de buena parte del nuestro, y la puesta en duda o incluso la negación de la condición teatral de sus textos, hasta anteaer mismo. La revolución teatral lle-

vada a cabo por Valle-Inclán en sus textos equivaldrá, de cara a su presencia en los escenarios, a un verdadero suicidio: no sólo no existirá públicamente como el gran dramaturgo que fue, sino que, peor aun, su original dramaturgia, inexistente en la historia pública del teatro español y occidental, no dejará huella alguna públicamente reconocida en el proceso de transformación de la dramaturgia contemporánea, al lado de Jarry, Artaud o Brecht, que es donde debería haber estado.

### *Lorca: un modelo de espacio dramático*

De los paradigmas espaciales contruidos por Lorca en sus dramas —de *La zapatera prodigiosa* a *La casa de Bernarda Alba*—, es especialmente interesante el simbolizado en la casa. Ésta es en los dramas lorquianos el espacio vital, cultural e ideológicamente marcado, asignado a la mujer. Como espacio dramático es, fundamentalmente, un espacio cerrado con dos significaciones contrapuestas, una para el hombre y otra para la mujer. El primero, cuyo espacio es el abierto —campo, plaza o calle— ve la casa como refugio a donde volver después de la lucha, el conflicto o el riesgo asociado con el espacio exterior público, y como lugar propio de la mujer; ésta, en cambio, a la que le está vedado el espacio abierto, ve la casa como prisión, aunque lo acepte como único espacio posible e, incluso, lo asuma como único espacio propio con carácter de destino.

Con este espacio básico de la dramaturgia lorquiana alternan en sus tragedias otros igualmente ricos en simbolismo dramático: *espacios comunales*, con función social ritualizada (arroyo de las lavanderas, en *Yerma*); *espacios imaginarios*, siempre internos y subconscientes con función profética u ominosa (las canciones en *Bodas de sangre*; el sueño, en *Yerma*);

*espacios míticos* (bosque, en *Bodas*, campo en *Yerma*); espacios rituales o *espacios utópicos*. El texto clave donde se encuentra la mejor formulación escénica de la relación dialéctica de espacio cerrado/espacio abierto en la dramaturgia de Lorca es, obviamente, *La casa de Bernarda Alba*. Terminada esta obra apenas dos meses antes del asesinato de su autor, es en ella donde alcanza su última formulación dramática el espacio de la casa como espacio trágico. Este espacio es el que configura su estructura y condiciona nuestra percepción del conflicto y de los personajes, pues aquél y éstos sólo parecen existir a partir y en razón del espacio cerrado, constituido en matriz dinámica de la tragedia, en fundamento de la totalidad del universo dramático. Este espacio cerrado no es un elemento más entre los otros del drama, sino su principio unificante, tanto en el nivel de construcción formal como en el semántico.

Es precisamente la condición hermetica del *espacio dramático* de *La casa de Bernarda Alba* la que traspuso al *espacio escénico* Juan Antonio Bardem en 1964, cuando en el *espacio histórico* de la España de Franco, lo montó en Madrid, estableciendo un riguroso sistema de concordancias espaciales entre su *texto-espectáculo* y el *texto-teatro* de Lorca. El montaje de Bardem, renunciando a las rejas y los geranios de los montajes lorquianos «a la andaluza» y a la guardarropía conceptual, y no sólo visual y auditiva, que los caracteriza, «desexotiza» a Lorca. Cuando, casi veintiocho años después de haber sido escrita, Bardem la montó en España por primera vez, el 10 de enero de 1964, en el Teatro Goya de Madrid, se planteó el problema fundamental del espacio lorquiano, preguntándose cómo hacer visible en el espacio escénico el espacio dramático, cómo convertir en espacio «físico» el espacio «metafísico» de la tragedia de Lorca. Bardem pretendía hacer ver la profunda relación entre el espacio dramático revelado en el es-

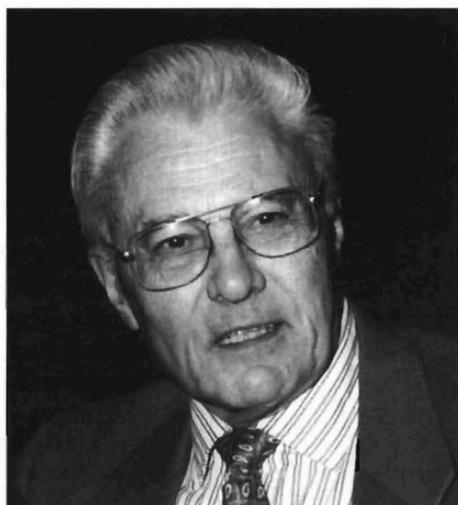
pacio escénico —muros gruesos y altos, pozo en cuyo fondo están atrapados los personajes, luz fija e invariable— y el espacio histórico de los espectadores de la España de Franco: muros políticos, ideológicos, económicos, sociales, religiosos, en cuyo fondo se sentían atrapados los españoles.

El caso de Lorca, aunque distinto en su historia escénica, es quizás más complicado que el de Valle-Inclán, pues, al igual que más tarde Buero Vallejo, Lorca apostó en los escenarios públicos contra el suicidio, sin renunciar por ello a la revolución teatral del texto. Su caso ha solido ser mal contado durante mucho tiempo, dentro y fuera de España, bien por exceso de ideologización o de folklorización, hoy corregido.

### *El caso Jardiel Poncela*

Si desde muy pronto fue evidente la percepción crítica de Lorca como poeta del 27 y como dramaturgo que, al igual que Valle-Inclán, trasciende todas las formas teatrales vigentes, Jardiel Poncela, en cambio, con la excepción de *Marquerie*, desde el comienzo va a ser percibido como un simple «autor cómico» (sin los títulos de nobleza de un *dramaturgo*) que, sin abandonar los límites de la tradición del teatro cómico coetáneo, se esfuerza por innovarlo o renovarlo. Lorca significará desde muy temprano la diferencia frente a la norma; Jardiel, el refinamiento de la norma.

En el teatro de Jardiel quizás esté todavía por asumir, en términos específicos, tanto de dramaturgia como de poética escénica, al igual que se ha hecho con Lorca, la «distancia estética» entre el teatro cómico del modelo Muñoz Seca y el modelo jardieleco del «teatro de lo inverosímil», el cual parece pensado para un espacio teatral diferente del institucionalizado por los textos del teatro de lo verosímil y sus montajes.



**Francisco Ruiz Ramón** se doctoró en la Universidad de Madrid en 1962. Ha sido profesor de Literatura Española en las Universidades de Oslo y Puerto Rico y, desde 1968, reside en Estados Unidos. Actualmente es «Centennial Professor of Spanish» en la Universidad de Vanderbilt. Entre otros premios, ha obtenido el «Gabriel Miró» (1982) y el «Letras de Oro» (Estados Unidos, 1988). Autor de *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900* (9ª ed., 1996), *Historia del teatro español: siglo XX* (11ª edición, 1997), *América en el teatro clásico español* (1993) y *Paradigmas del teatro clásico español* (1997).

Cuando leemos hoy el teatro de Jardiel Poncela, es peligroso olvidar que es distinta la mirada de esos textos en la etapa primera de su producción —escrita y escénica— desde 1927 a 1936, primero, y de 1939 a 1951, después, en vida del autor; y en una segunda etapa, *post mortem*, en los años que van, respectivamente, desde 1952 a 1975, primero, y de la muerte de Franco y el paso de la sociedad de censura a la sociedad de contracensura postfranquista que desemboca, a partir de 1982, en la sociedad democrática actual. La primera etapa, partida en dos por la Guerra Civil, arrojó sobre la obra dramática de Jardiel dos

modos concurrentes de lectura: uno que tiende a ver el teatro de antes de 1936 como un intento de transformar el panorama del teatro español «asqueroso» (adjetivo jardielesco); otra, después de 1939, en la que chocan entre sí dos tipos de recepción que, en oposición, valoran bien negativamente el teatro de Jardiel como «teatro de evasión», criticando en él su falta de compromiso con los problemas de la sociedad española de postguerra, bien positivamente, como «teatro de lo inverosímil», recalcando en él el compromiso auténtico con una estética del juego, del ingenio y de lo gratuito, considerada como autosuficiente y valiosa en sí misma. La segunda etapa, partida también en dos, produce entre la muerte de Jardiel y la muerte de Franco un talante crítico, de signo, a la vez, más conciliatorio y más dialéctico, que se esfuerza por salvar su «teatro de lo inverosímil» visto como forma de disidencia con el teatro triunfalista.

En general, la recepción crítica posterior a la muerte de Jardiel nunca confundió el «teatro de lo inverosímil» con el «teatro del absurdo», ni vio en aquél el precursor o el anuncio de éste. Jardiel no escribió «teatro del absurdo», sino «teatro de lo inverosímil»; es decir, histórica y dramáticamente algo distinto y anterior, que de ninguna manera invitaba a ser leído en función de lo que vino después. Como tampoco escribió teatro cómico tradicional, sino «teatro de lo inverosímil»; es decir, algo distinto y más avanzado. Que de ninguna manera invitaba a ser leído en función de lo que había venido antes.

Si a Valle Inclán se le suicidó escénicamente como creador de una nueva dramaturgia doble —la del *Ciclo bárbaro* y la del *Esperpento*— en las dos primeras décadas del siglo XX; si a Lorca se le folklorizó, desoccidentalizándolo o se le mitificó hiper-españolizándolo, podemos concluir que a Jardiel Poncela se le ha inmovilizado entre su antes —el del «juguete cómi-

co»— y su después —el del «teatro del absurdo»—. ¿Es posible hoy rescatar escénicamente la dramaturgia de su «teatro de lo inverosímil» liberándola, en el montaje escénico de sus textos, de esa doble percepción negativa cara a su presente y cara al nuestro? En teoría, sí. Pero en el teatro, teoría y praxis deben trabajar juntas, interdependientes una de la otra, sin destruirse o negarse mutuamente. ¿Y no ha sido, tal vez, una constante histórica del teatro español contemporáneo la relación esquizofrénica o simplemente inexistente entre ambas o la anulación y parálisis de la dialéctica que las une en tensión creadora y la ausencia o traición de una de ellas?

### *Buero Vallejo: poética de la integración*

Si tuviera que elegir dos palabras clave para definir la raíz de la visión del mundo y el núcleo generador de la dramaturgia de Buero Vallejo, éstas serían *dialéctica* e *integración*. La palabra *dialéctica* es la llave maestra de acceso a sus textos, única que permite entender y valorar en toda su riqueza y complejidad su pensamiento y su dramaturgia, cuyos elementos definitivos, estructurados en parejas antinómicas o antagonicas dualidades, ha destacado unánimemente la crítica. Parejas que han sido analizadas, en su funcionamiento textual, no sólo a nivel de acción, personaje, espacio, tiempo, lenguaje o significado, sino también en el sistema de relaciones entre dos o más niveles textuales en el mismo circuito de comunicación teatral que religa autor, texto, espectáculo y espectador. Baste citar entre esas parejas, unas pocas bien conocidas que remiten a la recepción, los personajes, las fuerzas temáticas o al estilo: por ejemplo, Inmersión/Alienación o Participación/Distanciación, Contemplativos/Activos, Fatalidad/Libertad, Realismo/Simbolismo.

La dialéctica bueriana, a diferencia

de la hegeliana, pero como la de Nietzsche o Unamuno, no es filosófica sino trágica. Su integración de las parejas de opuestos no es resolutive, sino interrogativa o suspensiva. Esa ausencia de reconciliación, especialmente en sus dramas históricos, es propuesta al espectador como signo marcado de un vacío o de una carencia histórica de la colectividad que el espectador habrá de llenar o remediar cara al futuro, afincándose en su propio presente; el dramaturgo predispone así al espectador a una participación activa una vez reintegrado a su propia realidad histórica, heredera y producto de aquel vacío, carencia o ausencia que el drama ha dado a ver.

La estructura interrogativa y abierta definitoria de toda la dramaturgia bueriana responde así, específicamente en sus dramas históricos, a la función precisa de configurar dramáticamente la realidad histórica como tensión no resuelta entre el pasado y el presente. Cuando el drama termina, la acción en el pasado no se cierra sobre sí misma, sino que se abre al presente en espera de su resolución. El ciclo hermenéutico que va desde la pregunta del autor a la respuesta del espectador sólo puede cumplirse plenamente cuando el drama histórico, como el de Buero, funciona no utópicamente como instrumento de transformación ideológica de la realidad histórica, sino como instrumento de modificación de la relación del espectador con su realidad histórica. En sus dramas históricos Buero Vallejo procede así a la transformación de la catarsis trágica en lo que podríamos llamar *catarsis* ideológica.

En cuanto a la segunda palabra clave, la *integración*, es el «objetivo operativo fundamental» de su teatro. La dramaturgia de Buero no sólo integra en sus textos las dimensiones individual y social del hombre, sino igualmente realidad y fantasía, espacios abiertos y espacios cerrados, identificación y distanciamiento, realismo y simbolismo, tradición y experimenta-

ción, historia y mito. Buero acepta el cubo ilusionista, único existente en el teatro español, convirtiendo en reto la necesidad para levantar en él y con él un espacio teatral donde integrar –haciéndolo conflictivo como espacio de la integración– el concepto del teatro como arte de la ilusión y el concepto de teatro como arte de la negación de la ilusión.

Tanto a mitad del siglo XX, en plena sociedad de censura, como en esta última década del mismo siglo, cuando no sólo en España el teatro como institución social y el teatro como artefacto semántico o como artículo de consumo cultural parece repetir, en distintos tonos y en diferentes registros, su inconfundible y hamletiano «to be or not to be», pienso que esta diamantina sentencia del dramaturgo –*se escribe porque se espera, pese a toda duda*– podría figurar, a modo de pórtico y colofón a su teatro y a sus escritos de crítica y toma de posición teórica sobre su teatro y sobre el teatro.

### *El fracaso de las mediaciones*

De los distintos niveles o estratos de mediación fundamental para el teatro como comunicación con su doble circuito interior –entre los personajes– y exterior –entre autor y espectador–, o su condición genérica de «arte en dos tiempos» –el de la creación del texto y el de la representación– hay dos que me parecen muy significativos: el histórico del fracaso de la mediación entre vanguardia y tradición, y el semiótico/dramatúrgico del desajuste entre código teatral textual y código teatral escénico.

Cada «vanguardia» teatral española –subrayo teatral frente a plástica o lírica– ha solido quedarse, en su función de revolución o renovación escénica del teatro público, en vanguardia nonata, bien por estrangulación, bien por invisibilización. Se ha dado un anquilosamiento de la «tradición», la

cual, al negar y rechazar de modo absoluto lo otro, lo diferente y lo nuevo, se ha condenado a repetirse a sí misma alimentándose de su propia sustancia.

La descomunicación, como resultado de una inadecuación e incompatibilidad entre códigos perceptivos (visuales o auditivos) del montaje y representación escénicos y su recepción por el público, de un lado, y los de la dramaturgia del texto, de otro, refleja siempre el fracaso de importantes mediaciones entre ambos códigos; bien a nivel de dirección o actuación, bien de arquitectura escénica o de colocación y movimiento de objetos y cuerpos en el espacio.

La persistencia y repetición, a lo largo de la historia del teatro español contemporáneo, de las interferencias y cortocircuitos en la cadena de mediaciones históricas o semióticodramatúrgicas del sistema de comunicación entre emisor y receptor (revolución textual y tradición escénica, código teatral del *texto-teatro* y del *texto-espectáculo*) obligan o, al menos, inclinan a pensar que algo falla en el contrato social entre autor/texto/montaje y representación/público, algo que propicia la ruptura del modelo *standard* de comunicación –emisor-mensaje-receptor– al enfrentar en irreconciliable oposición los códigos de emisor/receptor. Una especie de virus cultural predispone a la estrangulación y al anquilosamiento del entero horizonte de expectativas de la máquina social del teatro, privilegiando tres modelos de incomunicación teatral: el del «quiero y no puedo», «puedo y no quiero» y «quiero lo que puedo».

Como colectividad no podemos, obviamente, volver a permitirnos el lujo de dar la espalda en los escenarios a un gran dramaturgo, Buero Vallejo, que domina la segunda mitad del siglo XX, como se la dimos en la primera mitad de este mismo siglo XX a otro gran dramaturgo, al que expulsamos de nuestros escenarios y de la historia del teatro occidental contemporáneo: Valle-Inclán. □

Revista de libros de la Fundación

# «SABER/Leer»: número 113

Artículos de López Piñero, Antonio Colinas, Alonso Montero, Palacio Atard, Rubio Llorente, Sixto Ríos y Fernández de la Cuesta

En el número 113, correspondiente a marzo, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el catedrático de Historia de la Medicina **José María López Piñero**, el poeta **Antonio Colinas**, el catedrático de Literatura **Xesús Alonso Montero**, el historiador **Vicente Palacio Atard**, el catedrático de Derecho Constitucional **Francisco Rubio Llorente**, el matemático **Sixto Ríos** y el musicólogo **Ismael Fernández de la Cuesta**.

**López Piñero** se ocupa de la aparición de una síntesis histórica sobre terapéutica y farmacia, que ha realizado Francisco Javier Puerto, y subraya la importancia de los medicamentos.

**Antonio Colinas** comenta tres diccionarios «inspirados», uno de hermenéutica, otro de obras claves del pensamiento y otro de símbolos, que iluminan grandes zonas de la cultura.

**Alonso Montero** considera que la colectánea de conferencias y discursos de Castelaio que ha preparado el profesor Henrique Monteagudo es indispensable para entender, política e intelectualmente al pensador galleguista.

**Palacio Atard** escribe sobre el ensayo de Jon Juaristi *El bucle melancólico*, que no es tanto una historia del nacionalismo vasco, como una interpretación intelectual del mismo.

**Rubio Llorente** no se muestra muy conforme con la tesis de Kenichi Ohmae, uno de los apóstoles de «el mundo sin fronteras», quien en la obra reseñada anuncia, ya desde el título, «el fin del Estado-nación».

**Sixto Ríos** muestra la preocupación de las sociedades desarrolladas por la

Revista crítica de libros

# SABER/Leer

MEDICINA

## Los medicamentos en la historia

Por José María López Piñero

Los medicamentos en la historia. Historia de la medicina y de la farmacología. Por Francisco Javier Puerto. (Ed. Castalia, 1992, 120 p., 1.500 ptas.).

El libro comienza con los medicamentos en la antigüedad, pasando por la Edad Media y el Renacimiento, hasta llegar a la actualidad. El autor analiza el papel de los medicamentos en la historia de la medicina y de la farmacología, así como el papel de los médicos y de los farmacéuticos. El libro es una obra de referencia para todos los interesados en la historia de la medicina y de la farmacología.



FOTOGRAFÍA

**La farmacología moderna**

La farmacología moderna es una disciplina que se ocupa de estudiar los medicamentos y su acción sobre el organismo humano. En este número de la revista se analizan los avances más recientes en esta disciplina, así como el papel de los medicamentos en la medicina moderna.

**En este número**

Artículos de			
José María López Piñero	1-2	Antonio Colinas	8-9
Xesús Alonso Montero	10-11	Alonso Montero	12-13
Vicente Palacio Atard	14-15	Francisco Rubio Llorente	16-17
Sixto Ríos	18-19	Ismael Fernández de la Cuesta	20-21

**SUMARIO en página 2**

financiación de la Investigación y Desarrollo (I+D), siguiendo una obra de Terence Kealey.

**Fernández de la Cuesta** comenta un ensayo del profesor Maximiano Traperó sobre la décima y la poesía improvisada, viendo cómo el acto creativo poético y musical se confunden.

**Álvaro Sánchez, Tino Gatagán, Francisco Solé, Marisol Calés y Arturo Requejo** ilustran este número. □

### Suscripción

«SABER/Leer» se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 1.500 ptas. para España y 2.000 para el extranjero. En la sede de la Fundación Juan March, en Madrid; en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca; y en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma, se puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

*Desde el 2 de marzo, XVII Ciclo de Conferencias Juan March*

# «Señalización por fosforilación de tirosinas»

*Signalling Through Tyrosine Phosphorylation* («Señalización por fosforilación de tirosinas») es el tema elegido para el XVII Ciclo de Conferencias Juan March sobre Biología, que convoca anualmente el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, y que se desarrolla, en la Fundación Juan March, en sesiones públicas y en inglés (con traducción simultánea), a partir del 2 de marzo y en lunes sucesivos hasta el 23 de marzo.

Cuatro científicos extranjeros (el Premio Nobel de Medicina 1992, Edmond H. Fischer, Universidad de Washington en Seattle; Tony Hunter, The Salk Institute, San Diego, California; Joseph Schlessinger, Universidad de Nueva York; y James E. Darnell, The Rockefeller University, Nueva York) mostrarán sus últimos trabajos en torno al tema general objeto del ciclo. Estos científicos son presentados, a su vez, por otros tantos investigadores españoles. Todas las sesiones comienzan a las 19,30 horas. Entrada libre.

## ● Lunes 2 de marzo

**Edmond H. Fischer**

University of Washington, Department of Biochemistry, Seattle (EE. UU.)

*Cell Regulation by Protein Phosphorylation*

- Presentación: **Carmelo Bernabeu**, Centro de Investigaciones Biológicas, Madrid

## ● Lunes 9 de marzo

**Tony Hunter**

The Salk Institute, American Cancer Society Research, San Diego, California (EE. UU.)

*Structure and Function of Tyrosine Kinases and Phosphatases*

- Presentación: **César**

**de Haro**, Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa», Universidad Autónoma, Madrid

## ● Lunes 16 de marzo

**Joseph Schlessinger**

New York University Medical Center, Department of Pharmacology, Nueva York (EE. UU.)

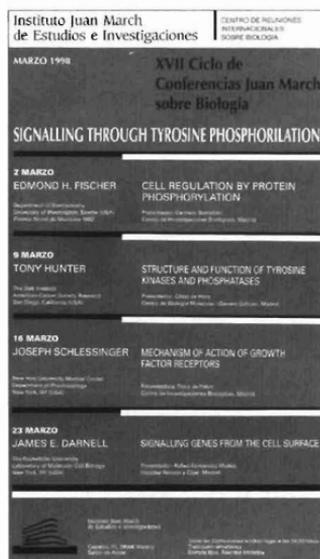
*Mechanism of Action of Growth Factor Receptors*

- Presentación: **Flora de Pablo**, Centro de Investigaciones Biológicas, Madrid

## ● Lunes 23 de marzo

**James E. Darnell**

The Rockefeller University, Laboratory of Molecular Cell Biology, Nueva York (EE. UU.)



va York (EE. UU.)  
*Signalling Genes from the Cell Surface*

- Presentación: **Rafael Fernández Muñoz**, Hospital Ramón y Cajal, Madrid

*Reuniones Internacionales sobre Biología*

## «Desarrollo y evolución»

Entre el 3 y el 5 de noviembre se celebró el *workshop* titulado *Development and Evolution*, organizado por Walter J. Gehring (Suiza) y Ginés Morata (España). El lunes 3 de noviembre se celebró una sesión pública (los *workshops* tienen carácter cerrado), en la que intervinieron Ginés Morata y Denis Duboule. Este encuentro contó con la colaboración de la European Molecular Biology Organization (EMBO). Hubo 20 ponentes invitados y 31 participantes. La relación de ponentes, agrupados por países, es la siguiente:

– Francia: **André Adoutte**, Université Paris-Sud, Orsay.

– Gran Bretaña: **Michael Akam**, University Museum of Zoology, Cambridge; **Peter W. H. Holland**, Universidad de Reading; y **Peter A. Lawrence**, Laboratory Molecular Biology, Cambridge.

– Italia: **Edoardo Boncinelli**, Scientific Institute H. San Raffaele, Milán.

– Suiza: **Thomas R. Bürglin** y **Walter J. Gehring**, Universidad de Basilea; y **Denis Duboule**, Universidad de Ginebra.

– Estados Unidos: **Claude Desplan**, The Rockefeller University, Nueva York; **Juan Carlos Izpisua Bel-**

**monte**, The Salk Institute, La Jolla; **Thomas C. Kaufman**, Universidad de Indiana, Bloomington; **Wen-Hsiung Li**, Universidad de Texas, Houston; **Nipam H. Patel**, Universidad de Chicago; **Scott D. Weatherbee**, Universidad de Wisconsin, Madison; y **Emile Zuckerkandl**, Institute of Molecular Medical Sciences, Palo Alto.

– España: **Antonio García-Bellido**, Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa», Madrid; **Ginés Morata**, Universidad Autónoma, Madrid; y **Emili Saló**, Universidad de Barcelona.

– Japón: **Yoshisaki Suzuki**, Kita-Azumi-Gun, Nagano.

– Alemania: **Diethard Tautz**, Universidad de Múnich.

Las investigaciones que se están realizando en diversos sistemas modelo demuestran que la clave para explicar la diferenciación y el desarrollo radica en el control de la expresión génica. Un descubrimiento fundamental es la existencia de genes que controlan la expresión de otros genes; esta jerarquía génica provee el mecanismo molecular que permite la realización del plan corporal, que va desde el óvulo fecundado al individuo adulto. En la mosca del vinagre, *Drosophila melanogaster*, se han estudiado extensamente dos complejos de genes controladores, denominados genes homeóticos (*Hox*): los complejos *Antennopodia* y *Bithorax*, que constan de 8 y 3 genes respectivamente.

Los genes *Hox* no sólo se expresan de forma diferencial entre los distintos segmentos del insecto, sino que además presentan complejos y dinámicos modelos de transcripción dentro de segmentos individuales, particularmente en los discos imaginales. Esto significa que los promotores de dichos genes integran dos tipos de información: sobre la posición axial —determinada en los primeros estadios del desarrollo embrionario— y también sobre el modelo particular de segmentos individuales. Los genes homeóticos se encuentran muy conservados durante la evolución, de tal modo que ha sido posible identificar los genes *Hox* de ratón homólogos a los de *Drosophila*.

## Sesión pública de los doctores Ginés Morata y Denis Duboule

Según **Ginés Morata**, el estudiar la gran diversidad de tipos de animales existentes en la naturaleza produce una impresión de tremenda complejidad; y, sin embargo, parece existir un mecanismo unitario capaz de explicarla, ya que los mecanismos básicos que controlan el proceso de desarrollo requieren conocer cómo adquieren las células información posicional durante la morfogénesis. El sistema modelo más empleado para estudiar este fenómeno es la mosca del vinagre, *Drosophila melanogaster*. Este organismo presenta muchas ventajas para estudios genéticos y moleculares: contiene aproximadamente un millón de células, sólo tarda nueve días en completar su ciclo vital y el cuerpo está organizado en segmentos, que son independientes respecto al desarrollo. La idea de la existencia de genes homeóticos surgió a partir de la observación de malformaciones en humanos, y de ciertas mutaciones en *Drosophila* que afectaban a un órgano completo, por ejemplo, la conversión de los balancines en un par extra de alas. En un principio se formuló la hipótesis de

que había un gen para cada segmento. Hoy sabemos que estos genes tienen efectos en segmentos distintos.

Para **Denis Duboule**, una pregunta interesante en Biología del Desarrollo es cómo desde una masa informe de células llega a formarse una estructura altamente organizada, como es la mano; y, sobre todo, qué genes controlan este proceso. Se saben algunas cosas sobre el proceso básico del desarrollo de las extremidades. Por ejemplo, que el crecimiento tiene lugar desde las puntas de la extremidad en formación y que la proliferación celular está controlada por la capa ectodérmica. Se conocen cinco genes *Hox*, dentro del complejo D, implicados en la digitación del ratón: *d-11* se expresa en la parte interna y distal, *d-12* en la distal y *d-13* solamente en los dígitos; algunos genes de *Hox A* también juegan algún papel. El proceso de co-linearidad también tiene lugar aquí. La eliminación de *d-13* no da lugar a una transformación homeótica, sino solamente a una disminución de la longitud por pérdida de la última falange en los dígitos 1 y 5. □

### DOS «WORKSHOPS» EN MARZO

Dos nuevos «workshops» se han programado para el mes de marzo. *Notch/Lin-12 Signalling* («Señalización mediante Notch/Lin-12») se titula el que, tendrá lugar entre el 9 y el 11 de marzo, en colaboración con la U.S National Science Foundation, y que organizan los doctores **A. Martínez-Arias** (Gran Bretaña), **J. Modolell** y **S. Campuzano** (España). Los temas que se tratan son: Estructura y función de Notch; ligandos de Notch y proteínas asociadas; transducción de señales; efectores intracelulares de Notch; y Notch durante el desarrollo y la enfermedad. El otro «workshop» se desarrolla entre el 30 de marzo y el 1 de

abril y lleva por título: *Membrane Protein Insertion, Folding and Dynamics* («Inserción de proteínas en membranas: plegamiento y dinámica»). Organizado por los doctores **José Luis R. Arrondo**, **Félix M. Goñi** (España), **Ben de Kruijff** (Holanda) y **B. A. Wallace** (Gran Bretaña), el propósito del encuentro es discutir las vías y aspectos moleculares del fenómeno de inserción de proteínas en membranas, haciendo especial hincapié en los cambios conformacionales que permiten a las proteínas realizar la transformación desde la fase hidrófila a la hidrófoba; así como los estímulos que provocan esta transformación.

*Tesis doctorales del Centro de Estudios Avanzados*

# «Políticas públicas para la mujer trabajadora en Italia y España, 1900-1991»

Investigación de Celia Valiente

*Políticas públicas para la mujer trabajadora en Italia y España, 1900-1991* es el título de una de las tesis doctorales que ha publicado el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Su autora es Celia Valiente Fernández, profesora asociada en el departamento de Sociología de la Universidad Carlos III de Madrid. Esta tesis, realizada en el Centro bajo la dirección de Juan José Linz, Sterling Professor of Political and Social Science de la Universidad de Yale (EE. UU.) y miembro del Consejo Científico del citado Centro, fue leída y aprobada con la calificación de «Apto *cum laude*» el 18 de junio de 1993 en la Universidad Autónoma de Madrid. La propia autora resume así el contenido de la tesis:

El objeto de este estudio es el proceso de formulación de las políticas públicas para la mujer trabajadora (aquellas que regulan su inserción en el mercado laboral y las condiciones de su permanencia en el mismo) en Italia, de 1902 a 1991; y en España, de 1900 a 1991, formuladas por las autoridades nacionales (no regionales ni municipales) para ser ejecutadas en todo el territorio del Estado. La mayor parte de dichas políticas públicas pueden ser englobadas en alguna de las cinco categorías de la clasificación siguiente, realizada en función del objetivo que perseguía con las disposiciones:

1) En primer lugar, por legislación protectora se entiende aquella diseñada con el propósito de evitar a la trabajadora los daños físicos y morales que, según se ha creído en cada época, iban asociados a la actividad laboral cuando era realizada por mujeres. Históricamente las principales medidas protectoras han consistido en la regulación de la maternidad de la po-

blación activa femenina, la prohibición de que las mujeres realizaran ciertas tareas consideradas fatigosas, peligrosas e insalubres, así como la interdicción de las nocturnas, y la institución de medidas «moralizadoras», cuyo objetivo residía en evitar los daños que, tal como se conceptualizaba en algunos períodos, se producían en la «decencia y buenas costumbres» de las mujeres cuando éstas trabajaran.

2) Las «medidas desincentivadoras» del trabajo femenino tienen por objeto convertir la actividad laboral en una opción menos atractiva para las mujeres que para los hombres. El caso clásico es el de la discriminación salarial.

3) Las «medidas limitativas» del trabajo de la mujer han sido dictadas con el propósito de impedir a ésta, en determinadas circunstancias, el acceso al mercado de trabajo, en su totalidad o en algún sector del mismo. Por ejemplo, la prohibición de que acceda a determinados puestos en el empleo

público, la existencia de cláusulas de despido en las reglamentaciones laborales cuando la trabajadora contrae matrimonio...

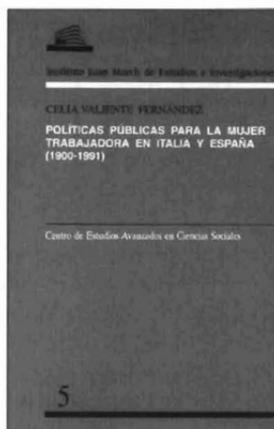
4) Las «medidas de igualdad o equiparación de derecho» son aquellas que convierten a los trabajadores de ambos sexos en iguales ante la ley.

5) Por último, las «disposiciones de igualdad o equiparación de hecho» persiguen aminorar las diferencias que entre trabajadores y trabajadoras existen en el mercado de trabajo, y que no se deben a ninguna desigualdad jurídica; por ejemplo, la que separa los salarios que, por término medio, reciben las mujeres y los hombres.

Por lo que se refiere a las hipótesis explicativas, aun sin desdeñarse la importancia de los constreñimientos económicos de todo tipo a la hora de formular y sobre todo ejecutar políticas públicas, los argumentos de carácter económico son rechazados en la investigación como explicaciones principales. La hipótesis que contribuye a explicar en un mayor número de situaciones históricas el origen de las políticas públicas para la mujer trabajadora es la referida a la ideología de las élites gubernamentales respecto de la función que la mujer ha de desempeñar en el núcleo familiar, el mundo laboral y la sociedad, y acerca de las áreas de la economía y la sociedad en que los gobernantes pueden intervenir.

Esta ideología es diferente en distintos regímenes políticos: por ello, guardan notoria similitud las políticas públicas para la mujer trabajadora formuladas en ambos países durante el período de Monarquía Constitucional, el cual finalizó en Italia en 1922, y en España en 1923.

También resultan similares las disposiciones para la mujer trabajadora



establecidas durante los regímenes autoritarios de derechas, liderados en Italia por Mussolini (1922-1943) y en España por Primo de Rivera (1923-1930) y Franco (1936-1975); si bien la tesis analiza algunas diferencias en la política laboral para las mujeres de las tres dictaduras. De nuevo, comparten numerosas características las disposiciones relativas a la actividad laboral

femenina implantadas en Italia y España durante períodos de transición a la democracia o estrictamente democráticos, es decir, de 1943 a 1991 en el primer país, y en España durante la II República y la Guerra Civil en los territorios bajo control de las tropas republicanas (1931-1939), y de 1975 a 1991.

Si bien en la mayor parte de los casos la mencionada ideología de las élites políticas es el mejor predictor del carácter de las medidas para la mujer trabajadora, ocasionalmente las demandas sociales expresadas por medio de movilizaciones se encontraron en el origen de las actuaciones de los gobernantes en el ámbito que nos ocupa. Así sucedió en Italia a finales de los años setenta, cuando se establecieron los primeros programas de igualdad de hecho de cierta importancia.

#### **Celia Valiente Fernández**

(Madrid, 1964) es licenciada en Geografía e Historia (especialidad en Historia Moderna y Contemporánea) y Doctora en Sociología por la Universidad Autónoma de Madrid. Es profesora asociada en el departamento de Sociología de la Universidad Carlos III de Madrid. Obtuvo en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March el título de *Doctora Miembro*, en 1993. Forma parte de varios grupos internacionales de investigación.

## *Douglas J. Forsyth: Política económica y financiera en Europa*

# Seminarios del Centro

Sobre «Regímenes de política macroeconómica y regulación financiera en Europa, 1931-1996» y «Francia y Alemania ante la integración monetaria europea» versaron dos seminarios que impartió en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, los días 28 y 29 de abril de 1997, Douglas J. Forsyth, Assistant Professor of Historia en la Universidad Bowling Green del Estado de Ohio (EE.UU.).

En el primero de ellos, el conferenciante se centró en la importancia del mantenimiento del nivel de precios para las políticas económicas desarrolladas a lo largo del siglo XX. «Para controlar espirales de precios deflacionistas e inflacionistas —señaló—, los políticos han desarrollado potentes defensas institucionales, que se han plasmado en dos cambios de regímenes de política macroeconómica, en las décadas de 1930 y 1940, por un lado, y en las décadas de 1970 y 1980, por otro. En ambos períodos los cambios en la política macroeconómica han provocado a su vez cambios en determinadas políticas micro, especialmente en las áreas de la regulación financiera y la relación de los Estados con los intereses organizados.»

«Así, con respecto a la regulación financiera, las políticas macroeconómicas orientadas al crecimiento desde los años 30 en adelante abrieron la posibilidad de una regulación mucho más extensa del sector financiero que la que era corriente en el período anterior. En los años 70 y 80, por su parte, una política macroeconómica dirigida a la reducción de la inflación llevó incorporada una política monetaria restrictiva conducida por Bancos centrales crecientemente autónomos. Al mismo tiempo, se produjo como



consecuencia de los objetivos de la política macroeconómica el desmantelamiento de los controles financieros externos en muchos países: tras el fracaso de los remedios domésticos tradicionales de contención de la inflación, muchos gobiernos europeos optaron

por un tipo de cambio fijo con el marco alemán. Esto hizo que los controles sobre el tipo de cambio perdieran sentido.»

Por lo que respecta a los mercados laborales, el argumento de Forsyth es que en los años 30 y 40 el cambio a políticas macroeconómicas orientadas hacia el crecimiento fortaleció la posición negociadora de los trabajadores. Esto fue muy importante para el desarrollo posterior de las relaciones corporatistas. Igualmente, el cambio en los 70 y 80 hacia políticas de contención de la inflación ha tendido a debilitar el sistema de relaciones corporatistas. Esta argumentación acerca del cambio en las políticas macroeconómicas orientadas a controlar el nivel de precios, y sus efectos sobre algunas políticas micro, tiene consecuencias importantes, en opinión de Forsyth, para visiones más tradicionales de los cambios en la política económica. En concreto, las caracterizaciones de los cambios de política en las décadas de 1930 y 1940 como el

«auge de los Estados del bienestar keynesianos», y de los cambios de política de las décadas de 1970 y 1980 como el «regreso al *laissez-faire*». En ningún momento, afirmó Forsyth, los cambios producidos fueron debidos a cambios en la teoría económica.

### *Francia y Alemania ante la integración monetaria europea*

En el segundo seminario el profesor Douglas Forsyth se refirió al proceso de gestación del Tratado de Pagos Europeos (European Payments Treaty, EPT), con el fin de comparar las posiciones que actualmente mantienen Francia y Alemania con respecto a Maastricht y con las que estos Estados mantuvieron en las negociaciones de dicho Tratado, hasta culminar con éxito en la promoción de la unidad monetaria. Forsyth trató de explicar el sentido de esta paradoja: Francia y Alemania apenas tuvieron voz en las negociaciones de Bretton Woods, dominadas por Inglaterra y Estados Unidos; negociaciones cuyo acuerdo final no acabó nunca de cuajar. En cambio, el EPT, dependiente en mayor medida de las negociaciones de esos dos países, que no ocupaban una posición relevante a la hora de definir los criterios de desarrollo del comercio internacional, generó mejores resultados.

El conferenciante describió los dos grandes modelos que se discutían internacionalmente en aquel momento: el plan Keynes y el plan White. «Más comprometido con los países endeudados —señaló—, Keynes proponía una inyección monetaria internacional que permitiese a éstos recuperar posiciones. El segundo era mucho más restrictivo, centrado, desde la perspectiva de los países acreedores, en contener la inflación. Mientras el primero hacía tabla rasa de las condiciones de partida de los participantes en la economía internacional, el se-

gundo hacía de éstas el eje fundamental de su arquitectura.»

Una vez caracterizados los dos modelos, Forsyth analizó qué camino escogió cada país y las razones que explican esa selección. Explicó cómo el EPT constituye un entorno óptimo para el desarrollo de las estrategias que finalmente escogieron esos dos países, explicando así su éxito frente a los acuerdos de Bretton Woods. «El triunfo de la coalición liberal de la resistencia en Francia y su posición en el grupo de los aliados llevó a interpretar el pasado francés como el resultado de un atraso económico que era obligado superar. La asunción directa del plan de Keynes fue rechazada por los representantes franceses (Istel y Alphand), por ser una estrategia peligrosa que descuidaba las diferencias de partida entre los distintos países. El pragmatismo se impuso sobre la adopción directa de cualquiera de las dos opciones.»

Para Forsyth esto no fue una excepción, sino más bien «un reflejo del desarrollo de un proceso general de adopción de decisiones consistente en múltiples negociaciones y tratados bilaterales que condujeron a Francia finalmente a adoptar un sistema liberal de comercio y pagos. Francia se modernizó, pues, a través de una estrategia que fomentaba primero la competencia con el resto de los países europeos y luego con el resto del mundo. La vía alemana fue mucho más tortuosa. No existía un consenso tan claro como el que se dio dentro de la coalición liberal francesa. Además, su aceptación final parece mucho más contraintuitiva que la francesa. Si los alemanes tenían entonces tanto temor a las consecuencias económicas de la inflación como tienen ahora, entonces por qué —cabe preguntar— aceptaron pertenecer a una unión monetaria blanda durante ocho años».

Las respuestas que dio Forsyth fueron dos: primero, a consecuencia de una obsesión por potenciar las exportaciones, que se habían convertido

en un requisito previo para la compra de materias primas y recursos alimenticios. Segundo, para poder evitar los costes de la experiencia histórica. «La política macroeconómica estatal podía seguir siendo rigurosa, a la vez que Alemania importaba un estímulo macroeconómico del resto de los países sin sufrir los costes típicos de un recalentamiento de la economía nacional (déficits en la balanza de pagos y presión a la baja de las paridades de cambio).»

«De este modo —explicó Forsyth— la paradoja inicial encuentra su explicación: el EPT fue aceptado porque permitía combinar las estrategias eco-

nómicas de los dos países, una a través de la competición con el exterior, al tiempo que se mantenía la ortodoxia a nivel nacional.»

**Douglas J. Forsyth** obtuvo su título de Ph. D. en la Universidad de Princeton (EE.UU.). Fue profesor asociado de Historia en el Massachusetts Institute of Technology y actualmente es profesor ayudante en la Universidad Bowling Green del Estado de Ohio. Prepara una investigación en torno a la política monetaria y los cambios de política económica en Gran Bretaña, Francia, Alemania e Italia entre 1931 y 1961.

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

Ocho nuevos títulos ha publicado recientemente el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, dentro de la serie *Estudios/Working Papers*, colección que empezó a editar en 1990 y cuyo propósito es poner al alcance de una amplia audiencia académica nacional e internacional el trabajo de los miembros que integran la comunidad del Centro. La serie, que con los nuevos números publicados consta de 112 títulos, incluye trabajos de profesores, investigadores, estudiantes e invitados del mismo. El Centro publica también la serie *Tesis doctorales*, ediciones limitadas de las tesis elaboradas por los estudiantes, una vez aprobadas en la Universidad correspondiente.

Los ocho últimos *Estudios/Working Papers* editados son los siguientes:

- **Laurence Whitehead**  
*The Drama of Democratization*
- **Vojtech Mastny**  
*The Historical Experience of Federalism in East Central Europe*
- **Stathys N. Kalyvas**  
*Religion and Democratization: Algeria and Belgium*
- **Robert Kaufman**  
*The Next Challenges for Latin America*
- **Göran Therborn**  
*The Western European Welfare State and its Hostile World*
- **Lee Rainwater**  
*Inequality and Poverty in Comparative Perspective*
- **Douglas J. Forsyth**  
*Restoring International Payments: Germany and France Confront Bretton Woods and the European Payments Union*
- **Andrew Richards y Javier García de Polavieja**  
*Trade Unions, Unemployment and Working Class Fragmentation in Spain*

# Marzo

## 2, LUNES

- 12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Piano**, por **Fermín Higuera**  
 Obras de F. Chopin,  
 F. Mompou, J. Rodrigo  
 y H. Villa-Lobos
- 19,30 **INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES/ CENTRO DE REUNIONES INTERNACIONALES SOBRE BIOLOGÍA/ XVII Ciclo de Conferencias Juan March: «Signalling Through Tyrosine Phosphorilation» (I)**  
**Edmond H. Fischer: «Cell Regulation by Protein Phosphorilation»**  
 Presentador: **Carmelo Bernabeu**  
*(Traducción simultánea)*

## 3, MARTES

- 11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**  
**Guitarra**, por **José Luis Rodrigo**  
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**  
 Obras de F. Sor, D. Aguado,  
 F. Tárrega, F. Moreno  
 Torroba, H. Villalobos  
 y T. Marco  
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)
- 19,30 **CURSOS UNIVERSITARIOS**  
 «El siglo de los 'intelectuales' (1898-1998)»  
 (I)

**Juan Marichal: «1898: Émile Zola, paradigma del 'intelectual'»**

## 4, MIÉRCOLES

- 19,30 **CICLO «RICHARD STRAUSS: MÚSICA DE CÁMARA» (I)**  
**Miguel Ituarte** (piano)  
 Programa: *Stimmungsbilder* (Escenas anímicas), Op. 9;  
 Sonata en Si menor, Op. 5; y  
 Cinco Piezas, Op. 3.  
*(Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)*

## 5, JUEVES

- 11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**  
**Piano**, por **Miriam Gómez-Morán**  
 Comentarios: **Javier Maderuelo**  
 Obras de J.S. Bach,  
 L.v. Beethoven, F. Chopin,  
 F. Liszt e I. Albéniz  
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)
- 19,30 **CURSOS UNIVERSITARIOS**  
 «El siglo de los 'intelectuales' (1898-1998)»  
 (II)  
**Juan Marichal: «1914: la generación española de los 'intelectuales'»**

## 6, VIERNES

- 11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**  
**Violonchelo y piano**, por **Damián Martínez y Juan Carlos Garvayo**

Comentarios: **José Luis García del Busto**  
 Obras de J.S. Bach,  
 L. Boccherini, E. Granados,  
 N. Paganini, F. Chopin,  
 M. de Falla,  
 S. Rachmaninov,  
 C. Debussy y P. Chaikovsky  
 (Sólo pueden asistir grupos  
 de alumnos de colegios e  
 institutos, previa solicitud)

## 7, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**CICLO «ALREDEDOR DE LA FLAUTA DE PICO» (I)**  
 Intérprete: **Pedro Bonet**  
 Obras de J. van Eyck,  
 J.S. Bach, A. Heberle  
 y H. M. Linde; y anónimo

## 9, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Música de cámara**, por el **Trío Yale (Elizabeth Williams**, violín; **Naomi Boole-Masterson**, violonchelo; y **Daniel del Pino**, piano)  
 Obras de F. Mendelssohn,  
 M. Ravel y J. Turina

### CICLO «RICHARD STRAUSS: MÚSICA DE CÁMARA», EN LOGROÑO

El ciclo «Richard Strauss: música de cámara» que ha organizado la Fundación Juan March en su sede, en Madrid, durante el mes de marzo, se celebra con la ayuda técnica de esta institución y con los mismos intérpretes y programas, en **Logroño** («Cultural Rioja») los días 2, 9, 16 y 23 del mes de marzo.

- 19,30 INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES/ CENTRO DE REUNIONES INTERNACIONALES SOBRE BIOLOGIA/ XVII Ciclo de Conferencias Juan March: «Signalling Through Tyrosine Phosphorilation» (II)**  
**Tony Hunter:** «Structure and Function of Tyrosine Kinases and Phosphatases»  
 Presentador: **César de Haro**  
*(Traducción simultánea)*

## 10, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Guitarra**, por **José Luis Rodrigo**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 3)

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
 «El siglo de los 'intelectuales' (1898-1998)» (III)  
**Juan Marichal:** «1936: los 'intelectuales' y el comunismo soviético»

## 11, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «RICHARD STRAUSS: MÚSICA DE CÁMARA» (II)**  
 Intérpretes: **Suzana Stefanovic** (violonchelo), **Víctor Martín** (violín) y **Agustín Serrano** (piano)  
 Programa: Romanza para violonchelo y piano en Fa mayor, AV 75; Sonata para violonchelo y piano en Fa mayor, Op. 6; y Sonata para violín y piano en Mi bemol mayor, Op. 18.  
*(Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)*

## 12, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Piano, por Miriam Gómez-Morán**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 5)
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
**«El siglo de los 'intelectuales' (1898-1998)»**  
 (y IV)  
**Juan Marichal:** «1998: la desaparición del 'intelectual'»

## 13, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Violonchelo y piano, por Damián Martínez y Juan**

### EXPOSICIÓN DE PAUL DELVAUX, EN MADRID

El 13 de marzo se inaugura en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, una exposición con 31 obras del pintor belga **Paul Delvaux** (1897-1994). La muestra, organizada por la Fundación Juan March, con el patrocinio de la Comunidad Francesa de Bélgica, ofrece una selección de óleos realizados por Delvaux de 1923 a 1974, procedentes de más de veinte museos, galerías, colecciones particulares y otras entidades europeas. Simultáneamente la Fundación Carlos de Amberes ofrece también en su sede de Madrid obra sobre papel de Paul Delvaux.

La conferencia inaugural está a cargo de **Jacques Sojcher**, escritor y profesor de la Universidad Libre de Bruselas.

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

**Carlos Garvayo**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

- 19,30 Inauguración de la Exposición «PAUL DELVAUX»**  
**Jacques Sojcher:** «Paul Delvaux o el teatro de una obsesión»

## 14, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**CICLO «ALREDEDOR DE LA FLAUTA DE PICO» (II)**  
 Intérpretes: **Ernesto Schmied** y **Fernando Paz** (flautas), **Alfredo Barrales** (viola de gamba) y **Charo Indart** (clave)  
 Obras de A. Corelli, S. Rossi, G. P. Cima, G. Sammartini, G.Ph. Telemann y J.S. Bach

## 16, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Violín y piano, por Gersia Sánchez y Juan Carlos Garvayo**  
 Obras de J. S. Bach, C. Franck, F. Waxmann y N. Paganini
- 19,30 INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES/ CENTRO DE REUNIONES INTERNACIONALES SOBRE BIOLOGÍA/ XVII Ciclo de Conferencias Juan March:**  
**«Signalling Through Tyrosine Phosphorilation» (III)**  
**Joseph Schlessinger:**  
 «Mechanism of Action of Growth Factor Receptors»

Presentadora: **Flora de Pablo**  
(Traducción simultánea)

(piano)  
Programa: Cuarteto de cuerdas en La mayor, Op. 2; y Cuarteto con piano en Do menor, Op. 13  
(Retransmitido en directo)

## 17, MARTES

### 12,00 RECITALES PARA JÓVENES

Guitarra, por **José Luis Rodrigo**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 3)

19,30

### CURSOS UNIVERSITARIOS

«Cinco lecciones sobre el surrealismo» (I)  
**Estrella de Diego:**  
«Bruselas-París: las ciudades de los surrealistas»

## 18, MIÉRCOLES

### 19,30 CICLO «RICHARD STRAUSS: MÚSICA DE CÁMARA» (III)

Intérpretes: **Cuarteto Bellas Artes y Aníbal Bañados**

## 20, VIERNES

### 11,30 RECITALES PARA JÓVENES

(por *Radio Clásica, de RNE*)  
**Violonchelo y piano, por**  
**Damián Martínez y Juan Carlos Garvayo**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

## 21, SÁBADO

### 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO

**CICLO «ALREDEDOR DE LA FLAUTA DE PICO» (III)**

Intérpretes: **Grupo de Música Barroca «La Folía» (Pedro Bonet, flauta**

## 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. Abierto todo el año.

### ■ «Grabado Abstracto Español»

Durante el mes de marzo sigue abierta en la sala de exposiciones temporales la muestra «Grabado Abstracto Español», integrada por 85 obras de 12 artistas españoles, procedentes de los fondos de arte de la Fundación Juan March. Abierta hasta el 14 de junio.

### ■ Colección permanente del Museo

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

Las obras pertenecen en su mayor parte a artistas españoles de la generación de los años cincuenta (Millares, Tàpies, Sempere, Torner, Zóbel, Saura, entre medio centenar de nombres), además de otros autores de las corrientes de los ochenta y noventa.

de pico; **Thierry Schorr**, clavecín; y **Philippe Foulon**, viola da gamba)  
Obras de A. Corelli, D. Castello, G. Frescobaldi, J. S. Bach, M. Marais y G. F. Haendel

## 23, LUNES

- 12,00** **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
Violonchelo y piano, por **David Apellániz** y **Miguel Ángel O. Chavaldas**  
Obras de L. Boccherini, P. Hindemith y J. Brahms
- 19,30** **INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES/ CENTRO DE REUNIONES INTERNACIONALES SOBRE BIOLOGÍA/ XVII Ciclo de Conferencias Juan March: «Signalling Through Tyrosine Phosphorilation» (y IV)**  
**James E. Darnell:**  
«Signalling Genes from the Cell Surface»

Presentador: **Rafael Fernández Muñoz**  
(Traducción simultánea)

## 24, MARTES

- 11,30** **RECITALES PARA JÓVENES**  
**Guitarra**, por **José Luis Rodrigo**  
(Programa y condiciones de asistencia como el día 3)
- 19,30** **CURSOS UNIVERSITARIOS**  
«Cinco lecciones sobre el surrealismo» (II)  
**Juan Manuel Bonet:**  
«André Breton: su mirada sobre el arte moderno»

## 25, MIÉRCOLES

- 19,30** **CICLO «RICHARD STRAUSS: MÚSICA DE CÁMARA» (y IV)**  
Intérpretes: **Rafael Taibo** (recitador) y **Begoña Uriarte** (piano)  
Programa: Melodramas: Das Schloss am Meere (Ludwig Uhland), AV 92; y Enoch Arden (Alfred

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

*cl Sant Miquel, 11, Palma de Mallorca*  
Tfno.: (971) 71 35 15 - Fax: (971) 71 26 01

Horario de visita: de lunes a viernes, de 10 a 18,30 horas. Sábados, de 10 a 13,30 horas. Domingos y festivos, cerrado. Abierto todo el año.

#### ■ «El objeto del arte»

Durante el mes de marzo sigue abierta en la sala de exposiciones temporales «El objeto del arte», muestra realizada a partir de una idea de **Fernando Bellver** y compuesta por 69 obras de otros tantos artistas. Abierta hasta el 16 de mayo.

#### ■ Colección permanente del Museu

Un total de 57 obras, de otros tantos autores españoles del siglo XX, procedentes de los fondos de la Fundación Juan March, se exhibe con carácter permanente en el Museu d'Art Espanyol Contemporani.

Tennyson), Op. 38  
*(Retransmitido en directo  
 por Radio Clásica, de RNE)*

## 26, JUEVES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Piano**, por **Miriam Gómez-Morán**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

**19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
 «Cinco lecciones sobre el surrealismo» (III)  
**Juan Manuel Bonet**:  
 «Cadaqués, Vallecas, Tenerife: el surrealismo en sus paisajes españoles»

## 27, VIERNES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Violonchelo y piano**, por **Damián Martínez y Juan Carlos Garvayo** (piano)  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

## 28, SÁBADO

**12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**  
**CICLO «ALREDEDOR DE LA FLAUTA DE PICO»** (y IV)  
 Intérpretes: **Ernesto Schmied** y **Fernando Paz** (flautas), **Alfredo Barrales** (viola de gamba) y **Charo Indart** (clave)  
 Obras de J. Hotteterre, Th. Morley, M. Locke, J.D. Braun, M. Marais, A. Corelli y J.S. Bach

## 30, LUNES

**12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**  
**Música de cámara**, por el **Trío Génesis** (**Germán Ruiz Miranda**, violín; **Nora Pinilla**, piano; y **Adam Hunter Rae**, violonchelo)  
 Obras de J. Turina, L.v. Beethoven, A. Piazzolla y E. Halffter

## 31, MARTES

**11,30 RECITALES PARA JÓVENES**  
**Guitarra**, por **José Luis Rodrigo**  
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 3)

**19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**  
 «Cinco lecciones sobre el surrealismo» (IV)  
**Francisco Calvo Serraller**:  
 «Pintar dormidos: el surrealismo en los años 20»

### EXPOSICIÓN «NOLDE: NATURALEZA Y RELIGIÓN», EN BARCELONA

El 22 de marzo se clausura en **Barcelona** la exposición «Nolde: naturaleza y religión», compuesta por 62 obras -39 óleos y 23 acuarelas-, del artista alemán **Emil Nolde** (1867-1956). Organizada conjuntamente por la Fundación Juan March y la Fundació Caixa Catalunya, la muestra se exhibe en La Pedrera, sede de la última entidad citada.

**Información: Fundación Juan March**  
**Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 435 42 40 - Fax: 576 34 20**