

200

Mayo 1990

Sumario

ENSAYO-La música en España, hoy-5	3
<i>La iniciativa privada en la música</i> , por Antonio Aponte y María del Carmen Palma	3
NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN	11
Arte	11
La exposición «Cubismo en Praga», desde el 11 de mayo	11
— Incluye 76 obras procedentes de la Galería Nacional checa	11
— Ocho años de cubismo checo (1907-1914). Los autores	12
Otras exposiciones con fondos propios	19
Música	20
Ciclo César Franck	20
— Cuatro conciertos, en el centenario del músico belga	20
II Ciclo de Órganos Históricos de Valladolid, en mayo	21
Prosigue la Integral de Sonatas para piano de Beethoven, en «Conciertos del Sábado»	22
Los Tríos y Cuartetos con piano de Mozart, en Cultural Rioja	23
La música para piano de Luis de Pablo, en recital de Jean-Pierre Dupuy	24
— El propio compositor presentó su obra	24
«Conciertos de Mediodía», en mayo	26
Cursos universitarios	27
Juan Marichal: «El humanismo solidario latinoamericano»	27
Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología	34
<i>Workshop</i> sobre «Genome expression and pathogenesis of plant RNA viruses», en mayo	34
Ciclo sobre «Teoría actual de la evolución»	35
— Intervenciones de John Maynard Smith, Manfred Eigen, Leslie Orgel y Pere Alberch	36
Publicaciones	44
«SABER/Leer»: artículos de Hierro, Amorós, Rodríguez Adrados, Ferrater, Giner, Tortella y Rubio Llorente	44
Calendario de actividades culturales en mayo	45

LA INICIATIVA PRIVADA EN LA MUSICA

*Por Antonio Aponte Carrasco y
María del Carmen Palma*

Antonio Aponte, licenciado en Ciencias Económicas por la Universidad de Barcelona y en Sociología por la Universidad de París X, Nanterre, es asesor cultural de la Alcaldía del Ayuntamiento de Tarrasa.



María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona y en Música por el Conservatorio Superior, desarrolla la actividad musical de la Fundación Caja de Pensiones y la Dirección del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.



A menudo es bastante inútil intentar definir o delimitar una actividad viva y en evolución, como es la participación de la empresa privada en los ámbitos cultural, deportivo, humanitario, etc. A pesar de ello, una definición aproximada de los diversos aspectos que suele tomar esta participación puede ayudar a comprender mejor este fenómeno, que comienza a ser una realidad en nuestro país.

1. Mecenazgo: protección o ayuda generosa a proyectos culturales o benéficos.

* 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 la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles y Teatro Español Contemporáneo.

El tema desarrollado actualmente es «La Música en España, hoy». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La música española y la prensa*, por Antonio Fernández-Cid, crítico musical y académico de Bellas Artes; *La enseñanza profesional de la música*, por Daniel Vega Cernuda, catedrático del Conservatorio Superior de Música de Madrid; *La música en la escuela*, por Elisa María Roche, profesora de Pedagogía Musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; y *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor. La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

La idea generalizada es que la actividad de mecenazgo es totalmente desinteresada. Que se trata de un acto gratuito sin contrapartida de ningún tipo. Los casos en que esto es así son excepcionales. La ayuda que los Médici, prototipo de mecenas, daban a los artistas no era totalmente desinteresada, ya que la actividad protectora que ejercían les reportaba, entre otras cosas, notoriedad y status social.

2. Esponsorización: el esponsor es el que utiliza un acontecimiento —cultural, deportivo, etc.— como medio para la difusión de su nombre o marca lo más ampliamente posible.
3. Sponsorship: nombre utilizado principalmente en EE.UU.; significa lo que en Europa se entiende como mecenazgo y/o esponsorización.
4. Patronaje: en principio es una actividad más cercana al acto caritativo, ya que no se basa en los criterios de beneficio comercial como el mecenazgo o la esponsorización.

Quisiéramos clarificar que trataremos aquí de música en el sentido que usualmente se da en nuestro país a la música clásica y a la música contemporánea. Esto comprende lo que se entiende por música culta o de tradición europea. Estas últimas denominaciones las consideramos un claro reduccionismo o falseamiento de la realidad, puesto que tan culta, e incluso más, puede ser, en ocasiones, una música de las que se denominan étnicas (de países americanos, orientales o africanos). Por otro lado, lo que pueda ser música europea ya no es tal, sino que se ha extendido a buena parte de las ex-colonias de países europeos en otros continentes, especialmente en América del Norte y Australia.

Queda, por tanto, fuera del objeto de este artículo todo lo que pueda ser música melódica, jazz y las restantes músicas que han ido apareciendo a lo largo de este siglo: pop, rock, folk, etc. Estas, especialmente, ejercen una fuerte atracción sobre grandes masas de población, especialmente la juventud, y, por tanto, atraen fácilmente a la iniciativa privada en un sentido puntual que induce sin dificultad al patrocinio.

En nuestro país, a diferencia de lo que sucede en la mayoría de los restantes países europeos que forman parte de la Convención Cultural Europea, no existen apenas mecenas privados que participen personalmente en el mantenimiento económico de formaciones musicales especializadas (orquestas, conjuntos de cámara, ballets, etc.). Son más bien entidades financieras y empresas las que, desde hace algunos años, se han volcado por razones diversas en la financiación de este tipo de actividades. Ello está, indudablemente, ligado, según pone de manifiesto un artículo de la

revista *Développement Culturel*, al fenómeno que se inicia a finales de los años 70 y principios de los 80 y que tiene su base en la evolución política, económica y social de los países industrializados, unido, a su vez, a la expansión de las actividades culturales y artísticas (y, por consiguiente, a la demanda de estos bienes), al estancamiento generalizado de los recursos públicos y a la revisión de la función de la empresa en el sentido de una integración más sutil en los engranajes de la vida colectiva.

Esta predisposición de empresas y entidades financieras a ejercer funciones de mecenazgo viene precedida y alentada, en todos estos países, por una serie de leyes que la incentivan con deducciones de carácter fiscal.

En el nuestro, sin embargo, aunque ya fue aprobada en su día la «Ley General de la Publicidad» mediante la cual, aparentemente, se permitirá considerar el mecenazgo cultural de las empresas como gasto de promoción y, en consecuencia, deducibles al cien por cien, lo cierto es que, hasta el momento presente, aún no se ha publicado en el B.O.E.

El sector público como telón de fondo

Es indudable que la irrupción de la iniciativa privada en el mundo de la música, especialmente la programación musical, viene precedida por algunos años de acción, prácticamente en solitario, del sector público. Esto ha sido así con honrosas y escasas excepciones y, por lo general, ha servido para preparar el actual estado de cosas que se caracteriza por una cierta euforia al mantener e incrementar la afición del público.

La iniciativa pública jugó un papel destacado, especialmente durante los últimos años del franquismo, promocionando la música a través de sus propios circuitos y a precios perfectamente asequibles cuando no totalmente gratuita. Ministerio de Cultura, Diputaciones, Ayuntamientos, etc., participaron en esta política y gracias a su actividad se mantuvieron, entre otras, la Orquesta Nacional de España, Orquesta de la RTVE, las orquestas de diversas ciudades españolas, tales como Barcelona (que, además, tenía su Banda y su Cobla), Bilbao, Valladolid, Valencia (donde también había varias bandas), y un larguísimo etcétera.

Esta iniciativa pública multiplicó extraordinariamente sus aportaciones económicas incrementando su actividad y diversificando su espectro de aplicación, con el advenimiento de la democracia y la consiguiente reestructuración política del país mediante la crea-

ción de las autonomías. Hasta tal punto que hoy la oferta musical procedente del sector público no sólo es más importante de lo que ya era antes, tan sólo tomando en consideración las series propias que organiza, sino que, además, es fuente en muchos casos que alimenta económicamente a la iniciativa privada. En apoyo de esta afirmación está el hecho de que la mayoría de las series de conciertos o conciertos aislados que se programan en España hoy día por parte de entidades privadas reciben soporte de una o varias entidades públicas.

Se puede decir, por lo tanto, que la actividad musical ha tenido en nuestro país una continuidad gracias a la acción pública, unida a la de algunas entidades asociativas de carácter privado, en su mayoría desaparecidas ya hoy por razones diversas, como, por ejemplo, el Patronato Pro Música o Asociación de Cultura Musical, etc., cuya desaparición viene a demostrar que la acción privada, a no ser que se trate de la de alguna potente entidad financiera o empresarial, no es suficiente por sí sola para mantener un ciclo o una serie de conciertos como había sido posible en el pasado. Razones como el alto coste actual de los conciertos (cachets, alquiler de locales, promoción) y/o la abundancia y variedad de oferta que hace decidir con mayor cuidado la asistencia a cualquier acto, pueden ser algunas de las causas de las dificultades de supervivencia de sociedades de conciertos privadas.

El capital privado. Fundaciones. Entidades de Ahorro. Bancos

Al mismo tiempo que la intervención de las instituciones públicas, se está incrementando cada vez más en la promoción de la música la del sector de la empresa privada (semipública y privada) y la de organizadores privados personales que cuentan, naturalmente, con la experiencia de los anteriores fracasos de las asociaciones privadas.

Creemos que por su orden de importancia, tanto de tipo cronológico como de tipo cultural, deben situarse en primer lugar las intervenciones de capital financiero (Fundaciones, Bancos y Entidades de Crédito/Ahorro) y posteriormente, la de las empresas de capital privado. Dentro de las intervenciones del capital financiero destacan las Cajas de Ahorro, que aportan una financiación al mundo de la música como una de las obligaciones, que por ley tienen en nuestro país, de revertir un porcentaje de sus ganancias en obras de carácter social (sanidad, biblioteca, artes plásticas, fotografía, música, etc.) y que se benefician de unas importantes

aportaciones anuales. Esta es la razón por la cual son las entidades de ahorro y las Fundaciones las que de forma más regular y más coherente vienen incidiendo en el campo de la cultura —la música en nuestro caso— mucho antes que cualquier otra entidad financiera y con un espíritu, por lo general, muy distinto al de aquéllas.

Los bancos, en efecto, tienen mayor interés, en principio, en financiar y/o programar conciertos de carácter espectacular, con grandes figuras que resalten su imagen por encima de cualquier otro objetivo.

Las entidades de ahorro, por el contrario, y siempre desde una perspectiva general, tienden a cumplir con sus objetivos sociales. En consecuencia, tanto en las series de conciertos como en los conciertos aislados que organizan, su función es, al mismo tiempo que ir cubriendo el vacío cultural y de formación que existe en nuestro país, la de permitir a músicos noveles, de una calidad comprobada y sean españoles o extranjeros, darse a conocer de nuestros públicos, así como ofrecer a éstos la programación de repertorios no habituales de las salas de conciertos.

Al mismo tiempo que las actuaciones, estas entidades preparan anualmente seminarios y cursos que suponen una estimable aportación a la difusión de la música a todos los niveles, desde la exposición del tema únicamente a nivel informativo hasta los seminarios de instrumentos por especialistas cualificados.

Puede decirse, en definitiva, que las entidades de crédito y sus Fundaciones están realizando una auténtica labor docente y de formación en el terreno musical, abarcando un amplio espectro de deficiencias de las que adolece este tema en nuestro país y cuya proyección nos llega desde muy antiguo.

Podríamos afirmar que esta acción bien planificada, estudiada y realizada en la mayoría de los casos por expertos, colabora de forma tácita con la acción pública que, siendo amplia, parece quedarse corta en relación a las enormes necesidades que el sector musical tenía en nuestro país durante la etapa de la dictadura y que, en gran parte, sigue arrastrándose todavía.

La realidad social de la música en nuestro país necesita, por tanto, y con carácter prioritario, cubrir los huecos existentes.

Nuestro futuro musical pasa, ante todo, por tener no sólo buenos solistas y directores, sino un gran número de buenos músicos en todos los instrumentos y buenos compositores. Esta debería ser, quizá, la tarea prioritaria del sector público, ya que desde su posición abarca «el todo» a reestructurar: enseñanza,

promoción, difusión, itineración de programas, formación de conjuntos y, en realidad, todo lo que comporta una acción musical.

Esto no quiere decir, evidentemente, que deban dejar de aparecer en nuestros escenarios los exponentes más destacados de la buena música existentes hoy día. Pero ahí, precisamente, es donde debería concertarse la acción conjunta del sector público y la del privado en bien de la salud musical del país.

La iniciativa privada

Hasta el momento son muy pocas las empresas que subvencionan total o parcialmente conciertos en nuestro país y aún son menos las que ayudan a la formación de músicos. Las que han empezado a hacerlo se sitúan entre las más importantes dentro de sus respectivos sectores y proceden, por lo general, del sector público o semipúblico (Iberduero, Riotinto, etc.), aunque algunas pocas pertenecen al cien por cien al sector privado: Coca-Cola, El Corte Inglés, Peugeot, Tabacalera, etc. Se ha iniciado por parte de alguna de estas empresas el camino de las aportaciones a ciclos de conciertos, a orquestas o temporada de ópera, festivales de música, etc., como eficaz alternativa a la subvención de un acto millonario en costes. Es lógico pensar, viendo esta inicial predisposición, que en la medida en que se apruebe la ley sobre el patrocinio a que hemos hecho referencia, el número de empresas del sector privado que deseen aparecer como patrocinadores de conciertos o proyectos docentes se verá incrementado de una forma importante porque algo que ya casi nadie niega es que subvencionar música es «crearse una imagen» entre un público cada vez más amplio, amante de este arte y por tanto de la cultura. De hecho, también en este sentido estamos siguiendo las pautas de comportamiento que se producen en los países más desarrollados y ricos desde finales de los años 70 y principios de los 80.

Esta irrupción del dinero privado en la organización de conciertos nos hace reflexionar no sólo sobre las consecuencias positivas, que son indudables —mayor número de conciertos a disposición del público melómano y más artistas de renombre mundial en nuestros escenarios—, sino además, sobre las negativas que también las tiene. Tales son: el asombroso aumento de los cachets de los artistas, quienes por idea propia, o aconsejados por sus managers, proyectan sus actuaciones como actos sociales y no únicamente como concierto organizado con un enorme esfuerzo económico por una entidad equis, y, finalmente, el desinterés por

parte de los patrocinadores en dar soporte a nombres de artistas desconocidos; perdiéndose así la esencia misma del objeto de la acción: la música.

El patrocinio ha puesto sobre la mesa el grave problema del aumento de los cachets, para cuyo pago no hay aforos que rindan ni una mínima parte del mismo, a no ser que los precios de las entradas se pongan a niveles prohibitivos. Sobre este problema existen unas tímidas iniciativas que se han planteado en las últimas reuniones de la Asociación Europea de Festivales en el sentido de acordar una acción común de estabilización y equilibrio del coste de los músicos. No parece un tema fácil; cada serie de conciertos, festival, orquesta o localidad quiere tener una estrella que distinga su programación de las otras y por conseguirla se puede renunciar a cualquier acuerdo preexistente. Una buena pregunta que se podría plantear es qué harían estos artistas si se encontrasen algún día ante un frente común de organizadores de todo el mundo, inteligentemente organizados y avalados por un estudio serio de su propio mercado, que no aceptasen pagar las astronómicas cifras que se están barajando en la actualidad.

Como ejercicio curioso cabría preguntarse sobre la relación de estos pagos con, por ejemplo, los sueldos de los políticos y gobernantes de una nación cualquiera y la relación coste-beneficio que existe en ambos casos. Sin embargo, como parece que la cuestión de los cachets desorbitados no va a resolverse ni a corto ni a medio plazo, en esta tesitura nos parece en cierto modo lógico que sea el capital privado el que acepte pagarlos y poner al alcance del público a grandes artistas a precios populares, logrando así sus fines de imagen y prestigio.

Nos parece poder concluir que el patrocinio de actos aislados no es beneficioso, desde una perspectiva política coherente, para nuestro país, que precisa de una acción musical en profundidad, la cual acabe conduciendo al público al acto musical por su propio contenido y no exclusivamente atraído por los nombres de los intérpretes, que siempre será limitado, puesto que la contratación de nombres nuevos no es frecuente entre nuestros organizadores.

Recapitulando, por tanto, los puntos más destacados acerca de la intervención de la iniciativa privada en la música, diríamos que ésta se podría estructurar:

1. Colaborando de una forma más amplia y profunda con el sector público en la infinidad de proyectos que le son propuestos y que requieren recursos muy elevados.
2. Ayudando de forma regular a la composición musical. Un

compositor debe poder tener asegurada una producción más regular que la que puede permitir encargos aislados.

3. Colaborando: a) con orquestas que intentan conseguir su lugar en la sociedad, no sólo mediante su proyección sobre esa misma amplia comunidad sobre la cual va a revertir el resultado de su trabajo, sino también sobre esa otra (la propia orquesta), más reducida, que encuentra en ella unos puestos de trabajo, imprescindibles para el país desde todos los puntos de vista.
- b) con compañías de danza que trabajan en el mismo sentido de formación y disfrute de la comunidad para la que actúan y que crean puestos de trabajo de distinto tipo: bailarines, coreógrafos, técnicos, administradores, directores, etc. A todo lo cual hay que añadir toda una rica y variada industria de vestuario.
- c) con escuelas sólidamente organizadas y cuya eficacia es ampliamente reconocida por su labor en pro de la formación de nuevos músicos.
- d) con proyectos discográficos inviables a través de la empresa privada por lo elevado de los costes y lo precario de nuestro mercado.

Estos serían ejemplos de las necesidades que se pueden apreciar sin entrar en un detalle exhaustivo. Como todos sabemos, las precariedades del mundo de la música son amplísimas. Ediciones de libros, partituras, creación de bancos de instrumentos, formación de profesores, talleres de construcción de instrumentos, etc. Muchos de estos objetivos están ampliamente contemplados entre patrocinadores privados de países tales como Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia, por sólo nombrar unos pocos. Escuelas (Julliard), ballets (Heoffrey Ballet) y orquestas (La Chapelle Royale) son subvencionadas con una amplísima visión de lo que es el mecenazgo.

El logotipo de Telecom, por ejemplo, lo encuentra impreso en el programa tanto un ciudadano inglés como uno español o uno italiano que, en cualquiera de sus países, asista a un concierto de la Chapelle Royale llegada desde París.

Finalmente, hemos de congratularnos de que, al lado de las grandes empresas de la iniciativa privada que subvencionan a la música, siga existiendo el mecenas de todos los tiempos que en Madrid o en Sevilla concede unas becas, de la forma más anónima, para unos estudiantes de música que no disponen de medios para acceder a las aulas y que, posiblemente, algún día sean esos músicos que nuestras orquestas necesitan.

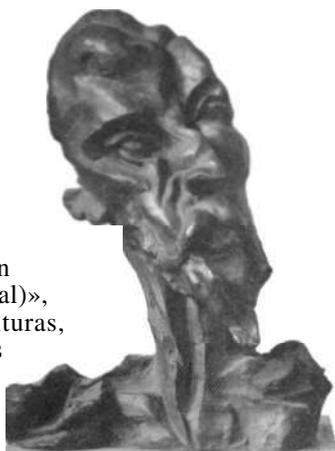
«CUBISMO EN PRAGA»

- La muestra ofrece 76 obras de la Galería Nacional checa

Desde el 11 de mayo podrá contemplarse en la sede de la Fundación Juan March la Exposición «Cubismo en Praga (Obras de la Galería Nacional)», integrada por 76 obras —óleos, acuarelas, esculturas, dibujos y guaches— de diez artistas, todas ellas procedentes de la Galería Nacional de Praga

La muestra se ha organizado conjuntamente con el Museo Picasso de Barcelona, donde se ha exhibido desde el 20 de febrero hasta el 29 de abril último. Se trata de una de las colecciones de cubismo más relevantes en el mundo y es la primera vez que se exhibe fuera de la Galería Nacional de Praga.

La muestra reúne 17 obras de Picasso (pinturas y esculturas), realizadas entre los años 1907 y 1918, y otras de Braque y Derain, además de un conjunto de obras cubistas, pertenecientes a las figuras más representativas de este movimiento artístico en los primeros 15 años del siglo: Benes, Capek, Filia, Procházka, Kubista, Spala y el escultor Gutfreund. Las obras fueron adquiridas por el coleccionista e historiador del arte checo Vincenc Kramár, que en sus viajes a París por aquellos años reunió una destacada colección de arte cubista y favoreció un giro del arte de su país hacia la cultura francesa. Kramár fue director de la Galería Nacional de Praga entre 1919 y 1938 y legó a esta institución su colección particular poco antes de morir. La muestra estará abierta en la sede de la Fundación Juan March hasta el próximo 8 de julio.



«Montreuil-sur-Mer»,
1910, de André
Derain.

OCHO AÑOS DE CUBISMO CHECO (1907-1914)

En 1901 se funda la Galería Moderna del Reino de Bohemia, dedicada por entero al arte contemporáneo. Pero hay que retroceder al año 1887, cuando se crea la *Asociación de Artistas Mánes*, para encontrar el verdadero crisol de la nueva estética: su actividad inaugura una importante etapa en la evolución del arte checo moderno, con la revista *Volné smery* que se publica desde 1896-1897, y con una serie de importantes exposiciones que se organizan regularmente a partir de 1898, y de las cuales las dedicadas al arte europeo van a desempeñar un rol particularmente notable.

En 1902, Praga acoge una amplia exposición dedicada a Auguste Rodin y a la pintura francesa contemporánea, que sería el origen de la preponderante influencia del arte francés sobre el checo en los años posteriores. Otra exposición, en 1905, de Edvard Munch, con la presencia en Praga del propio artista, fue aún más decisiva. Dos años después se crea el grupo de los *Ocho*, primera asociación de artistas checos de talante vanguardista. En abril de ese mismo año 1907 realizan su primera exposición los artistas de *Ocho*.

Con la muestra de Impresionistas y Postimpresionistas franceses que ese mismo año organiza la *Asociación Manes*, se da un nuevo paso en el acercamiento de los artistas checos a la cultura francesa. Por entonces, Picasso trabaja en *Les demoiselles d'Avignon* y Braque inicia, en L'Estaque, una serie de obras que significan su transición desde el fauvismo hacia el cézannismo. En 1909 se disuelve el grupo de los *Ocho* y

Benes, Filia y Spála pasan a formar parte de la *Asociación Manes*. Ese año van a Francia Gutfreund, Procházka, Filia y Kubista.

La *Asociación Manes* presenta en febrero-marzo de 1910 una selección de obras del *Salon des Indépendants* de París, que incluía numerosas obras fauvistas, pero ninguna muestra de cubismo.

En otoño de ese mismo año de 1910, Vincenc Kramár realiza su primer viaje a París. A partir de entonces y hasta la guerra volverá cada año a la capital francesa. Es entonces cuando inicia su colección de pintura francesa. Entra en contacto con los principales marchantes de arte y con las tendencias de la vanguardia. En 1911, en una subasta destinada a sufragar los gastos de un monumento a Paul Cézanne, Kramár compra, gesto que parece simbólico, el *Arlequín*, de Picasso, y pocos días más tarde, su *Cabeza de mujer*.

A fines de febrero de ese año, en Praga, estalla una fuerte disputa entre el sector artístico más vanguardista de la Asociación y el más oficialista. Numerosos artistas, entre ellos Benes, Filia, Kubista, Kubin, Procházka, Sima, deciden abandonar la Asociación y fundar la *Asociación de Artistas Plásticos*, aunque KubiSta regresará a la *Asociación Manes*. En la nueva A.A.P. ingresarán también el escultor Gutfreund, los pintores Capek y Spala y un amplio número de artistas e intelectuales que desplegaron una intensa actividad cultural y cuyo máximo portavoz fue su revista «Mensual de Arte» (Umelecky měsíčník), dirigida por Josef Cápek. Cabe señalar que el cubismo checo

encontró una vía de realización en la arquitectura y en las artes aplicadas: casas, muebles y objetos de uso cotidiano fueron diseñados en estilo cubista, siendo éste uno de los capítulos más originales en la historia del cubismo checo. Por otra parte, la singularidad de la aportación de los pintores de la A.A.P. reside en la convivencia creativa del clima espiritual de la Europa central con la estructura cubista. A partir de 1911, señala Cooper, la pintura checa se concentra en una mayor disciplina formal, aunque sin renunciar al expresionismo. Al análisis y fragmentación cubista se añade una distorsión expresiva, cuyo resultado ha sido calificado por los historiadores artísticos checos como «cubo-expresionismo».

Ese año de 1911 el movimiento cubista empieza a tener una amplia difusión en los más prestigiosos certámenes expositivos de París, aunque con las siguientes ausencias de Braque y Picasso. Por entonces Kramár adquiere diversas obras (tres Picassos, dos Braques, un Derain) a la galería de Kahnweiler, y al poco tiempo otras obras a Ambroise Vollard.

En 1912 la *Asociación de Artistas Plásticos* realiza su primera exposición colectiva, a la que seguirá otra que incluirá otros artistas europeos. Kramár regresa cada año a París. En la primavera de 1912 hace dos visitas a Picasso. De la primera, el 30 de abril, queda el testimonio de una carta escrita por el malagueño, el mismo día de la visita, a Gertrude Stein, en la que el artista le cuenta que Kramár vio uno de sus cuadros recientes, *Ma jolie (La mesa del arquitecto)*, ya adquirido por Stein, y que le había gustado mucho. Ese año de 1912 será de intensa actividad para Picasso y para Braque, aunque las salas

dedicadas al cubismo por los salones de París sigan sin la presencia de sus obras. Picasso y Braque, junto con Derain y Gris sí estarán presentes en la exposición que en 1913 realiza en Praga la *Asociación de Artistas Plásticos*.

La muestra que en 1914 realiza la *Asociación de Artistas Plásticos* y en la que junto a Benes, Filia, Gutfreund y Procházka, participan, por parte extranjera, Braque, Picasso y Derain, comparada con otra muestra simultánea de la *Asociación Manes*, da lugar a una fuerte polémica sobre la orientación básica del arte moderno. Capek es expulsado de *Manes*.

En 1914, el atentado de Sarajevo y con él el inicio de la I Guerra Mundial significaron la dispersión del mundo artístico europeo: Filia se traslada a Rotterdam y después a Amsterdam donde trabajará como corresponsal de guerra; Spála y Kubista son llamados a filas; Gutfreund es internado, por equivocación, en un campo de concentración; Braque y Derain son movilizados; mientras Picasso, dada su condición de extranjero, continúa trabajando en Avignon y París. Realiza los seis broncees del *Vaso de absenta* y empieza a abandonar el cubismo como único medio de expresión.

En 1919, tras la constitución de la República Checoslovaca, Kramár es nombrado director de la Pinacoteca de la Sociedad de los Patriotas Amigos del Arte. Su principal objetivo e ilusión es unificar los dos museos independientes que entonces había en Praga. Habrá que esperar a 1945 para ver realizado ese sueño, con la creación de la Galería Nacional. En 1960, poco antes de su muerte, acaecida el 7 de noviembre, Kramár lega su colección personal a la Galería Nacional de Praga.

Los autores

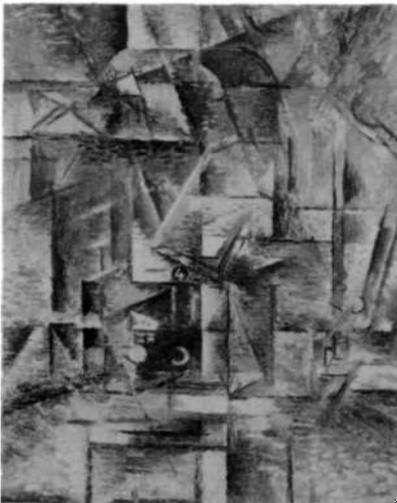
VINCENC BENES GEORGES BRAQUE
(Lisice, 1893-Praga, 1979) (Argenteuil, 1881-Paris, 1963)

Estudia entre 1904 y 1907 en la Academia de Praga, donde coincide con Fila, Kubista, Spala, Procházka y otros pintores que muy pronto habrían de constituir la importante generación de los *Ocho* y el *Grupo de Artistas Plásticos*.

Abandona la Academia y viaja por Europa para conocer las nuevas tendencias del arte moderno. Tras un breve período de influencia de Cézanne y la generación de los fauvistas, Benes se convierte en un convencido partidario del cubismo, en el estricto sentido picassiano-braquiano. Expone sus primeras obras cubistas en 1908, en la segunda exposición de los *Ocho*.

Más adelante, cuando ya no le interesó la estética cubista, Benes destruyó ochenta de sus cuadros cubistas. Desde 1914 cambia su estética y caminará hacia un desarrollo del color parecido al de Bonnard.

«Tranvía núm. 4», 1911.



Se traslada a París en 1900 y desde 1905 se relaciona con Friesz y Dufy y adopta el estilo *fauve*. En 1907 conoce a Picasso con el que inicia una intensa relación artística. Al año siguiente expone en la galería Kahnweiler unos paisajes y bodegones. Una de las críticas de la exposición bautizará la nueva pintura con el nombre de cubismo.

Como Picasso, reduce los colores de su paleta y descompone y recompone los objetivos con la ayuda de planos, ángulos y líneas. De 1912 son sus primeros *papiers collés*, dando paso al llamado cubismo sintético e introduciendo en sus pinturas materiales como arena, serrín y limaduras de hierro.

Después de la guerra del 14, su pintura tiende hacia una simplificación formal y a la reintegración del color. En esos años intensifica su relación con Juan Gris y con Henri Laurens y en 1920 realiza su primera escultura.

En 1922 inicia en su pintura un estilo monumental, en la que el color es tratado como un elemento físico con variadas texturas y mezclas. Desde 1930 trabaja en grandes series.

«Violin, copa y cuchillo». 1910.



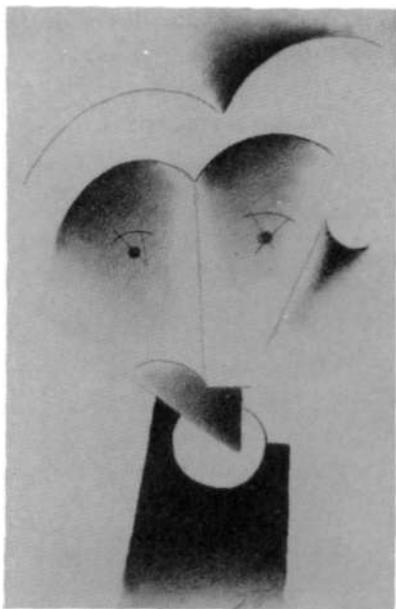
JOSEF CAPER

(Hronov nad Metují, 1887-
Bergen-Belsen, 1945)

Tras acabar sus estudios de Arte en Praga, va a París en 1910 y sus primeras obras están influidas por Daumier, el expresionismo y el fauvismo. Al año siguiente, tras pasar por Marsella y España, regresa a Praga y forma parte del *Grupo de Artistas Plásticos*. Su estancia en París le causó un profundo impacto, influencia que empieza a notarse hacia 1913, con una personal modificación del cubismo impregnado de rasgos analíticos y sintéticos, a veces con un fuerte acento expresivo.

La pintura de Capek de los años 20 se caracterizaba por una fuerte sensibilidad social; en la de los 30 predomina una atmósfera expresionista parecida a la de Munch. Murió en el campo de concentración de Bergen-Belsen.

«Cabeza de hombre», 1914.



ANDRE DERAIN

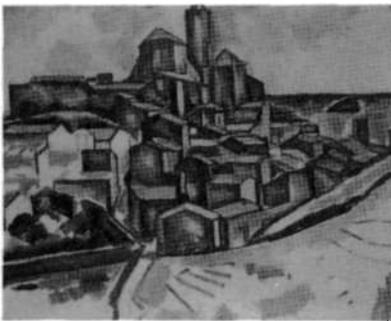
(Chatou, 1880-Chambourcy,
1954)

Asiste a los cursos de la Academia Julian y en 1899 conoce a Vlaminck y a Matisse. En 1905 pasa el verano en Collioure con este último, iniciando una colaboración muy productiva que le llevará a superar el puntillismo. Ambos exponen en el Salón de Otoño de ese año y consiguen el calificativo de *fauves*.

Derain es uno de los primeros artistas en descubrir el arte negro y coleccionarlo. Preocupado por la forma e influido por Cézanne, abandona el fauvismo en 1907-8. En esos años sus pinturas se caracterizan por la sobriedad del color y la rigidez de líneas.

En 1910 va a Cadaqués con Picasso y pinta paisajes de marcada influencia cezanniana. Después de la guerra de 1914-18, en sus pinturas se interesa por la figura humana, tendiendo hacia un clasicismo no exento de arcaísmo en el que pervive la influencia de Cézanne. Realizó también diversos trabajos como ilustrador de libros y decorados para obras de ballet y teatro.

«Cadaqués», 1910.



EMIL FILLA
(*Chropyne, 1881-Praga, 1963*)

La exposición de Edvard Munch en Praga, en 1905, causó una profunda impresión en Filla. Abandona la Academia de Praga y en ese mismo año viaja con otros compañeros artistas por Europa. En los dos años siguientes participa en exposiciones colectivas de los *Ocho*.

El interés de Filla por Daudier y el Greco se manifiesta tanto en sus composiciones figurativas como en sus estudios teóricos. Un análisis de la obra de Cézanne le conduce a los problemas que el cubismo intentaba resolver. Sus primeros cuadros próximos al cubismo eran composiciones figurativas. Filla pasó los años 1914 a 1919 en Holanda estudiando teoría del arte. De nuevo en Praga en 1920, fue redactor jefe de la revista «Tendencias Libres» y uno de los dirigentes de la *Asociación Manes*. En los años 20 y 30 se aprecia una revalorización del color en su pintura.

«Pececitos rojos junto a la ventana». 1918.



OTTO GUTFREUND
(*Ovur Králové, 1889-Praga, 1927*)

Este artista, escultor, dibujante y teórico del arte figura entre los representantes más importantes de la vanguardia checa del primer tercio del siglo XX. Su obra se divide en tres épocas. La primera, 1910-1919, está marcada por la influencia de Picasso, especialmente su *Cabeza de mujer* (1909), y desde el inicial expresionismo Gutfreund llega al cubismo. Miembro de la Asociación de Artistas Plásticos de Praga, grupo cubista del que llega a ser presidente, expone en Praga, Munich, Berlín y Leipzig entre 1912 y 1914.

Vuelve a París después de la guerra y al regresar a Checoslovaquia, entra en la *Asociación Manes*. En su segunda fase, de interés realista, trabaja con arcilla, bronce y piedra y valora el colorido como elemento expresivo. Hacia 1925 regresa a los principios cubistas, en su tercera fase, y tiende a interesarse por las formas abstractas de la escultura.

«Cabeza de Viki», 1912-1913.



BOHUMIL KUBISTA

(1884-Praga, 1918)

Tras estudiar en la Facultad de Arte de Praga y en Florencia, en 1907, expone en la colectiva de los *Ocho*. Interesado por los logros de la física de la visión y de la óptica, estudia su aplicación a la pintura.

Dos viajes a París (en 1909 y 1910) le influyen decisivamente. En su segunda estancia en esta capital estudia detalladamente los principios del cubismo, sobre todo en Braque. En 1910 pinta sus primeras obras cubistas. A partir de 1911 es miembro de la *Asociación Manes* y en 1911 y 1912 expone con éxito en *Neue Sezession* (Berlín). Aunque Kubista fue uno de los representantes más importantes del cubismo checo, nunca formó parte de la *Asociación de Artistas Plásticos*.

Su difícil situación económica le obligó en 1913 a entrar en el ejército austríaco y marchar a Yugoslavia.

«Cabeza de hombre (Autorretrato)», 1910.



PABLO PICASSO

(Málaga, 1881-Mougins, 1973)

La Epoca Azul (1901-1904) es de marcado carácter simbolista y connotaciones literarias. Sigue la Epoca Rosa (1905-1906). La influencia de la pintura de Ingres, de la escultura ibérica y del arte negro inducen a Picasso a la búsqueda del volumen y a la geometrización de las formas, lo que se manifiesta ya en 1907 (*Les demoiselles d'Avignon*). A partir de 1908, junto con Braque, establece los fundamentos del cubismo. En 1912, con la introducción de los *papiers-collés*, el cubismo derivará hacia su fase sintética.

El proceso de investigación perdurará a lo largo de toda su producción artística. Entre 1930 y 1940 alterna la pintura con la escultura, sometiendo a la figura humana a diversas dislocaciones y deformaciones. En 1946 se instala definitivamente en el Midi francés.

«Arlequín», 1908.



ANTONIN PROCHAZKA
(1882-1945)

Participa en 1907 en la primera exposición de los *Ocho*. Tras abandonar la Academia de Praga, hace con Filia un viaje por Europa, interesándose no sólo por el arte moderno sino también por Rembrandt y especialmente el Greco. Sus primeras obras independientes se relacionan con el expresionismo próximo a Munch, pero sin su acento desgarrador y dramático.

Se aproxima a los fauvistas franceses más que ningún otro miembro de su generación. Desde 1910 muchas de sus obras testimonian su profunda comprensión del cubismo y de su libre tratamiento. En 1911 se hace miembro de la *Asociación de Artistas Plásticos*. A partir de los años 20 desaparecen de su obra los elementos cubistas y entran en ella los rasgos primitivistas con una fuerte tendencia clasicista. Más adelante se interesará por la Antigüedad y el Renacimiento.

«Busto de muchacha», 1915.



VACLAV SPALA
(Zlunice, 1885-Praga, 1946)

Estudia en la Academia de Praga, donde conoce a la mayoría de los vanguardistas checos, pero se aparta de ella buscando un camino artístico independiente. Miembro en 1903 de la *Asociación Manes* y de la *Asociación de Artistas Plásticos*, se traslada a París donde se interesa por la obra de los fauvistas.

A base de nuevas experiencias, Spala simplifica su concepto del ritmo entre las líneas y los espacios, predominantemente en rojo y azul. En 1913 va con una beca a Italia y su obra se aproxima más que nunca al cubo-expresionismo.

Más tarde hará lo mismo respecto al cubismo analítico, cuyos principios le llevan a intensificar el color y el ritmo.

El estilo es muy personal —colores limitados al verde, azul y rojo— siempre marcado por la impronta del cubismo. Más adelante Spala se dedicó a la pintura paisajística.

«Baño (Tres mujeres junto al agua)», 1913.



OTRAS EXPOSICIONES

Además de la exposición «Cubismo en Praga (Obras de la Galería Nacional)» que desde el 11 de mayo se ofrece en la Fundación Juan March (de ella se informa en páginas anteriores), la Fundación organiza durante el mes de mayo otras muestras con fondos propios en otras ciudades españolas y en Ginebra (Suiza).

GINEBRA

HASTA EL 6 de mayo seguirá abierta en el Salón Internacional del Libro y de la Prensa de Ginebra (Suiza) la colección de **218 grabados de Goya**, que se exhibe en esta capital desde el pasado 20 de abril, organizada con la colaboración de esta Feria y con la ayuda de **François Daulte**, presidente de la Fundación L'Hermitage, de Lausanne. Integran la muestra 80

grabados de los *Caprichos* (3.^a edición/ de 1868); 80 de los *Desastres de la guerra* (6.^a edición, de 1930); 40 de la *Tauromaquia* (6.^a edición, de 1928); y 18 de *Proverbios o Disparates* (3.^a edición, de 1891).

La exposición incluye también reproducciones fotográficas de gran formato y varios paneles explicativos, así como un vídeo de 15 minutos de duración sobre la vida y la obra de Goya.



LE SALON INTERNATIONAL DU LIVRE
ET DE LA PRESSE
ET LA FONDATION JUAN MARCH
PRÉSENTENT
L'ŒUVRE GRAVÉ DE GOYA
PALEXPO • GENÈVE
21 AVRIL AU 6 MAI 1990



ALBACETE

EL 13 DE MAYO se clausura en Albacete la exposición «**Arte Español Contemporáneo (Fondos de la Fundación Juan March)**», en el Museo de esta capital. Integrada por 24 obras de otros tantos artistas españoles, la muestra se ha presentado con la colaboración de «Cultural Albacete».

ZARAGOZA

DEL 22 DE MAYO al 24 de junio se exhibirá en el Museo Camón Aznar, de Zaragoza, la colectiva «**Grabado Abstracto Español**», formada por 85 obras de 12 artistas españoles. La muestra se presenta en la capital aragonesa, con la colaboración de IberCaja, dentro de un itinerario por esta Comunidad Autónoma.

Con motivo del centenario

CICLO SOBRE CESAR FRANCK

A lo largo del mes de mayo, en cuatro conciertos, la Fundación Juan March ha organizado un ciclo en honor del músico belga César Franck, con motivo del centenario de su muerte. En este ciclo intervendrán el organista José Manuel Azcue Aguinagalde (en el primer y tercer conciertos); el dúo compuesto por el pianista Josep Colom y el violinista Juan Llinares (en el segundo) y cerrará el ciclo el Cuarteto Ibérico, acompañado del pianista Agustín Serrano.

El programa es el siguiente:

Miércoles 9 de mayo: Recital de órgano por **José Manuel Azcue Aguinagalde** con las piezas: «Coral nº 1 en Mi Mayor», «Fantasía en La», «Pastoral», «Preludio, Fuga y Variación», «Cantabile», «Fantasía en Do» y «Final».

Miércoles 16 de mayo: Recital de violín y piano por **Juan Llinares** y **José Colom** con las piezas: «Sonata op. 13 en La Mayor», de G. Fauré y «Sonata en La Mayor», de C. Franck.

Miércoles 23 de mayo: Recital de órgano por **José Manuel Azcue Aguinagalde**, con las piezas «Coral nº 2 en Si menor», «Prière», «Pieza heroica», «Gran pieza sinfónica» y «Coral nº 3 en La menor».

Miércoles 30 de mayo: Recital del **Cuarteto Ibérico** con Agustín Serrano (piano) con las piezas «Cuarteto en Re Mayor» y «Quinteto en Fa menor».

César Auguste Franck nació en Lieja (Bélgica)

en 1822 y murió en París en 1890. El y su hermano Joseph recibieron una esmerada formación musical, que completaron en el Conservatorio de París. César, tras intentar la composición de óperas, comenzó a tocar en iglesias y durante casi cuarenta años, hasta su muerte, fue organista de la Iglesia de Santa Clotilde. Tenía cincuenta años cuando fue nombrado profesor de órgano en el Conservatorio, aunque su labor y sus obras no obtuvieron en el momento mayor reconocimiento. El año de su muerte logró su mayor éxito

como compositor, con un cuarteto de cuerdas. Debussy, el otro gran músico francés del XIX, escribió de Franck que era «uno de los más grandes, entre los más grandes músicos». Franck y Debussy son los jefes de las dos escuelas opuestas de la música francesa de ese siglo: la escuela del romanticismo y la del impresionismo.



II CICLO DE ÓRGANOS HISTÓRICOS DE VALLADOLID

El 5 de mayo se iniciará el II Ciclo de «Órganos Históricos de Valladolid», organizado por la Fundación Juan March con la colaboración de la Asociación «Manuel Marín» de Amigos del Órgano, de esa capital. El ciclo, que será ofrecido por los organistas **Josep María Mas i Bonet**, **Joaquím Simoes da Hora**, **José Enrique Ayarra** y **Maite Iriarte**, se celebrará en cuatro sábados sucesivos, hasta el 26 de mayo, a las 20,30 horas, en Valladolid capital —dos de los conciertos— y los otros dos en Tordesillas y en Peñafiel.

Este ciclo es continuación del celebrado en mayo del pasado año también en la capital vallisoletana y en dos localidades de la provincia, organizado por la Fundación con la colaboración de la citada Asociación «Manuel Marín», y que fue ofrecido por Montserrat Torrent, Lucía Riaño, José Luis González Uriol y José Manuel Azcue.

En esta ocasión abrirá el ciclo Josep María Mas i Bonet, con un concierto el 5 de mayo, en el Monasterio de las Huelgas Reales, de Valladolid, y un programa integrado por obras de G. Ebreo da Pesaro (s. XV), Antonio de Cabezón, Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo, Joan Cabanilles, A. Scarlatti y Antonio Soler.

La Iglesia de San Pedro en Tordesillas será el escenario del segundo concierto del ciclo, el 12 de mayo, en el que el organista portugués Joaquím Simoes da Hora interpretará obras de Frescobaldi, un anónimo del siglo XVII, de M. Rodrigues

Coelho, Correa de Arauxo, A. Macedo, Cabezón, Bruna, Pedro de Araujo, Pachelbel, Pierre du Mage y F. Couperin.

El tercer concierto se celebrará el 19 de mayo en la Iglesia Parroquial de San Miguel, de Peñafiel, en un órgano restaurado en 1985 por Federico Acitores, y contará con la actuación de José Enrique Ayarra y un programa compuesto por obras de Mudarra, Cabezón, F. de Peraza, F. Andreu, Correa de Arauxo, José Elias, A. Valente, Frescobaldi, Farnaby, J. S. Bach, Zipoli, Pergolesi y Haydn.

Por último, un concierto en el órgano de la Catedral de Valladolid cerrará, el 26 de mayo, el ciclo, con la actuación de Maite Iriarte. La Toccata, Adagio y Fuga en Do Mayor, de J. S. Bach; la Coral nº 3 de César Franck; la Suite Gótica, de León Boellmann; y el Preludio y Fuga sobre el nombre de «B-A-C-H», de Franz Liszt, integrarán el programa.

José M. Mas i Bonet es catedrático de Órgano y bajo continuo en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona y organista titular de la Prioral de San Pedro de Reus.

Joaquím Simoes da Hora es profesor de Órgano en el Conservatorio Nacional de Lisboa.

José Enrique Ayarra es organista titular de la Catedral de Sevilla, catedrático de Órgano de su Conservatorio Superior de Música y Canónigo de la Seo Hispalense.

Maite Iriarte es catedrática de la Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B. de la Universidad Complutense.

PROSIGUE LA INTEGRAL DE SONATAS PIANÍSTICAS DE BEETHOVEN

• Ocho conciertos, por Mario Monreal

Prosigue durante el mes de mayo, cada sábado a las doce de la mañana, el ciclo de las 32 Sonatas de Beethoven, que desde el pasado 21 de abril viene celebrándose en la Fundación Juan March dentro de los «Conciertos del Sábado». Estos recitales son interpretados íntegramente por **Mario Monreal** y finalizan el próximo 9 de junio.

El ciclo es el séptimo de esta serie de «Conciertos del Sábado», puesta en marcha por la Fundación en el curso que ahora finaliza. Los anteriores se han dedicado a la evolución del pianoforte al piano; el dúo violín-piano en el siglo XIX; marchas, valsos y polcas; metales y órgano; y al repertorio alrededor del violonchelo y alrededor del clarinete.

Las Sonatas para piano de Beethoven constituyen una de las más rigurosas aportaciones a la historia de la música de tecla de todas las épocas y punto esencial de la literatura pianística. Seguir las paso a paso, por el mismo orden de publicación —que es, salvo la excepción de las Sonatas «fáciles» números 19 y 20, el orden cronológico de su composición—, «es una de las experiencias más inolvidables que un oyente puede recibir en una sala de conciertos. Desde 1795, con las primeras dedicadas a Haydn, hasta 1882 en que Beethoven termina las dos últimas, todo cuanto ocurre en la mente de músico tan prodigioso tiene fiel reflejo en este *corpus* tan ilustre», se señala en la In-

troducción de las notas al programa del ciclo.

Justamente hace diez años, la Fundación organizó esta integral de sonatas interpretadas por **Jose Francisco Alonso**.

El programa en mayo será el siguiente: el día 5 se interpretarán las sonatas nº 9, Op. 14 nº 1, en Mi mayor; nº 10, Op. 14 nº 2, en Sol mayor; nº 11, Op. 22, en Si bemol mayor; nº 12, Op. 26, en La bemol mayor. El sábado 12 de mayo, la nº 13, Op. 27, nº 1, «Quasi una fantasía», en Mi bemol mayor; la nº 14, Op. 27, «Claro de Luna», en Do sostenido menor; la nº 15, Op. 28, «Pastoral», en Re mayor; y la nº 16, Op. 31, nº 1, en Sol mayor. El 19 de mayo, la nº 17, Op. 31, nº 2, «La Tempestad», en Re menor; nº 18, Op. 31, nº 3, «La Caza», en Mi bemol mayor; nº 19, Op. 49, nº 1 en Sol menor; nº 20, Op. 49, nº 2, en Sol mayor; y nº 21, Op. 53, «Waldstein» («La Aurora»), en Do mayor. El 26 de mayo, la nº 22, Op. 54, en Fa mayor; nº 23, Op. 57, «Apasionata», en Fa menor; nº 24, Op. 78, «A Thérèse», en Fa sostenido mayor; nº 25, Op. 79, «Sonatina», en Sol mayor; y nº 26, Op. 81, «Los Adioses», en Mi bemol mayor.

Mario Monreal estudió en el Conservatorio de Valencia, del que actualmente es catedrático de piano. Posteriormente amplió conocimientos en Munich y Salzburgo, siendo premiado en numerosos concursos. •

LOS TRIOS Y CUARTETOS CON PIANO DE MOZART

• Tres conciertos, por el Trío Mompou

Con un ciclo de «Tríos y cuartetos con piano de Mozart» finaliza en mayo la serie de conciertos musicales que viene organizando en Logroño la Fundación Juan March con la colaboración de «Cultural Rioja» en el presente curso. Los días 8, 15 y 21 del citado mes actuará en la sala «Gonzalo de Berceo», a las 20,30 horas, el Trío Mompou, integrado por Luciano García Sarmiento (piano), Joan Lluís Jordá (violín) y Mariano Melguizo (violonchelo). En el concierto del día 21 actuará, junto al Trío Mompou, Emilio Mateu (viola).

Este mismo ciclo, también con el Trío Mompou, lo organizó la Fundación Juan March en Madrid, en 1986, en Albacete, y en Avila, dentro de los «Conciertos de Primavera» de esta capital, en la Caja Rural Provincial de Ahorros de Avila, con la ayuda del Conservatorio Elemental de Música «Tomás Luis de Victoria» y la Sociedad Filarmónica de Avila.

A Mozart, a su música de cámara, estuvo dedicado también otro ciclo musical de la Fundación y «Cultural Rioja», el pasado año.

En esta ocasión se ofrece su música de cámara con piano, bien en forma de trío o de cuarteto con cuerdas: seis tríos para piano, violín y violonchelo, y los dos cuartetos.

«Las obras aquí programadas constituyen una importante aportación por parte de Mozart», escribe el crítico José Luis García del Busto en la Introducción

del folleto del ciclo. «Pese a la fuerza de la tradición del bajo continuo, pese a que los modelos iniciales del joven Mozart —Carl Philip Emmanuel y Johann Christian Bach; Johann Schubert, la Escuela de Mannheim— apuntaban sólo tímidamente algunos avances; pese al mayor dominio que Mozart ostentaba del piano como ejecutante, la corta evolución que permite ver el *corpus* de Tríos y Cuartetos con piano es suficiente para que podamos considerar admirable el equilibrio con que trabaja Mozart los instrumentos, sobre todo a partir del *Trío-Divertimento*, en el que, como se verá, el papel del violonchelo es todavía muy modesto.»



EL PIANO EN LA MUSICA DE LUIS DE PABLO

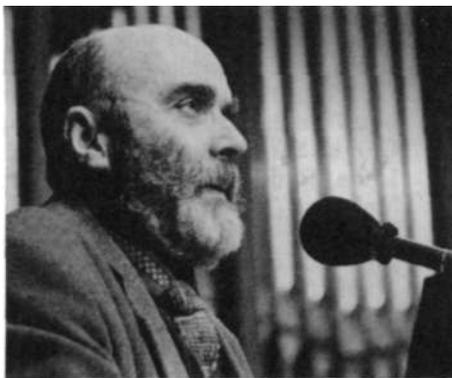
- El propio compositor comentó su obra

Con la presencia del propio autor, **Luis de Pablo**, el pasado 7 de marzo la Biblioteca de Música Española Contemporánea organizó un concierto, en el 60 aniversario del músico, con su Integral de Piano, que interpretó **Jean-Pierre Dupuy**. Este recital estuvo compuesto por las siguientes obras: *Libro para el pianista*, *Affetuoso* y *Cuaderno*.

Luis de Pablo, en el acto previo al recital de Dupuy, completó de viva voz sus palabras recogidas como notas al programa de mano señalando su relación con el piano y el interés que éste ha tenido siempre para él como compositor. La obra presentada en este recital abarcaba casi treinta años. «El piano solo —comentó Luis de Pablo— no es en mi música un elemento excesivamente frecuente; sin embargo, el piano con otros instrumentos sí ha sido, y es, en mi obra frecuente. El piano ha sido un instrumento excepcionalmente importante en gran cantidad de obras mías de cámara. He compuesto, como se sabe, hasta dos conciertos para piano y orquesta».

«Incluso —siguió diciendo— ha habido una utilización, que no sé si es nueva o no lo es, pero que yo encuentro, al menos, bastante jugosa, que es la utilización simultánea de dos pianos, la complementariedad o la oposición, como prefieran, del piano vertical y el de cola, que son dos instrumentos, totalmente distintos, aunque muchas veces se utilicen como sinónimos y yo creo que no lo son en absoluto».

«En los últimos tiempos, a partir de 1982, de la última obra programada en este recital,



Luis de Pablo

he vuelto a interesarme en el piano, porque creo que es un instrumento al que se le puede sacar una enorme cantidad de partido, no sólo como caja de resonancias, que sin duda lo posibilitan, claro está, y ahí nos volvemos a encontrar otra vez las diferencias entre piano vertical y de cola, porque las resonancias superiores de las cuerdas al aire en un piano son más patentes en uno vertical que en uno de cola, sino también porque en el piano por su angulosidad, por su falta de «carne», por la calidad de materia que produce, permite jugar con unos ritmos que de otra manera sería difícil de conseguir con claridad».

«Si vamos a las obras de esta sesión, podemos ver que son

una muestra elocuente de lo que ha sido mi evolución en muchos años. Desde una aventura formal, muy formalista, diríamos, hasta la obra concebida como una serie de paisajes imaginarios, como tipos casi psicológicos, que es lo que podría ser *Cuaderno*, pasando por una obra que es *Affetuoso*, en la que se dialoga con otras. En este caso hay diálogos patentes y diálogos escondidos. ¿Patentes? Pues verán ustedes que en uno de los números brevísimos que componen esta obra, hay una cita trucada de la opus 106 de Beethoven, una ráfaga muy lejana y además, ya digo, con bastante truco. Luego homenajes disfrazados que pueden ser esos 132 acordes de silencio, de los que hablo en el programa, que es un homenaje de pleitesía escondida a la opus 132 de Beethoven».

«Este recital es un panorama también bastante completo de lo que han podido ser mis propias preocupaciones en tantos años. Esta evolución, si algo muestra, es el espíritu de libertad con el que yo siempre me he acercado, y espero seguirlo haciendo así, a la composición. Cada obra para mí es un proyecto nuevo; por lo menos yo así lo vivo. Yo creo, quizá con

una cierta dosis de optimismo, que quien quiera podrá encontrar en estas músicas más orígenes para posibles caminos que desarrollar de forma ulterior, y de hecho yo creo que así ha sucedido en otras obras más respecto a compositores que, sabiéndolo o no, diciéndolo o no, han podido apoyarse en algo de lo que yo he podido hacer. Todo esto que estoy diciendo no quisiera que me hiciera olvidar la pasión con la que esta música fue compuesta en todos los casos.»

Las obras fueron interpretadas por el pianista francés, residente en España, **Jean-Pierre Dupuy**, fundador y director del Conjunto de Música Contemporánea «Solaris Vortices» y promotor y difusor de la joven música española en Francia y otros países.

En el diario «ABC» (9-3-90) el crítico **Leopoldo Hontañón** escribió: «Las tres páginas que cubrieron el monográfico son hondamente paradigmáticas del general discursar creador del autor en una de las etapas en que se inscriben. En la medida en que ello puede atribuirse a sólo tres obras, las pianísticas escuchadas diseñaron una panorámica bien significativa de la lúcida y firme evolución de De Pablo».

Jean-Pierre Dupuy, en un momento del concierto



«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN MAYO

Piano, guitarra, canto y piano y órgano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» correspondientes al mes de mayo y que organiza la Fundación Juan March los lunes a las doce horas. La entrada es libre y se permite el acceso o salida de la sala entre una pieza y otra.

Lunes 7

RECITAL DE PIANO por Daniel Kharatian, con obras de Messiaen, Medtner, Rachmaninoff y Glazunoff.

Kharatian es armenio y ha estudiado con Martha Argerich y Tamas Vasary, entre otros maestros. Es licenciado por el Conservatorio de Boston y la Universidad de Colorado. Ha intervenido en numerosas orquestas y ha recorrido el mundo dando recitales y como solista con orquesta. Posee varias distinciones internacionales.

Lunes 14

RECITAL DE GUITARRA por Alirio Camacaro, con obras de Bach, Sor, Moreno Torroba, Villalobos, Ponce y Lauro.

Camacaro, venezolano, estudió en Caracas con el compositor y guitarrista Antonio Lauro. Obtuvo una beca de su país para estudiar en Europa. En Madrid, en donde vive desde hace años, estudia en el Real Conservatorio Superior de Música y asiste a cursos con grandes maestros. Actúa como solista en salas de conciertos de Europa y América.

Lunes 21

RECITAL DE CANTO Y PIANO por Juei-Min Chu (soprano) y Manuel Angel Burgueras (piano), con obras de Haendel, Schubert, R. Strauss, Fauré, Debussy y Rachmaninov.

Burgueras nació en Buenos Aires de padres españoles y reside en Madrid. Realizó en la capital argentina sus estudios musicales. Juei-Min Chu nació en Taiwan (China), donde realizó sus primeros estudios de piano, que continuó en Argentina. Es solista del Teatro Colón de Buenos Aires.

Lunes 28

RECITAL DE ORGANO por Annette Blanc, con obras de A. Storacce, A. Vivaldi, J. S. Bach, J. Alain, O. Messiaen y F. Liszt.

Annette Blanc es suiza y desde muy joven estudia piano y órgano. Reside en Madrid y ha estudiado piano con Guillermo González y órgano con Miguel del Barco. Premio de honor extraordinario de carrera, se especializa en Viena con el maestro Radulescu. Es profesora titular de música del Liceo Francés de Madrid.

cursos universitarios

Juan Manchal

EL HUMANISMO SOLIDARIO LATINOAMERICANO

«La cronología de mis consideraciones empieza con los inicios del humanismo solidario latinoamericano en el siglo XVI y tras acercarse a los antecedentes intelectuales de la Emancipación del dominio español, 'da un salto' a los comienzos del siglo XX, en la conclusión de la presencia española, en 1898, en las tierras americanas de su lengua.»

Con estas palabras previas, delimitaba Juan Marichal, catedrático emérito y ensayista, el ciclo de cuatro conferencias, titulado «El humanismo solidario latinoamericano», y que pronunció en la Fundación Juan March entre el 23 de enero y el 1 de febrero. Así, el martes 23 de enero habló de «De las Casas a Palafox»; el jueves 25, de «Los jesuitas exiliados»; el martes 30, de «De Korn a Alfonso Reyes»; y el jueves 1 de febrero, de «De Mariátegui a Segundo».

El humanista latinoamericano no ha escogido nunca como morada intelectual la legendaria «torre de marfil». ¿Desventaja? ¿Inferioridad? Está por ver. Me aventuraré a proponer que sólo un humanismo solidario es «practicable» en los países latinoamericanos.

Una muy batallona cuestión plantea el gentilicio que acabo de enunciar. Se trata, en verdad, de una cuestión central para todas las consideraciones que voy a exponer. Confieso, además, que me parece un error



JUAN MARICHAL (Santa Cruz de Tenerife, 1922) hubo de interrumpir sus estudios en España con motivo de la guerra civil y proseguirlos en Francia, Marruecos, México y Estados Unidos, en donde se doctoró en 1949 en Princeton con Américo Castro. Ha sido catedrático de Lengua y Literatura Románicas en la Universidad de Harvard. Ha abordado el estudio del ensayismo español y sus ramificaciones ideológicas, desde el Renacimiento hasta Ortega y su generación. Actualmente está asociado al Instituto Universitario «Ortega y Gasset».

diplomático de importancia sustancial, aunque sólo parezca una ligereza semántica. Me refiero, por supuesto, al vocablo *Iberoamérica*, y su derivado, los *iberoamericanos*. España no necesita forzar a los latinoameri-

canos a rendirle una singular pleitesía histórica que les hace descendientes exclusivos de la Península Ibérica. Notemos que el adjetivo «iberoamericano» se emplea correctamente cuando incluye tanto a españoles como a latinoamericanos: cuando se habla de «cooperación iberoamericana» —la ayuda que España ofrece a las Américas de su lengua— se está en lo cierto. Quisiera terminar este inciso con una apelación a las autoridades competentes de España para que 1992 marque el comienzo de una nueva relación semántica entre todas las naciones hispanohablantes. Espero también que se haga entonces justicia, en España, a Bartolomé de Las Casas, a de las figuras más universales de la historia *iberoamericana*. Todos sabemos que todavía hay aquí personas que siguen viendo en Las Casas una especie de «colaboracionista» con los enemigos de su patria en el siglo XVI y posteriores.

Las Casas es una figura que mi maestro Americo Castro llamaría *historiable*, es decir, merecedora de ser estudiada por lo que enseña del pasado y por lo que representa como incitación para el futuro. Las Casas es uno de los españoles más representativos del Renacimiento español y esto explica, en gran medida, que fuera visto como una peculiar personalidad de su tiempo. Recordemos la luminosa teoría de Ortega sobre los hombres más representativos de una época: Descartes, por ejemplo, en la Francia que hoy llamamos *cartesiana* era un individuo *marginado*, casi un vagabundo intelectual rechazado por las eminencias de la Sorbona de entonces. Las Casas —con la enormidad de sus manuscritos—

fue también un trotamundos, mucho mayor que Descartes en terreno recorrido. Esto es, Las Casas es el primer gran humanista solidario de lengua española.

El concepto de la humanidad que tenía Las Casas no era, por supuesto, una nueva idea. Y, como en otros humanistas solidarios de lengua española, hay en Las Casas, estrictamente, poca originalidad intelectual *objetiva*, mas las ideas que utiliza cobran en su pluma y en su acción una intensidad que las hace nuevas. Conviene recordar que Las Casas es el intelectual comprometido, *engagé*, que se centra en un número relativamente limitado de conceptos, que expresa machaconamente. Las Casas pensaba en los derechos de los indios, porque estaba poseído por la idea de la unidad del género humano, así como de la igualdad de las personas.

Se explica así que los latinoamericanos hayan considerado a Las Casas como «el padre de la americanidad», encarnación misma de la gran tradición moral europea representada por Cayetano y Vitoria. Puede decirse además que Las Casas sigue siendo actual en las Américas de lenguas ibéricas. Muchos españoles no le perdonan su libro de 1552, *La destrucción de las Indias*, que llevó, por ejemplo, a Menéndez Pidal a mantener que Las Casas era incapaz de ver objetivamente la realidad americana de su tiempo.

Quisiera hacer unas someras consideraciones sobre la figura casi olvidada de Juan Palafox y Mendoza, obispo de Puebla desde 1639, además de ejercer las funciones de Visitador Real y de llevar secretamente consigo un nombramiento

de Virrey de México, que podía utilizar cuando lo juzgara oportuno. Entró en conflicto con los jesuitas, porque éstos se resistían a admitir la autoridad superior del obispo, pero, sobre todo, Palafox consideraba que él, en cuanto representante de la Corona, era también defensor de los indios y, por lo tanto, tenía la obligación de comprobar si las leyes de Indias se cumplían en la Nueva España. No permaneció mucho en México y se le ordenó regresar a España para ocupar el obispado insignificante de Burgo de Osma, donde moriría y está enterrado.

Los jesuitas exiliados

Los jesuitas exiliados por real orden de Carlos III en 1767 se convirtieron en el primer grupo de intelectuales latinoamericanos expatriados involuntariamente que desgraciadamente tanto han abundado en los siglos XIX y XX. 1767 fue un episodio desgraciado para los jesuitas —y la Iglesia Católica— del cual no se repusieron en mucho tiempo. No fueron sucesos completamente análogos en España y sus territorios ultramarinos de entonces. Para algunos historiadores, 1767 es un acontecimiento sin paralelo en la historia latinoamericana anterior a la Independencia o Emancipación.

Debe tenerse presente que el espacio social ocupado por los jesuitas era mucho mayor en la América Latina que en la Europa Latina. Los jesuitas habían sido los educadores de las oligarquías dominantes. Y su expulsión, como en Europa, representó una grave fractura educativa en la historia de las clases altas; mas en Europa el vacío educativo creado por la desaparición

de los jesuitas no tuvo los efectos que en la América Latina.

De hecho, los jesuitas eran, en muchos casos, la vanguardia intelectual de su época. Cosa que muy probablemente ignoraban —o querían ignorar— los gobernantes españoles que decidieron expulsarlos de España y de América Latina. Hemos de advertir que al hablar de vanguardia nos referimos a un grupo de profesores, casi todos mexicanos, más algunos peruanos y chilenos. Dicho grupo se encontró muy a gusto en la Italia de 1767, donde había gran actividad intelectual; la Italia, podríamos decir, de la Ilustración meridional y católica. El más ilustre ejemplo de los jesuitas *ilustrados* fue el mexicano Francisco-Xavier Clavigero, cuya obra *Storia antica del Messico*, 1780-81, fue traducida pronto a las principales lenguas de Europa.

Esto es lo extraordinario del exilio de algunos jesuitas latinoamericanos a partir de su llegada a Italia: que allí reconstruyen la historia de su patria, en particular de la América prehispánica (aunque también trabajaron en temas del pasado más cercano). Ha de señalarse también una motivación muy importante en los jesuitas exiliados, tanto españoles como latinoamericanos: que escriben obras sobre sus países natales. Algo propio del Siglo de las Luces —en relación con España— era la mención peyorativa al citar el artículo sobre España en la Enciclopedia, y otros escritos semejantes, igualmente negadores del papel civilizador de la Península Ibérica. A este propósito, se ha dicho que los jesuitas exiliados, como tenían mucho tiempo, y leían los ataques sobre sus países,

tenían también *mucha ira*, lo que les llevaba a escribir en pro de sus patrias.

En Clavigero tenemos una nueva modalidad de humanismo solidario: el que proclama el valor humano de su nación y que se identifica con las raíces prehispánicas de México. En suma, la expulsión de los jesuitas contribuyó así indirectamente a la formación de una nueva conciencia histórica mexicana.

La actitud de Clavigero puede cifrarse en la del exiliado nostálgico, que transforma su expatriación en la reconstrucción de un pasado nacional. Hay otra actitud de los exiliados de 1767, la del expatriado vengativo, que quiere hacer de su situación un lugar de combate activo contra el causante del ostracismo de 1767, España y la monarquía borbónica. Se trata de la extraordinaria figura del jesuita peruano Juan Pablo Viscardo. Su resonante y postuma obra —*Carta a los españoles americanos*, Londres, 1799— es un documento esencial en la historia intelectual y política de la América de lengua española.

El mensaje más importante de Viscardo, en su famosa *Carta* (escrita en 1792), era su apelación a España para que concediera la independencia de los territorios de Ultramar. Después de compilar todos los aspectos negativos del poder español, concluye Viscardo: «Bajo cualquier aspecto que sea mirada nuestra dependencia de la España, se verá que todos nuestros deberes nos obligan a terminarla». Pero, para él, la unidad de la América española debe ser preservada: «el Nuevo Mundo es nuestra patria». Notemos que en 1792 la palabra *patria* había adquirido un nuevo contenido semántico, el que había reci-

bido en la Revolución Francesa: la nación soberana, la igualdad política y otros conceptos estaban implícitos en el vocablo *patrie*. Por otra parte, es menester recordar que los jesuitas habían sido seguidores del gran pensador español (y jesuita) Francisco Suárez, en cuanto a las relaciones entre el monarca y sus súbditos.

Conviene señalar también que los jesuitas fueron los importadores a la América Latina de las nuevas filosofías europeas. Esto es particularmente cierto en el caso de los jesuitas mexicanos, como ha demostrado Bernabé Navarro en *La introducción de la filosofía moderna en México*, 1948. Navarro señala que hacia 1750 los jesuitas enseñaban a Descartes y a Gassendi en sus clases de filosofía, señalando siempre lo que el mismo Clavigero llamó «la verdadera investigación de la verdad». De ahí que los jesuitas fuesen los primeros en enseñar en la América Latina la nueva física europea. Aunque los jesuitas no rechazaron la mayor parte de su filosofía escolástica tradicional, y puede decirse que por razones tácticas intelectuales se volvieron *eclécticos*, o sea que combinaron las nuevas filosofías modernas con la escolástica tradicional.

De Alejandro Korn a Alfonso Reyes

Hacia 1900 se observa una distinta orientación geográfica de la historia intelectual latinoamericana que marca casi el rompimiento de una tradición de dos siglos: me refiero al comienzo de la relación con Alemania como el país modelo, y a una de sus consecuencias, la

restauración de la Universidad como centro principal de la actividad intelectual.

Los positivistas estimaban que la filosofía tenía simplemente una función auxiliar de la ciencia. Y que disciplinas como, por ejemplo, la metafísica debían abandonarse como fantasías irreales. Mas la crisis espiritual del fin de siglo —el 98 europeo— motivó una reacción frontal contra el positivismo y un retorno al estudio de pensadores del idealismo como Kant. Se entiende que Alejandro Korn estableciera en Buenos Aires a principios del siglo la Sociedad Kantiana de Filosofía, con el propósito de acentuar la identificación del pensamiento nuevo y la vuelta a Kant y su idealismo. A finales del siglo la Universidad de Buenos Aires estableció la Facultad de Filosofía y Letras y ahí inició sus tareas docentes Korn. Y desde 1916 a 1936 (año de su muerte) fue Alejandro Korn el maestro, por antonomasia, de la Universidad argentina. Su concepto del papel del profesor universitario fue, sin duda, un reflejo directo del espíritu de 1848, del sentimiento en tantos intelectuales de entonces que tenían una obligación social y política con la comunidad. En la actitud filosófica de Korn había un factor que me atrevo a llamar negativo. Me refiero a la intensidad de su rechazo del positivismo y a su poca simpatía por todos los estudios de ciencias sociales que utilizarán métodos empíricos. Así, en tiempos de Korn, hubo sociólogos argentinos que utilizaban métodos que podrían considerarse científicos, pero que no pudieron adelantar mucho en el estudio de la sociedad argentina. Korn vio, particularmente, con temor todo lo que

fuera desarrollo económico y que no estuviera unido al desarrollo paralelo de la justicia social. O más precisamente, justicia y cultura nacional.

Vamos a pasar al extremo norteño de la América Latina, México, un país opuesto, en cierto grado, a la República Argentina, puesto que la emigración europea fue casi exclusivamente española, y muy escasa, en comparación con la del Cono Sur. La generación que corresponde a la de Korn es la de 1910 en México, constituida por un grupo excepcional de jóvenes intelectuales que tienen un papel destacado en la Revolución. En gran medida esos intelectuales dieron continuidad al impulso inicial de la Revolución.

Uno de éstos fue Vasconcelos, que quería hacer de la revolución mexicana una revolución verdaderamente cultural. El nombre de Vasconcelos se extiende por el mundo como el paradigma del humanista solidario, como el maestro por definición. En 1928 decide presentar su candidatura a presidente, pero es derrotado por el aparato electoral oficial; aunque él atribuyó su derrota a las intrigas del embajador norteamericano. Abandonó México de nuevo y residió en España y en Francia, dedicado a tareas literarias, particularmente las del género autobiográfico, pues la expatriación conduce frecuentemente al libro de *recuerdos* y *olvidos* (como diría Francisco Ayala). Vasconcelos pasó años de contradicción con su pasado, pero, finalmente, cuando murió en 1959, empezó el que podríamos llamar retorno de Vasconcelos. Alfonso Reyes, que murió muy poco después, hizo un elogio de su amigo.

La historia intelectual mexicana del siglo XX es, en gran medida, un diálogo entre Vasconcelos, el atormentado recreador de la patria, y la serena maestría de Alfonso Reyes. Quiero dejar constancia de la deuda que tiene la comunidad cultural española con Alfonso Reyes. Para los profesores e investigadores científicos se fundó en México, en agosto de 1938, la «Casa de España en México», que acogería desde aquel otoño a diversos intelectuales españoles, transformándose más tarde —ya bajo la Presidencia de Alfonso Reyes— en la hoy prestigiosa institución de El Colegio de México.

Reyes es el reverso de la generación de 1910 (si el anverso es Vasconcelos). Reyes concibe la Universidad como una institución docente dedicada fundamentalmente al estudio de las humanidades: en contraste, por supuesto, con lo que habían hecho los positivistas de México, para los cuales contaban más los estudios de ingeniería, y muy especialmente los de Minas. De ahí también que Alfonso Reyes proclame: «Quiero el latín para las izquierdas». Porque cree que en la historia de México ha habido un componente *latino* constante, y volver al estudio del latín representa la recuperación de algo esencial de México.

Alfonso Reyes fue el más efectivo creador del clima intelectual y moral que empezó a reinar en México tras su retorno de 1939. Muchos historiadores, de los que no leen poesía, dirán que Reyes no tiene importancia alguna en su patria, en dicha época, pero para aquellos que creemos que la cultura es lo más permanente de una civilización, Alfonso Reyes es inse-

parable del México que tanto significa en la historia iberoamericana (en el recto sentido del término) de este siglo.

De Mariátegui a Segundo

Hablar de José Carlos Mariátegui, el pensador peruano, es casi tan difícil como hablar de José Martí, el poeta y héroe cubano; porque Mariátegui ha sido adorado, como un ídolo ideológico, aunque no tanto como Martí. La Revolución cubana ha hecho de Mariátegui el mito más importante de la América continental de lengua española. Mariátegui es todavía uno de los escasos pensadores marxistas de lengua española que merezcan ser considerados como tales, es decir, como *pensadores*.

En su país, cuando Mariátegui era un joven, el presidente Leguía, un semidictador, había creado un sistema de becas para que fueran a Europa a ampliar estudios todos aquellos jóvenes que le molestaban políticamente. Mariátegui supo aprovechar aquella oportunidad: «No hay salvación para Indoamérica sin el pensamiento europeo», había escrito, y Leguía le daba esa oportunidad. «Nuestra América no es suficientemente *latina*, y hay que latinizarla». Así que marchó a Italia, al corazón mismo de la latinidad.

Entre los pensadores italianos que conoció estaba la admirable figura de Piero Gobetti, que publicaba una revista muy importante y valiente, «La rivoluzione liberale», que cesó al ser asesinado Gobetti. Quizá la amistad más decisiva para Mariátegui fuese la del muy original pensador socialista Carlo Rosselli, a quien asesinaron más tarde en Francia los esbirros de

Mussolini. También en aquella Italia estaba uno de los más destacados pensadores marxistas, Gramsci. No puede decirse que Mariátegui fundió, luego en Perú, todo lo que aprendió en Italia, pero quizás cabe afirmar que el concepto de Gramsci de un marxismo abierto, sin dogmas de ninguna especie, estará presente en él.

Casi simultáneamente se interesó por los escritos y las actitudes de un escritor —Marinetti— que, aunque se consideraba muy de vanguardia, como creador de lo que llamaba «futurismo», estaba, sin embargo, muy unido a los fascistas. Apunto esta relación de Mariátegui para señalar cómo en él el arte y las letras de su época le interesaban como parte de su mundo cultural. Al volver al Perú en 1923, se propone investigar la realidad social e histórica del país, siguiendo una metodología marxista.

Marxismo personalizado

Se ha hablado del «marxismo peruanizado» de Mariátegui cuando, en verdad, habría que hablar del marxismo personalizado del pensador peruano. Vio en el marxismo un instrumento indispensable para descubrir la realidad de su país —una realidad que forzosamente tenía que cambiar— pero sabía que con simples y tajantes afirmaciones (como las del admirable anarquista González Prada) —eliminar al Estado y la propiedad privada— no se modificaba absolutamente nada.

Me quisiera referir, por último, a los cambios espirituales —y de muy diverso orden— de la Iglesia Católica latinoamericana en los últimos veinte años, quizás un poco más. No creo

que ningún historiador de la América Latina —por muy materialista que sea, de izquierdas o derechas— pueda negar el papel tan decisivo que ha representado el cambio espiritual de la Iglesia Católica, al menos en algunos países. Todo ello está relacionado también con la llamada «Teología de la Liberación».

Como es sabido, la Iglesia Católica era profundamente conservadora en América Latina —y en otras partes del planeta— y, desde luego, muy poco intelectual. Esta América ha contado como tierras de creencia más que de pensamiento católico. He escogido como ejemplo intelectual de los teólogos de la liberación uno de los más rigurosos: el jesuita uruguayo Juan Luis Segundo. Para Segundo, los cristianos han considerado el pecado exclusivamente en relación a la propia persona y se suele así decir «mis pecados». Estos pecados, se enseña a los cristianos, tienen su origen en la «caída» de la naturaleza humana, son, por lo tanto, las consecuencias del pecado original. Mas el P. Segundo mantiene que se debe hablar de «estructura social pecaminosa», de «instituciones pecaminosas» y, claro está, de «sociedades pecaminosas». Podría decirse, por supuesto, que la teología de Segundo es una teología política, o más bien de la política. Su propósito principal es definir la libertad humana, mostrando que el mismo pecado original fue integrado por Dios en su diseño de la evolución de la Humanidad. Y Segundo critica con virulencia lo que llama la imagen inmóvil del pecado, que es, para él, una de las expresiones de la filosofía política conservadora. •

reuniones científicas

Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología

«GENOME EXPRESSION AND PATHOGENESIS OF PLANT RNA VIRUSES»

- Nuevo *workshop* en mayo, en la Fundación

Del 7 al 9 de mayo se celebrará, en la sede de la Fundación Juan March, un *workshop* sobre «Genome expression and pathogenesis of plant RNA viruses», promovido por esta institución dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología. Organizado por **Fernando García-Arenal**, del Departamento de Patología Vegetal de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos de Madrid, y por **Peter Palukaitis**, del Departamento de Patología de Plantas de la Cornell University, de Nueva York, este *workshop* contará con 17 ponentes procedentes de diversos países, y en él podrán participar científicos licenciados o recién doctorados que estén trabajando en temas relacionados con el del *workshop*. El máximo de participantes será de 35.

A lo largo de esta reunión científica, que se desarrollará en forma de conferencias a cargo de los ponentes invitados, breves presentaciones orales y otras sesiones de discusiones generales y debates, se tratarán cuestiones relacionadas con la organización del genoma y la replicación de virus de plantas RNA; el análisis de funciones virales y patogénesis viral inducida mediante el uso de transcriptos infecciosos; análisis de funciones virales usando plantas transgénicas;

respuestas del huésped a la patogénesis viral; y la variabilidad genética de los virus de plantas RNA.

Los conferenciantes invitados a este *workshop* son los siguientes: D. C. Baulcombe (Reino Unido); R. N. Beachy (Estados Unidos); G. Boccardo (Italia); J. F. Bol (Holanda); G. Bruening (Estados Unidos); J. R. Díaz-Ruiz (España); W. G. Dougherty (Estados Unidos); F. García-Arenal (España); W. L. Gerlach (Australia); A. L. Haenni (Francia); E. M. J. Jaspars (Holanda); M. A. Mayo (Reino Unido); D. L. Nuss (Estados Unidos); P. Palukaitis (Estados Unidos); Y. Watanabe (Japón); y M. Zaitlin (Estados Unidos).

El *workshop* está organizado con carácter cerrado y se desarrollará en inglés (sin traducción simultánea).

Desde el inicio del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología de la Fundación Juan March, en enero de 1989, esta institución ha patrocinado tres *workshops*, además de éste, dedicados a los temas de «Tolerance: mechanisms and implications», «Proteínas PR en plantas» (en Valencia) y «Diagnóstico molecular del cáncer».

Además, la Fundación ha organizado o promovido diversos cursos y ciclos de conferencias, estos últimos abiertos al público.

CUATRO CIENTÍFICOS HABLARON SOBRE LA TEORÍA ACTUAL DE LA EVOLUCIÓN

- Ciclo de conferencias de Maynard Smith, Eigen, Orgel y Alberch

Sobre «La teoría actual de la Evolución» se celebró en la Fundación Juan March, del 19 de febrero al 12 de marzo pasados, un ciclo de conferencias en el que participaron el Premio Nobel de Química 1967 Manfred Eigen y los científicos John Maynard Smith, de la Universidad de Sussex en Brighton (Inglaterra); **Leslie E. Orgel**, del Salk Institute, San Diego (Estados Unidos); y el español Pere Alberch, director del Museo Nacional de Ciencias Naturales, de Madrid. Este ciclo se inscribía dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología de la Fundación.

John Maynard Smith fue presentado por Antonio **Fontdevila**, de la Facultad de Ciencias de la Universidad Autónoma de Barcelona; Manfred Eigen lo fue por Esteban Domingo, del Centro de Biología Molecular de Madrid; Leslie E. Orgel, por **Juan Ortín**, del mismo centro; y Pere Alberch, por Emiliano Aguirre, del Museo de Ciencias Naturales de Madrid.

En páginas siguientes se ofrece un resumen de las intervenciones.

John Maynard Smith, nacido en 1920, ha sido durante veinte años profesor de Biología en la Universidad de Sussex (Inglaterra), de la que, desde 1985, es Profesor Emérito. En 1986 le fue concedida la Darwin Medal.

Manfred Eigen (Bochum, Alemania, 1927) estudió Física y

Química en la Universidad de Göttingen. En 1967 le fue concedido el Premio Nobel de Química. Fue director del Max-Planck Institut y desde 1971 es Profesor Honorario de la Facultad de Medicina de la Universidad de Göttingen. Desde 1987 es «Ehrensensator» (senador honorario) de la Georg August Universität, de Göttingen.

Leslie E. Orgel se doctoró en Química en la Universidad de Oxford en 1951 y, tras realizar investigaciones postdoctorales en el Instituto Tecnológico de California y en la Universidad de Chicago, fue profesor en la Universidad de Cambridge. Desde 1964, Orgel es profesor en el Salk Institute y profesor adjunto de la Universidad de California en San Diego. Es Miembro Electo de la Royal Society y de la American Academy of Arts and Sciences.

Pere Alberch (Barcelona, 1954) se tituló Bachelor of Sciences (Licenciado) en Estudios biológicos y de medioambiente en 1976 por la Universidad de Kansas y Doctor en Zoología en 1980 por la Universidad de California en Berkeley. Desde 1989 es director del Museo Nacional de Ciencias Naturales, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Anteriormente fue profesor de Biología y Conservador de Herpetología en el Museum of Comparative Zoology de la Universidad de Harvard, cargo del que actualmente está excedente.

John Maynard Smith

«EL SEXO Y LA EVOLUCIÓN
BACTERIANA»



La variabilidad genética constituye la materia prima sobre la que actúan los mecanismos evolutivos dando lugar a la diversidad de las especies conocidas. En los organismos eucarióticos los fenómenos de sexualidad contribuyen de modo esencial al mantenimiento de la variabilidad. Así, aunque la fuente última de la variación genética es el proceso de mutación, la recombinación genética que se produce durante la meiosis que origina los gametos, así como el reparto aleatorio de los cromosomas homólogos durante la misma, pueden originar casi infinitas combinaciones de caracteres. Sin embargo, en procariotas no existen mecanismos comparables, aunque sí se conoce desde hace tiempo la posibilidad de transferencia de pequeñas cantidades de material genético mediante procesos denominados parasexuales (conjugación, transformación y transducción). De hecho, estos fenómenos son extremadamente útiles como base de importantes técnicas en biología molecular. Una pregunta clave es si estos mecanismos de intercambio genético son meros artefactos de laboratorio o si, por el contrario, desempeñan un papel importante en la evolución procariótica. En este contexto, y dado que esta transferencia de información puede tener lugar entre organismos relativamente distintos, el concepto de especie como unidad evolutivamente aislada tiene un sentido más difuso para los procariotas.

Se ha iniciado un primer abordaje del problema mediante el análisis de la secuencia del gen que codifica la proteína denominada PBP (Penicillin Binding Protein) y que es responsable de la fijación de la penicilina y, consecuentemente, de la sensibilidad a la misma de ciertas cepas bacterianas. Estos estudios se han realizado en un considerable número de cepas de *Neisseria* y *Streptococcus*. Concretamente en *Neisseria*, donde los resultados son más completos, se ha logrado demostrar que en ciertas «especies» normalmente sensibles a la penicilina, como *N. meningitidis* o *N. lactamicus*, se han originado cepas resistentes mediante incorporación de ciertos fragmentos del gen perteneciente a *N. flavescens*, una «especie» resistente de *Neisseria* que difiere respecto a las otras en un considerable 20 por 100 de la secuencia. En casos más complejos puede llegarse a observar la incorporación de bloques de DNA procedentes de hasta cuatro cepas distintas. El mecanismo por el que se piensa que ocurre esto es mediante transformación, es decir, a través de la captación de fragmentos de DNA exógeno presentes en el medio que rodea la bacteria. Este DNA se incorpora al genoma receptor mediante mecanismos de recombinación que requieren una cierta homología (recombinación homóloga) entre las secuencias del fragmento que se incorpora y la de la zona del

genoma donde se produce la integración.

A la hora de generalizar estos resultados, es necesario tener en cuenta que el modelo de evolución de la resistencia a penicilina de *Neisseria* y *Streptococcus* es peculiar en dos aspectos. En primer lugar, la selección en la evolución de la resistencia a penicilina es muy reciente (unos 50 años). Por otra, estos organismos son particulares en cuanto al desarrollo de un sofisticado sistema de transformación. En *Neisseria* puede observarse un fenómeno de autólisis, permitiendo la transferencia genética a otras bacterias presentes en el medio.

¿Son aplicables estos resultados a otros genes, a otros organismos? En este sentido se han realizado estudios con tres genes de enzimas de diez cepas de *E. coli* y los resultados, aunque no concluyentes por la insuficiencia

de datos, apuntan hacia una respuesta afirmativa.

Así pues, ¿con qué tipo de imagen puede describirse la evolución de las bacterias? Los datos disponibles hasta el momento parecen apoyar el modelo denominado de «árbol localmente continuo», donde existe transferencia horizontal de información genética. Esto implica un intercambio de información entre «especies» relativamente semejantes, siendo factible el flujo desde un organismo a otro poco relacionado a través de organismos intermedios que actuarían a modo de eslabones de una cadena. Este modelo es compatible con la existencia de entidades evolutivamente independientes, como podría ser el caso de *E. coli* y «especies» de *Salmonella*, donde datos indirectos parecen sugerir una evolución independiente, sin intercambio genético importante.

Antonio Fontdevila

«LAS BARRERAS SEXUALES EN LA EVOLUCIÓN»

La contribución más significativa de Maynard Smith se refiere a la formalización de modelos evolutivos. El mismo advierte sobre lo importante que es la integración de las matemáticas y la biología. La aplicación de la teoría de juegos a la Evolución constituye quizá el ejemplo más representativo de esta faceta.

Neodarwinista, Maynard Smith es conocido por su modelo sobre la especiación simpátrica aparecido en 1966, y ha estudiado prácticamente todas las áreas de la Evolución, entre ellas la del sexo. Reconoce la importancia de la variabilidad genética para que la selección natural

sea operativa y el papel importante que el sexo tiene en promoverla a través de la recombinación genética. Entre sus actuales temas de estudio figuran el papel de las barreras sexuales en la evolución y la importancia de las especies en los organismos procariontas, temas polémicos en la biología de la evolución.

Un aspecto fundamental de su labor es la búsqueda de una concertación entre los diversos niveles biológicos (molecular, orgánico, poblacional) ubicando cada uno de ellos en su justo lugar dentro de una teoría evolutiva actualizada.



Manfred Eigen

«LAS CUASI-ESPECIES
VIRALES»



En la actualidad el estudio de la evolución de los sistemas virales es de gran interés no sólo por su repercusión en el control de importantes enfermedades de nuestra época (SIDA, gripe, etc.). Estudiando la evolución de los virus se está aprendiendo también sobre el origen y evolución de la información genética. Se tienen buenas razones para pensar que las primeras moléculas portadoras de información genética fueron ácidos nucleicos, concretamente moléculas de RNA con capacidad de autorreplicación. El concepto de cuasi-especie tiene su origen precisamente en el estudio teórico de este tipo de sistemas autorreplicativos y hace referencia a la distribución de secuencias mutantes que proceden de una determinada secuencia denominada salvaje o maestra. Fue más tarde cuando este concepto se aplicó para explicar la enorme variabilidad en la secuencia de ciertos virus RNA (virus cuyo genoma está compuesto por RNA). Una de las derivaciones más importantes de este modelo es que la diana del proceso evolutivo es el espectro completo de secuencias (o de virus) y no el individuo mejor adaptado (el tipo salvaje) tal como dictaría una concepción darwinista clásica. De hecho, en las distribuciones más flexibles frente a cambios evolutivos la secuencia maestra se encuentra cuantitativamente muy poco representada en relación al número total de mutantes. La estabilidad de la cuasi-especie

depende de la tasa de mutación, de la longitud de la secuencia y de los valores selectivos de los mutantes. Una propiedad esencial de las cuasi-especies es el denominado umbral de error. Una tasa de error o mutación superior a dicho umbral deteriora la cuasi-especie por acumulación de errores, y la información contenida en la distribución se pierde.

Las cuasi-especies pueden presentarse como una distribución localizada en el denominado espacio de secuencias, un espacio donde cada punto representa cada una de las posibles secuencias de una longitud dada. Las propiedades topológicas de este espacio son útiles para el estudio de procesos evolutivos. Con ello se pretende poder describir (para poder llegar a predecir) las rutas que sigue la evolución de una determinada secuencia.

El modelo de cuasi-especie ha podido ser evaluado cuantitativamente con virus RNA. Los estudios muestran que estos virus se comportan como cuasi-especies con tasas de mutación próximas al umbral de error, lo que les permite una enorme rapidez de adaptación a ambientes cambiantes. En la actualidad se están desarrollando «reactores evolutivos» que permiten estudiar cuantitativamente los efectos de distintas situaciones ambientales (presión inmunológica, fármacos, etc.) sobre las poblaciones de virus. Se trata de cultivos

continuos a gran escala en los que la infección viral se produce bajo condiciones controladas, y en los que muchas de las variables pueden seguirse de modo automatizado. Este tipo de experimentos no sólo constituye un avance en el estudio de los mecanismos de evasión del sistema inmune, sino que permite la creación de escenarios modelo de la evolución primitiva de la vida.

La teoría de cuasi-especies ha permitido desarrollar un nuevo tipo de análisis comparativo de secuencias mediante el método denominado de «geometría estadística en el espacio de secuencias», el cual permite establecer relaciones («parentescos») mucho más precisas que las que ofrecen los métodos clásicos.

Actualmente se sabe que el virus causante del SIDA pertenece a una antigua familia de

virus, retrovirus, que normalmente evolucionan integrados en el genoma de las células huésped. En esas condiciones su evolución procede con una tasa de mutación baja, ya que los sistemas de corrección de errores de organismos superiores son muy eficientes. Sin embargo, se piensa que hace unos cien años el virus se hizo exógeno y que la elevada tasa de error de la enzima de replicación del virus propició una rápida evolución que desembocó hace unos 30 años en que el virus se convirtiera en patógeno para el hombre. Así pues, junto al optimismo que causa el progreso en el conocimiento de los virus, avance que en un futuro podría permitir el control de su evolución, en la otra cara de la moneda está la amenaza de que con otros virus la historia sobre el origen del virus del SIDA vuelva a repetirse.

Esteban Domingo

«BIOTECNOLOGIA EVOLUTIVA DE LOS VIRUS»



Eigen, siendo estudiante de doctorado en Física y Química, describió el mecanismo de reacciones químicas extremadamente rápidas, lo que le valdría el reconocimiento internacional que culminaría con la obtención del Premio Nobel de Química en 1967. Más tarde describió un nuevo modelo de evolución molecular, en el que enfatizaba la importancia de la mutación como fuente de diversidad y adaptabilidad de los replicones sencillos que debieron existir al comienzo de la vida sobre la tierra. Este modelo fue posteriormente desarrollado por el propio Eigen, P. Schuster y otros científicos y condujo al concepto de cuasi-especies.

Los trabajos con numerosos virus de animales y plantas han generalizado la conclusión de que los virus RNA son complejas mezclas de variantes. El hecho de que no puedan describirse como una estructura definida y estable empieza a ser reconocido como el principal obstáculo al diseño de vacunas sintéticas y a la efectividad de agentes antivirales. El avance del SIDA es un dramático ejemplo. Se requiere una «biotecnología evolutiva», como la denomina Eigen, que él está abordando con la construcción de un reactor para el estudio controlado de la evolución del virus.

Leslie Orgel

«LOS ORIGENES DE LA VIDA»



Al margen de planteamientos más o menos filosóficos, la cuestión del origen de la vida puede reducirse básicamente a un problema de química: ¿qué reacciones tuvieron lugar durante los aproximadamente 1.000 millones de años transcurridos hasta la aparición de los primeros organismos primitivos (similares a las bacterias actuales)? Una primera etapa debió consistir en la síntesis prebiótica de los precursores orgánicos (esencialmente aminoácidos, bases nitrogenadas y azúcares) que componen las biomoléculas que conocemos. Posteriormente, los aminoácidos y los componentes de los ácidos nucleicos (azúcares, fosfato y bases nitrogenadas) debieron polimerizar al azar para dar lugar, respectivamente, a péptidos (proteínas de cadena corta) y polinucleótidos (polímeros de las unidades básicas denominadas nucleótidos).

En la actualidad es posible sintetizar en el laboratorio los distintos componentes básicos de proteínas y ácidos nucleicos a partir de compuestos químicos muy sencillos y en unas condiciones supuestamente análogas a las primitivas. Así, en el célebre experimento de Stanley Miller, a partir de una mezcla gaseosa de agua, amoníaco, metano e hidrógeno sometida a descargas eléctricas, fue posible obtener diversos aminoácidos. Las bases púricas (adenina y guanina) pueden sintetizarse a partir de formaldehído, ácido cianhídrico y amoníaco. Las pirimidi-

nas se obtienen partiendo de cianoetileno y cianato. Por último, los azúcares se obtienen por condensación de ciertos aldehidos simples, formaldehído entre ellos.

¿Qué evidencias existen de que estas reacciones de laboratorio realmente han tenido y tienen lugar actualmente en el universo? Existen dos evidencias. La primera es que cuando se estudia por medios radioastronómicos la composición de regiones del espacio denominadas quasares (lugares donde se originan planetas y estrellas) se encuentra que tres de las moléculas más abundantes son ácido cianhídrico, formaldehído y cianoetileno, precursores básicos de las reacciones anteriormente descritas. La segunda evidencia procede del análisis de meteoritos en los que se ha encontrado una gran cantidad de aminoácidos, y, entre los más abundantes, precisamente aquellos que se hallan en mayor proporción en el experimento de Miller.

Aunque la mayoría de los científicos están de acuerdo en la acumulación de precursores orgánicos sencillos (a menudo denominada sopa prebiótica) en la tierra primitiva, existen, sin embargo, discrepancias sobre el origen de los mismos. Un primer grupo de científicos piensa que los compuestos orgánicos tienen origen en la propia tierra a partir de la atmósfera primitiva y en condiciones más o menos semejantes a las del experimento de Miller. Según otros,

los meteoritos procedentes del espacio exterior podrían haber aportado suficiente cantidad de compuestos orgánicos. Finalmente, un tercer grupo postula que la síntesis orgánica tuvo lugar en lugares profundos de los océanos a partir de gases producidos por géiseres submarinos. En resumen, el problema no parece ser cómo se originan los precursores orgánicos, sino más bien que se conocen demasiadas formas en las que pudieron originarse, y por el momento no se sabe cuál es la correcta.

Otra cuestión importante es la de cómo se originaron los polímeros, sus componentes, para dar lugar a proteínas y ácidos nucleicos. La idea comúnmente aceptada es que la selección natural es la responsable de la evolución de las moléculas. Los ácidos nucleicos, y concretamente los RNA, poseen todas las

propiedades necesarias para poder evolucionar por selección natural. Son moléculas que poseen descendencia, su replicación está sometida a errores, y pueden realizar actividades de tipo enzimático, por lo que la selección natural puede evaluar fenotipos de RNA.

En la actualidad existe una gran controversia sobre si fue el RNA el primer sistema autorreplicativo. El origen de la polémica radica en que a través de la síntesis de azúcares conocidos sólo se obtiene una pequeña proporción del compuesto adecuado, de modo que los otros productos interfieren en el proceso de replicación. Por ello algunos investigadores piensan que previamente debió existir un sistema replicativo más simple en el que estos problemas no tuviesen lugar. En esta línea se dirigen algunas investigaciones recientes.

Juan Ortín

«RELEVANTES
CONTRIBUCIONES
A LA EVOLUCIÓN QUÍMICA
PREBIÓTICA»



El problema del origen de la vida ha preocupado al hombre desde tiempo inmemorial. Su estudio puede abordarse desde aspectos teológicos y filosóficos, pero también sobre bases científico-experimentales: por una parte, los estudios micropaleontológicos han permitido conocer las formas de vida que presumiblemente existieron en tiempos geológicos antiguos. Por otro lado, los experimentos de reconstrucción en las condiciones ambientales que supuestamente imperaban entonces nos están permitiendo inferir cómo pudo ser la evolución química prebiótica.

El doctor Leslie Orgel ha dedicado prácticamente toda su actividad investigadora al problema del origen de la vida y sus contribuciones a este tema han sido de una gran relevancia. Entre ellas cabe destacar sus aportaciones al esclarecimiento de los mecanismos de polimerización no enzimática —prebiótica— de nucleótidos y sus análogos; sus estudios sobre el problema de la selección de isómeros ópticos entre los componentes de la «sopa prebiótica» y sus modelos de evolución de la maquinaria genética ancestral.

Pere Alberch

«MAS ALLA DEL
NEODARWINISMO»



El avance de los conocimientos actuales, sin restar validez general a la teoría darwiniana, ha llevado a reevaluar algunos de sus conceptos. Una idea importante de la teoría evolutiva de Darwin es la de continuidad. Esta idea, ya formulada por Aristóteles, hace referencia a una visión de la evolución como proceso gradual, continuo, de pequeños avances, con la selección natural operando de modo igualmente gradual y donde cualquier organismo intermedio es posible.

Sin embargo, existen diversos hechos que parecen cuestionar esta idea. Por ejemplo, el reanálisis del registro fósil de ciertos moluscos ha permitido observar cómo existen especies que, a pesar de las variaciones ambientales, han permanecido morfológicamente invariables incluso hasta nuestros tiempos y cómo en un momento determinado surge una enorme variabilidad que da lugar a especies muy distintas.

En esta misma línea se encuentra el hallazgo de fósiles (como el *Archaeopteryx mesozoica*) que son verdaderos mosaicos de caracteres morfológicos de distintos organismos, sin que se conozcan especies que pongan de manifiesto la gradualidad del cambio.

La idea de progreso en la teoría darwinista surge inevitablemente del hecho de que la selección natural da lugar a formas cada vez más perfectas, eliminándose aquéllas menos adaptadas. Hoy día este concepto empieza a ser matizado cuando

se piensa en ejemplos como el del pez pulmonado, la cenicienta de un grupo (el de los peces) que se estuvo diversificando y adaptando durante millones de años, y que de modo inesperado dio lugar a los anfibios que habrían de conquistar la tierra. La selección natural en estos casos no aparece como motor de progreso; más bien desempeña un papel editorial eliminando las formas que claramente no funcionan, mientras que, por el contrario, el azar podría desempeñar un papel importante en la elección de los organismos que van a tener éxito.

El ideal reduccionista de poder explicar la diversidad morfológica a través del análisis genético-molecular aún «está muy lejos de conseguirse, y una de las principales dificultades se manifiesta en hechos como el de que no exista una correlación entre la diversidad morfológica y la diversidad genética. Dicho de otro modo: apenas existen diferencias entre los genes del hombre y de un mono, mientras que son evidentes las diferencias de otro tipo.

Todo ello empieza a no ser sorprendente a la luz de lo que ya se conocía y se está conociendo sobre la regulación génica y la genética del desarrollo. Así se sabe desde hace algún tiempo que la modificación de ciertos genes que forman parte de circuitos reguladores puede dar lugar a cambios que «a priori» podrían parecer resultado

de la acumulación de gran número de alteraciones génicas.

Una consecuencia directa de este enfoque genético es que la variación (el resultado visible de las alteraciones génicas) debe estar sujeta a unos determinados límites impuestos por la organización interna de los distintos circuitos génicos y de los patrones de desarrollo. Realmente esto es lo que parece observarse cuando se estudian ciertas teratologías (malformaciones naturales de aspecto monstruoso), mutaciones en la mosca *Drosophila* (uno de los organismos genéticamente mejor conocidos), interferencias del desarrollo de ciertos anfibios provocadas experimentalmente, etc.

Las variaciones con que nos

encontramos en estos casos no parecen generadas de modo aleatorio, sino que sólo son posibles ciertos casos, revelando la existencia de una organización interna de la variación que impone límites a ésta. Este concepto ha sido denominado *internalismo*, frente a la visión *externalista* darwiniana que no limita la variación y que concibe la selección natural (factor externo) como motor de la evolución.

Ambas concepciones no son excluyentes, y puede pensarse en la superposición de estas ideas. Según esto, los diversos caracteres son filtrados por los parámetros internos genéticos y de desarrollo, de modo que la selección natural actuaría sobre los elementos preseleccionados.

Emiliano Aguirre

«ALBERCH, GUIA DE LA TEORIA SINTETICA»



Pere Alberch es uno de los científicos españoles más conocidos a nivel mundial en materias de Biología teórica y Biología evolutiva, como la morfogénesis, las causas y mecanismos de la diversidad y complejidad de las formas de vida, el papel del desarrollo ontogénico en la evolución, especialmente el rol de la heterocronía o variaciones de ritmo en los procesos de crecimiento. En los últimos diez años ha sido invitado para dar conferencias y participar en congresos y simposios sobre estos temas y ha dirigido proyectos sobre los mismos. Asimismo, investiga sobre tecnología vídeo aplicada a sus trabajos sobre el desarrollo de los anfibios, y sobre modernización e informatización de las colecciones de museos de historia natural.

La «Teoría Sintética» de los

genéticos y paleontólogos de los años 30 era sólo una utopía: un ideal al que los neodarwinistas intentaban aproximarse. En el último tercio del siglo sus paradigmas hicieron crisis. Alberch está entre los guías que han señalado el camino que falta y pueden ayudar a recorrerlo.

Como director del Museo Nacional de Ciencias Naturales, Alberch está destinado a concluir su fábrica y a inspirar el futuro de conservación e investigación de los objetos naturales conjuntamente. Su curriculum de profesor y conservador proclama la unión indisoluble de la tarea investigadora con la labor docente y con la conservación del patrimonio cultural y científico en los museos. •

NUMERO 35 DE «SABER/Leer»

- Con artículos de José Hierro, Amorós, Rodríguez Adrados, Ferrater Mora, Giner, Tortella y Rubio Llorente

José Hierro, Andrés Amorós, Francisco Rodríguez Adrados, José Ferrater Mora, Salvador Giner, Gabriel Tortella y Francisco Rubio Llorente colaboran en el número 35, correspondiente al mes de mayo, de la revista SABER/Leer, revista crítica de libros de la Fundación Juan March.

Recientemente apareció, en dos volúmenes, la obra poética completa de Gerardo Diego. Otro poeta, José Hierro, figura clave en la poesía de posguerra, se adentra en estos volúmenes, compendio de toda una vida de creación. Una ilustración de **Tino Gatagán** y una foto del poeta acompañan el artículo.

El profesor Andrés Amorós comenta elogiosamente *Obaba-koak*, novela de Bernardo Atxaga, que obtuvo el Premio Nacional de Narrativa y que sitúa en el panorama narrativo actual. Cuando aparece un libro como éste, señala Amorós, que emociona, divierte y hace soñar, se puede ser optimista. **Asun Balzola** ilustra el comentario.

El mito de Orfeo ha permanecido vivo a lo largo de la historia de la literatura y a él se refiere Rodríguez Adrados; que esto sea así no le parece casual, pues como señala en su trabajo, que ilustra **Francisco Solé**, Orfeo es el prototipo del poeta, el hechicero de la palabra.

Ferrater Mora realiza unas reflexiones sobre las distintas posturas que el filósofo puede adoptar ante un tema espinoso;



en esta ocasión se ocupa de las raíces afroasiáticas de la civilización clásica. **Victoria Martos** ilustra el trabajo. El estudio de la obra de Pierre Bourdieu, señala Salvador Giner en un artículo que ilustra **Alfonso Ruano**, ilumina la complejidad de los procesos de formación del privilegio en condiciones de modernidad avanzada.

Gabriel Tortella comenta una apretada síntesis de historia económica mundial, un verdadero «tour de force» que sólo un avezado maestro puede llevar a cabo con éxito, como ha hecho Cameron. **Arturo Requejo** firma la ilustración. Rubio Llorente se ocupa de un texto que recoge los inicios del comercio británico en China. **Marina Llorente** ilustra el artículo.

JUEVES, 3

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES

Guitarra, por **Gabriel Estarellas**.Comentarios: **Manuel Balboa**.

Obras de J. S. Bach, F. Sor,

M. Giuliani, H. Villa-Lobos,

M. Llobet, F. Tárrega y A.

García Abril.

(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

VIERNES, 4

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES

Piano, por **Ana María Labad**.

Comentarios: Antonio Fernández-Cid.

Obras de A. Soler, A. Scarlatti,

C. Seixas, F. Schubert,

N. Paganini, F. Liszt, C. Debussy

y A. Ginastera.

(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

SÁBADO, 5

12,00 horas

CONCIERTOS DEL SÁBADO

CICLO «INTEGRAL DE LAS**SONATAS PARA PIANO DE****BEETHOVEN» (III).**Intérprete: **Mario Monreal**.

Programa: Sonata n° 9, Op.

14 n° 1; Sonata n° 10, Op. 14

n° 2; Sonata n° 11, Op. 22; y

Sonata n° 12, Op. 26.

LUNES, 7

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Piano, por **Daniel Kharatian**.

Obras de O. Messiaen, N.

Medtner, S. Rachmaninoff y

K. Glazunoff.

MARTES, 8

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES

Recital de violonchelo y piano.Intérpretes: **Angel Luis Quintana**y **Patrín García-Barredo**.

Comentarios: Ramón Barce.

Obras de A. Vivaldi, F. Mendelssohn,

R. Schumann, G. Fauré,

J. Nin, P. Hindemith y G.

Cassadó.

(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

MIÉRCOLES, 9

19,30 horas

CICLO «CESAR FRANCK» (I).

Intérprete: José Manuel Azcue

Aguinagalde (órgano).

Programa: Coral n° 1 en Mi

mayor; Fantasía en La; Pasto-

**«CUBISMO EN PRAGA»,
EN LA FUNDACIÓN**

El 11 de mayo se inaugura en la sede de la Fundación Juan March la Exposición «Cubismo en Praga. Obras de la Galería Nacional», integrada por 76 obras propiedad de la Galería Nacional de Praga.

La muestra, organizada en colaboración con el Museo Picasso de Barcelona, ofrece óleos, acuarelas, esculturas, dibujos y guaches de diez artistas, 17 de ellas de Picasso.

La conferencia inaugural de la muestra correrá a cargo de Jiri Kotalik, director de la Galería Nacional de Praga.

Horario: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21; domingos y festivos, de 10 a 14 horas. Abierta hasta el 8 de julio.

calendario

ral; Preludio, Fuga y Variación; Cantabile; Fantasía en Do; y Final.

JUEVES, 10

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES
Guitarra, por **Miguel Angel Girollet**.

Comentarios: **Manuel Balboa**.
Obras de J. Dowland, J. S. Bach, F. Sor, F. Mendelssohn, I. Rodrigo y L. Brouwer.

(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

VIERNES, 11

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Ana María Labad**.
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 4).

19,30 horas

Inauguración de la **EXPOSICIÓN «CUBISMO EN PRAGA»**.
Conferencia del **Dr. Jiri Kotalik**, Director de la Galería Nacional de Praga (*traducción simultánea*).

SÁBADO, 12

12,00 horas

CONCIERTOS DEL SÁBADO

LOS GRABADOS DE GOYA, EN GINEBRA

Hasta el 6 de mayo seguirá abierta en el Salón Internacional del Libro y de la Prensa de Ginebra (Suiza) la Exposición de 218 grabados de Goya (colección de la Fundación Juan March), pertenecientes a las cuatro grandes series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromanía* y *Disparates*.

CICLO «INTEGRAL DE LAS SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN» (IV).

Intérprete: **Mario Monreal**.

Programa: Sonata n° 13, Op. 27 n° 1 «Quasi una fantasía»; Sonata n° 14, Op. 27 n° 2 «Claro de luna»; Sonata n° 15, Op. 28 «Pastoral»; y Sonata n° 16, Op. 31 n° 1.

LUNES, 14

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Guitarra, por **Alino Camacaro**.
Obras de J. S. Bach, F. Sor, F. Moreno Torroba, H. Villalobos, M. Ponce y A. Lauro.

MIÉRCOLES,

16

19,30 horas

CICLO «**CESAR FRANCK**» (II).

Intérpretes: **Josep Colom** (piano) y **Juan Lunares** (violin).

Programa: Sonata Op. 13 en La Mayor, de G. Fauré; y Sonata en La Mayor, de C. Franck.

JUEVES, 17

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES
Guitarra, por **Miguel Angel Girollet**.

CICLO «MOZART: TRIOS Y CUARTETOS CON PIANO», EN LOGROÑO

Los días 8, 15 y 21 de mayo se celebrará en Logroño, en la Sala «Gonzalo de Berceo», el ciclo «Mozart: tríos y cuartetos con piano», ofrecido por el **Trío Mompou** y (en el último concierto) con **Emilio Mateu** (viola). Los conciertos, que darán comienzo a las 20,30 horas, están organizados con la colaboración de «Cultural Rioja».

Comentarios: **Manuel Balboa**.
(Programa y condiciones de asistencia, como el día 10).

VIERNES, 18

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Ana María Labad**.
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 4).

SÁBADO, 19

12,00 horas

CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «INTEGRAL DE LAS SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN» (V).

Intérprete: **Mario Monreal**.

Programa: Sonata nº 17, Op. 31 nº 2 «La tempestad»; Sonata nº 18, Op. 31 nº 3 «La Caza»; Sonata nº 19, Op. 49 nº 1; Sonata nº 20, Op. 49 nº 2; y Sonata nº 21, Op. 53 «La Aurora».

LUNES, 21

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Canto y piano, por **Juei-Mín Chu** (soprano) y **Manuel Angel Burgueras** (piano).

Obras de G. F. Haendel, F. Schubert, R. Strauss, G. Faure, D. Debussy y S. Rachmaninoff.

«ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO», EN ALBACETE

El 13 de mayo se clausura en el Museo de Albacete la exposición «Arte Español Contemporáneo (Fondos de la Fundación Juan March)». Componen la muestra 24 obras de otros tantos autores. La exposición está organizada en colaboración con «Cultural Albacete».

MARTES, 22

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES
Recital de violonchelo y piano.
Intérpretes: **Paul Friedhoff** y **Almudena Cano**.

Comentarios: **Ramón Barce**.

Obras de F. Francoeur, J. S. Bach, L. V. Beethoven, F. Mendelssohn, M. de Falla y K. Davidov.

(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES.

«**Consolidación democrática en América Latina**» (I).

Alfred Stepan: «El nuevo debate institucional: parlamentarismo o presidencialismo».

II CICLO DE ÓRGANOS HISTÓRICOS DE VALLADOLID

Los días 5, 12, 19 y 26 de mayo se celebrará en Valladolid capital y en Tordesillas y Peñafiel el II Ciclo de Órganos Históricos de Valladolid, organizado en colaboración con la Asociación «Manuel Marín» de Amigos del Organó de Valladolid. El día 5 actuará en el Monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid **Josep María Mas i Bonet**; el 12, en la Iglesia de San Pedro de Tordesillas, **Joaquím Simóes da Hora**; el 19, en la Iglesia Parroquial de San Miguel, de Peñafiel, José **Enrique Ayarra**; y el 26, en la Catedral de Valladolid, **Maite Iriarte**. Todos los conciertos se celebrarán a las 20,30 horas.

calendario

MIÉRCOLES, 23

10,30 horas

**CICLO «CESAR FRANCK»
(III).**

Intérprete: **José Manuel Azcue Aguinagalde** (órgano).

Programa: Coral nº 2 en Si menor; Prière; Pieza heroica; Gran Pieza sinfónica; y Coral nº 3 en La menor.

JUEVES, 24

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES

Guitarra, por **Gabriel Estarellas**.

Comentarios: **Manuel Balboa**.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 3).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
INSTITUTO JUAN MARCH
DE ESTUDIOS E INVESTI-
GACIONES.

«Consolidación democrática en América Latina» (y II).

Alfred Stepan: «La vieja realidad del poder militar».

VIERNES, 25

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES

Piano, por **Ana María Labad**.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 4).

SÁBADO, 26

12,00 horas

CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «INTEGRAL DE LAS
SONATAS PARA PIANO DE
BEETHOVEN» (VI).

Intérprete: **Mario Monreal**.

Programa: Sonata nº 22, Op. 54; Sonata nº 23, Op. 57 «Appassionata»; Sonata nº 24, Op. 78 «A. Thérèse»; Sonata nº 25, Op. 79 «Sonatina»; y Sonata nº 26, Op. 81 «Los adioses».

LUNES, 28

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Organo, por **Annette Blanc**.

Obras de A. Storace, J. S. Bach-A. Vivaldi; J. S. Bach, J. Alain, O. Messiaen y F. Liszt.

MARTES, 29

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES

Recital de violonchelo y piano.

Intérpretes: **Paul Friedhoff** y **Almudena Cano**.

Comentarios: **Ramón Barce**.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 22).

MIÉRCOLES, 30

19,30 horas

**CICLO «CESAR FRANCK»
(y IV).**

Intérpretes: **Cuarteto Ibérico** y **Agustín Serrano** (piano).

Programa: Cuarteto en Re mayor y Quinteto en Fa menor.

JUEVES, 31

11,30 horas

RECITALES PARA JÓVENES

Guitarra, por **Miguel Angel Girollet**.

Comentarios: **Manuel Balboa**.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 10).

«GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL», EN ZARAGOZA

Desde el 22 de mayo se exhibirá, en el Museo Camón Aznar, de Zaragoza, la colectiva «Grabado Abstracto Español» (de la colección de la Fundación Juan March), integrada por 85 obras de 12 artistas españoles. La muestra se presenta en colaboración con IberCaja.