

Nº 209
Abril
1991

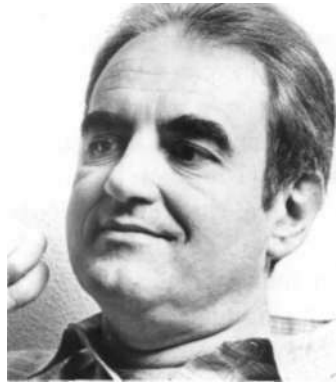
Sumario

| | |
|--|-----------|
| ENSAYO-La música en España, hoy (XIV) | 3 |
| <i>Iniciativa pública de la música</i> , por Tomás Marco | 3 |
| NOTICIAS DE LA FUNDACIÓN | 13 |
| Arte | 13 |
| Los retratos de Jacqueline, de Picasso, hasta el 28 de abril | 13 |
| — María Teresa Ocaña: «La modelo que nunca posó» | 14 |
| — Guía didáctica para ver la exposición | 17 |
| — La muestra, vista por la crítica | 18 |
| Los grabados de Goya, en Luxemburgo desde el 17 de abril | 20 |
| — La prensa francesa y la exposición | 21 |
| Música | 22 |
| Ciclo «Mozart: divertimentos y serenatas para viento», en abril | 22 |
| El repertorio pianístico para la mano izquierda | 23 |
| — Ofrecieron tres conciertos Jan Wijn, Joan Moll y Albert Nieto | 23 |
| Estreno de <i>Cuarteto con piano</i> , de José Luis Turina | 27 |
| — El compositor presentó la obra antes del concierto | 27 |
| Ciclo «Sonatas para violín y piano», en los «Conciertos del Sábado» de abril | 29 |
| «Conciertos de Mediodía» de abril | 30 |
| Cursos universitarios | 31 |
| Antonio Truyol: «El fin de Yalta» | 31 |
| Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología | 37 |
| Curso sobre «Transcription and replication of negative strand RNA viruses», en abril | 37 |
| Tres nuevos volúmenes de Biología en la «Serie Universitaria» | 38 |
| Las poliaminas y su relación con el desarrollo en plantas | 39 |
| Publicaciones | 40 |
| «SABER/Leer».- artículos de Gullón, Sánchez del Río, Cerda Olmedo, Pérez Sánchez, Aranguren, García-Sabell y Adrados | 40 |
| INSTITUTO JUAN MARCH DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES | 41 |
| Seminarios en abril del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales: los impartirán Ellen Immergut, Philippe Schmitter, Pierre Hassner y Félix Varela. | 41 |
| Javier Tusell: «La Dictadura de Primo de Rivera como régimen político». | 42 |
| Tres nuevos números, en la serie «Estudios/Working Papers» | 43 |
| Calendario de actividades en abril | 44 |

LA MÚSICA EN ESPAÑA, HOY (XIV)

Iniciativa pública de la música

Suele ser un lugar de consentimiento común que el papel tutelar de la cultura por parte de la iniciativa pública es un fenómeno reciente y que en realidad no se produce hasta los modernos estados del siglo XX. Naturalmente, esto lleva a pensar que hasta nuestro siglo las diversas artes y ciencias, es decir, todo lo que tradicionalmente se ha entendido por cultura sin llegar al término extensivo que abarca prácticamente todo con que hoy empieza a usarse el término, se ha producido libremente por las reglas del mercado de cada sociedad en particular. Sin embargo, tal creencia no es sino una monstruosa falacia derivada de no tener en cuenta las diversas formas que lo público ha adoptado a lo largo de la Historia hasta



Tomás Marco

Nacido en Madrid en 1942. Estudió violín y composición al mismo tiempo que se licenciaba en Derecho. Premio Nacional de Música 1969. Ha publicado varios libros y tiene un amplio eco internacional como compositor. Actualmente dirige el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

* 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 Conser-

llegar a los estados actuales. Ya en los albores de la civilización occidental, que es a la que debemos referirnos, pero que no difiere en este aspecto de otras civilizaciones más que en las distintas formas en que enfoquen lo público, nos encontramos con que la cultura y la iniciativa pública tienen mucho que ver. No hay más que considerar el papel que lo público jugó en las ciudades-estado griegas con respecto al teatro o las artes plásticas y, por supuesto, la música. Y siempre en el doble aspecto de lo normativo y la acción de fomento que podemos rastrear hasta nuestros días.

Otro tanto podría decirse con la cultura de la sociedad romana, donde, pese a que ha dejado el nombre de lo que más se suele adscribir a la iniciativa privada (el mecenazgo), lo público incide fuertemente sobre todos los aspectos de la cultura y, como bien es sabido, sobre el mismo deporte, que en tiempos del Imperio está plenamente estatalizado.

La fragmentación política subsiguiente a la caída del Imperio Romano parece dejar las cosas de la cultura a su libre evolución. Pero ello no sería sino desconocer que en esta época el papel de lo público es asumido por la Iglesia. Durante toda la Edad Media, y en buena parte después hasta el siglo XIX, la música estuvo fomentada y reglamentada (¡y cómo!) por la Iglesia, que fue compartiendo poco a poco esa esfera de poder con las nacientes cortes. En ese sentido el movimiento trovadoresco, por ejemplo, es un ejemplo de iniciativa pública o estatal si se entiende lo que políticamente significaba el feudalismo provenzal.

Del Renacimiento a la Revolución Francesa, la cultura y, por tanto, la música es una cuestión, además de eclesiástica, de los diversos príncipes. Y no se debe olvidar que en aquel entonces el estado coincide con la casa real o la dinastía, de modo que la frase

vatorio Superior de Música de Madrid; *Sobre los derechos de autor*, por Claudio Prieto, compositor; *La iniciativa privada en la música*, por Antonio Aponte, licenciado en Ciencias Económicas y Sociología, y María del Carmen Palma, licenciada en Filosofía y Letras; *Música y nuevos medios electroacústicos*, por Gabriel Brncic, compositor; *Ser intérprete hoy en España*, por Alvaro Marías, flautista, director del conjunto «Zarabanda»; *El pasado en la música actual*, por Miguel Ángel Coria, compositor; *El folklore musical*, por Miguel Manzano Alonso, profesor especial de Folklore Musical en el Conservatorio de Salamanca; *Música española en la radio*, por Carlos Gómez Amat, ensayista y crítico musical; *La musicología española*, por Ismael Fernández de la Cuesta, catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; *Revistas y medios especializados sobre música*, por Andrés Ruiz Tarazona, crítico musical; y *Televisión y música contemporánea*, por Ramón Barce, compositor.

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

INICIATIVA PUBLICA DE LA MUSICA

de Luis XIV de «El estado soy yo» no es sino una realidad política absoluta.

El que durante un breve período del siglo XIX la música, o mejor una parte de ella, parezca moverse por las simples leyes privadas del mercado, es sólo un espejismo que necesitaría solamente una aclaración de cuál sea el significado económico del liberalismo y el papel público que la alta burguesía privada juega de modo real en este tipo de sociedades.

De esta manera, la iniciativa pública de la música en nuestro siglo y en el momento actual no es una novedad, sino la forma que adopta en el tiempo un fenómeno que de una manera u otra ha ocurrido siempre. De hecho, se ha afirmado, no sin cierta razón, que el que la cultura haya pasado a ser un asunto que implica al estado es una conquista de la democracia, pues la saca del puro capricho de los poderosos o de la degradación del mercado puro. Pero lo que ocurre es simplemente que el fenómeno se ha adaptado al estado democrático moderno aunque haya existido siempre.

Eso no impide que en países con escasa tradición democrática, como es el nuestro, se siga teniendo una cierta desconfianza hacia el estado porque todavía no se siente plenamente que el estado sean todos y porque se tiende a confundir estado con gobierno. Por cierto que conviene aclarar que cuando aquí hablamos del estado englobamos también a otras realidades públicas como puedan ser las comunidades autónomas o los poderes municipales, es decir, todo lo que se entiende por administraciones públicas.

De una manera general, se tiende a creer que hoy en día la actitud estatal hacia la cultura se polariza en dos modelos aparentemente incompatibles: la intervención absoluta, cuyo modelo podrían ser los países del Este europeo, y el libre mercado, representado por los Estados Unidos. Sin embargo, habría que examinar hasta qué punto esto es una disyuntiva o dos maneras distintas de entender la iniciativa pública.

Por lo que respecta a los países del Este, no cabe duda que el intervencionismo total del estado en cuestiones culturales obedece al tipo de sociedad que en ellos se ha construido y, aunque en los momentos actuales se está poniendo fuertemente en causa sin que se pueda todavía conjeturar nada sobre los resultados, no se puede negar que, aunque han creado graves problemas de libertad indivi-

dual, han conseguido logros culturales, y especialmente musicales, como lo demuestran la calidad de la enseñanza musical, la de ciertas instituciones como las orquestas e incluso la espectacular sensibilización del pueblo en general ante el fenómeno musical.

Pero, en sentido contrario, nadie puede afirmar que las universidades norteamericanas sean malas, que las enseñanzas musicales no sean de primera categoría o que no tengan numerosas y buenas orquestas o auditorios. Y todo ello, se dice, sin intervención pública alguna. Pero, naturalmente, esto es falso, pues aparte de que en numerosas fundaciones, instituciones, universidades, etc., acaban apareciendo una parte de fondos federales, aunque éstos no existieran, el fenómeno es posible sólo por una decidida intervención pública. Lo que ocurre es que la intervención pública en la música puede ser por dos vías que sería ideal se complementasen, pero que pueden tener mayor o menor peso relativo según los casos: la vía del fomento y la de la legislación.

Está claro que el modelo norteamericano contempla mucho menos el fomento público que el de los países del Este. Pero el maravilloso funcionamiento aparentemente privado existe porque hay una legislación (y no sólo fiscal, como se suele creer) que lo permite.

En los países del occidente europeo, que, al parecer, no pueden permitirse el lujo de adoptar uno de esos sistemas de manera pura, se viven diversas intenciones mixtas que cada país adecúa como puede y con muy diversos resultados. Si hace unas décadas el sistema alemán y el británico, ambos casi antagónicos, parecían los que mejor funcionaban, en la actualidad los resultados alemanes han ido bajando quizá por basarse en una fuerte iniciativa pública que carece de una coordinación general estatal al no existir ministerios de cultura ni de educación a nivel federal, mientras que el sistema de libertad de mercado un tanto subvencionada de Gran Bretaña atraviesa por una inquietante crisis. Mientras, el aparente caos italiano funciona cada vez mejor, tal vez por ser un país donde la diferencia entre lo estatal (en cualquiera de las administraciones públicas) y lo gubernamental está clarísima y se pueden producir cambios de gobierno continuos sin que cambie la administración ni la legislación. Y los mejores resultados actuales parece obtenerlos Francia con un sistema bastante intervencionista.

INICIATIVA PUBLICA DE LA MUSICA

Curiosamente, el modelo francés es el que casi siempre se copia en España, aunque con funcionamiento mucho peor, tal vez porque se copia mal y tarde: en sus defectos y con varias décadas de retraso, pero sin preguntarse nunca por la experiencia habida en este tiempo.

Llega, pues, la hora de hablar algo sobre la iniciativa pública de la música en España. Y un primer dato que llama la atención es que por muchas carencias que se quieran señalar en el fomento musical, es éste casi exclusivamente el terreno en el que la iniciativa pública se manifiesta de los dos que hemos propuesto como real campo de incidencia de lo público en la cultura. Por el contrario, se echa de menos la existencia de una verdadera legislación cultural y, por supuesto, musical.

El fenómeno es curioso porque nos hallamos en un país que, ya sea por ley o recurriendo al socorrido recurso del decreto y más aún de la orden ministerial, posee una «legislorrea» impresionante. Se legisla continuamente, eso sí, con muy poco sentido de la realidad y sin que nadie se proponga realmente el que una legislación es para cumplirla. Se legisla muchísimo en todos los órdenes, pero la mayoría de las leyes no se cumplen, ni tienen un mecanismo incorporado para que se cumplan, ni a nadie le importa que se cumplan o no. Si a ello añadimos la lentitud y la caótica situación del sistema judicial, no se comprende mucho la razón del frenesí legislativo. Proliferación que implica contradicciones, burocracia y un mediano caos a poco celo que se ponga, sin necesidad de llegar a la huelga de celo que aquí puede ser efectivísima.

Quizá por todo ello resulta más paradójico e inexplicable la carencia de una amplia legislación musical y que la que existe no sólo sea escasa e incumplida, sino también bastante esotérica. No hay duda de que en el terreno del cine o la literatura existe mayor legislación, aunque ello no quiera decir automáticamente que sea mejor o adecuada, ni siquiera que se cumpla. La razón creo yo que hay que buscarla más en razones sociales que políticas (aunque sus últimas razones históricas sean también políticas) y están en el hecho de que en España la música no forma parte de la cultura de las clases dirigentes ni de los que se autoproclaman cultos. Desde un político a un periodista o un profesor de universidad procurarán ocultar que ignoran quién es Góngora, Zurbarán o Newton, pero

no sólo no ocultarán, sino que podrán hasta proclamarlo con orgullo que lo ignoran todo de Bach o Schumann. Y es que lo primero entraña un desdoro social, mientras lo segundo pertenece a la normalidad de las cosas.

En esa situación no es extraño que cualquier español normal que llega al poder legislativo pueda llegar a tener alguna vez el atisbo de que se puede o debe legislar en algún aspecto de la cultura, pero, desde luego, no en el de la música. Ni se le ocurrirá ni tendrá la menor idea de qué. Y ese mismo político o funcionario, cuando la casualidad le ponga en un puesto que tenga que ver con la música, no perderá el tiempo en convencer a las instancias oportunas de que legislen —en el supuesto de que él mismo sospeche que hay que hacerlo—, sino que como mucho jugará a programar, que es la aparente vocación secreta de todos esos personajes. Lo que encima es más práctico para ellos que una apuesta a largo plazo.

De todas formas, tampoco se puede decir que las pocas disposiciones existentes, fuera del ámbito educativo que es el único en que se legisla, aunque no siempre bien, se cumplan. Un ejemplo flagrante podría ser el célebre decreto que hace una veintena de años se dictó sobre porcentajes de música clásica, y dentro de ella de la presencia de la música española, tanto para emisoras de radio públicas como privadas. No estaba mal hecho y parecía útil. No es necesario decir que nunca se cumplió, nadie exigió su cumplimiento ni se supo qué mecanismos había para ello, y, para mayor escarnio, que yo sepa, sigue en vigor porque nadie se ha tomado la molestia de derogarlo.

Parece un acuerdo general en los ambientes musicales que, aparte otras iniciativas legislativas, sería bueno contar con una Ley de la Música. Claro que habría que ponerse de acuerdo sobre su ámbito y contenido, pero es algo que no resulta urgente toda vez que no hay la más mínima iniciativa pública sobre su posibilidad.

De esta manera, y salvo excepciones, la iniciativa pública de la música en España se encauza perfectamente por el camino del fomento. Aquí habría que distinguir dos campos que, además, suelen estar administrativamente separados, lo que no redundaría, ni mucho menos, en su beneficio. Son el campo de la enseñanza y el de la práctica musical. En la actualidad, el primero corresponde al Mi-

INICIATIVA PUBLICA DE LA MUSICA

nisterio de Educación y Ciencia y el segundo al de Cultura. Esto no es tan obvio como parece, pues si es cierto que la enseñanza musical no profesional, es decir, la de EGB, BUP y Universidad, puede ser lógico que dependan de Educación, lo es mucho menos que la enseñanza profesional y la práctica musical anden por separado. En nuestra imitada Francia, donde también ocurrió hace años lo mismo, en la actualidad una misma dirección general del Ministerio de Cultura engloba la música práctica (orquestas, óperas, subvenciones, etc.) y los Conservatorios con buenos resultados.

Circunscribiéndonos de momento a la enseñanza no profesional de la música, digamos que las perspectivas españolas no son muy halagüeñas, aunque, al menos en la teoría, se le preste una atención que antes no tenía. Así existe una perspectiva musical en la EGB; otra, aunque a nivel optativo, en el BUP; y en la Universidad se están empezando a crear cátedras y hasta departamentos musicales. Sin embargo, en todo el proceso lo que se pierde de vista es el objetivo que se pretende cumplir y que no sería otro que sensibilizar a la población hacia la música sin necesidad de ser profesionales de la misma. En realidad la cosa parece sencilla, pues de lo que se trata de conseguir es que la gente aprecie la música como aprecia la literatura o la pintura. No voy a entrar a ver si para eso lo mejor es hacer que los niños canten en coro o mordisqueen la flauta dulce; pero si tampoco se les pone a componer serventesios o a copiar «Las Meninas», creo que en música la solución sería la misma: los mismos conocimientos históricos que en otras materias; y si en éstas se leen libros o se visitan museos, en música habrá que escuchar conciertos o por lo menos grabaciones. Lo más funesto para acercar (o volver a acercar) la música a la sociedad española es pensar que ello implica la adquisición previa de una técnica.

En cambio, la adquisición de una técnica es la base de la enseñanza profesional de la música. Y en este campo tampoco los actuales recursos públicos parecen obtener brillantes resultados. Los conservatorios, estatales, comunitarios o municipales, proliferan y además están masificados. Lo que se ignora es para qué, pues ello no se traduce en la salida masiva de buenos músicos, ya que nuestras orquestas, mucho menores en número que las de los países del entorno, deben nutrirse cada vez más de músicos extranjeros,

mientras los grandes concursos internacionales casi han perdido la memoria de las últimas veces en que españoles consiguieron buenos resultados. No voy a insistir en el tema, pues no es mi propósito escribir una crónica lacrimógena ni un memorial de agravios, sino simplemente describir la situación actual de la iniciativa pública de la música en España. Sólo añadiré que tanto la enseñanza musical profesional como la no profesional parece que están abocadas a una reforma próxima. Pero ha habido tantas y con tan pobres resultados, que es lógico que el optimismo no cunda ante la perspectiva. Incluso la esperada creación de facultades de música —sin entrar en el espinoso cómo— no cambia un ápice la problemática de los conservatorios, al menos los elementales y medios, que sería un dislate integrar en la universidad.

Volviendo a otra rama del fomento público de la música, nos encontramos con la incidencia del estado en la vida musical práctica, algo que de alguna manera es inevitable, se adopte el sistema que sea, aunque sólo fuera por un problema de costes. Hay varios medios de realizarlo, como pueden ser la creación de infraestructura, el sistema de subvenciones o los actos puntuales. Desde luego que una coordinación entre los tres parece lo indicado, pero la balanza oscila entre lo más deseable, que parece ser la creación de infraestructuras, o lo más inmediatamente brillante, como pueda ser el concierto de relumbrón. Esto es desgraciadamente lo más común, aunque no se puede ignorar en los últimos tiempos un esfuerzo notable en el terreno, por ejemplo, de la creación de auditorios. Y a nivel de ciertas comunidades o corporaciones locales, no todas desde luego, un esfuerzo por crear nuevas orquestas y otras instituciones.

Por supuesto que un buen camino en la creación de infraestructuras, y en el modelo actual del Estado, sería la de lograr una buena coordinación estatal, autonómica y municipal que llegara no sólo a la creación de locales, sino también a la de orquestas, óperas y otros conjuntos a lo largo de la geografía española. Parece evidente que estamos lejos de conseguirlo y que esas creaciones son objeto más bien de actividades de francotiradores de las diversas administraciones públicas. En los últimos cincuenta años y al nivel de las orquestas, por tomar un ejemplo, sólo se ha conseguido crear dos de ámbito nacional (entendiendo como orquesta

INICIATIVA PUBLICA DE LA MUSICA

estatal a la de RTVE), aunque es dudoso que la que lleva el nombre de Nacional llegue a toda la nación ni siquiera a través de las ondas o las grabaciones.

A nivel administrativo, la música ha estado adscrita en España a diversos organismos. Hasta el advenimiento del Estado actual se englobaba en el batiburrillo de la llamada Dirección General de Bellas Artes, en la que llegó a constituirse como una Comisaría. Posteriormente pasó a ser Dirección General de Música, luego Dirección General de Música y Teatro y actualmente Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. En ningún caso durante esos cincuenta años, la cúspide de la dirección general correspondiente ha sido desempeñada por un músico, lo cual constituye todo un extraño récord. Anteriormente habían estado juntos cine y teatro, algo más lógico, pues hay muchas más personas afectadas por los dos hechos. Pero la mayor fuerza social y cultural que en nuestro país tiene el cine hizo que se pegaran artificiosamente música y teatro. Más lógico parecería independizar el teatro y, a cambio, incorporar la enseñanza profesional de la música, como se hizo en Francia.

Evidentemente resulta muy fácil realizar una crítica generalizada de la actividad musical pública, pero también hay que reconocer que sin ella es muy probable que la música funcionara en España todavía peor. Por ello no dejan de ser inquietantes los aparentes nuevos vientos que soplan, incluso a nivel estatal, hacia una especie de privatización de la música. Y no es que no deseemos que haya iniciativas privadas en torno a la música, lo contrario, cuanto más mejor, sino que pienso que ello no exime a un Estado democrático de ciertas responsabilidades. Ciertamente hay en el ámbito musical español instituciones musicales privadas de amplia solera y que son muy necesarias. Pero en los últimos tiempos se han desatado iniciativas puramente lucrativas o publicitarias que se apuntan al espectáculo de relumbrón y que, a mi juicio, hacen más daño que beneficio y están llevadas de manera todavía menos profesional que las del Estado. Si de verdad se quiere privatizar algo la vida musical española, habrá que hacerlo a través de una cuidada legislación y la iniciativa pública deberá quedar para hacerla posible y también para que se vigile su cumplimiento. Sin que deje de haber aspectos que tendrán necesariamente que ser

asumidos públicamente de la misma manera que hay servicios públicos, tan necesarios como deficitarios, que nunca podrán ser enteramente privatizados. Sin olvidar que en España no es posible tener una fe ciega en las buenas intenciones musicales de la iniciativa privada, como lo prueba ampliamente el hecho de que lo único que se ha hecho en música, por ejemplo, en un medio de coexistencia de lo público y lo privado como es la radiodifusión, ha sido público y en la televisión; y por mucho que protestemos de la pública, se lleva el mismo camino.

Para finalizar, apuntaremos que en el nuevo Estado que se ha perfilado con la profunda reforma administrativa que se ha realizado en España, habrá que mentalizarse de que hay distintos grados de intervención pública y que no todo es exigible al Estado, que tiene su ámbito, ciertamente, pero que no debería ser un Estado-providencia del que se espera todo. Resulta chocante que incluso desde los más acendrados defensores de las autonomías se siga esperando que, además de la acción de éstas, el Estado central siga actuando como en un Estado unitario. Aún es pronto para evaluar la acción musical de las autonomías, pero ya se puede decir que varía mucho de unas a otras y que, en general, es tan insatisfactoria y poco profesional como la del Estado central. En realidad, mucho más por ser más bisoñas e improvisadas. De modo que la acción de futuro de una iniciativa pública en el campo de la música debería venir, primero, de una correcta definición del ámbito y modo de acción de cada una de las administraciones públicas, y segundo, de una necesaria y lógica coordinación entre todas ellas. Una vez conseguido algo similar a eso podría pedirse lo que nunca se consiguió en la estatal ni tampoco se da en las otras: una mayor profesionalización de sus rectores y una más equilibrada disposición de los recursos, pues si es cierto que se necesitan más, no lo es menos que también hay que emplearlos mejor.

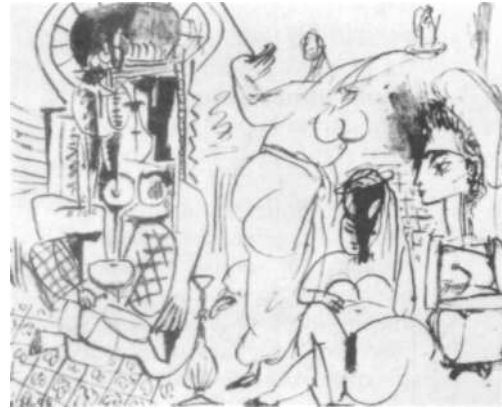
A partir de ahí se podría establecer lo que se puede pedir a la iniciativa pública de la música, y que sería: a) diseño de la política legislativa, realización de la misma y cumplimiento puntual; b) creación de infraestructuras de otro tipo; y c) atención y subvención a los sectores deficitarios. Y ésta es, a mi juicio, la única manera en que podríamos conseguir tener algo que en España nunca ha existido del todo: una política musical. •

En el primer mes la han visitado 35.000 personas

La exposición Picasso, abierta hasta el 28 de abril

Hasta el 28 de abril seguirá abierta en la Fundación Juan March la Exposición «Picasso: retratos de Jacqueline», con 112 obras realizadas por el pintor en los últimos veinte años de su vida. La muestra, que durante el primer mes de exhibición ha sido visitada por un total de 35.000 personas, ofrece 52 cuadros, 18 esculturas y maquetas, 16 dibujos y 26 grabados, y ha sido organizada por la Fundación Juan March y el Museo Picasso de Barcelona, con la colaboración de la hija de Jacqueline, Catherine Hutin-Blay.

Al acto inaugural, el pasado 4 de febrero, asistieron el entonces Ministro de Cultura, **Jorge Semprún**; el Alcalde de Barcelona, **Pascual Maragall**; y el Presidente y Vicepresidente de la Fundación, **Juan y Carlos March**. Seguidamente la directora del Museo Picasso de Barcelona, **María Teresa Ocaña**, pronunció una conferencia, de la que reproducimos algunos párrafos en páginas siguientes. El presidente de la Fundación abrió el acto con unas palabras en las que expresó «la satisfacción que nos produce mantener, como venimos manteniendo desde hace ya muchos años, esta colaboración tan estrecha con el Ayuntamiento barcelonés en materia de exposiciones de arte. Llegan ya a una docena —señaló— las veces que estas colaboraciones se han producido entre nuestras dos instituciones, ya sea para exhibir en Barcelona exposiciones organizadas por la Fundación, ya sea para exhibir en Madrid, como es hoy el caso, exposiciones organizadas por el Ayuntamiento de Barcelona a través de su Museo Picasso. Así, la exposición *Coches* de Andy Warhol,



Estudio para «Las mujeres de Argel», 1954.

que tuvimos colgada aquí hace poco tiempo, también fue ofrecida en el Palau de la Virreina de Barcelona. Esta nueva colaboración, a la que hoy asistimos, es una prueba más del buen entendimiento con que el Ayuntamiento y la Fundación Juan March van trenzando sus relaciones culturales. Y es nuestro deseo continuar este esfuerzo común para ofrecer al público barcelonés y al madrileño referencias artísticas del más alto nivel, como ha venido siendo la norma hasta ahora».

El presidente de la Fundación Juan March hizo extensivo su agradecimiento a Catherine Hutin-Blay, la hija de Jacqueline Picasso, por su ayuda y colaboración, así como a todas las personas e instituciones, coleccionistas y museos internacionales, por su «generosa ayuda al prestarnos las obras para esta muestra. Para la Fundación Juan March es una satisfacción y un estímulo comprobar el crédito que ha ido alcanzando ante tan importantes propietarios de las obras que hoy exhibimos».

María Teresa Ocaña

«La modelo que nunca posó»

Durante años, Jacqueline invade las telas de Picasso. Su latente condición de modelo la aniquila ella misma al trascender la mera función de figura que posa para convertirse en una presencia constante. Como dice Hélène Parmelin, Jacqueline encarna el papel de la anti-modelo. Tal vez por ello, porque Picasso observa a Jacqueline y porque Jacqueline está en Picasso, se establece una relación natural entre el artista y el objeto de su experimentación pictórica. El proceso creativo del artista fluye fácil y exuberante, y la figura y personalidad de Jacqueline, desmenuzada y metamorfoseada, se introduce con absoluta libertad en su discurso innovador.



tos en los que la distorsión de formas y los perfiles desdoblados reaparecen, alternando con otros de factura más clásica. Y constituyen el prelude de sucesivas experimentaciones pictóricas en las que Jacqueline pierde cualquier posibilidad de convertirse en modelo.

A finales de 1954, Picasso proyecta a Jacqueline en un escenario artificial, en una atmósfera en la que Jacqueline pierde su identidad y representa un papel, al convertirse en una de las protagonistas de las interpretaciones sobre *Les femmes d'Alger* que, a partir de la obra de Delacroix, Picasso —como ya ha hecho y hará de nuevo— está realizando. Jacqueline

Así, la transcripción de la imagen de Jacqueline, su adaptación a los personajes del cosmos picassiano, recoge los signos lingüístico-plásticos precedentes, a la vez que *Alfa* y *Omega* de su obra, da paso o, mejor, es coincidente con una nueva semiótica que configura la última producción del artista. Una rápida lectura podría inducirnos a considerar que las primeras incursiones de Jacqueline en los lienzos de Picasso suponen la transcripción dentro de una literalidad más o menos fidedigna de los rasgos de una nueva modelo, sucesión lógica de la serie de experimentaciones que en abril de 1954 había llevado a cabo en torno a la figura de Silvette Davis. Pero *Jacqueline sentada* y *Jacqueline con flores* son lienzos en los que las formas geométricas originan un marcado y severo hieratismo, conjugado con un vivo y luminoso cromatismo, que desemboca a su vez en tres retra-



«Jacqueline con vestido turco», 1955.

musa, o simplemente elemento coincidente, que la rápida percepción del artista capta al observar la similitud entre los rasgos de su compañera y una de las protagonistas de la composición de Delacroix. ¿Supone ello que Jacqueline pierda a manos de las lucubraciones pictóricas de Picasso su personalidad? Creemos que en modo alguno, porque *Les femmes d'Alger* constituyen el inicio del afianzamiento de Jacqueline en la obra del artista, quien la utiliza no sólo como comparsa de una escena, sino que va más allá y realiza en torno a ella, a su personalidad, una serie de variantes en las que Jacqueline, totalmente identificada con la metamorfosis-divertimiento que el artista está realizando, capitaliza el protagonismo de las ocho telas *Jacqueline vestida a la turca*, en un derroche de decorativismo y estridentes gamas cromáticas, que nos remiten a las escenografías de las *Mil y una noches*. Las distorsiones geométricas y la esquematización del trazo en algunas de estas composiciones logran el barroquismo orientalista tan próximo a Matisse.

La Californie: período de calma

Como ocurre tan a menudo en la obra de Picasso, a esta exuberancia cromática y ornamental sucede un período de calma, de revisión interior. Entre 1955 y 1956, el artista se aleja de los escenarios exteriores y se concentra en un paisaje interior, su propio taller en la finca de La Californie, que supone la culminación de una temática elaborada a lo largo de muchos años, y en que el arabesco de los ventanales se conjuga con los lienzos, únicos moradores de la amplia estancia.

Jacqueline se convierte en un elemento estabilizador de la pintura y de la existencia del pintor. Si partimos del principio de que su entorno inmediato incide muy directamente en la

obra de Picasso, deberíamos tal vez matizar que Jacqueline le aporta una mayor gravedad y una reflexiva seriedad, incluso en aquellas pinturas en



«Jacqueline de frente», 1957.

que la figuración femenina es objeto de un tratamiento más voluptuoso. Frente al clasicismo que encarna Olga, la dulzura de Marie-Thérèse y la *joie de vivre* que destilan las pinturas de Françoise, lo que se ha dado en llamar por ciertos críticos e historiadores del arte como «período Jacqueline» coincide con una pintura más tranquila, más reflexiva, en la que ni la suave distorsión de formas ni la estridencia de colores están carentes de una serena reflexión sobre el paso del tiempo.

El tema del pintor y la modelo es el pretexto que utiliza el artista para dar rienda suelta a su preocupación en torno a la fugacidad de la vida. A través de una escenografía generalmente interior, su propio taller, en la que extensas y densas aplicaciones de pintura alternan con un trazo muy dibujado, en el que la línea fluye ágil,

natural y exuberante, Picasso actualiza un tema ampliamente tratado en etapas anteriores de su obra, al utilizarlo como emisor de su propia inquietud existencial y enmascarándolo con una tenue ironía y una atrevida sátira. El esplendor de la modelo, voluptuosa,



«Retrato de Jacqueline», 1957.

lozana, siempre joven, se enfrenta a la caracterización del pintor o *voyeur*, quien joven o viejo, humano o simio, hombre o mujer, contempla, escudrina el esplendor de la muchacha. Picasso reduce en muchas ocasiones toda la trama de la composición al acto de mirar. Una profunda atemporalidad envuelve estas composiciones.

Paradójicamente, en estas obras en que Jacqueline es un punto de referencia constante, es donde intensifica en mayor grado su condición de anti-modelo. Ella, que es la mujer, una mirada, un perfil, un desnudo, una actitud, la juventud, no es la modelo. Encarna al testigo imperceptible, que a través de una legibilidad sutil se integra plenamente en el prolífico discurso creativo.

Por otra parte, Jacqueline, presencia permanente, se convierte en el interlocutor esencial en el diálogo que establece el artista entre la pintura y la escultura. La búsqueda de nuevas grafías y formas de expresión se traduce en el terreno plástico en una serie de esculturas en chapa a partir de las maquetas en cartón. Este tipo de trabajos que datan de 1954, estas esculturas presentan un común denominador: los contornos nítidos que cortan el espacio producen perspectivas siempre cambiantes y sorprendentes.

Quisiera destacar por la intensidad del discurso analítico las investigaciones y transformaciones que, partiendo de la imagen de Jacqueline tocada con un sombrero, realiza Picasso entre 1960 y 1962. La descomposición y reconstrucción de la figura femenina se inicia en una serie de óleos que abarcan desde la mujer sentada en un sillón, pasando por la serie *Jacqueline* y *jovencitas*, hasta cuajar en una serie de cabezas tocadas con sombrero en las que la identidad de Jacqueline se oculta para dar paso a unos signos específicos de su rostro, entre los que la mirada escrutante sobresale en todas las paráfrasis que configuran este tema. Este acto constante de mirar llega a confundir al espectador hasta inducirle a percibir, como si de un espejismo se tratara, una simbiosis entre la mirada del artista y la de su compañera.

Picasso nos remite a Jacqueline incluso cuando ella no está en su pintura. Jacqueline no aparece en la serie *Las Meninas*; aparentemente no hay lógica que la haga partícipe de la escena de la corte de los Austrias; pero Jacqueline está allí, en La Californie. Picasso obliga a Jacqueline a dejar de ser Jacqueline y arrebatar identidades anónimas, pasando a encarnar el arquetipo de figura femenina en su postrera evolución artística, y así, de la mano de Pablo Picasso, Jacqueline pasa a ocupar un lugar de excepción en la historia del arte de nuestro siglo.» •

Editada por la Fundación para jóvenes estudiantes

Guía didáctica de la exposición Picasso

Ayudar a comprender el arte de Picasso, en los dibujos, grabados, cuadros y esculturas que ofrece la muestra «Picasso: retratos de Jacqueline», aproximándose a su proceso creativo, su personal manera de analizar la realidad, su lenguaje, técnica e iconografía y los museos que en diversos países poseen obras suyas es el objetivo de la guía didáctica que ha editado la Fundación Juan March para alumnos de BUP, FP y COU que asisten en grupos a visitar la exposición.

«Lo digo con orgullo: nunca he considerado la pintura como un arte destinado a distraer o divertir (...). El arte es una mentira que nos enseña a comprender la verdad. Al menos la verdad que, como hombres, somos capaces de comprender (...).». Estas son algunas de las frases de Picasso que se han seleccionado para abrir esta guía, ilustrada y publicada en forma de tríptico, con texto de **Fernando Fullea** y diseño de **Jordi Teixidor**. Sigue una biografía del artista y una síntesis de la estética, temas y recursos técnicos que utilizó el pintor a lo largo de su vida. «La producción de Picasso es especialmente fecunda. Hay catalogadas cerca de 30.000 obras entre pinturas, esculturas, cerámica y obra gráfica. Está muy repartida entre museos, fundaciones y colecciones privadas de todo el mundo». Completa la información teórica de esta guía un conjunto de escuetas definiciones de términos técnicos (aguafuerte, aguatinta, collage, cubismo, ensamblajes, linograbado, etcétera) y una serie de ejercicios



prácticos propuestos al joven visitante para después de la visita: «elige una obra que hayas visto en la exposición y haz tu propia interpretación sobre ella»; «de una obra que te haya gustado especialmente cambia, utilizando ceras, todos los colores originales por otros de tu invención. Después trata de ver si se producen grandes cambios de expresión en una y otra obra»; así como investigar, previa consulta de la bibliografía proporcionada por el profesor, la aportación de Picasso en la escenografía teatral, ilustración de libros y cerámica; y experimentar la técnica de linograbado, entre otros ejemplos.

La exposición, vista por la crítica

De cómo recogió la crítica y la información cultural especializada esta muestra picassiana da idea este resumen de algunos de los comentarios aparecidos en la prensa.

Estado emocional del pintor

«Aunque a estas alturas suene a perogrullada, los diferentes retratos de su esposa no hacen sino reflejar el estado emocional del propio pintor; según la manera en que la modelo esté pintada se conoce la situación del artista. Esa manera de entender la pintura es la clave para entender una obra que sirve de reivindicación de una faceta autobiográfica de la que en estos momentos se desconfiaba al hablar de arte.»

Pablo Horca («Guía de Madrid» de «Diario 16», 15-2-91).

Sinfonía de posibilidades

«Y no cabe duda que una muestra monográfica de esta naturaleza resulta espectacular, que con el pretexto de su cercana modelo Picasso nos ofreció una extensa sinfonía de sus posibilidades estéticas y una demostración palpable de su vigorosa ancianidad. Poco podemos agregar a un trabajo tan impecable, reforzado por un catálogo con excelentes y documentados textos. Una exposición que será recibida con entusiasmo por un público muy numeroso.»

Marcos R. Barnatán («Metrópoli» de «El Mundo», 15-2-91).

Estructuras paisajísticas

«Los rasgos faciales de Jacqueline son interpretados por Picasso como

estructuras paisajísticas de un territorio que contiene elementos de la realidad fisonómica traducida por zonas que se concatenan para definir un proyecto complejo de un rostro de mujer reinventado centenares de veces.»

Carlos García-Osuna («El Independiente», 25-2-91).

Obsesiva repetición del misterio

«Los cuadros muestran en todo su esplendor la serena belleza de una mujer en torno a la que gira la fuerza que Picasso era capaz de transmitir a través de sus pinceles, retazos y esencias de lo femenino, la obsesiva repetición del misterio mismo de las líneas con mirada efímera y cambiante.»

(«Antena Semanal», 3-2-91).

Íntimas obsesiones y ansiedades

«Compartiendo la opinión de Michel Leiris, quien afirma que tanto erotismo como ironía se intensifican y entrelazan con especial acento en la ejecutoria de los postreros años del artista; observando los sentimientos y tensiones del momento, las dramáticas y fecundas creaciones, y considerando la edad del pintor y la permanente juventud de su espíritu y de sus instintos, cabe pensar que en el eje 'pintor/modelo' se encuentra la clave de las más íntimas obsesiones y ansiedades del último Picasso.»

Juan J. Luna («El Mundo», 4-2-91).

Festines de belleza

«Hay que aprovechar, una y otra vez, esta felicísima coincidencia [La Suite Vollard, en la Academia de San Fernando]. Podemos entristecernos al pensar que nadie pinta ya como Picasso y que todo tiempo pasado fue mejor; pero nos consolaremos al disfrutar, en estos dos festines de belleza, de la visión cercana y casi táctil de dos centenares de obras maestras de que estuvimos largo tiempo privados.»

Julián Gallego («ABC de las Artes» de «ABC», 14-2-91).

Efigie serena y triste

«La práctica totalidad de la exposición está centrada en la efigie serena y un poco triste de Jacqueline Roque, la última mujer del pintor. A Picasso le gustaba decir que él pintaba lo mismo que otros escriben su autobiografía. Es verdad que su obra mantuvo siempre unos contenidos biográficos explícitos, reconocibles incluso en sus realizaciones menos literales. Por ello en esta muestra apasiona pulsar muchos y variados registros de los cuatro lustros finales de su vida, los que compartió con Jacqueline.»

José Marín-Medina («El Independiente», 10-2-91).

Distintos escenarios

«Juntos compartieron dos décadas, que se desarrollaron en la finca de la Californie, en Cannes el castillo de Vauvenargues y el caserón de Nôtre-Dame-de-Vie, en Mougins. En estos tres escenarios, Picasso retrató a Jacqueline en incontables ocasiones: vestida de turca para la serie de las mujeres de Argel, como modelo central de

su recreación de Las Meninas, o en la serie dedicada al pintor y la modelo, sin olvidar numerosas piezas escultóricas.»

Angeles García («El País», 14-2-91).

Acierto de pleno

«Con los retratos de Jacqueline, de Picasso, vuelve a acertar de pleno la Fundación Juan March, recuperando su afán por las primeras vanguardias.»

Miguel Fernández-Cid («Guía de Madrid» de «Diario 16», 8-2-91).

Un museo imaginario

«Se diría un museo imaginario, obsesivamente habitado por un único personaje y, a veces, por un único detalle recurrente; los ojos y el perfil de Jacqueline. Al final, la verdadera imagen es la suma de todas ellas, superpuestas, mezcladas, fecundadas, recompuestas como un alucinante rompecabezas o como un mágico caleidoscopio.»

José María Bermejo («El Independiente», 5-2-91).

No sólo un álbum de familia

«Pero la exposición no es sólo un exhaustivo álbum de familia o una especie de récord para el Guinness. Se han reunido más de cien retratos de Jacqueline, cada uno de los cuales es, a la vez, una gran obra de arte creada por el artista genial y, si se quiere, por el marido encariñado.»

J. Pérez Gallego («Heraldo de Aragón», 7-2-91). •

Desde el 17 de abril

Goya y sus grabados, en Luxemburgo

El 17 de abril se presenta en Luxemburgo, en la Ville Vauban-Galerie d'Art Municipale, la colección de 218 grabados de Goya de la Fundación Juan March que desde hace años está recorriendo diversos países europeos. La muestra se presenta en Luxemburgo con la colaboración del Ayuntamiento de la capital. Luxemburgo es el octavo país que acoge la serie de grabados de Goya, desde que en 1985 se exhibiera en Andorra. Más de 350.000 personas la han visitado desde entonces en varias ciudades de Japón, Bélgica, Alemania, Austria, Hungría, Portugal, Suiza y Francia. París y Montpellier fueron las dos últimas ciudades extranjeras donde se ha exhibido la exposición.

Los 218 grabados de Goya, que permanecerán abiertos en Luxemburgo hasta el próximo 3 de junio, pertenecen a las cuatro grandes series del pintor: *Caprichos* (80 grabados, 3.ª edición, de 1868), *Desastres de la guerra* (80 grabados, 6.ª edición, de 1930), *Tauromaquia* (40 grabados, 6.ª edición, de 1928) y *Proverbios* o *Disparates* (18 grabados, 3.ª edición, de 1891).

Además de los grabados, la muestra, de carácter didáctico, incluye unas reproducciones fotográficas de gran formato para la mejor observación de

los detalles técnicos del grabado y diversos paneles explicativos y un audiovisual de 15 minutos de duración sobre la vida y obra de Goya.

Otra serie de 222 grabados de Goya, también de las cuatro series citadas, se exhibirán en Málaga, en la Casa del Consulado del Mar, desde el 4 de abril. Esta exposición, abierta hasta el 28 de abril, se ha organizado con la colaboración de la Sociedad Económica de Amigos del País y la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga.



La prensa francesa ante Goya

Seguidamente reproducimos algunos párrafos (traducidos) de comentarios críticos que con ocasión de la presentación de la muestra en el Museo Marmottan, de París, hace unos meses, publicaban algunos diarios y revistas franceses.

Estremecimiento sagrado ante la muerte

«Al final de aquel siglo llamado de las Luces, cuando las revoluciones sociales o metafísicas recorrían Europa, en la obra grabada de Goya caen rayos y relámpagos, el estremecimiento sagrado ante la muerte, que no se sabe en definitiva si es sacrificio expiatorio o adoración, que profetiza el ateísmo y sus males (...). Goya desenmascara los demonios, las brujas, las aves inmundas que le persiguen, interponiendo entre ellos y él la plancha sensible de la estampa, conjura su desesperanza mediante el arte del metal y el fuego.»

Nathalie Gobin

(«L'Amateur d'Art», París, octubre 1990).

Laberinto de dramas y fantasías

«Toda la crueldad del hombre contra el hombre está ahí: empalamientos, castraciones, desmembramientos. Goya titulaba lapidariamente esas planchas: *Yo lo vi*, o *Lo mismo* (...). La presentación (de la muestra), soberbia, se debe a la Fundación Juan March de Madrid, que posee las primeras tiradas. En ese laberinto de dramas, ruindades, fantasías, se perfilan caricaturas impactantes, sátiras crueles, alucinaciones de los condenados a muerte. Goya adopta una técnica impresionista. El procedimiento es rápido. El impacto, violento.»

Jeanine Wamod

(«Le Figaro», 6-XI-90).

Bufonería y sarcasmo

«Por primera vez en la historia, un artista concibe su arte como un compromiso moral. Goya critica a los españoles, su religión, su indiferencia mundana.

Hace hacer muecas a sus modelos. Los obispos se asimilan con los asnos; los aristócratas, con los locos de orejas con candados. Pero al denunciar la locura humana, la ambivalencia de los monjes, los horrores de la guerra, Goya libera también sus propios fantasmas (...). Bufonería y sarcasmo pujan por llegar a la locura.»

Otto Hahn

(«L'Express», París, 2-9 noviembre 1990).

Invencción y sensualidad de Goya

«La más fértil invencción anima, en juegos incansables de contrastes y movimientos, a esas figuras en sus reuniones nocturnas en lugares malvados; esos rostros extáticos de mujeres raptadas o prisioneras, esos cuerpos luminosos y flexibles en los que siempre está presente la sensualidad del autor.»

Jean Rollin

(«L'Humanité», 18-XII-90).

Diálogo de blancos y negros

«¿Cómo transmutar en belleza tantos hedores físicos y morales, donde verdugos y víctimas se reúnen en una decadencia común? De ello se encarga el arte de Goya, con su trazo soberano, convulsivo, incisivo, que él pliega, para mayor impacto, a los imperativos del oficio de grabador (...). El esfuerzo requerido al artista para dominar una materia rebelde le permite romper un excesivo virtuosismo y, una vez dominada la técnica, ir depurando sin cesar escenas dramáticas o tragicómicas, en las que dialogan y se oponen los blancos y los negros. No olvidó Goya la lección de Rembrandt.»

Jean-Marie Dunoyer

(«Le Monde», 17-XI-90).

Desde el 3 de abril, en la Fundación

Mozart divertimentos y serenatas para viento

Pro Música Instrumentalis Ensemble ofrecerá los cuatro conciertos del ciclo

En pleno año conmemorativo de Mozart, la Fundación Juan March, que en numerosas ocasiones se ha ocupado de la obra del músico de Salzburgo, vuelve a programar sus obras. Si en enero pasado se ofreció la Integral de la obra para dos pianos y piano a cuatro manos, que fue interpretada por los dúos **Zanetti-Turina**, **Uriarte-Mrongovius** y **Solé-Cui-xart**, en abril se va a celebrar, en cuatro conciertos, el ciclo «Mozart: divertimentos y serenatas para viento», que correrá a cargo de **Pro Música Instrumentalis Ensemble**, que dirige **Ramón Ramírez Beneyto**.

El programa en Madrid (también se ofrecerá, este mes, en Albacete, dentro de Cultural Albacete, y en mayo en Logroño, dentro de Cultural Rioja, en ambos casos con la colaboración técnica de la Fundación Juan March) es el siguiente:

— Miércoles 3 de abril: **Raúl Pérez** y **María Dolores Tomás** (flautas), **Jesús Fúster** y **Vicente Llimera** (oboes), **Miguel López** y **Julio Pallas** (fagotes), **José Roseli** y **Juan José Llimera** (trompas), **Vicente Campos**, **Ricard Casán**, **Alfons Faus**, **David Llavata** y **Rubén Marqués** (trompetas) y **Manuel Tomás** (timbales) interpretarán «Divertimento núm. 5 en Do mayor K.187», «Divertimento núm. 6 en Do mayor K.188», «Divertimento núm. 8 en Fa mayor K.213» y «Divertimento núm. 9 en Si bemol mayor K.240».

— Miércoles 10 de abril: **Jesús Fúster** y **Vicente Llimera** (oboes), **A.**

Fernández y **Jesús Perelló** (corno inglés), **J. R. Beltrán** y **José Cerveró** (clarinetes); **Miguel López** y **Julio Pallas** (fagotes) y **José Roseli** y **J. J. Llimera** (trompas): «Divertimento núm. 12 en Mi bemol mayor K.252», «Divertimento núm. 13 en Fa mayor K.253», «Divertimento núm. 3 en Mi bemol mayor K. 166» y «Divertimento núm. 4 en Si bemol mayor K. 186».

— Miércoles 17 de abril: **Jesús Fúster** y **V. Llimera** (oboes), **J. R. Beltrán** y **Miguel López** y **Julio Pallas** (fagotes), **José Roseli** y **J. J. Llimera** (trompas) interpretarán «Serenata núm. 11 en Mi bemol. K.375» y «Serenata núm. 12 en Do menos K.388».

— Miércoles 24 de abril: **Jesús Fúster** y **V. Llimera** (oboes), **J. R. Beltrán** y **J. Cerveró** (clarinetes), **A. Ferrer** y **J. V. Herrera** (corni di bassetto), **Miguel López** y **Julio Pallas** (fagotes), **J. Roseli**, **J. J. Llimera**, **J. V. Sebastián**, **D. Roseli** (trompas) y **Javier Sapiña** (contrabajo) interpretarán «Divertimento núm. 14 en Si bemol mayor K.270», «Divertimento núm. 16 en Mi bemol mayor K.289» y «Serenata núm. 10 en Si bemol mayor K.361 (370 a)».

Pro Música Instrumentalis Ensemble nace con la intención de potenciar la música instrumental de viento en el período clásico. Autores como Mozart, Haydn y Beethoven, con su importante producción para conjunto instrumental, suponen el punto de partida y referencia imprescindible para un proyecto de estas características.

Ciclo de obras clásicas y actuales

El insólito repertorio pianístico para la mano izquierda

En tres conciertos, celebrados en el mes de marzo, se dio un repaso a la música existente para piano para la mano izquierda, en un ciclo organizado por la Fundación Juan March y en el que intervinieron, en Madrid, Logroño y Albacete, los pianistas Jan Wijn, Joan Moll y Albert Nieto.

Al margen del concierto para la mano izquierda, de Ravel, sólo muy de vez en cuando se puede escuchar —se indica en una nota previa al programa de mano— en un recital, y casi siempre como propina, alguna obra compuesta para la mano izquierda del intérprete. Sin embargo, existe una literatura específica, a veces de muy alta calidad, que no suele aparecer en público. La mayor parte de estas obras han nacido con una función muy precisa: la de adiestrar la mano izquierda del pianista durante su formación, y sólo se oyen en las aulas de los conservatorios. Como en los Estudios para ambas manos, estos para la mano izquierda trascienden en ocasiones el objetivo primordial y pueden escucharse como cualquier otra música.

Pero hay obras que han nacido con otras miras, y algunas no merecen olvido tan absoluto. Dejando aparte el hecho un tanto espectacular del lucimiento del mecanismo del pianista, pueden y deben escucharse con absoluta normalidad. No faltan nombres de músicos importantes en este ciclo,

pero también aparecen otros menos conocidos que completan la información respecto a esta modalidad pianística. Con todo, el interés mayor del mismo reside en el reestreno de cinco obras y el estreno de diez más, todas españolas y casi todas de jóvenes compositores, que añaden un importante capítulo a la literatura pianística para la mano izquierda.

En el ciclo celebrado en marzo, **Jan Wijn** interpretó obras de Bach-Brahms, Saint-Saëns, Reinecke, Groot, Scriabin y Blumenfeld; **Joan Moll**, de Max Reger, Moszkowski, Saint-Saëns, Bartok, Mompou y Mas Porcel; y **Albert Nieto**, de Nicanor de las Heras, Salvador Brotons, Alejandro Yagüe, Antonio Lauzurika, Casal Cano, Ramón Roldán, Ramón Lazkano, J. Vicent Egea, Agustín Charles, Albert Llanas, Manuel Seco, Fernando Palacios, Antoni Besses y Zulema de la Cruz.

Albert Nieto es el autor de la introducción y de las notas al programa de mano, y de ese texto entresacamos los siguientes párrafos:

Albert Nieto

«Orígenes y motivaciones de este repertorio»

«**¿P**or qué existe un repertorio pianístico para la mano izquierda? ¿Cual es su origen? Varias motivaciones han hecho posible la existencia de un número de obras suficien-

tes como para poder realizar cuatro o cinco recitales de piano solo, así como varios de piano solista con orquesta.

Una motivación va desde el simple divertimento de CPE. Bach, que nos

ofrece una pequeña pieza para ser interpretada indistintamente con cualesquiera de las dos manos, hasta el divertimento placentero de J. Brahms de realizar una transcripción —casi idéntica— de una obra por la que se rinde ante su belleza: la Chacona de la segunda Partita para violín solo de J. S. Bach, pues encuentra en la mano izquierda el medio más apropiado para plasmar su escritura violinística.

Otro motivo es debido a que el compositor busca directamente una finalidad pedagógica, generalmente con miras a desarrollar la rapidez, agilidad y destreza de la mano iz-

quierda, como son algunos de los Estudios op. 92, de Moszkowski, op. 135 de Saint-Saëns, los de Alkan —que curiosamente tiene alguno destinado a la mano derecha—, y sobre todo los siete estudios del polonés Leopold Godowski. Estos últimos, que están basados en los de Chopin, llevan hasta los límites de las posibilidades fisiológicas de la mano izquierda las dificultades ya considerables de los originales, y tal era la preocupación de Godowski por el desarrollo de esa técnica que recibió el apodo de 'El Apóstol de la mano izquierda'. Pero otras veces, la finalidad pedagógica del compositor consiste en aprovechar las cualidades inherentes a la mano izquierda, es decir, las posibilidades «cantábiles» que le otorga su constitución anatómica con respecto al teclado; en otras palabras, la colo-

cación del pulgar hacia el registro agudo le permite 'cantar' cómodamente la melodía, lo que no ocurre con la mano derecha. Es éste el caso del Preludio nº 6 de Mompou, de algunos de los Estudios op. 92, de Moszkowski, de las dos piezas op. 9 de Scriabin, de las tres piezas de Montsalvatge o del concierto para piano y orquesta de Ravel.

El tercer motivo que hizo posible que los compositores escribieran piezas para la mano izquierda fue el impedimento accidental de algún pianista —o del mismo compositor, como en el caso de Scriabin— para



quierda, como son algunos de los Estudios op. 92, de Moszkowski, op. 135 de Saint-Saëns, los de Alkan —que curiosamente tiene alguno destinado a la mano derecha—, y sobre todo los siete estudios del polonés Leopold Godowski. Estos últimos, que están basados en los de Chopin, llevan hasta los límites de las posibilidades fisiológicas de la mano izquierda las dificultades ya considerables de los originales, y tal era la preocupación de Godowski por el desarrollo de esa técnica que recibió el apodo de 'El Apóstol de la mano izquierda'. Pero otras veces, la finalidad pedagógica del compositor consiste en aprovechar las cualidades inherentes a la mano izquierda, es decir, las posibilidades «cantábiles» que le otorga su constitución anatómica con respecto al teclado; en otras palabras, la colo-

poder utilizar la mano derecha. Así, gracias a la 'desgracia' del pianista Paul Wittgenstein de perder su brazo derecho en la primera guerra mundial, se escribieron unos conciertos para piano y orquesta que, aunque no fueron de su total agrado, sí que lo han sido para muchos otros pianistas.

Al perder su brazo derecho, el pianista austriaco concentró sus energías en el adiestramiento de su otra mano, y con sus recursos financieros encargó a distintos compositores una obra para piano y orquesta; pero tuvo problemas con todos sus encargos, bien por no estar preparado para comprender la música de su tiempo o quizás debido a deficiencias de su técnica pianística. Wittgenstein se quejó de que los 'estudios sinfónicos' que Richard Strauss escribiera para él emplearan un acompañamiento orquestal

con demasiados instrumentos de viento, y no poder luchar contra ellos sólo con su mano izquierda: «Con todo, no puedo decirle a Strauss que su orquesta no es la que se requiere...», se lamentaba el pianista. Pero sí que se atrevió a cuestionar el Concierto para Piano y Orquesta que le había encargado a Maurice Ravel, quejándose de su cadencia inicial: «Si yo hubiera deseado tocar sin orquesta no hubiera encargado un concierto con orquesta», solicitando a Ravel que reescribiera su obra.

Y más tarde, tal como nos narra la pianista Marguerite Long, cuando

surgiendo el Concierto para piano nº 4 y el Capriccio para piano y siete instrumentos, respectivamente. También un accidente en la mano derecha de la pianista Montigny-Rémaury fue la causa de que Saint-Saëns compusiera los Seis Estudios op. 135, y de que el pianista-compositor Cor de Groot escribiera sus *Apparitions*.

Los autores del ciclo

La *Chaconne* extraída de la segunda Partita para violín solo de Bach es bien conocida de los pianistas en la trans-



Wittgenstein lo interpretó por primera vez en su casa de Viena ante Ravel, se produjo un gran enfrentamiento entre ambos, debido a los 'arreglos' que el pianista había realizado para facilitar su 'ejecución'.

En 1930 encargó Wittgenstein un concierto a Prokofiev, que sería el nº 4 de la serie de cinco que llegó a componer. Cuando le remitió el concierto, el pianista le contestó: «Le doy las gracias por su concierto, pero no entiendo ni una sola nota del mismo y no voy a interpretarlo». No fue hasta 1956 que lo interpretó por primera vez el pianista Siegfried Rapp, quien también había perdido su mano derecha en la guerra.

Otro pianista, Otakar Hollmann, que tampoco podía usar la diestra, pidió a Martinu y a Janacek que le escribieran música para su mano válida,

cripción de Busoni, pero menos en la que Brahms efectuó antes que aquélla. Es la de Brahms la que permanece más fiel al original y conlleva muy pocos añadidos, siendo el texto de Bach suficiente para poner a prueba la capacidad técnica del pianista.

La música para piano del francés Camille Saint-Saëns es mayoritariamente música de salón, salvo los tres cuadernos de Estudios y las «Variaciones sobre un tema de Beethoven» para dos pianos. Los Seis Estudios op. 135 se pueden considerar como un simple divertimento, y el mismo compositor no preveía ningún porvenir para esta serie de piezas, que transparentan la facilidad con la que fueron escritas.

Carl Reinecke fue un pianista, violinista, compositor y director de orquesta alemán que ocupó importanti-

simos cargos —llegó a ser director del Conservatorio de Leipzig—, desarrolló una actividad artística extraordinaria y abarcó casi todas las formas musicales, sobre todo las corales, sinfónicas y las de cámara.

Cor de Groot ha sido uno de los mejores pianistas holandeses. Como compositor ha escrito obras orquestales, conciertos para solista y orquesta, música de cámara y para el piano, aunque no son muy conocidas. En un momento dado tuvo problemas en su mano derecha, y fue cuando compuso *Apparitions*.

Dinu Lipatti fue un famosísimo y malogrado pianista y compositor rumano, ya que tuvo una muerte prematura. Como compositor es autor de algunas obras orquestales y de la Sonatina para la mano izquierda. El Preludio op. 9 n° 1 y el Nocturno op. 9 n° 2 constituyen un díptico compuesto en 1894, cuando el compositor ruso Scriabin tenía una grave neuralgia en la mano derecha. Escritos en dos pentagramas, da la impresión de exigir la participación de las dos manos y necesita, de hecho, de desplazamientos a menudo peligrosos. Félix Blumenfeld fue un músico ruso completísimo: pianista, compositor, director de orquesta y pedagogo. Sus obras para piano son muy refinadas y muy bien escritas para el instrumento.

La situación de «autor-puente» en la que la historia parece haber situado al alemán Max Reger ha sido probablemente una de las causas de la escasa difusión que su música ha encontrado. No cabe duda, sin embargo, que se trata de un autor de extraordinario oficio y gran dominio de su lenguaje que se ha erigido en estandarte de los defensores del neoclasicismo. Moritz Moszkowski fue un pianista alemán de origen polaco, que compuso una ópera, música sinfónica, de cámara y música para piano que ha permanecido como música de salón, y por eso no ha sobrevivido, salvo sus «danzas españolas» y sus Estudios.

En los Cuadernos de Estudios de

Saint-Saëns tenemos una escritura firme, ingeniosa, a veces atrevida y con las influencias del piano de Liszt. El Estudio de Bela Bartok es la primera de las *Cuatro piezas para piano* y corresponde al primer período compositivo, con un estilo todavía lisztiano. La pieza de Mompou constituye para los pianistas todo un trabajo sobre la técnica del pedal, sobre el rubato mompouniano y todo un estudio de sonoridad. El pianista y compositor mallorquín Jaume Mas Porcel utiliza en sus composiciones con frecuencia temas populares mallorquines, aunque en *Blues gaucho* para la mano izquierda utiliza ritmo de fox lento.

El hecho de haber sufrido esporádicamente una lesión de la mano derecha, junto a la satisfacción que me produce estudiar y dar a conocer obras nuevas, me llevó a solicitar a un grupo de jóvenes compositores una obra para la mano izquierda, formándose el mosaico de 14 piezas de este tercer recital del ciclo. Los planteamientos y recursos utilizados por los diferentes compositores han sido diversos, y los podríamos agrupar en cuatro apartados: a) El empleo del pedal tonal, justificado plenamente para compensar la lógica desventaja, en cuanto a vacío armónico, que se produce al utilizar sólo la mano izquierda. El pedal tonal sirve para mantener unas determinadas notas que interesan —generalmente del registro grave— mientras se puede actuar en los otros registros con total independencia respecto al pedal de resonancia (piezas de Brotóns, Cano, De la Cruz, Charles, Lauzurika y Lazkano); b) El realce de las posibilidades técnicas de la mano izquierda, en cuanto a velocidad y agilidad, explotándolas al máximo (piezas de De las Heras, Seco y Yagüe); c) La utilización del arpa del piano y de otros elementos ajenos al teclado, como el «gestualismo» (piezas de Egea, Llanas y Palacios); y d) La importancia primordial otorgada a la línea melódica (piezas de Besses y Roldan). •

Realizada por encargo de la Fundación

José Luis Turina estrenó «Cuarteto con piano»

El compositor presentó la obra antes del concierto

El pasado 27 de febrero se celebró en la Fundación Juan March el estreno de *Cuarteto con piano*, de José Luis Turina, obra encargo de esta institución a través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea. El concierto fue ofrecido por miembros del Cuarteto Arcana (Francisco Romo, violín; Pablo Rivière, viola; y Salvador Escrig, violonchelo) y Menchu Mendizábal al piano.

Antes del concierto, José Luis Turina presentó la obra en una conferencia ilustrada con la audición de algunos fragmentos de la misma.

La combinación instrumental tradicionalmente conocida como "cuarteto con piano" (esto es: un trío de cuerda compuesto por un violín, una viola y un violonchelo, a los que se suma un piano "obligado") es tan reciente en la historia de la música como escasa es la producción de que disponen los intérpretes para su ejecución en la actualidad. Rastreando en los catálogos de los compositores del pasado, no podemos remontarnos más allá de 1785 para encontrar la obra pionera del género: el Cuarteto en Sol menor, KV 478, compuesto por Mozart cuando el compositor contaba veintinueve años de edad. En obras anteriores con similar plantilla, el instrumento de tecla está aún sometido a las necesidades impuestas por el bajo continuo. Por el contrario, esta obra de Mozart es la primera en la que la parte de piano es totalmente escrita por el compositor.

En el último cuarto del siglo XIX se producen algunas obras muy estimables (de Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Antonin Dvorak, Chausson). En la primera mitad de nuestro siglo, el género cae en un absoluto desuso. En cuanto a la música contemporánea se refiere —entendiendo globalmente la compuesta en lo que



va de segunda mitad del siglo XX—, puede hablarse de un relativo auge o renacer de este género de música de cámara. Por citar solamente compositores españoles, han escrito para esta combinación Rafael Rodríguez Albert, Manuel Moreno Buendía, Angel Oliver, Jesús Villa-Rojo, Rogelio Groba, Angel Arteaga, Tomás Marco, Enrique Macías y Agustín González-Acilu. Lamentablemente, el cuarteto con piano experimenta este relativo



Miembros del Cuarteto Arcana, con Menchu Mendizábal al piano, en un momento del concierto.

auge tan sólo en lo que a composiciones destinadas al mismo se refiere. Por lo que a los intérpretes toca, no puede decirse lo mismo.

En la música por mí compuesta en los últimos años (desde 1986, aproximadamente), me he venido preocupando por una suerte de elaboración del material musical puesto en juego basada en el continuo contraste, la continua oposición de sus elementos integrantes, en una dialéctica perpetua, a través de la cual no busco otra cosa que la unidad por medios distintos a los habituales.

Nuestra forma de entender la música nos permite, a los que nos ha cabido la suerte —o la desgracia, según se mire— de vivir el final de este siglo, una actitud receptiva (que no *pasiva*) globalizante, en la cual pueden darse cita todas las actitudes estéticas de las generaciones que nos han precedido. Pero nuestro punto de partida estético cuenta con el bagaje suministrado por la disolución del sistema tonal, la escuela de Viena, Stravinsky y Bartók, el serialismo integral, las corrientes aleatorias, las técnicas electroacústicas...

Ante esta situación, la actitud estética de los compositores puede adoptar muy diferentes fisonomías. Frente a las posturas más furiosamente iconoclastas y vanguardistas, pueden

darse otras más respetuosas con el egregio pasado del que somos herederos. Yo prefiero situarme dentro de este último grupo, y creo sinceramente que mientras dicho sistema alternativo es encontrado, los compositores no podemos, por más que lo deseemos, huir o tan siquiera renunciar a la copiosa herencia de un pasado tan rico como el nuestro.

En este sentido he de reconocer que la práctica totalidad de la música por mí compuesta durante los últimos años no es otra cosa que el resultado producido por la dialéctica continua entre lo que se ha dado en llamar "tradición" y "modernidad". Y el resultado de esa confrontación adopta las más de las veces, y desde luego en mi caso, un doble barroquismo: el referido a la estructura profunda del concepto, la idea de la obra a la que intentamos dar forma, por un lado, y el referido a la estructura superficial, el aspecto o realización material de aquella idea, por otro. Ambas estructuras no tienen por qué ir aparejadas en cuanto al grado de complejidad, ya que a una estructura profunda sencilla le puede corresponder una estructura superficial enormemente compleja, y viceversa.

El equilibrio ideal entre el grado de complejidad de ambas estructuras

es, por decirlo de forma simplificada, lo que busco en mi música. Ese doble barroquismo está siempre presente en ella. Las formas en que en cada uno de nosotros puede darse la reviviscencia del pasado son enormemente variadas. En mi caso no he dudado, cuando lo he considerado conveniente, en utilizar ese pasado en su forma más directa, empleándolo en forma de 'cita' más o menos encubierta o explícita, según los casos, a lo largo de mis obras. Así, he optado unas veces por glosar el material temático del pasado sin que su presencia o 'cita' fuera claramente identificable (como en mi *Fantasia sobre D. Giovanni*, de 1981); otras veces, y una vez hecho patente en forma de 'tema', he preferido desarrollarlo y extraer consecuencias de él a través de mi propio lenguaje (como en las *Variaciones sobre dos temas de Scarlatti*, de 1985, para sexteto). En otras ocasiones, me he limitado a yuxtaponer ambas realida-

des, pasado y presente, alternando unas secciones en las que la 'modernidad' del lenguaje iba cediendo paulatinamente el paso a otras gobernadas por postulados más 'tradicionales' (como en mi obra orquestal *Fantasia sobre una fantasia de Alonso Mudarra*, de 1989).

En este *Cuarteto con piano*, por el contrario, la dialéctica entre lo nuevo y lo heredado no se produce por la presencia de material temático procedente del pasado, como sucedía en las obras reseñadas. Hay, eso sí, una muy clara referencia a ese pasado, pero que viene por el lado del elemento formal, por una parte, y del timbrico, por otra, por lo que su presencia no es del todo evidente en una aproximación superficial. En cuanto a la forma, he empleado dos procedimientos formales tradicionales para los dos movimientos extremos de los tres de que consta el cuarteto: la forma sonata para el primer tiempo y la forma rondó de sonata para el tercero». •

«Conciertos del Sábado», en abril

Sonatas para violín y piano

Las Sonatas para violín y piano son el tema del nuevo ciclo que dentro de los «Conciertos del Sábado» ha programado en su sede la Fundación Juan March para el mes de abril, en cuatro conciertos, los días 6, 13, 20 y 27, a las doce de la mañana, que ofrecerán Víctor Martín (violín) y Miguel Zanetti (piano).

• SÁBADO 6 DE ABRIL

Clasicismo

Sonata en Si bemol Kv 454, de Mozart; Sonatina en Sol menor, Op. 137, num. 3, de Schubert; y Sonata en Sol mayor Op. 30, núm. 3, de Beethoven.

• SÁBADO 13 DE ABRIL

Romanticismo

Sonata en Fa menor, Op. 4, de Mendelssohn; Sonata en Sol Mayor, Op. 78, de Brahms; y Sonata en La menor, Op. 105, de Schumann.

• SÁBADO 20 DE ABRIL

Los modernos

Sonatina, de Bartók; Suite italiana, de Strawinsky; Sonatina, de Bohuslav Martinu; y Sonata, de Claude Debussy.

• SÁBADO 27 DE ABRIL

Música española

Dúo concertante, de Tomás Marco Aragón; Sonata núm. 4, para violín solo, de Claudio Prieto; Primera sonata en Re, de Joaquín Turina; y Paráfrasis concertante, de Xavier Montsalvatge.

«Conciertos de Mediodía»:

canto y piano, guitarra, piano, flauta y piano, y clave son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de abril, los lunes, a las doce horas. La entrada a los mismos es libre, pudiéndose acceder o salir de la sala entre una pieza y otra.

LUNES, 1

RECITAL DE CANTO Y PIANO por **María José Chacón** (soprano) y **Juana Peñalver** (piano), con obras de Händel, Schubert, Strauss, Fauré, Duparc y Turina.

María José Chacón ha estudiado Música en el Conservatorio Superior de Madrid, y Escena, Concertación de Opera y Oratorio en la Escuela Superior de Canto de Madrid, habiendo intervenido en varios espectáculos operísticos y de zarzuela. Juana Peñalver es canaria y ha sido profesora en los Conservatorios de Santa Cruz de Tenerife y Madrid, y en la actualidad es profesora de música de cámara, además de concertista.

F. L. Santiago nació en Madrid en 1963, en cuya ciudad natal estudió; becado varias veces en el extranjero, ha sido profesor en diferentes cursos, siendo actualmente profesor de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

LUNES, 22

RECITAL DE FLAUTA Y PIANO por **Pablo Sagredo** (flauta) y **Jesús Amigo** (piano), con obras de Bach, Gaubert y Widor.

Pablo Sagredo nació en Zamora en 1964, inició sus estudios en Salamanca y los finalizó en Madrid; es profesor desde hace varios años de la Escuela de Música Sirinx de Salamanca. Jesús Amigo nació en Bilbao en 1962, se inició en su ciudad natal, y desde 1985 es por oposición profesor pianista acompañante del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y colaborador habitual de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

LUNES, 8

GUITARRA, por **Masayuki Takagi**, con obras de Aguado, Bach, Mertz, Moreno Torroba, Dyens y dos canciones tradicionales japonesas.

Tagaki nació en 1962 en Kanagawa (Japón) y se trasladó a España en 1982, y ha estudiado en el Conservatorio de Madrid y amplió estudios en Siena (Italia); posee varios premios y es profesor de guitarra en la «Escuela de Música Matisse», de El Escorial.

LUNES, 29

RECITAL DE CLAVE, por **Gabrielle Marcq**, con obras de D'Anglebert, Seixas, C. Ph. E. Bach, Soler y Duphly.

G. Marcq estudió en París, donde se graduó con el primer premio en clavecín y bajo continuo; pasó un año en Portugal estudiando el repertorio clavecinístico portugués. Actúa como solista y acompañante, y ha confeccionado un repertorio europeo que abarca cuatro siglos.

LUNES, 15

RECITAL DE PIANO por **Francisco Luis Santiago**, con obras de L. V. Beethoven, J. Brahms y C. Debussy.

Antonio Truyol

El fin de Yalta

El magistrado y jurista Antonio Truyol impartió en la Fundación Juan March, del 8 al 17 de enero pasado, un ciclo de conferencias bajo el título «El fin de Yalta», en el que abordó los cambios habidos en Europa desde 1945, año de la Conferencia de Yalta, que marcó el final de la Segunda Guerra Mundial; la *perestroika* y el derrumbamiento de los regímenes de la Europa del Este; la reunificación de Alemania y su impacto, y el nuevo horizonte europeo y mundial que se perfila tras estos cambios. Seguidamente se ofrece un resumen de las cuatro conferencias que integraron el ciclo.

Tanto la Primera Guerra Mundial como la Segunda tuvieron un final atípico, distinto de los de las contiendas anteriores. La primera, porque no hubo una conferencia de paz que reuniese a vencedores y vencidos, sino que los vencedores acordaron entre sí las cláusulas de la paz que los vencidos tuvieron que aceptar. Así, la Conferencia de París, que elaboró el Tratado de Versalles con Alemania.

Mayor ruptura todavía con las prácticas del pasado significó el fin de la Segunda Guerra Mundial. En ella no hubo finalmente tratado de paz con Alemania y 'sólo se firmaron los relativos a sus aliados. La nueva configuración del mundo político se elaboró en varias conferencias entre los tres aliados principales: una, en plena guerra, y las otras dos en los últimos meses de ésta, celebradas en Teherán (1943), en Yalta y en Potsdam. Estas dos últimas fueron decisivas, desarrollando la segunda los acuerdos adoptados en la primera. Esta sentó las bases del orden mundial de la postguerra y por eso se ha hablado de la Era de Yalta.

La Conferencia de Yalta, llamada también de Crimea (4-11 de febrero de 1945), es comúnmente considerada como el comienzo de la segunda postguerra de este siglo. La guerra todavía no había terminado, pero la capitula-

ción de Alemania y de Japón estaba ya decidida y se trataba de establecer un nuevo orden no sólo europeo, sino también mundial. En Yalta, Roosevelt, Churchill y Stalin se pusieron de acuerdo sobre el procedimiento de votación en el Consejo de Seguridad de la ONU, y en la reunión de la Conferencia de San Francisco llamada a fijar su Carta, así como sobre la exigencia de rendición incondicional y en las modalidades del gobierno aliado en Alemania: creación de una zona francesa de ocupación tomada de las zonas inglesa y norteamericana, así como la incorporación de Francia al Consejo de Control Interaliado.

Ya terminadas las hostilidades en Europa, la Conferencia de Potsdam (17 de julio a 2 de agosto) no fue menos importante para el destino de Alemania y Europa. El resultado más inmediato fue la hegemonía mundial de los Estados Unidos y la URSS en cuanto superpotencias. Sin embargo, no hubo euforia ante la victoria y la alegría fue de corta duración. Pronto la influencia del Ejército Rojo en los países del Este rompió el equilibrio, estableciéndose gobiernos comunistas (o dominados por los comunistas). La URSS procedió a lo que podemos llamar una «normalización» de los países por ella ocupados, a imagen y semejanza de su sistema interno.

El año 1947 fue el año de la rup-

tura abierta entre los aliados vencedores. El ambiente de desconfianza que había denunciado Churchill un año antes hacia el dominio soviético alcanzó dimensión política oficial el 12 de marzo, con la proclamación de la doctrina Truman, por la que el presidente estadounidense, sucesor de Roosevelt, proclamó su voluntad de luchar «por doquier en el mundo» contra el comunismo. Al mes escaso, la ruptura de la «Gran Alianza» se hizo manifiesta en la conferencia de ministros de Asuntos Exteriores de los Cuatro en Moscú, en la que hubo un desacuerdo total. A lo largo de 1947 se produjo una rápida y progresiva toma de poder en exclusiva por los partidos comunistas de los países ocupados por el Ejército Rojo.

La Europa de Yalta y de Potsdam era así una Europa dividida ideológicamente en dos mitades, y en la propia Europa occidental los comunistas quedaban marginados con respecto a los demás partidos. Esta división de Europa se reveló en el plano diplomático con ocasión de la ayuda Marshall (junio de 1947) que se ofreció al conjunto de los países europeos. La URSS impidió a los países de su órbita que se acogiesen a sus beneficios; lo cual no fue ajeno, sin duda, a la conquista del monopolio del poder en dichos países. En la mismajínea se sitúa la creación de la Cominform (Oficina de Información de los partidos comunistas), el 5 de octubre de 1947. Si la guerra había relegado a un segundo plano la divergencia ideológica fundamental y habían prevalecido los intereses de Estado, ahora actuaba como factor de división.

El punto culminante de la guerra fría fue, sin duda, el aislamiento de Berlín occidental por los soviéticos, el llamado bloqueo de Berlín, que tomó como pretexto la reforma monetaria llevada a cabo en las zonas de ocupación occidentales. El bloqueo logró ser superado mediante un puente aéreo: duró casi un año (del 24 de junio de 1948 al 12 de mayo de

1949), dándose por terminado mediante el Acuerdo Cuatripartito de París, el 4 de mayo. La consecuencia de esta crisis, y el aspecto más llamativo de la división entre los antiguos aliados fue la creación, en 1949, de la República Federal de Alemania (23 de mayo) y la República Democrática Alemana (10 de octubre) en los territorios de las zonas de ocupación occidentales y soviética, respectivamente. Eran ahora dos Estados que quedarían integrados cada uno de ellos en el bloque correspondiente. También quedó dividido Berlín.

En este ambiente de guerra fría, que coincide con el recrudescimiento del totalitarismo estaliniano después de su relativa atenuación introducida durante la guerra, la dos Europas enfrentadas seguirían destinos diversos, recíprocamente condicionados. Se constituyen dos bloques: el occidental (Tratado del Atlántico Norte, 4 de abril de 1949) y el oriental, basado en un sinnúmero de tratados bilaterales, y después de la muerte de Stalin, el Pacto de Varsovia (15 de mayo de 1955).

En el Oeste sigue adelante (estimulado incluso por la sensación del peligro soviético) el proceso de integración iniciado a raíz del fin de las hostilidades: creación, sucesivamente, de la Unión de la Europa Occidental (UEO, 1948); la Organización Europea de Cooperación Económica (OECE), en abril del mismo año; el Consejo de Europa (mayo de 1949); la Comunidad Europea del Carbón y del Acero (CECA), en abril de 1951; proceso que culminará con la creación de la Comunidad Económica Europea (CEE) y el EURATOM (1957). En el Este se creó el Consejo de Asistencia Económica Mutua o COMECON (enero de 1949). Únicamente el «cisma yugoslavo» rompe el carácter monolítico del bloque soviético. Hecho importante en esta evolución fue la muerte de Stalin, el 5 de marzo de 1953.

Con la muerte de Stalin comienza lo que se ha llamado nuevo curso o



Antonio Truyol nació en Saarbrücken (Alemania), de padres españoles, en 1913. Ha sido catedrático de Filosofía del Derecho en las Universidades de La Laguna y Murcia, y de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales de la Complutense. Académico de número de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, de la que es Vicepresidente. Magistrado del Tribunal Constitucional (1981-1990). Doctor *honoris causa* por la Universidad de Lisboa. Fue cofundador de la «Revista Española de Derecho Internacional», del C.S.I.C. y director de la misma de 1974 a 1988.

nuevo rumbo en lo político y en lo económico, que va de 1953 a 1969. Tras una primera fase de gobierno compartido, Kruschov concentró, al añadir a su cargo de secretario del Partido Comunista el de Presidente del Consejo, la totalidad del poder (1958), que ejercerá durante ocho años, hasta octubre de 1964. El hecho quizá más trascendental desde la Revolución de 1917 en la trayectoria del comunismo fue el «informe secreto» que Kruschov leyó el último día del XX Congreso del PCUS, en el que se denunciaba el terror, la arbitrariedad y la corrupción reinantes bajo Stalin.

Fue el punto de partida de un proceso de desestabilización. Disminuyó la presión policíaca y se produjo un cierto deshielo. También formuló Kruschov en dicho Congreso la teoría de la «coexistencia pacífica» entre sistemas socio-económicos diferentes.

Ahora bien, el «nuevo curso» desencadenó fuerzas de resistencia al sistema que bajo Stalin estaban soterradas. Así, los motines obreros en Pilsen (1 de junio de 1953) y en Berlín Este y otras ciudades de la RDA; provocando las revueltas de Berlín, por su magnitud, la intervención del Ejército Rojo y una brutal represión. Siguió después una cierta disminución en la presión policíaca en las repúblicas del bloque y la disolución de la Cominform (1956) como consecuencia de la desestalinización. La permanencia de los estalinistas provocó, sin embargo, sublevaciones contra la tutela soviética en Polonia y en Hungría (1956). La RDA se alineó a fondo con Moscú (levantamiento del Muro de Berlín el 17 de agosto de 1961).

Tras la destitución de Kruschov en 1964 se restablece en la URSS una dirección colegiada. Leónidas Brejnev es el primer secretario del Partido. En esa etapa tiene lugar la Primavera de Praga, que es ahogada mediante una intervención de las Fuerzas del Pacto de Varsovia (salvo las rumanas), en agosto del 68. La violencia de esta intervención tuvo un gran impacto en Occidente, incluso en los partidos comunistas italiano, español y francés. Empezó a hablarse en ellos de eurocomunismo. Por otro lado, se inicia un acercamiento entre los Estados Unidos y China.

Se produce una situación paradójica: bajo Kruschov y Brejnev, el Imperio soviético, que va agrietándose en los países satélites, extiende su influencia especialmente en el Tercer Mundo (Angola, Mozambique, Etiopía, Afganistán) y su poderío militar alcanza su grado máximo, especialmente su marina. Pero el precio de este poderío militar es un deterioro de

la economía, que irá agravándose y dará lugar a un malestar social en la propia Unión Soviética. Hubo incluso un rebrote de tensión entre el Este y el Oeste bajo la presidencia de Carter en Estados Unidos. La situación mejorará con Reagan, cuya política contribuirá a la toma de conciencia de la situación económica real de la Unión Soviética y de los países del Este.

Un acontecimiento de la mayor importancia en esta fase es la Conferencia para la Seguridad y Cooperación en Europa. Su principal finalidad, en la intención de la URSS y de los regímenes del Este que la propiciaron, era la estabilización de las fronteras existentes, el reconocimiento definitivo de la República Democrática Alemana, la exclusión de la RFA del acceso a las armas nucleares, la intensificación de la cooperación económica y científica, la adopción de algunas medidas de distensión militar y la disolución de las alianzas militares, que debían ser sustituidas por un sistema de seguridad paneuropeo. El Acta final se firmó en Helsinki el 1 de agosto de 1975 y los recelos iniciales de los occidentales finalmente no se han revelado fundados, gracias a la inclusión de los temas de derechos humanos, libertad de circulación y otros, en cuyo ámbito el Acta final tuvo un gran impacto en los países del Este. La referencia a las fronteras no ha impedido, como hemos visto, la realización de la reunificación de Alemania, en un contexto nuevo que tuvo precisamente su arranque en la propia Unión Soviética, con la designación de Mijhail Gorbachov como secretario general del Partido Comunista (después de los breves «reinaos» de Andropov y Chernienko) en marzo de 1985.

La designación de Gorbachov (delfín de Andropov) para este cargo abrió una nueva era, por la decisión con que se enfrentó con el problema de la revisión fundamental del sistema. Con él aparecieron dos conceptos básicos: *perestroika* y *glasnost*.

Perestroika, según la definición del propio Gorbachov, es un conjunto de políticas reformistas para sustraer a la Unión Soviética de una gran crisis de estancamiento económico y de graves carencias «en la eficacia de la producción, en la calidad de los productos, en el progreso científico y tecnológico, en la producción de la tecnología y en el uso de las técnicas avanzadas». Ello implicaba una amplia liberalización. *Glasnost*: la claridad o transparencia de los procesos políticos, de las elecciones de los cargos del Partido, en la lucha contra la corrupción y el control burocrático de las cúpulas, como condición y al mismo tiempo consecuencia de la política de reformas y de cambio. Así, hay la conciencia de que la liberalización (mayor o menor) en la economía requiere cierta liberalización de la política.

El «nuevo pensamiento político» se extiende a una visión general del mundo internacional: idea de la «interdependencia global» y voluntad de buscar la cooperación y el consenso de las relaciones internacionales. La política exterior de Gorbachov ha facilitado el desarme, se ha acercado a la Comunidad Europea y ha acometido con sentido realista el problema alemán. Ahora bien, la *perestroika* tiene problemas que actualmente parece que se movieran hacia una, si no rectificación, sí atenuación del ritmo de las reformas. La desestabilización de la economía y el paso a la economía de mercado han aumentado de momento la crisis económica y la penuria. Por otra parte, la *perestroika* ha despertado también tendencias centrífugas en las Repúblicas de la Unión, especialmente en las periféricas no eslavas: las bálticas, Moldavia, Georgia y Armenia en particular. El relajamiento de los vínculos de subordinación de los países del Este con respecto a la Unión Soviética ha conducido a la caída de los regímenes comunistas de dichos países.

Alemania es europea en mayor medida que los países del Occidente europeo. Al quedar dividida en la posguerra, fue gobernada por las potencias vencedoras mediante una división en zonas de ocupación. En 1949 se crean la RFA y la RDA, ambas con soberanía limitada. Habrá un proceso paralelo de consolidación jurídico-internacional de los dos Estados y una integración respectiva en los bloques occidental y oriental. La RFA se integró en la Europa Occidental (Consejo de Europa, Comunidad Europea) y Atlántica (OTAN); la RDA, en el bloque soviético (COMCON y Pacto de Varsovia). En 1973, ambas Alemanias ingresaron en la ONU.

A partir de 1985, la *perestroika* ejerce su impacto sobre la cuestión alemana en el marco de la europea. En 1989, la autorización de los viajes al Oeste de los súbditos de la RDA tuvo como consecuencia espontánea la ruptura del muro de Berlín en la noche del 9 de noviembre de ese año.

Dado el impulso impreso a la integración europea, se había contado con que la reunificación de Alemania, de producirse algún día, se haría en el marco de una Comunidad Europea consolidada. No ha sido así y surgieron preocupaciones de dos clases: 1) por la reunificación —o unificación— en sí, que muchos, sin reconocerlo abiertamente, no deseaban, pues era evidente que alteraría el equilibrio de fuerzas existente; 2) por la posible incidencia negativa de esta reunificación sobre la Europa comunitaria, al poder disminuir el interés de Alemania por la integración y, en todo caso, desviar sus medios hacia la ayuda a los países del Este. En cuanto a la primera preocupación, es llamativa la rapidez con que la perspectiva de la reunificación habría de estimular, en definitiva, el proceso de integración comunitaria. La mejor manera de enfrentarse con el peligro potencial de una Alemania más fuerte consiste en acelerar la integra-

ción. Alemania, por su parte, se ha declarado dispuesta a proseguir en la vía europea. En el problema de la defensa, la dificultad principal consistía en la inicial postura soviética de negarse a que la Alemania unificada permaneciese en la OTAN, pero fue inesperadamente levantada en la entrevista entre Gorbachov y el canciller Kohl el 16 de julio de 1990. Deshecho prácticamente el Pacto de Varsovia, surge el problema de la reestructuración de la OTAN.

El primer paso formal fue la unificación monetaria, económica y social (Tratado de Bonn, 18-V-90), que entró en vigor el 1 de julio. El segundo paso, a fines de agosto, fue el tratado sobre el establecimiento de la unidad de Alemania (o tratado de unificación). Faltaba el último paso: el Tratado de Moscú de los cuatro vencedores de la II Guerra Mundial y los dos Estados alemanes, del 12 de septiembre de 1990. Al día siguiente se firmó un tratado de buena amistad, vecindad y cooperación entre Alemania y la URSS. La unificación se produjo el 3 de octubre, celebrándose el 2 de diciembre las primeras elecciones libres en la Alemania única.

El nuevo horizonte europeo y mundial

La rapidez de los cambios producidos en la Europa central y oriental en los últimos años y la recientísima evolución de los acontecimientos en el Oriente Próximo hacen aventurado formular pronósticos a la hora de intentar meditar sobre las perspectivas que parecen abrirse ante nosotros. El dato fundamental del que cabe arrancar es el hecho de que una mitad de Europa, que parecía inmovilizada en estructuras rígidas y opresivas, ha vivido en los dos últimos años una revolución que vuelve a plantear la vieja cuestión de la identidad del conjunto europeo; en otros términos, el hecho de la recuperación de la Europa global.

No hay que olvidar que la meta que se propusieron los «padres de Europa» era una unión política que, con altibajos, ha seguido constituyendo un objetivo último, ciertamente aplazado, pero que se hará perentorio al alcanzarse los objetivos del Acta Única Europea, en 1992. De cara al exterior, cabe destacar tres hechos: la solicitud de Turquía (actualmente unida a la Comunidad por un tratado de asociación) de ingresar como miembro de pleno derecho; el deseo manifestado por Austria de seguir el mismo camino; y el reconocimiento de la realidad comunitaria por la Unión Soviética y los países de su órbita europea.

La Europa comunitaria e incluso la Europa del Consejo de Europa se perfilan ahora claramente como lo que ya eran: una parte de la Europa histórica, la que fue la Europa una (cultural y políticamente hablando) hasta el estallido de la II Guerra Mundial en 1939. Europa vuelve a presentarse con su entidad global, siendo históricamente la parte oriental tan europea como la occidental. Y surge de nuevo el problema de la relación de Rusia con Europa, o de la «casa común europea» de Gorbachov.

Dada la posición central de Alemania en Europa y la conexión entre su estabilidad y la del continente, la reunificación de Alemania había de llevarse a cabo teniendo en cuenta, de un lado, las exigencias de la Comunidad Europea, y de otro, las de la seguridad de nuestro continente. Y, por fortuna, así ha ocurrido. Entiendo que el fortalecimiento del potencial de una Alemania reunificada requiere, como contrapeso, un nuevo impulso de la construcción europea, que debe hacerse compatible con la necesidad de prestar la ayuda requerida al proceso de democratización política y de liberalización económica de los países del Este.

En cuanto a las exigencias de la seguridad, van ligadas a la evolución de

la OTAN, pues el Pacto de Varsovia está prácticamente desmantelado.

En el ámbito europeo general, la nueva situación creada facilita en principio la adhesión de Austria, y posiblemente de Suecia, a la Comunidad Europea, al relativizarse el papel de su neutralidad, y también facilita la de Noruega. La eventual adhesión de cualquiera de estos países podría, en aras de un reequilibrio entre la Europa comunitaria septentrional y la mediterránea, conducir a su vez a la de Malta o Chipre o las dos. Pero en un futuro inmediato no parece aconsejable una ampliación.

El cambio de atmósfera producido en las relaciones paneuropeas se ha puesto de manifiesto en que volviera ocasionalmente la noción de una «Europa central», una *Mitteuropa* con intereses comunes. Europa se encamina hacia una creciente homologación del orden constitucional de sus Estados en el sentido de la democracia pluralista. En lo social, el esfuerzo habrá de orientarse hacia una reducción del desnivel existente entre las distintas capas de la población, en la que subsisten, incluso en las sociedades prósperas, las llamadas bolsas de pobreza y de marginación.

Frente a la tendencia de la autosatisfacción, se impone una conciencia crítica y un sentido de la solidaridad; sentido que nuestras sociedades pueden traducir tanto más en actos cuanto que disponen de medios que ninguna de las que las precedieron tuvo a su alcance. Pero teniendo a la vista una Europa integral, también en cuanto a que sus miembros asuman sus diversidades regionales y eventualmente nacionales, con sus peculiaridades lingüísticas cuando las tengan, pues frente a las tendencias uniformizadoras de la tecnología, el apego a dichas peculiaridades no es otra cosa que una fidelidad a las raíces y a la autenticidad. En todo caso, es de prever un mayor contacto y, por consiguiente, un mejor conocimiento entre las dos mitades de la Europa antes dividida. •

Del 22 al 24 de abril, en la Fundación

Curso sobre «Transcription and replication of negative strand RNA Viruses»

Con la intención de revisar el estado actual del conocimiento sobre el control de expresión génica y síntesis de RNA *in vitro* o *in vivo*, con especial incidencia en el rescate de virus infeccioso y reconstitución de sistemas de replicación de RNA a partir de genes clonados, se celebrará en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March y organizada por ella, dentro de su Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología, entre el 22 y el 24 de abril, un *workshop* titulado «Transcription and replication of negative strand RNA Viruses».

Organizado por los profesores **Dan Kolakofsky**, del Departamento

de Microbiología de la Universidad de Ginebra, y **Juan Ortín**, del Centro de Biología Molecular de la Universidad Autónoma de Madrid, este *workshop* se desarrollará con carácter cerrado y en inglés, sin traducción simultánea.

La reunión sobre «Transcription and Replication of Negative strand RNA Viruses» consistirá en intervenciones de 19 científicos españoles y extranjeros y en debates de los participantes sobre los aspectos tratados en las conferencias y en los paneles presentados por los intervinientes. Se dirige a investigadores avanzados o postdoctorales interesados en el tema objeto del *workshop*.

Ponentes

- **A. Banerjee** (Cleveland, Estados Unidos).
- **M. Billeter** (Zürich, Suiza).
- **P. Collins** (Bethesda, Estados Unidos).
- **M. T. Franze-Fernández** (Buenos Aires, Argentina).
- **A. J. Hay** (Londres, Reino Unido).
- **A. Ishihama** (Mishima, Japón).
- **D. Kolakofsky** (Ginebra, Suiza).
- **R. M. Krug** (Nueva York, Estados Unidos).
- **R. A. Lamb** (Evanston, Estados Unidos).
- **J. A. Melero** (Madrid).
- **S. Moyer** (Gainesville, Estados Unidos).
- **J. Ortín** (Madrid).
- **P. Palese** (Nueva York, Estados Unidos).
- **A. Portela** (Madrid).
- **M. Schubert** (Bethesda, Estados Unidos).
- **J. Skehel** (Londres, Reino Unido).
- **D. Summers** (Salt Lake, Estados Unidos).
- **N. Tordo** (París, Francia).
- **G. Wertz** (Birmingham, Estados Unidos).

Los virus que contienen RNA de polaridad negativa incluyen algunos de los agentes causales de enfermedades

de importancia para la salud humana y animal. Entre ellos podemos citar los virus de la gripe, el virus respiratorio

sincitial humano, el virus del sarampión y el virus de la rabia, entre otros.

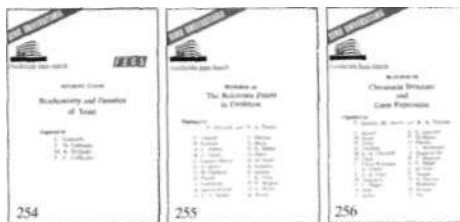
El conocimiento de la Biología básica de estos agentes, así como de su interacción con los organismos que infectan, ha avanzado mucho en los últimos años. A pesar de eso, para algunos de ellos no existe una vacuna, como es el caso para el virus respiratorio sincitial humano, o bien las vacunas son de eficacia limitada y en todo caso mejorable. Tampoco se conocen terapias adecuadas para las infecciones que producen.

Una de las razones para estas carencias radica en la imposibilidad técnica que existía hasta hace muy poco para rescatar virus infectivo a partir de los genes virales clonados en forma de DNA. Este proceso es esencial para aprovechar a fondo las técnicas de DNA recombinante existentes hoy día, que permiten profundizar en el conocimiento de muchos aspectos de la Biología de los virus, incluidos la replicación de su RNA, la patogénesis de la infección y eventualmente la preparación de vacunas más eficaces y seguras.

Tres nuevos volúmenes sobre Biología en «Serie Universitaria»

Entre el 2 y el 18 de julio de 1990 se celebró en el Instituto de Investigaciones Biomédicas del C.S.I.C. y en la Facultad de Medicina de la Universidad Autónoma de Madrid, un curso experimental sobre bioquímica y genética de la levadura, que contó con la participación de treinta especialistas. Promovido por la Fundación Juan March, a través del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología, fue organizado por los profesores **C. Gancedo, J. M. Gancedo, M. A. Delgado** e **I. L. Calderón**. Los protocolos utilizados en el curso se han reunido en un volumen en inglés, que hace el número 254 de la «Serie Universitaria», colección de textos de la Fundación Juan March. Otros dos volúmenes, el 255 y el 256, recogen asimismo lo esencial de otros *workshops* celebrados en septiembre de 1990.

El número 255 resume el *workshop* «The Reference Points in Evolution», que se celebró en la sede de la Fundación Juan March entre el 20 y el 22 de septiembre, y al que asistieron unos cincuenta científicos de varios países. Los doctores **Pere Alberch**, director del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, y **Gabriel Dover**, del Departamento de Genética de la Uni-



versidad de Cambridge (Reino Unido), coordinaron la intervención de 27 ponentes europeos y norteamericanos, quienes debatieron sobre las teorías actuales acerca del origen de la nueva biología desde distintas perspectivas y disciplinas.

Por último, el número 256 está dedicado al resumen de lo tratado en el *workshop* que se celebró también en la Fundación Juan March entre el 24 y 26 de septiembre, y que llevaba por título «Chromatin Structure and Gene Expression» y fue organizado por **Fernando Azorín**, de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Barcelona; **Miguel Beato**, del Instituto de Biología Molecular e Investigación de Tumores de la Universidad Phillips, de Marburgo (Alemania); y **Andrew Travers**, del Medical Research Council, de Cambridge (Reino Unido).

Resumen de un curso celebrado en la Fundación

Las poliaminas y su relación con el desarrollo en plantas

Entre los días 4 y 6 de febrero se celebró en la sede de la Fundación Juan March, dentro del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología que promueve esta institución, un curso sobre poliaminas y su relación con el desarrollo en plantas, organizado por los doctores **A. F. Tiburcio**, de la Universidad de Barcelona, y **A. W. Galston**, de la Yale University en New Haven (Estados Unidos), y en el que intervinieron 15 científicos europeos y norteamericanos.

Los poliaminas son moléculas extremadamente ubicuas que derivan de los aminoácidos básicos (caracterizados por la presencia de dos grupos amino), que tras ciertos procesos se convierten en cadenas de hidrocarbóno con restos amino. Las más relevantes son las denominadas putrescina, espermidina y espermina, que se diferencian fundamentalmente en el número de grupos amino que presentan.

Estos grupos les proporcionan propiedades ligadas a su función; por un lado, dotan a la molécula de carga eléctrica positiva, y por otro les permiten enlazarse covalentemente con otras moléculas. Posiblemente por estas razones se localizan dentro de la célula en prácticamente todos los compartimentos: en la pared celular, asociándose con sus componentes estructurales; en las membranas, estabilizándolas; acomplejándose con proteínas y uniéndose al DNA, con posibles efectos reguladores sobre la expresión génica.

Los efectos fisiológicos de las poliaminas son quizá más extraordinarios de lo que cabría deducir de su simplicidad química y de su aparente inespecificidad de acción. Indefecti-

blemente, su presencia se ve asociada a todos los procesos que conllevan crecimiento y diferenciación en las plantas: división celular, diferenciación de vasos, formación de raíces, floración, maduración de frutos, e incluso la regeneración de plantas *in vitro*.

Este es, además, el gran problema de los estudiosos de las poliaminas y también el problema de la investigación biológica en general), cómo integrar de forma consistente la fisiología y la observación macroscópica con la química más íntima. Surge entonces la necesidad de sistemas biológicos más definidos, como los cultivos clonales *in vitro*, y entonces se descubre que la solución devuelve el problema. Se constata la implicación de las propias poliaminas en la regeneración de las células (protoplastos). Tal como uno de los organizadores del curso, el doctor Galston, puntualizó, «sería necesario emplear las técnicas de la biología molecular». El disponer de mutantes perfectamente caracterizados y la obtención de plantas transgénicas permitiría la disección precisa de los mecanismos de acción de las poliaminas.

Por último, se trató un aspecto práctico de gran importancia para la biotecnología vegetal. Como se ha indicado anteriormente, las poliaminas son importantes en la regeneración de protoplastos, proceso necesario para la obtención de plantas modificadas genéticamente. El problema es verdaderamente agudo en el caso de las monocotiledóneas, tales como los cereales, de gran importancia económica, donde por ahora esto no ha sido posible y en el que la intervención de las poliaminas puede jugar un papel crucial.

Revista de libros de la Fundación

Número 44 de «SABER/Leer»

Con artículos de Gullón, Sánchez del Río, Cerda Olmedo, Pérez Sánchez, Aranguren, García-Sabell y Adrados

Ricardo Gullón, en un artículo que entregó días antes de fallecer, el pasado 11 de febrero, escribe acerca de la vertiente ensayística del narrador Juan Benet, con motivo de la aparición de un volumen, que recoge varios ensayos recientes. Con el artículo de Gullón se abre el sumario del número 44, correspondiente al mes de abril, de *SABER/Leer*.

Además de Gullón, en esta revista crítica de libros de la Fundación Juan March escriben en este número **Carlos Sánchez del Río**, **Enrique Cerda Olmedo**, **Alfonso Emilio Pérez Sánchez**, **José Luis L. Aranguren**, **Domingo García-Sabell** y **Francisco Rodríguez Adrados**.

A juicio de Ricardo Gullón, no tiene sentido encasillar a los escritores en predios cerrados, y no hay más que recordar el millar largo de páginas ensayísticas del narrador Juan Benet. Un caso de espionaje científico le da ocasión a **Sánchez del Río** para reflexionar sobre las relaciones entre ciencia y política. Ambas cuestiones están también presentes en la voluminosa historia de la Biología, que comenta **Enrique Cerda Olmedo**, y cuya aparición en España le permite considerar el legado intelectual de los países del Este.

El hasta hace poco director del Museo del Prado, **Alfonso Emilio Pérez Sánchez**, escribe sobre la síntesis que ha realizado el hispanista norteamericano Jonathan Brown sobre la «edad de oro» de la pintura española. **José Luis Aranguren** escribe sobre la teología de la liberación y compara la «ortopraxis» de la teología de la li-



beración con la ortodoxia de la Iglesia. **Domingo García Sabell** comenta el último libro de Ernst Jünger y aprovecha para repasar la obra de este fecundo nonagenario. **Rodríguez Adrados** realiza en su artículo un recorrido por la fábula a través de la literatura, sus orígenes clásicos y su evolución. **Jorge Werfelli**, **Victoria Marios**, **Francisco Solé**, **Tino Gatagán** y **Angeles Maldonado** ilustran este número.

Suscripción

SABER/ Leer se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 1.500 ptas. para España y 2.000 para el extranjero. En la sede de la Fundación se puede encontrar al precio de 150 ptas. ejemplar.

En el mes de abril

Seminarios de Schmitter, Hassner, Immergut y Varela

Invitados por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

Diversos seminarios, a cargo de cuatro destacados profesores de ciencia política europeos y norteamericanos, invitados por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, se celebrarán en éste a lo largo del mes de abril. Asimismo, algunos de estos profesores mantienen durante su estancia en el Centro un almuerzo-colquio con los alumnos, profesores e investigadores del mismo.

Los seminarios previstos para el mes de abril se iniciarán con dos que dará, los días 8 y 11, **Félix Varela**, catedrático de Ciencias Económicas de la Universidad de Alcalá de Henares, sobre «El endeudamiento de los países en vías de desarrollo»; seguirá el de **Ellen Immergut**, profesora de Ciencia Política en el Massachusetts Institute of Technology (Estados Unidos), y que actualmente trabaja en el Max Planck Institute, de Colonia (Alemania), sobre «Against Essentialism: A Relational Approach to Professional Representation» (19 de abril). La profesora Immergut impartió en el Centro, en 1989-90, un curso sobre «The Welfare State in Comparative perspective».

El día 22, el profesor de Ciencia Política de la Stanford University, **Philippe C. Schmitter**, dará un seminario sobre «Different Modes of Comparative Analysis (and when to use them)». En mayo están previstas dos conferencias públicas suyas en el salón de actos de la Fundación Juan March, sobre «What Role will Orga-

nized Interests play in the Europe of 1992?» y «What sort of Polity is the European Community likely to become?» (traducción simultánea).

Finalmente, el día 25, **Pierre Hassner**, del Centre d'Etudes et de Recherches Internationales —CERI—, de París, cerrará la serie de seminarios del mes de abril con una charla sobre «Opening and self-closure: the new challenges to European Security».

El profesor Hassner participó en la primavera de 1988 en un ciclo de conferencias titulado «Cuatro lecciones de Ciencia Política», celebrado en la sede de la Fundación Juan March, junto a Daniel Bell, Suzanne Berger y Víctor Pérez Díaz. La conferencia del profesor Hassner versó sobre "La división de Europa".

Estaba asimismo programado un seminario del politólogo **Stanley Hoffmann**, el 1 de abril, que ha sido suspendido por enfermedad del conferenciante.

El pasado 8 de marzo el Embajador de Alemania, **Guido Brunner**, habló en el Centro sobre «La unificación alemana y la Unión Europea»; y el 21 del mismo mes, **José María Maravall**, catedrático de Sociología de la Universidad Complutense, dio en el Centro un Seminario sobre «Reformas en nuevas democracias: la experiencia del sur de Europa».

Del contenido de este seminario se ofrecerá un resumen en un próximo *Boletín Informativo*.

Javier Tusell

«La dictadura de Primo de Rivera como régimen político»

El pasado diciembre, **Javier Tusell**, catedrático de Historia Contemporánea de la UNED, impartió un seminario en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales sobre «La dictadura de Primo de Rivera como régimen político». Su intervención se centró fundamentalmente en el momento en el que se produjo el golpe de Estado de Primo de Rivera en 1923. Para Tusell, el acontecimiento fue muy importante por el hecho de que la dictadura resultante durara siete años y por «la relevancia de este período para interpretar sus antecedentes y subsecuentes en la historia de España».

Partiendo de la perspectiva de la historia política para su análisis, Tusell afirmó que «Primo de Rivera se subleva contra un régimen liberal, pero oligárquico y anquilosado, sin posibilidades de renovación ni transformación. No existía una alternativa política organizada capaz de asumir la autoridad dentro del marco constitucional. Así, la sublevación militar se convierte en un acontecimiento *inevitable* al eliminar un régimen esclerotizado, carente de autoridad, inestable y basado en un fraude electoral sistemático y que nadie se preocupó de defender, ya que ni las guarniciones apoyaron al Gobierno, ni éste mismo decidió resistir».

«Al anquilosamiento y debilidad del régimen liberal vinieron a sumarse otros problemas coyunturales que facilitaron la liquidación del mismo. Entre éstos destacan, en primer lugar, la política del Gobierno de concentración liberal hacia el Protectorado de Marruecos, que, por un lado, no permitía la retirada del Ejército español, y por otro no le dejaba tampoco actuar. Esto

dividió en un principio al Ejército, pero también lo unió contra el sistema liberal. Y en segundo lugar, fue un período de desorden público importante (especialmente en Barcelona), en el que se demostró, una vez más, que el Gobierno no controlaba la situación. Ello hizo que la situación de *autoridad* representada por Primo de Rivera fuera recibida, al menos inicialmente, con agrado por parte de un amplio sector de la población.»

«La conspiración —apuntó Tusell— no fue pensada en principio para establecer una dictadura militar, y mucho menos personal, sino que se trataba tan sólo de sustituir una clase política por otra, contando inicialmente para el Gobierno con gente como Unamuno, Marañón, etc. En cuanto al papel del rey Alfonso XIII, sólo al final del golpe de Estado, cuando ya estaba todo hecho, se le informó de la situación; se descarta, por tanto, su participación directa en el mismo, limitándose su función a la consagración de un hecho.»

Así pues, concluyó el profesor Tusell, «las motivaciones iniciales del golpe de Estado fueron evolucionando y modificándose con el curso de los acontecimientos. No fue sino la audacia de Primo de Rivera lo que le convirtió finalmente en un dictador. Se trató de un pronunciamiento clásico, sin sangre, y en el que observamos un forcejeo psicológico con el poder constituido, para asistir a la victoria final de los sublevados, más debida ésta a un apoyo negativo (nadie defendió al gobierno) que a un apoyo positivo, ya que tampoco las guarniciones se sublevaron a favor del golpe. Este

triunfó en principio de forma semi-constitucional y muy distinta a la que habían pensado los conspiradores. Primo de Rivera propuso la formación de un Directorio Militar, pero el rey decidió nombrarlo Ministro Universal. Sólo más tarde se decretaría que las Cortes no se reuniesen».

Finalmente, Tusell esbozó las similitudes que, en su opinión, cabría encontrar entre la situación española del momento y la existente en otros países: Grecia, en 1922; Polonia, en 1926; Portugal, en 1926; e Italia, en 1922. La nota principal común es «la existencia de un golpe de Estado en un momento de transición del liberalismo a la democracia».

Javier Tusell nació en Barcelona en 1945. Es catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ha publicado más de una veintena de libros sobre la historia política española del siglo XX, obteniendo entre otros, los Premios Nacionales de Literatura (en sus modalidades de Ensayo y de Historia), el Premio Espejo de España y el Premio Mundo. Ha sido Director General de Promoción Escolar del Ministerio de Educación (1977-1979) y Director General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura (1979-1982). Es director de la Fundación Humanismo y Democracia.

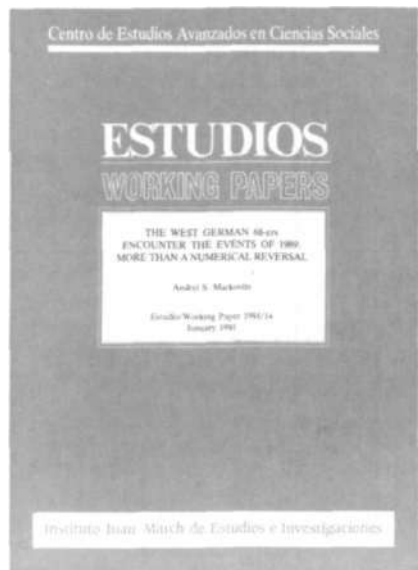
Ultimos números aparecidos en la serie «Estudios/Working Papers»

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales ha editado recientemente tres nuevos números dentro de la serie *Estudios/Working Papers*, cuyos autores son **Charles Perrow**, profesor de Sociología de la Yale University; **Maurizio Ferrera**, profesor de Estudios Políticos y Sociales de la Universidad de Pavía (Italia); y **Andrei S. Markovits**, profesor asociado de Ciencia Política en la Universidad de Boston y Senior Associate en el Center for European Studies de la Harvard University.

Los títulos de estos trabajos son los siguientes: **Charles Perrow**: *A society of organizations*. Octubre 1990/12; **Maurizio Ferrera**: *Reforming the reform. The Italian Servizio Sanitario Nazionale in the 1980s*. Enero 1991/13. **Andrei S. Markovits**: *The West German 68-ers encounter the events of 1989: more than a numerical reversal*. Enero 1991/14.

El propósito de esta serie es poner al alcance de una amplia audiencia

académica el trabajo de los miembros que integran la comunidad del Centro: profesores, investigadores, estudiantes e invitados del Centro.



Abril

1, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Canto y piano, por **María José Chacón** (soprano) y **Juana Peñalver** (piano).
Obras de G. F. Haendel, F. Schubert, R. Strauss, G. Fauré, H. Duparc y J. Turina.

2, MARTES

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«Cuatro lecciones sobre **Blanco White**» (I).
Antonio Gamica:
«Biografía de Blanco White»

3, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «MOZART: DIVERTIMENTOS Y SERENATAS PARA VIENTO» (I)

Intérpretes: **Pro Musica Instrumentalis Ensemble**.
Director: **Ramón Ramírez Beneyto**.
Programa: Divertimento nº 5 en Do mayor K. 187; Divertimento nº 6 en Do mayor K. 188; Divertimento nº 8 en Fa mayor K. 213;

CICLO «MOZART: DIVERTIMENTOS Y SERENATAS PARA VIENTO», EN «CULTURAL ALBACETE»

Organizado con la colaboración técnica de la Fundación Juan March, el Ciclo «Mozart: divertimentos y serenatas para viento» se celebrará en Albacete, los lunes 8, 15, 22 y 29 de abril, en «Cultural Albacete».

Divertimento nº 9 en Si bemol mayor K. 240.

4, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Viola y piano, por **Emilio Mateu y Menchu Mendizábal**.

Comentarios: **Luis Carlos Gago**.

Obras de Vivaldi, M. Marais, J. Ch. Bach, L. v. Beethoven, R. Schumann. J. Brahms, M. de Falla y M. Sancho.
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud.)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«Cuatro lecciones sobre **Blanco White**» (II).
Antonio Garnica: «Sevilla y Blanco White».

5, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Piano, por **Mariana Gurkova**.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid**.

Obras de J. S. Bach, W. / Mozart, F. Chopin, R. Schumann/F. Liszt, I. Albéniz, A. Scriabin, C. Debussy y S. Prokofiev.

6, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO

CICLO «SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO» (I).

Intérpretes: **Víctor Martín**

(violín) y **Miguel Zanetti**
(piano).
Obras de W. A. Mozart, F.
Schubert y L. v. Beethoven.

K. 252; Divertimento nº 13
en Fa mayor K. 253;
Divertimento nº 3 en Mi
bemol mayor K. 166;
Divertimento nº 4 en Si
bemol mayor K. 186.

8, LUNES

12,00 **CONCIERTOS DE
MEDIODÍA**

Guitarra, por **Masayuki
Takagi**.

Obras de D. Aguado, J. S.
Bach, J. K.Mertz, F.
Moreno Torraza y R.
Dyens.

9, MARTES

11,30 **RECITALES PARA
JÓVENES**

Violonchelo y piano, por
Dimitar Furnadjiev y
Zdravka Radoilska.

Comentarios: **Víctor
Pliego**.

Obras de A. Vivaldi, L. v.
Beethoven, F. Schubert, M.
Ravel, G. Fauré, P. I.
Tchaikovsky y S. Joplin.
(Sólo pueden asistir grupos
de alumnos de colegios e
institutos, previa solicitud.)

19,30 **CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Cuatro lecciones sobre
Blanco White» (III).

Antonio Gamica: «Blanco
White y la Religión».

10, MIÉRCOLES

19,30 **CICLO «MOZART:
DIVERTIMENTOS Y
SERENATAS PARA
VIENTO» (II).**

Intérpretes: **Pro Música
Instrumentalis Ensemble**.
Director: **Ramón Ramírez
Beneyto**.

Programa: Divertimento nº
12 en Mi bemol mayor

11, JUEVES

11,30 **RECITALES PARA
JÓVENES**

Viola y piano, por **Emilio
Mateu** y **Menchu
Mendizábal**.

Comentarios: **Luis Carlos
Gago**.

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

19,30 **CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Cuatro lecciones sobre
Blanco White» (y IV).

Antonio Garnica: «Blanco
White, liberal y romántico».

12, VIERNES

11,30 **RECITALES PARA
JÓVENES**

Piano, por **Mariana
Gurkova**.

Comentarios: **Antonio
Fernández-Cid**.

(Programa y condiciones de
asistencia, como el día 5).

«ARTE ESPAÑOL
CONTEMPORÁNEO
(FONDOS DE LA
FUNDACIÓN JUAN
MARCH)», EN SANTIAGO
DE COMPOSTELA

El 6 de abril de inaugurará en el
Auditorio de Galicia de Santiago de
Compostela (La Coruña), la muestra
«Arte Español Contemporáneo
(Fondos de la Fundación Juan
March)», con 23 obras de otros tantos
autores, presentada con la
colaboración de Caixavigo y el
Ayuntamiento de Santiago.

13, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**

CICLO «SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO» (II).

Intérpretes: Víctor Martín (violin) y Miguel Zanetti (piano).

Obras de F. Mendelssohn, J. Brahms y R. Schumann.

15, LUNES

12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**

Piano, por Francisco Luis Santiago.

Obras de L. V. Beethoven, J. Brahms y C. Debussy.

16. MARTES

11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**

Violonchelo y piano, por Dimitar Furnadjiev y Zdravka Radoilska.

Comentarios: Víctor Pliego.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 9).

19,30 **CURSOS UNIVERSITARIOS «Ignacio de Loyola: solo y a pie» (I).**

«PICASSO: RETRATOS DE JACQUELINE», EN MADRID

Hasta el 28 de abril seguirá abierta en la sede de la Fundación Juan March, la muestra «Picasso: retratos de Jacqueline», integrada por 112 obras, entre cuadros, esculturas y maquetas, dibujos y grabados, que se exhibe en colaboración con el Museo Picasso de Barcelona.

José Ignacio Tellechea:
«La verdadera imagen de Ignacio de Loyola».

17, MIÉRCOLES

19,30 **CICLO «MOZART: DIVERTIMENTOS Y SERENATAS PARA VIENTO» (III).**

Intérpretes: Pro Musica Instrumentalis Ensemble.
Director: Ramón Ramírez Beneyto.

Programa: Serenata nº 11 en Mi bemol mayor K. 375 y Serenata nº 12 en Do menor K. 388.

18, JUEVES

11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**

Viola y piano, por Emilio Mateu y Menchu Mendizábal.

Comentarios: Luis Carlos Gago.

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

19,30 **CURSOS UNIVERSITARIOS «Ignacio de Loyola: solo y a pie» (II).**

José Ignacio Tellechea:
«Los ojos nuevos: la conversión de Ignacio de Loyola».

19, VIERNES

11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**

Piano, por Mariana Gurkova.

Comentarios: Antonio Fernández-Cid.

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 5).

20, SÁBADO

- 12,00 CICLO «SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO (III).**
 Intérpretes: **Víctor Martín** (violín) y **Miguel Zanetti** (piano).
 Obras de B. Bartók, I. Strawinsky, B. Martinu y C. Debussy.

22, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
 Flauta y piano, por **Pablo Sagredo** y **Jesús Amigo**.
 Obras de J. S. Bach, Ph. Gaubert y Ch. M. Widor.

23, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
 Violonchelo y piano, por **Dimitar Furnadjiev** y **Zdravka Radoilska**.
 Comentarios: **Víctor Pliego**.
 (Programa y condiciones de asistencia, como el día 9).
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS «Ignacio de Loyola: solo y a pie» (III).**
José Ignacio Tellechea:
 «Ignacio de Loyola: los años de búsqueda».

24, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «MOZART: DIVERTIMENTOS Y SERENATAS PARA VIENTO» (y IV).**
 Intérpretes: **Pro Musica Instrumentalis Ensemble**.
 Director: **Ramón Ramírez Beneyto**.
 Programa: Divertimento n^o

14 en si bemol mayor K. 270; Divertimento n^o 16 en Mi bemol mayor K. 289; Serenata n^o 10 en Si bemol mayor K. 361 (370a), «Gran Partita».

25, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
 Viola y piano, por **Emilio Mateu** y **Menchu Mendizábal**.
 Comentarios: **Luis Carlos Gago**.
 (Programa y condiciones de asistencia, como el día 4).

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS «Ignacio de Loyola: solo y a pie» (y IV).**
José Ignacio Tellechea:
 «La Compañía de Jesús».

26, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

GOYA, EN LUXEMBURGO Y MÁLAGA

Los 218 grabados de Goya de la colección de la Fundación Juan March se presentarán el 17 de abril en Luxemburgo, en la Ville Vauban-Galerie d'Art Municipale de Luxemburgo. La muestra, con grabados de las cuatro series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates*, se organiza con la colaboración de la Ville de Luxembourg-Administration Communale.

Asimismo, 222 grabados de las citadas cuatro series del pintor se exhiben hasta el 28 de abril en Málaga, en la Casa del Consulado del Mar, y con la colaboración de la Sociedad Económica de Amigos del País y la Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Málaga.

Piano, por Mariana Gurkova.

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 5).

27, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO

CICLO «SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO» (y IV).

Intérpretes: **Víctor Martín** (violín) y **Miguel Zanetti** (piano).

Obras de T. Marco, C. Prieto, J. Turina y X. Montsalvatge.

29, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Recital de clave, por Gabrielle Marcq.

COL-LECCIO MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI

Con 36 obras, de otros tantos artistas españoles del siglo XX, entre ellos Picasso, Dalí y Miró, permanece abierta en Palma, en el antiguo edificio de la calle San Miguel, 11 (primera planta), la *Col.lecció March. Art Espanyol Contemporani*, formada principalmente con fondos de la Fundación Juan March. Entrada gratuita para los nacidos o residentes en las Islas Baleares. Horario: de lunes a viernes: de 10 a 13,30, y de 16 a 19 horas; sábados, de 10 a 13,30. Domingos y festivos: cerrado.

Obras de J. H. d'Anglebert, C. Seixas, C. Ph. Bach, A. Soler y J. Duphly.

30, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Violonchelo y piano, por Dimitar Furnadjiev y Zdravka Radoilska.

Comentarios: **Víctor Pliego.**

(Programa y condiciones de asistencia, como el día 9).

CICLO «FANTASÍAS, PARÁFRASIS Y GLOSAS SOBRE ÓPERAS», EN LOGROÑO

El ciclo «Fantasías, paráfrasis y glosas sobre óperas» se celebrará en Logroño, los lunes 8, 15, 22 y 29 de abril, en «Cultural Rioja», organizado con la colaboración técnica de la Fundación Juan March.

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL DE CUENCA

Pinturas, esculturas, obra gráfica, dibujos y otros trabajos de autores españoles, la mayoría de la generación abstracta de los años cincuenta, se ofrecen en el *Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca*, que pertenece y gestiona la Fundación Juan March. El Museo permanece abierto todo el año, de 11 a 14 horas, y de 16 a 18 horas (sábados, hasta las 20 horas), y domingos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado. El precio de entrada es de 200 pesetas, con descuentos a estudiantes y grupos, y gratuito para nacidos o residentes en Cuenca.

Información: Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 435 42 40 - Fax: 576 34 20