

La exposición retrospectiva del pintor portugués Amadeo de Souza-Cardoso se inaugura en la Fundación Juan March el 16 de enero, acompañada de sendos ciclos de conferencias y de conciertos musicales.



Nº 276

Enero

1998

S Sumario



Ensayo - La filosofía, hoy (X)	3
<i>La «Dialéctica de la Ilustración», medio siglo después</i> , por Jacobo Muñoz	3
Arte	13
Veinticinco años de exposiciones de la Fundación Juan March	13
— Balance 1973-1998: ocho millones de visitantes en 471 muestras	13
Retrospectiva de Amadeo de Souza-Cardoso, desde el 16 de enero	23
— Ofrece 54 obras del pintor portugués	23
— Vida y obra de Souza-Cardoso	24
Grecia acogió la colección de Grabados de Goya de la Fundación Juan March	26
Música	27
«Música portuguesa entre el XIX y el XX»	27
— Tres conciertos con motivo de la exposición de Amadeo de Souza-Cardoso	27
La Integral de piano de Antón García Abril, en «Aula de (Re)estrenos»	28
— Fue interpretada por Leonel Morales	28
Ciclo «Alrededor del fagot» en «Conciertos del Sábado» de enero	29
«Conciertos de Mediodía» en enero	30
Cursos universitarios	31
«Espejo frente a espejo (Literatura y cine)», por José Luis Borau	31
Publicaciones	38
«SABER/Leer» de enero: artículos de Pita Andrade, Román Gubern, Ramón Pascual, Luis de Pablo, Velarde Fuertes, Ignacio Sotelo y Rodríguez Adrados	38
Biología	39
Reuniones Internacionales sobre Biología	39
— Calendario de encuentros para 1998	39
— «Reordenamiento génico programado: recombinación sitio-específica»	40
Últimos títulos publicados por el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología	41
Ciencias Sociales	42
Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	42
— Seminarios del profesor Stathis N. Kalyvas sobre «El fenómeno de la Democracia Cristiana» y «Religión y transición: Bélgica y Argelia»	42
Calendario de actividades culturales en enero	44

LA FILOSOFÍA, HOY (X)

La «Dialéctica de la Ilustración», medio siglo después

I

Años de turbulencia

Se diría que no hay época que no se haya vivido a sí misma sino en términos de quiebra y crisis o, en el mejor de los casos, de transición e incertidumbre. Y que no haya interpretado tal condición sino como hito a un tiempo inevitable y doloroso en el camino hacia un futuro «mejor» o, contrariamente, como decadencia, ocaso y pérdida desgarradora de los valores y equilibrios de alguna «edad de oro» más o menos mítica. ¿Es ese también nuestro caso? Es posible. Pero de serlo efectivamente, lo sería, con todo, en un marco global de complejidad nueva y apenas abarcable ya con las claves usuales o en términos de disyuntivas más o menos simples. No en vano ha podido hablarse recientemente a propósito de nuestro tiempo —de culminación de la Modernidad, para algunos, y de «ruptura epocal» o



Jacobo Muñoz es catedrático de Filosofía y director del departamento de Teoría del Conocimiento de la Universidad Complutense de Madrid. Es autor de diversas publicaciones de temática filosófica, entre las que destacan los libros *Lecturas de filosofía contemporánea* e *Inventario provisional. Materiales para una ontología del presente*.

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a Ciencia.

imprecisa «posmodernidad» para otros— de una nueva «opacidad»...

Inútil insistir, por otra parte, una vez más en el cargado catálogo de transformaciones vividas en *todos* los ámbitos en las dos últimas décadas y que tanto han perturbado una autoimagen ya de por sí desgarrada, como acabamos de insinuar. En el orden del pensamiento crítico parece claro, en cualquier caso, y sin pretender con ello cerrar los ojos ante otras dimensiones acaso más determinantes del fenómeno, que los viejos y nuevos conflictos, así como el cierre de algunas perspectivas y expectativas emancipatorias y la apertura de otras, sin duda menos esperanzadas, a que venimos asistiendo han llevado con fuerza no exenta de lógica a un tentativo ahondamiento —nada homogéneo, por supuesto— en la conflictiva sustancia de nuestro mundo histórico, social, personal y vital. En la especificidad última, si se prefiere, de un Occidente y una modernidad constituidos ya, a lo que parece, y como consecuencia, entre otras cosas, de una «globalización» política, económica y tecnológica imparable, en horizonte universal. (Hecho este último que no por pasar por casi indiscutible para muchos ha impedido, por cierto, una llamativa pleamar del relativismo. De un relativismo no ya simplemente cognitivo y moral, de un relativismo «débil», al modo del sugerido por el falibilismo occidental de matriz ilustrada, de consecuencias obligadamente pluralistas, sino civilizatorio en sentido «fuerte». Todavía resuenan, en efecto, los ecos del acaso demasiado exaltado anuncio, por parte de Samuel Huntington, de un futuro próximo agresivamente dominado por el

→ Lenguaje, Arte, Historia, Prensa, Biología, Psicología, Energía, Europa, Literatura, Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro español contemporáneo, La música en España, hoy, La lengua española, hoy, y Cambios políticos y sociales en Europa.

'La filosofía, hoy' es el tema de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La ética continental*, por Carlos Thiebaut, catedrático de la Universidad Carlos III, de Madrid; *Actualidad de la filosofía política (Pensar la política hoy)*, por Fernando Quesada Castro, catedrático de Filosofía Política en la U.N.E.D.; *La filosofía del lenguaje al final del siglo XX*, por Juan José Acero Fernández, catedrático de Lógica de la Universidad de Granada; *Filosofía de la religión*, por José Gómez Caffarena, profesor emérito de Filosofía en la Universidad de Comillas, de Madrid; *La filosofía de la ciencia a finales del siglo XX*, por Javier Echeverría, profesor de Investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto de Filosofía), de Madrid; *La metafísica, crisis y reconstrucciones*, por José Luis Villacañas Berlanga, catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad de Murcia; *Un balance de la modernidad estética*, por Rafael Argullol, catedrático de Humanidades en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona; *El análisis filosófico después de la filosofía analítica*, por José Hierro, catedrático de Lógica y Filosofía de la Ciencia en la Universidad Autónoma de Madrid; e *Imposible futuro (Un ejercicio de filosofía de la historia)*, por Manuel Cruz, catedrático de Filosofía en la Universidad de Barcelona.

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

LA «DIALÉCTICA DE LA ILUSTRACIÓN», MEDIO SIGLO DESPUÉS

«choque» de y entre las diferentes civilizaciones que hoy coexisten en nuestro agobiado planeta. Pero también los del inquietante estallido de los tribalismos étnicos.)

Todas las vetas y todas las patologías de un Occidente que algunos dieron en asumir apenas ayer nada menos que como «destino» han venido siendo, en efecto, leídas y reconstruidas en estos últimos años desde ópticas filosóficas y metapolíticas muy diferentes, en ocasiones incluso decididamente antagónicas —como corresponde, por lo demás, a la naturaleza bifronte del proyecto moderno—: el acervo liberal y democrático; los derechos humanos y los límites del individualismo; el propio legado ético de la Ilustración; la función del mercado; el estado y la cuestión del nacionalismo (o de las naciones sin estado); el sentido del progreso; la condición presuntamente «instrumental» de la «racionalidad occidental»; las profundas transformaciones en la naturaleza del trabajo; las nuevas tecnologías y su impacto social; el paso de la sociedad industrial a una presunta «sociedad del riesgo»; las ideologías y utopías que pautaron hasta casi ayer mismo el desarrollo de la modernidad; sus condiciones económicas y sociales de posibilidad, incluyendo en ellas el propio conocimiento científico, convertido hace ya mucho tiempo en fuerza productiva directa; la evolución de sus antagonismos sociales constitutivos; su malestar presuntamente connatural; en fin, ese «desasosiego permanente» de la consciencia occidental que una larga lista de autores emblemáticos, de Nietzsche a Heidegger, de Marx a Weber y Freud y de éstos a Adorno y Horkheimer, reconstruyeron críticamente ya en su día abriendo el camino a la marejada de replanteamientos y relecturas a que hoy asistimos.

Diversos, sin duda, pero no por ello menos retrotraíbles tal vez a una misma y nítida disyuntiva hermenéutica en una coyuntura, la nuestra, en la que si desde una orilla se nos propone la recuperación y defensa de los valores ilustrados y de cuanto éstos comportan político-institucionalmente en un programa «menor» de recuperación de la deseada unidad entre interés de la razón e intereses de la humanidad, por decirlo al modo de Kant, desde la otra se denuncia, revitalizando y a la vez trastornando (¿o vaciando?) el espíritu radical del Gran Rechazo sesentayochista, la ausencia de reflexión crítica sobre los mitos, construcciones y espejismos de la propia galaxia ilustrada. Mitos devastadoramente denunciados ya, por cierto —no sin otro tipo de connotaciones y con otra intención última, convendría no olvidarlo—, por Adorno y Horkheimer, en

ese documento decisivo, tan exasperado como ya clásico, de auto-crítica civilizatoria que fue (y es) su *Dialéctica de la Ilustración* (Amsterdam, 1947). Y que no dejarían, desde esta perspectiva, de ser factores poderosos todos ellos, causa, entre otras causas, de ese vacío de sentido y valor al que llevaría la racionalidad presuntamente dominante, de esa caída absoluta de lo no útil en términos de rendimiento cuantificable que vendría a devorarnos en un mundo («in-mundo») normalizado y «en pleno progreso». El mundo —ese «desierto» que no cesaría de crecer— de la tecnociencia omnipotente y el mercado como único y último lugar de jerarquización y discernimiento de todo valor, que queda así anulado en cuanto pueda sustraerse a su nudo valor de cambio. Y frente al que sólo podría alzarse una ética «originaria», una con un pensar esencial, arracional, «más riguroso que el conceptual»... O ejercido, por decirlo ahora foucaultianamente, en la heterotopía. En el lugar donde «se detiene el curso de las palabras» y se disuelven las consoladoras certezas de nuestros sistemas de convenciones, de nuestros regímenes de verdad.

Las líneas de demarcación entre posturas no son siempre, con todo, tan rígidas. Ya lo hemos sugerido. Difícilmente podrían serlo, por otra parte, dada la ambigüedad constitutiva del proyecto moderno, esa ambigüedad cuyas raíces son precisamente las de ese mismo «malestar» del que unos y otros se erigen, con acentos contradictorios y resultados analíticos dispares, en diagnosticadores y terapeutas. Una ambigüedad cuyo análisis vertebraba el pensamiento crítico de los dos últimos siglos, cuanto menos, y que *asumida como tensión constitutiva* de una Modernidad que aún es la nuestra sigue, ciertamente, interpeándonos. Una larga y honda tensión, en fin, entre desarrollo material y miseria moral, entre emancipación y represión, entre imposición violenta y aceptación de las diferencias, entre libertad e igualdad, entre integración y fragmentación, entre libertad negativa y libertad positiva, entre derechos liberales de libertad centrados en los derechos de propiedad y derechos democráticos de participación, entre solidaridad y búsqueda del beneficio privado, entre libre mercado y mecanismos compensatorios de sus deficiencias y de los desequilibrios sociales que genera, entre universalismo y particularismo, o lo que es igual, y por acabar por algún lado, entre el carácter formal de los irrenunciables derechos individuales y políticos y la defensa de las formas de vida particulares en las que los individuos desarrollan sus lealtades personales y en las que tales derechos obtienen, al precio de su relati-

LA «DIALÉCTICA DE LA ILUSTRACIÓN», MEDIO SIGLO DESPUÉS

zación, sustancia material concreta, cuando la obtienen.

II

Actualidad del pensamiento crítico: las tareas pendientes

La tesis central de la *Dialéctica de la Ilustración* se ofrece con turbadora rotundidad: la Ilustración desmitificadora y crítico-racionalista, verdadero hito emblemático de ese proceso de *Entzauberung* con que se identifica la modernización occidental, ha mutado en una nueva mitología; ha venido, en definitiva, a reforzar lo que oficialmente se proponía o estaba llamada a calcinar en un continuo de dominio sin huecos ni resquicios.

Al hilo de los avatares de Odiseo en la *Odisea* homérica, que para Adorno y Horkheimer conforma una posible protohistoria de la subjetividad moderna, los fundadores de la Escuela de Frankfurt dibujan, en efecto, un proceso de formación de la identidad humana de acuerdo con el que los hombres ganan ésta aprendiendo a dominar la naturaleza exterior al precio de reprimir su naturaleza interior. Un proceso que es exactamente el mismo que ése a lo largo del cual la Ilustración —que es un proceso, ciertamente: el proceso de «ilustrar», clarificar, racionalizar, desmitologizar...— revela/desvela su rostro bifronte, como el de Jano: el precio de la renuncia, del autoenmascaramiento, de la ruptura de la comunicación del yo con su propia naturaleza, que pasa a ser mero ello, es interpretado/iluminado como consecuencia de una introversión del sacrificio.

Así pues, en el proceso histórico-mundial de la Ilustración —o de construcción de la modernidad— la humanidad se ha alejado cada vez más de los orígenes, de la (supuesta) felicidad de la unidad arcaica, del ser-uno con la naturaleza, tanto interna como externa, de la integración primigenia. Y, sin embargo, no se ha liberado de la coacción mítica de la repetición. El mundo moderno, enteramente racionalizado, de mecanismos funcionantes con eficiencia suprema, sólo aparentemente se ha liberado de su sustancia mítica y mágica. Sobre él y en él laten la cosificación y el aislamiento: fenómenos de paralización de una emancipación vacía en los que toma cuerpo expresivo la venganza de los poderes originarios sobre quienes tuvieron que emanciparse y no pudieron, sin embargo, escapar de ellos. Sencillamente porque la coacción al dominio racional de las fuerzas naturales que irrumpen desde fuera ha puesto a los sujetos en el camino de un proceso cultural —en el más amplio sentido— que hace crecer has-

ta el paroxismo las fuerzas productivas a instancias de una nuda y salvaje voluntad de autoconservación, a la vez que mutila las fuerzas de la reconciliación que la trascienden...

Y ése es, en fin, el signo duradero de la Ilustración, tal y como Adorno y Horkheimer lo perciben, su cifra y símbolo: el inclemente dominio sobre una naturaleza externa objetivada y una naturaleza interna reprimida. Con ello, Adorno y Horkheimer hacen suyo un inequívoco eco freudiano, pero, sobre todo, reinterpretan, desde su esquema general, el conocido tópico weberiano del retorno, en un mundo, como el moderno, que desmagifica sus viejos dioses, de estos mismos dioses bajo la forma de poderes impersonales, dioses viejos-nuevos que se alzan, en fin, desde sus tumbas para renovar la irreconciliable lucha de los demonios... Y potencian, digámoslo así, el juicio de Weber sobre la racionalidad occidental hasta una coherencia que algunos no podrán menos de considerar literalmente autodestructiva... Toda vez, cuanto menos que para Adorno y Horkheimer esta razón instrumental, cauce de una implacable «lógica de la identidad», destruye la humanidad que ella misma posibilita... Una razón, en fin, recordémoslo de nuevo, que empapa hasta los más tardíos productos de su vástago, la cultura moderna: la ciencia, las representaciones jurídicas y morales universalistas y el arte autónomo, devorado por la industria cultural que hace de él *velis nolis* un momento de la pura afirmación...

La argumentación a favor de este triple empapamiento es, desde luego, unitaria. Adorno y Horkheimer subrayan, en efecto, con recurrente minuciosidad, cómo ya la separación de los ámbitos culturales y la disolución de esa razón sustantiva a que religión y metafísica daban ayer cuerpo, debilita y lleva a la impotencia, aislándolos, los momentos racionales, unos momentos cuya trabazón ha quedado destruida hasta el punto de haber sido todos ellos relegados a la función regresiva de siervos de una autoconservación salvaje. En la modernidad cultural la razón ha sido, pues, y en suma, definitivamente vaciada de sus aspiraciones de validez para ser asimilada —como ya intuyó Nietzsche— a la más desnuda de las voluntades de dominio... Asimilación de consecuencias nada desdeñables, ciertamente. Recordemos, de todos modos, una sola: la de la destrucción de la capacidad crítica de decir «sí» o «no», de distinguir entre enunciados morales y programáticos válidos e inválidos.

¿Una excesiva nivelación o unidimensionalización de lo moderno? ¿O un alegato en exceso antimoderno? Cuestión abierta, sin duda. Pero acaso conviniera subrayar una de las posibles raíces de esa

LA «DIALÉCTICA DE LA ILUSTRACIÓN», MEDIO SIGLO DESPUÉS

presunta unidimensionalización: la valoración negativa que desde su supremo pesimismo civilizatorio —en el que, ciertamente elevan a concepto las terribles experiencias de la primera mitad de nuestro siglo— hacen Adorno y Horkheimer de lo que un Weber acaso tan desesperanzado como ellos pero menos pasadista —«ilustrado» al fin— consideró como más bien positivo: la diferenciación de las esferas valorativa, cognitiva y estético-expresiva.

Porque para Weber esta diferenciación no paraliza la fuerza de la negación, la capacidad de decir «sí» o «no». Todo lo contrario: la potencia. Toda vez que sólo en virtud de ella pueden ser reelaborados y desarrollados de acuerdo con su lógica propia los problemas relativos a la verdad, la justicia y el gusto. La tendencia moderna a restringir los problemas de validez al limitado horizonte de la racionalidad instrumental no acabaría, pues, desde esta óptica, con la diferenciación creciente de una razón que tiene su hogar crítico en imágenes del mundo y formas de vida cada vez más alejadas de la coacción del mito y de las imposiciones ciegas de la naturaleza. Cada vez más «racionales», en fin...

Bastantes años después Habermas vendría a dibujar en 1981 las líneas maestras de una valoración de los contenidos racionales de la cultura moderna y de las instituciones políticas de los países organizados en clave democrático-formal mucho más positiva que la de sus viejos maestros. Después de Auschwitz y pese a Auschwitz, por tanto. Unos contenidos cuyo cuerpo inicial habría que buscar en los ideales «burgueses» originarios —instrumentalizada o no esa cultura, al igual que éstos, por supuesto, pero ésta sería sólo una de las caras de la moneda: no la única—. Me refiero, claro es, a factores —subrayados en su momento por el propio Weber— o posibles elementos de ese «contenido racional», fruto de la diferenciación y «fragmentación» modernas, del tipo de la dinámica propia de las diferentes ciencias, y también de su autorreflexión, una dinámica que les lleva siempre más allá de los límites o del espacio estricto de la producción de saber tecnológica y económicamente rentable; de los fundamentos universalistas del derecho y de la moral, en el sentido, por ejemplo, de unos derechos humanos inalienables, «universales», de unos fundamentos que han venido a tomar cuerpo —todo lo incompleta y fragmentariamente que se quiera— también en las instituciones de los estados constitucionales, en las formas de elaboración democrática de la voluntad y en los modelos individualistas de formación de la identidad. Y en definitiva, también en la productividad y la fuerza rompedora de experiencias estáticas fundamentales que una subjetividad

liberada de los imperativos y coacciones de las finalidades y convenciones de la percepción estrechamente cotidiana puede ir obteniendo a partir de y en orden a su propio descentramiento, experiencias que toman cuerpo expresivo en las obras de arte de vanguardia y cuerpo lingüístico en los discursos de la crítica de arte, y que en los efectos valorativos, inmediatamente enriquecidos, de la autorrealización, llegan a ejercer asimismo cierta efectividad iluminadora. Al menos en cuanto a su capacidad posibilitante de instructivos efectos de contraste...

Con ello, y a partir de la escisión valorada como fructífera de las esferas cognitiva, moral y estética, queda abierto el camino del pluralismo y de la proliferación, del descentramiento y de la innovación. Como a partir de la comunicación tendencialmente libre de dominación queda abierto el camino para una modesta adquisición consensual de acuerdos básicos. Lo que no deja, por lo demás, de implicar la estipulación de metaprincipios de la libertad, esto es, de principios que sólo definen las condiciones formales de una sociedad libre y no especifican todavía ningún contenido, en el sentido de estructuras institucionales, de formas de vida, de formas de asociación, etc., y que resultan esencialmente caracterizables, o fundamentables como principios del *discurso racional*. Desde el gran supuesto, claro es, de la existencia, junto a la racionalidad mesológica o estratégica, tan minuciosamente analizada en su condición «instrumental» por un Horkheimer que supo hacer suya la lección de Weber, de una racionalidad *otra*. Una razón deliberante, reflexiva y comunicativa, que se muestra en el modo de abordar racionalmente pretensiones de validez intersubjetiva de todo tipo, en la relación reflexiva de los individuos consigo mismos, en el discurso público y en los juicios morales de los individuos. Como también, en fin, en las formas de solidaridad social y de toma de decisiones políticas.

En la por el momento última vuelta de tuerca relevante de la Teoría Crítica Albrecht Wellmer ha optado —obediente a su vez, quizá, al espíritu de los tiempos— por recorrer la compleja vía de razonar con Habermas contra Adorno y con Adorno contra Habermas. Todo ello en el marco de una propuesta muy articulada (*Finales de partida*, 1993) que pasa por la renuncia, en principio, a las premisas metateóricas de Adorno según las cuales la historia real es definida *a priori* en términos de negatividad pura y dura, esto es, a la conexión tan característica del último Adorno entre negativismo y mesianismo y que, contrariamente, entraña también el asentimiento al rescate habermasiano de un horizonte de posibilidad histórica real para la Teo-

LA «DIALÉCTICA DE LA ILUSTRACIÓN», MEDIO SIGLO DESPUÉS

ría Crítica. Todo ello en un tejido conceptual trenzado con tres grandes hilos: el universalismo moral de Kant, el realismo de la teoría de la sociedad civil de Hegel y el empirismo posmetafísico de Weber. A los que Albrecht une —frente a la confianza última de Habermas en una reconciliación posible— su propuesta de recuperación *también* de la aportación metafilosóficamente decisiva de Adorno: la de una razón sin fundamento último y sin perspectiva de reconciliación definitiva alguna. La de una razón libre, en suma, y precisamente por eso, de la «coacción de la identidad». Con la particularidad, además, de que se trata de una recuperación radicalizadora, toda vez que para Wellmer lo importante no es mundanizar al modo de Habermas la idea de la reconciliación en términos de una teoría de la comunicación y operar con ella, sino de elaborar más bien precisamente «aquellos rasgos del concepto de racionalidad de Adorno en los que no se trata de racionalidad instrumental, ni de racionalidad comunicativa, sino... de la dialéctica entre lo particular y lo universal como problema de la crítica del conocimiento y de la crítica del lenguaje».

La apuesta de Wellmer lo es, pues, en esta última fase de la Teoría Crítica, por el abandono de toda idea de reconciliación de la Modernidad consigo misma, y no sólo, desde luego, en el sentido utópico-escatológico de Marx, a quien la abolición de las relaciones capitalistas de producción pudo (aún) parecerle suficiente como para despejar el camino no sólo para una abolición de los rasgos deshumanizadores de las modernas sociedades industriales, sino también para una abolición de todas las diferencias funcionales y las complejidades sistemáticas de ello resultantes, con la consiguiente recuperación de una unidad y una solidaridad inmediata entre los seres humanos en una comunidad de productores libremente asociados. Pero dejemos la palabra al propio Wellmer: «La dialéctica de desgarramiento y reconciliación en cuya perspectiva normativa la tradición hegeliano-marxiana de pensamiento crítico enfocó desde un principio el desenvolvimiento de la modernidad ya no puede resolverse mediante una utopía basada en la idea de una reconciliación radical que la modernidad hubiese de proyectar desde sí misma... una idea de libertad racional en el mundo moderno sólo es posible sobre la idea de una constante liberación o producción de desgarramientos y disociaciones... esto constituye la irrebasable negatividad de las sociedades modernas: las tentativas de rebasar esa negatividad en una forma existente o futura de libertad comunal sólo es posible al precio de la destrucción individual y comunal».

Solo que ni este abandono de la perspectiva hegel-marxiana de

reconciliación última, de instalación posible en un estadio de emancipación consumada, ni la elevación a consciencia duradera de lo «irreconciliable» de nuestra Modernidad implican necesariamente, para Wellmer, la caducidad de la propuesta de un control social del proceso de reproducción económica de la sociedad. Una propuesta que Wellmer reformula más bien en términos de un programa que no se agota en la idea de un control democrático de la economía, inseparable, por otra parte, de la aceptación del primado instrumental del mercado y de la funcionalidad de la propiedad incluso para la persecución de la propia felicidad, de la vida buena que uno ha elegido como *propia*, sino que atiende asimismo —e incluso de modo central— a la justicia social, a la seguridad social, a la igualdad de oportunidades, al derecho a un mínimo social y a unas condiciones, en fin, de trabajo humanamente dignas.

El pensamiento crítico, cuyo espectro no agotan desde luego los representantes de las tres generaciones de la Escuela de Frankfurt a que nos hemos referido, se enfrenta así a un mundo cuya lógica interna ha quebrado ya los presupuestos materiales que le dieron sentido genético tanto en los sombríos años de sus primeros pasos institucionales, como en el período del «revisionismo» habermasiano, caracterizado por la recomposición posbélica del estado democrático de derecho en un marco de desarrollo económico sostenido, posibilitador de la llamada «sociedad de bienestar». Un mundo en el que paralelamente al envejecimiento tanto del optimismo del programa ilustrado clásico, sustentado en el supuesto de la autonomía originaria del sujeto nouménico como centro básico del *Faktum* moral y racional cuanto de las diferentes versiones del mito de la autoidentidad humana, por decirlo ahora con Kolakowski, se afirma con fuerza tan creciente como irrenunciable *la exigencia de un sujeto crítico y reflexivo* dotado de una identidad crecientemente electiva aunque obviamente no pre-social. Un sujeto capaz de producción de sentido y asumible como soporte último de un humanismo *mínimo*, sí, pero no por ello menos tentativamente universal. A conciencia, claro es, del final de toda Gran Ética, de todo Gran Proyecto Redentor y de todo Gran Relato. De la necesidad, en fin, de pensar la razón sin la esperanza de una última reconciliación. O, si se prefiere, de asumir una perspectiva finita, única desde la que podrían ser, en el límite, propuestos valores y naciones «fuertes», arraigados o, en cualquier caso, arraigables de modo siempre provisional, perfeccionable y debatible en nuestros modos de entender la vida buena. □



Balance 1973-1998

Veinticinco años de exposiciones de la Fundación Juan March



Cerca de 8 millones de visitantes en 471 muestras

Desde que en noviembre de 1973 se presentara en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla la colectiva «ARTE 73», son 471 las exposiciones artísticas que ha organizado la Fundación Juan March, tanto en su sede, en Madrid, como en diferentes puntos de España y de otros países. La citada muestra, que incluía 81 obras de 41 pintores y escultores españoles contemporáneos, se exhibió durante 1974 en varias ciudades españolas y europeas antes de inaugurar la actual sede de esta Fundación, en enero de 1975. Además de estas exposiciones, visitadas por 7.834.229 personas, esta institución ha venido realizando a lo largo de los últimos 25 años una constante actividad de promoción en el ámbito del arte, mediante la formación de un fondo pictórico y escultórico propio de

arte español contemporáneo, así como de una colección de grabados originales de Goya. Parte de estos fondos se exhibe en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, del cual es responsable la Fundación desde 1980; en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca, creado diez años después; en su sede, en Madrid; o en muestras itinerantes.

Asimismo, diversas obras de restauración artística se han realizado con ayuda de la Fundación Juan March, como la Portada del Monasterio de Santa María de Ripoll o el Retablo del Altar Mayor de la Catedral de Sevilla. Además, un total de 500 artistas e investigadores han sido becados por la Fundación Juan March para realizar trabajos de creación o estudios en las distintas manifestaciones de las artes plásticas,



dentro y fuera de España.

Por su labor en el campo del Arte, la Fundación Juan March ha sido galardonada en diversas ocasiones: con la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1976); la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, entregada por el Rey de España (29 de mayo de 1980), «como reconocimiento de la forma ejemplar con que ha venido desarrollando sus fines y, muy especialmente, dentro de un amplio contexto cultural, su atención por las bellas artes»; y en 1993 le fue otorgada la Medalla de Oro de Barcelona al Mérito Artístico.

Buscar la calidad y el pluralismo es el criterio que guía a la Fundación Juan March en esta labor de promoción artística, con la ayuda de asesores del más alto nivel. Por sí misma o en colaboración con distintas entidades culturales —otras Fundaciones, embajadas, museos, galerías, etc.—, promueve alrededor de una docena de exposiciones anuales y acompaña a estas muestras, además de con carteles, catálogos y

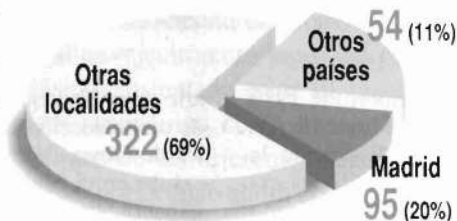
otras publicaciones, con actividades complementarias como conferencias, conciertos o proyecciones cinematográficas.

También a través de su labor editorial la Fundación ha dedicado una especial atención al Arte: la colección

«Tierras de España», que abarca un total de 18 volúmenes, recoge la aportación artística de las distintas regiones españolas en su contexto geográfico, histórico y literario. La Editorial Arte y Ciencia, perteneciente a la Fundación

Juan March, realiza ediciones —grabados, serigrafías, facsímiles, reproducciones, catálogos, carteles y postales— de obras de arte de la colección de dicha institución, así como de algunas obras mostradas en las exposiciones que organiza. Estas ediciones están a la venta en la sede de la Fundación Juan March, en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca; museos de cuyas colecciones es propietaria y gestora la Fundación Juan March.

Fundación Juan March Distribución geográfica de exposiciones



Grandes maestros del siglo XX

En los últimos 25 años se han podido contemplar en las salas de la Fundación muestras monográficas de grandes maestros del siglo XX, con obras poco conocidas del público español. Así, esta institución ha mostrado trabajos de artistas como **Kokoschka, Bacon, Kandinsky, Mondrian, Max Ernst, Matisse, Picasso, Rothko, Monet, Jawlensky, Magritte, Odilon Redon, Malevich, Noguchi, Toulouse-Lautrec, Max Beckmann, Emil Nolde**, además de una

larga nómina de otras destacadas figuras de la vanguardia histórica europea (**Dubuffet, Giacometti, Braque, Klee, Schwitters**, los **Delaunay, Julio González, Almada Negreiros, Léger, Bonnard, Bissier, Ben Nicholson, Vieira da Silva, Rouault** o la que en este mes de enero se inaugura del pintor portugués **Amadeo de Souza-Cardoso**, con muestras individuales todos ellos); ha organizado colectivas como la de «**Vanguardia Rusa (1910-1930)**», la de fondos del Museo holandés de Eindhoven, «**Estructuras Repetitivas**», «**Obras Maestras del Museo de Wuppertal**», «**Zero, un movimiento europeo (Colección Lenz Schönberg)**» o fondos de la Colección de Leo Castelli, que no se había mos-

trado antes en público; y «**Cubismo en Praga**» (**Obras de la Galería Nacional checa**).

Colectivas dedicadas a movimientos, escuelas o géneros de un país o período determinado han sido la muestra de bodegones «**Maestros del siglo XX**», que en 1979 ofreció obra de 32 destacados artistas del presente siglo; la colectiva «**Medio siglo de escultura: 1900-1945**», con 123 obras de fi-

Fotografía

La fotografía también ha sido objeto de atención a la hora de programar las exposiciones. Ejemplos son una colectiva de **Fotografía Americana desde 1960**, «**Mirrors and Windows**»; una muestra de 156 obras del francés **Cartier-Bresson**, primera retrospectiva completa de casi cincuenta años de trabajo de este artista; la exposición



Irving Penn

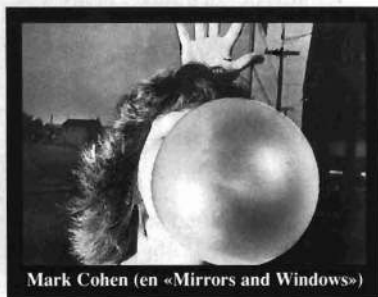


Henri Cartier-Bresson

con 143 retratos de la artista británica **Julia Margaret Cameron** (1815-1879), y la de 168 fotografías del norteamericano **Irving Penn**, organizada en 1987, con el International Council del Museo de Arte Moderno de Nueva York.



Julia Margaret Cameron



Mark Cohen (en «Mirrors and Windows»)



Presencia en la Fundación Juan March de David Hockney, en 1992 (izquierda); Oskar Kokoschka, con el compositor Cristóbal Halffter (derecha), en 1975; y Robert Rauschenberg (abajo), en 1985.



guras todas ellas relevantes del arte contemporáneo; la de «Arte expresionista alemán *Brücke*»; la titulada «Klimt, Kokoschka, Schiele: un sueño vienés» y «Tesoros del Arte Japonés del período Edo».

El arte norteamericano del siglo XX ha tenido asimismo una presencia regular en las exposiciones de la Fundación: en 1977, la muestra «Arte USA» de artistas abstractos contemporáneos de Estados Unidos exhibía 36 obras de 18 autores de ese país, que reflejaban las diversas tendencias artísticas en los años cincuenta y sesenta. Seis artistas representados en aquella exposición —Robert Motherwell, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Willem De Kooning y Andy



Warhol— fueron objeto de exposiciones individuales posteriores en la Fundación. Los tres primeros acudieron, además, invitados por la Fundación Juan March, a presentar personalmente su obra en Madrid. Al «Minimal Art» dedicó la Fundación otra de sus exposiciones monográficas en 1981; y al norteamericano Joseph Cornell, una individual en 1984. Cabe citar también

Escultura

También se han podido contemplar en la sede de la Fundación Juan March muestras de escultura. Además de las presentes en distintas exposiciones, como las de Rauschenberg, Arte Japonés, Minimal Art, Wesselmann y otras, se han exhibido colecciones escultóricas en las exposiciones de Dubuffet o las figuras en el espacio de Giacometti. Esta institución ofreció también en 1980 una exposición del escultor Julio González (con 66 esculturas y 45 dibujos), primera muestra importante consagrada a este artista en nuestro país; y en el otoño siguiente se montaba la ya citada muestra «Medio siglo de escultura: 1900-1945».



en este contexto la formada con fondos de la citada Colección Leo Castelli y las monográficas de Edward Hopper, Richard Diebenkorn, del inglés radicado en Estados Unidos David Hockney —quien también estuvo presente en la inauguración— y la dedicada a Tom Wesselmann.

De contenido más didáctico han sido otras muestras como las de «Arte de Nueva Guinea y Papúa», del movimiento Bauhaus, «Azulejos Portugueses», «Arte, Paisaje y Arquitect-



tura (El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania)»; o las de grabado. En esta última modalidad, cabe citar exposiciones como «Ars Medica», la «Antológica de la Calcografía Nacional» y «Xilografía alemana del siglo XX»; además de dos colecciones —Grabados de Goya y «Gr-

bado Abstracto Español»— que la Fundación Juan March ha venido exhibiendo de forma itinerante por España y otros países.

Colección de la Fundación Juan March

Arte Español Contemporáneo

Unas 1.500 obras, de las cuales 515 son pinturas y esculturas, componen actualmente los fondos de arte español contemporáneo que la Fundación Juan March empezó a formar a principios de los años setenta. Desde entonces estos fondos se han ido incrementando con destacadas incorporaciones, como la donación, en 1980, por el pintor Fernando Zóbel, de su colección del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, o con la adquisición, en 1987, de un centenar de obras de la colección Amos Cahan de Nueva York.

Compuesta en un principio por obras de artistas, en su mayor parte pertenecientes a la denominada generación de los años cincuenta (Millares, Tàpies, Sempere, Torner, Rueda, Zóbel, Saura, entre medio centenar de nombres), además de otros artistas como Joan Miró o Julio González, la colección ha ido incorporando otros autores de las jóvenes corrientes de los años ochenta y noventa. Actualmente los fondos de la colección de la Fun-

dación Juan March se exhiben en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, situado en las Casas Colgadas —propiedad del Ayuntamiento—; en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca; en la sede de la propia Fundación Juan March, en Madrid; y en exposiciones itinerantes. Además, la Fundación ha prestado en varias ocasiones obras de su colección para muestras organizadas por otras entidades, tanto en España como en el extranjero.

La exposición «Arte Español Contemporáneo», primero con una treintena de obras de otros tantos artistas de la generación del 50; más tarde renovada con trabajos más recientes, se mostró desde 1975 hasta finales de 1992 en 51 ciudades, organizada con la colaboración de entidades locales. También la colectiva «Grabado Abstracto Español» recorrió de 1983 a 1990 un total de 43 ciudades y pueblos españoles.

Otras exposiciones de artistas españoles contemporáneos organizadas



Exposición «El Paso después de El Paso», en 1988

con fondos de la Fundación han sido «**Pintura Abstracta Española 1960-70**» (1982); la citada «**Arte Español en Nueva York (1950-1970). Colección Amos Cahan**», que se exhibió en 8 capitales de provincia, además de en Madrid, antes de ser adquiridas las obras a los herederos de Cahan; y «**El Paso después de El Paso**» (1988).

Asimismo, al morir, en 1984, **Fernando Zóbel**, creador y anterior propietario de la colección que albergaba el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, la Fundación organizó una exposición-homenaje al artista, que pudo visitarse en su sede, en Madrid, y en otras siete capitales españolas.

Proyección en España

Las exposiciones de la Fundación Juan March, así como otras de sus actividades culturales, se extienden por diversas provincias españolas, con la ayuda de entidades locales, como ayuntamientos, diputaciones provinciales, casas de cultura, universidades y otros centros. Además de las citadas muestras de pintura, escultura o grabado, de fondos propios, la Fundación Juan March ha exhibido en España (y en otros países) su colección de 222 grabados de Goya, con las cuatro grandes series del pintor.

Asimismo, de 1983 a 1985, la Fundación, en una acción conjunta con las Administraciones central, regional y local y otras entidades privadas, puso en marcha «**Cultural Albacete**», experiencia piloto de un programa de intensificación cultural en provincias españolas. Se trataba de una oferta cultural de calidad, que incluía también ciclos de conferencias y conciertos, y representaciones teatrales, con vistas a su posterior mantenimiento por parte de las instituciones locales.

Dentro del mismo se exhibieron 26 exposiciones artísticas (en Albacete capital y en cinco localidades de la provincia), siendo la última de ellas una antológica de **Antonio López** (era la primera exposición individual que este artista realizaba en España desde 1961). Desde 1989 la Fundación Juan March también apoya con ayuda técnica y organizativa el programa «**Cultural Rioja**».

El mayor número de exposiciones exhibidas por la Fundación Juan March fuera de Madrid se sitúa en Cataluña: cuarenta, en los últimos 23 años, con más de 816.300 visitantes. Treinta de ellas se han ofrecido en Barcelona.

De forma permanente pueden contemplarse en la sede de la Fundación Juan March esculturas de Pablo Serrano, Sempere, Berrocal, Chirino, Chi-

llida y Torner; y dos murales, de Vaquero Turcios y Suárez Molezún.

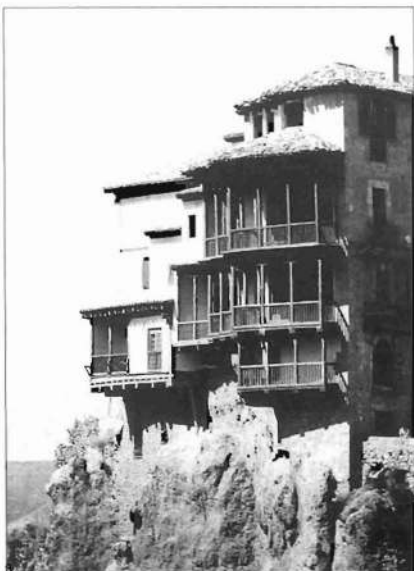
En el libro *Arte Abstracto Español* (1983), con textos de **Julián Gállego**, se analiza la parte más representativa —71 obras— de los fondos de arte abstracto de la Fundación Juan March. Un libro de 130 páginas, titulado *Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca*, con textos de **Juan Manuel Bonet** y **Javier Maderuelo**, recoge el comentario a 56 obras de 30 artistas, (presentados por orden alfabético), entre las que habitualmente se exhiben en el Museo. También en el libro

Museu d' Art Espanyol Contemporani. Fundación Juan March se comentan cada una de las 57 obras exhibidas en el mismo.

Además de los catálogos que acompañan a las distintas exposiciones, la Fundación Juan March edita carteles, programas de mano, guías didácticas y reproducciones en facsímil de algunas obras de las mismas. Asimismo, se organizan visitas guiadas en algunas de las muestras.

Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca

La Fundación Juan March se hizo cargo del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, cuando su creador, el pintor Fernando Zóbel, le hizo donación en 1980 de su colección privada expuesta en el Museo. Formada sobre la base de autores españoles todos —de una generación posterior en algunos años al final de la Segunda Guerra Mundial, y continuadora en cierto modo de las



ideas renovadoras que en su día tuvieron Picasso, Miró y Juan Gris—, la colección había sido concebida con el fin de conseguir una representación de los principales artistas de la generación abstracta española. Fernando Zóbel, creador, junto con Gustavo Torner y Gerar-

do Rueda, del citado Museo de Arte Abstracto, quiso con esta donación a la Fundación Juan March, asegurar la continuidad del Museo de cara al futuro, ya que «la Fundación —opinaba— contaba con la libertad de criterio, la organización y la fuerza para ampliar, enriquecer y

proyectar hacia un futuro el desarrollo vital del mismo». Inaugurado el 1 de julio de 1966, el Museo de Arte Abstracto Español está instalado en las Casas Colgadas de Cuenca —propiedad del Ayuntamiento de la ciudad— en un emplazamiento que lo hace quizás único en el mundo de los museos de arte. Desde que se produjo la donación de Zóbel, que vino a incrementar la propia colección de la Fundación Juan March —aumentada con posteriores adquisiciones—, esta institución ha ido renovando y ampliando el número de obras expuestas. En la actualidad se exhibe en el Museo un total de 110 pinturas y esculturas. Desde que la Fundación Juan

March es responsable del mismo, una media anual de 40.000 personas lo visitan (sin contar los nacidos o residentes en Cuenca y su provincia, cuya entrada es gratuita). Entre las mejoras del Museo abordadas por la Fundación figura la llevada a cabo en 1994 habilitando unas salas para exposiciones temporales, que complementan la colección permanente del Museo: desde diciembre de 1994 se han exhibido **Zóbel: río Júcar; Motherwell: obra gráfica (1975-1991). Colección Ken Tyler; Millares: Pinturas y dibujos sobre papel, 1963-1971; Frank Stella. Obra gráfica (1982-1996);** y «El objeto del arte», esta última según idea de Fernando Bellver.

Con el título de «Grabado Abstrac-

to Español» una selección de obra gráfica perteneciente a la colección de la Fundación Juan March se ofrece en la sala de exposiciones temporales en los intervalos entre una muestra y otra. Otras exposiciones organizadas en el Museo han sido: las tres dedicadas a **Zóbel: Homenaje a Fernando Zóbel** —con 46 obras— que recorrió once ciudades españolas; **Fernando Zóbel. Cuadernos de apuntes y portfolios. Una visión de Cuenca**, coincidiendo

con el XXV aniversario de la creación del Museo; y **Zóbel: río Júcar**, que coincidía con el 70 aniversario del nacimiento del pintor; **Arte español en Nueva York (1950-1970). Colección Amos Cahan**, con 78 pinturas de 35 creadores españoles; y **El Paso después de El Paso**, compuesta por 43 obras de los diez artistas de ese grupo.

El Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, ha sido galardonado con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (1980), el Premio del Consejo de Europa al Museo Europeo del Año (1981), la Medalla de Oro de Castilla-La Mancha (1991) y el Premio «Turismo 1997» otorgado por esta misma Comunidad Autónoma.

El Museo lleva a cabo también una labor divulgadora mediante la edición de obra gráfica y reproducciones de parte de sus fondos



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

Otro edificio singular acoge en Palma de Mallorca parte de los fondos de arte de la Fundación Juan March: en una calle céntrica de la capital (San Miguel, 11), la mansión



donde está ubicada la colección fue reformada a principios de este siglo, y constituye una muestra destacable del estilo regionalista de inspiración modernista. Inaugurado el Museo en diciembre de 1990, tras la ampliación realizada, a finales de 1996, de la colección y del espacio que la alberga, ofrece actualmente de forma permanente —en más de 750 metros cuadrados, distribuidos en 15 salas; una de ellas para exposiciones temporales— un total de 57 pinturas y esculturas de otros tantos autores, y representativas de diferentes tendencias surgidas en el arte español del siglo XX. Este antiguo edificio fue residencia de la familia March y sede de la primera dependencia de la Banca March, propietaria del inmueble.

Se pueden contemplar obras de artistas como Picasso, Joan Miró, Salvador Dalí, Juan Gris, Julio Gonzá-

lez, Manuel Millares, Antoni Tàpies, Antonio Saura, Miquel Barceló, Juan Manuel Broto, Luis Gordillo, Soledad Sevilla, José María Sicilia, Susana Solano o Jordi Teixidor. La obra más antigua es el cuadro *Tête de femme*, realizado por Pablo Picasso en 1907, perteneciente al ciclo de *Las señoritas de Aviñón* pintado ese mismo año. La más reciente es de 1989, *La flaque*, óleo original de Miquel Barceló. Entre los considerados realistas figuran Antonio López García, Carmen Laffón, Equipo Crónica o Julio López Hernández. Del total de las obras expuestas, once son esculturas.

Exhibe 57 obras de otros tantos autores, representativas de diferentes tendencias del arte español en el siglo XX

A través de un escueto e importante conjunto de obras, cuidadosamente elegidas, el Museu pretende mostrar las distintas tendencias y las figuras artísticas que han surgido en España du-

rante este siglo, prestando una especial atención a lo acontecido en las últimas décadas. La entrada al Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March) es gratuita para todos los nacidos o residentes en cualquier lugar de las islas Baleares.

Además de las obras que se exhiben en el Museu de forma permanente, la Fundación Juan March ha habilitado en el mismo una sala para exposiciones temporales. Inaugurada con cien grabados de la *Suite Vollard*, de Picasso, que se exhiben en ella en los intervalos entre otras muestras, esta sala ha acogido hasta ahora diversas exposiciones como las habidas sobre **Millares: Pinturas y dibujos sobre papel, 1963-1971**; **Frank Stella. Obra gráfica (1982-1996)**; y, desde el próximo mes de febrero, «El objeto del arte».

Los grabados de Goya

Más de 1.900.000 visitantes —exactamente 1.956.762— ha tenido la exposición de grabados de Goya (colección de la Fundación Juan March), desde que se inauguró en 1979 en Madrid, en la sede de esta institución. Desde entonces esta colección, formada para ser llevada con carácter itinerante por toda España y en el extranjero, ha sido exhibida en 113 localidades de España y 50 ciudades de 14 países, organizada con la colaboración de entidades locales.

Integran la exposición 222 grabados originales de Goya, pertenecientes a las cuatro grandes series realizadas por el pintor: *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates* o *Proverbios*, en ediciones de 1868 a 1937, y ofrece uno de los aspectos artísticos y testimoniales más directos, espontáneos y llenos de sensibilidad de la obra del célebre artista aragonés. Los países que han acogido esta muestra han sido, por orden alfabético, Alemania, Andorra, Austria, Argentina, Bélgica, Chile, Francia, Grecia, Hungría, Italia, Japón, Luxemburgo, Portugal y Suiza.

Concebida con un carácter didáctico, la muestra va acompañada de diferentes paneles explicativos, reproducciones fotográficas de gran formato para la mejor observación de los detalles técnicos del grabado y un audiovisual de 15 minutos de duración sobre la vida y obra de Goya.

Para la formación y montaje de la colección se contó con el asesoramiento de **Alfonso Emilio Pérez Sánchez**, director honorario del Museo del Prado y catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense, quien es autor del estudio de presentación y de los comentarios a todos y cada uno de los grabados de la colección, que recoge el catálogo. Intervinieron también, como asesores artísticos y técnicos, los pintores **Gustavo Torner** y **Fernando Zóbel**.

Las series que presenta la colección en su recorrido por España son las siguientes: 80 grabados de los *Caprichos* (3ª edición, de 1868); 80 de los *Desastres de la guerra* (4ª edición, de 1906); 40 de la *Tauromaquia* (7ª edición, de 1937); y 22 de los *Proverbios* o *Disparates* (18 de ellos de la 6ª edición, de 1916, y 4 adicionales de la 1ª edición, de 1877).

Por otra parte, toda la obra grabada de Francisco de Goya pudo contemplarse, por primera vez reunida, en la exposición que en el primer trimestre de 1994 organizó en su sede la Fundación Juan March. «**Goya, grabador**» era el título de esta muestra con 288 grabados: once de ellos pruebas únicas y ocho pruebas de estado únicas. Las obras procedían de la citada colección de la Fundación Juan March y de otras instituciones.

BALANCE DE EXPOSICIONES Y VISITANTES*

	Exposiciones	Visitantes
► MADRID	95	3.099.431
► OTRAS LOCALIDADES	322	2.953.088
► MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, DE CUENCA (1981-1997)		721.056
► MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI, DE PALMA (1990-1997)		152.803
► OTROS PAÍSES	54	907.851
TOTAL	471	7.834.229

* Visitantes contabilizados hasta la exposición 467 (no se incluyen las exposiciones en curso).

Desde el 16 de enero

Retrospectiva de Amadeo de Souza-Cardoso

Ofrece 54 obras del pintor portugués

Una exposición del pintor portugués Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918) puede contemplarse en la Fundación Juan March desde el 16 de enero, en una muestra de 54 obras —40 pinturas, 10 acuarelas y 4 dibujos— que ofrece por primera vez en España una retrospectiva de este pintor escasamente conocido, figura clave de la vanguardia lusa de comienzos del siglo XX. Con ella se quiere, además, contribuir al protagonismo cultural que Portugal adquiere, al ser sede de la Exposición Universal 98 e invitado especial en ARCO de este año. La muestra, que estará abierta en la Fundación Juan March hasta el 1 de marzo próximo, se ha organizado con la colaboración del Centro de Arte Moderno José de Azeredo Perdigão de la Fundación Calouste Gulbenkian, de Lisboa. Asimismo, han prestado obras para la realización de esta muestra el Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, de Amarante; el Museo de Chiado, de Lisboa; y colecciones particulares.

Souza-Cardoso —señala el crítico de arte Javier Maderuelo— «fue un forjador de la vanguardia que, sin estar adscrito a la bandera de ninguna 'escuela' concreta, ayudó con su obra a la extensión del cubismo y el futurismo». En 1906 se instaló en París, donde estudió con Anglada Camarasa en la Academia Viti, y donde conoció a artistas como Modigliani, Brancusi, Archipenko, Juan Gris y Robert y Sonia Delaunay. Expuso en el Salón de los Independientes y en el Salon de Otoño, y en 1913 varias obras suyas se expusieron en el *Armory Show* de Nueva York. En 1914, la Primera Guerra Mundial le sorprendió en Madrid y tuvo que marchar a Portugal. Allí mantuvo estrecha amistad con Eduardo Viana, Almada Negreiros y los Delaunay. El 25 de octubre de 1918, a los 30 años, Souza-Cardoso murió en Espinho, víctima de una neumonía.

Además de la conferencia inaugural de la exposición, el 16 de enero, a cargo del profesor António Cardoso, la Fundación Juan March, en colaboración con la Fundación Calouste Gulbenkian, ha organizado en su sede, como complemento de la muestra,

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

durante la segunda quincena de enero, un ciclo de conferencias sobre «La cultura portuguesa a comienzos del XX», a cargo de Fernando Guimarães, Fernando Cabral Martins, João Pinharanda y Maria Helena Gomes de Freitas de Cunha e Sâ; y un ciclo de tres conciertos titulado «Música portuguesa entre el XIX y el XX». De ambos se informa con más detalle en el calendario de este *Boletín Informativo*.

Ofrecemos seguidamente un extracto de la biografía del artista, escrita para el catálogo por Joana Cunha Leal, del departamento de Documentación e Investigación del Centro de Arte Moderno José de Azeredo Perdigão de la Fundación Calouste Gulbenkian, de Lisboa.

Vida y obra de Souza-Cardoso

Amadeo de Souza-Cardoso nació en Manhufe, comarca de Amarante (Portugal), el día 14 de noviembre de 1887, en el seno de una familia de propietarios rurales. En Espinho conocería al escritor Manuel Laranjeira, cuya amistad fue determinante para incentivar su práctica del dibujo. Tras estudiar en la Academia de Bellas Artes de Lisboa, viaja a París el 14 de noviembre de 1906 para completar su formación en arquitectura y quedarse en esta ciudad. Instalado en el Boulevard Mont-

parnasse, prepara el concurso para la admisión en la Académie des Beaux-Arts, y asiste a los estudios de Godfrey y Freynet. El ambiente parisiense alimenta su interés por el dibujo y le incita a abandonar la arquitectura y a iniciarse en la pintura.

El final de 1908 y comienzo del año siguiente marcan un punto de inflexión en la trayectoria de Souza-Cardoso. Conoce a Lucía Pecetto, quien será su futura esposa, y comienza a asistir a clases en la Academia Viti, del pintor español Anglada Camarasa. Instala entonces su taller en la rue des Fleurs, en un estudio contiguo al de Gertrude Stein. El esfuerzo investigador y la búsqueda de una creación personal sitúan a Amadeo en un lugar sin parangón en la pintura portuguesa, en un recorrido estético en total consonancia con los valores internacionales del arte de su tiempo. En este contexto, hacia 1910, aparece entusiasmado por el arte primitivo, durante una época marcada por una estancia de tres meses en Bruselas y, sobre todo, por la profundización de su amistad con Amadeo Modigliani, pintor al que había conocido el año anterior.

En 1911 Amadeo se instala cerca



Amadeo, en 1910

del Quai d'Orsay, en la rue du Colonel Combes. En 1914 participa en el Salón de Otoño. En esta época el círculo de sus relaciones se ensancha y se internacionaliza. Conoce a Boccioni, Severini y Walter Pach. Se relaciona también, entre otros, con Juan Gris, Max Jacob, Sonia y Robert Delaunay, Brancusi, Archipenko, Umberto Brunelleschi y Diego Rivera.

La persistencia de su interés por el dibujo se manifiesta en las ilustraciones que realiza para el manuscrito de Flaubert, *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier*, y, sobre todo, en la publicación en París, en agosto de 1912, del álbum *XX Dessins*, en una edición prologada por Jérôme Doucet. Esta obra, abiertamente influida por el refinamiento decorativo del *Jugendstil*, como alguna de sus pinturas de entonces, mereció el elogio del crítico Louis Vauxcelles. Fuera del circuito parisiense, Amadeo participa en una serie de importantes muestras colectivas, entre las cuales es obligado destacar la célebre *Armory Show*, de 1913. Este certamen de arte europeo llevado a Nueva York, Chicago y Boston, reunió alrededor de trescientos participantes de todas las corrientes estéticas.

La creciente madurez de su pintura lo libera de la tendencia decorativista de la primera fase de su producción parisiense. El recorrido meteórico que desde entonces se produce, dominado por una vocación «experimentalista», empieza a tejer una aproximación al cubismo. Aunque llega a producir, a lo largo de 1913, obras de estricta obediencia analítica, Amadeo jamás abandona el colorido vigoroso que define el conjunto de su obra. En las lecciones de Braque y de Picasso busca esencial-

**amadeo
de souza
cardoso**

mente profundizar en la simplificación geométrica de las formas, en un juego que, llevado al extremo, le aparta de la objetividad cubista y le libera de la figuración. Produce entonces lienzos abstractos (los primeros fechados aún en 1913) donde se deja ver el influjo, evidente aunque tangencial, del «orfismo» de Delaunay. En este período de investigaciones plásticas empieza a exponer en Alemania.

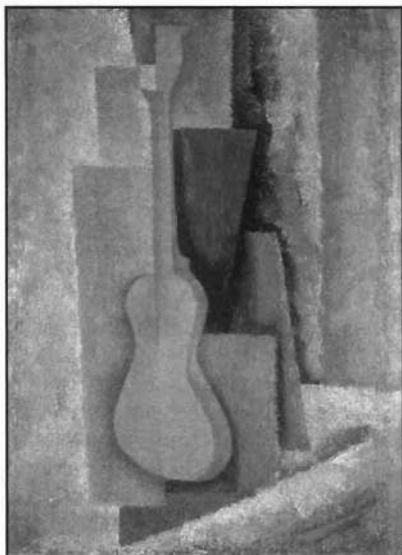
Tras un período de paso por España, con presencia en Barcelona, donde visita a su amigo el escultor Sola y conoce al arquitecto Gaudí, Amadeo regresa a Portugal. El estallido de la guerra mundial da un carácter de permanencia a su refugio en la finca de su infancia, en Manhufe. En ese mismo año de 1914 contrae matrimonio con Lucia Pecetto.

En 1915, el aislamiento de Amadeo se quiebra gracias al estrechamiento de su amistad con el matrimonio Delaunay, entonces instalado en el norte del país. En el círculo de sus relaciones asiduas entran también los pintores portugueses Eduardo Viana y Almada Negreiros. En el seno de este núcleo privilegiado de amistades toman cuerpo distintos proyectos de exposiciones internacionales y, particularmente, la

idea de la creación de una *Corporation Nouvelle* con el fin de promocionar *expositions mouvantes*, pero nunca concretadas. Mientras tanto, por medio de Almada Negreiros, Amadeo entra en contacto con el grupo de los «futuristas» lisboetas, al principio reunidos en torno a la revista *Orpheu*.

En diciembre de 1916 Amadeo promueve, primero en Oporto y luego en Lisboa, una muestra en la que reúne, bajo el título de *Abstraccionismo*, alrededor de 111 lienzos. El desfase en la cultura estética nacional impidió la comprensión de las propuestas pictóricas de Amadeo, produciendo al certamen un aura de escándalo coronada, en el límite, por una verdadera agresión física. En este contexto importa destacar el protagonismo de Almada Negreiros y de Fernando Pessoa en la defensa pública del pintor. Los dos lo reconocieron, en su momento, como el más significativo pintor portugués de su tiempo. Para ellos, Amadeo fue *el primer descubrimiento de Portugal en la Europa del siglo XX* o, como escribiría el poeta, *el más célebre pintor avanzado portugués*. Al año siguiente, Almada dedica a Amadeo su libro *K4/ El Cuadrado Azul*, y la revista *Portugal Futurista* decide publicar dos obras suyas, elegidas entre las que completaban el

Izquierda: «Pintura (Cavaquinho)», c. 1914-1915; y «Crimen abismo azul, remordimiento físico», c. 1915 (abajo).



álbum *12 Reproductions* (trabajo impreso en Oporto en 1916).

Amadeo murió en Espinho, en octubre de 1918, víctima de una neumonía. Tenía solamente treinta años. Con la desaparición del pintor su obra se eclipsó, ahogada en un inexplicable silencio que la mantuvo prácticamente desconocida en su país a lo largo de treinta y cinco años. Las obras finales de Amadeo de Souza-Cardoso, realizadas a lo largo de 1917, apuestan por una visión pictórica con claras huellas de la poética apocalíptica del dadaísmo que, en ese momento, se gestaba en Suiza o en América. Son

**amadeo
de souza
cardoso**

lienzos de aparente anarquía compositiva, donde flotan algoritmos, letras, discos cromáticos, elementos a modo de trampantojos e incluso un desnudo. En ellos encontramos sintomáticamente una dimensión objetiva mediante la inserción de espejos, de mechones de pelo, cuentas de collar o mediante la mezcla de arena con tinta. Todos estos elementos producen un efecto de síntesis antidialéctica capaz de elevar el absurdo a categoría estética. Esta conquista plástica, inédita en la pintura de Amadeo, anunciaba mucho del presente y futuro del arte occidental. □

Los grabados de Goya, en Grecia

La muestra se presentó en Tesalónica, Capital Cultural de Europa 1997

La colección itinerante de 218 grabados de Goya (de la Fundación Juan March) se ofreció en Tesalónica (Grecia), en el Centro Cultural del Norte de Grecia, del 4 de noviembre al 14 de diciembre pasados, exhibida con la Organización de la Capital Cultural de Europa, Tesalónica 1997. Al acto inaugural asistieron, además del alcalde de la ciudad, el secretario de Estado español de Cultura, el embajador de España en Grecia, así como el presidente y el director gerente de la Fundación Juan March. Los grabados que integran la muestra son originales de las planchas realizadas por Goya y componen las cuatro grandes series de los *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*, en ediciones de 1868 a 1930. Las series que se presentan son las siguientes: *Caprichos* (80 grabados, 3ª edición, de 1868); *Desastres de la guerra* (80 grabados, 6ª edición, de 1930); *Tauromaquia* (40 grabados, 6ª edición, de 1928); y *Dispa-*

rates o Proverbios (18 grabados, 3ª edición, de 1891).

Un total de 1.956.762 visitantes ha tenido hasta ahora esta exposición de grabados en su recorrido por 113 ciudades españolas y 50 de otros 14 países, desde que fuera presentada en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, en 1979.

En el catálogo, cuyo autor es **Alfonso Emilio Pérez Sánchez**, director honorario del Museo del Prado y catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, y del que han aparecido hasta ahora más de 130.000 ejemplares en 30 ediciones, se presenta la vida y la obra artística de Goya y de su tiempo y se comentan todos y cada uno de los grabados que figuran en la exposición.

La muestra va acompañada de unas reproducciones fotográficas de gran formato para la mejor observación de las técnicas de grabado y de su expresividad. Además, durante la exposición se proyecta un vídeo de 15 minutos de duración sobre la vida y la obra del artista.

Primer ciclo de conciertos del año

«Música portuguesa entre el XIX y el XX»

La Fundación Juan March inicia el año 1998 con un ciclo de conciertos dedicado a la «Música portuguesa entre el XIX y el XX», con motivo de la exposición del pintor portugués Amadeo de Souza-Cardoso, que tendrá lugar desde el 16 de enero hasta el 1 de marzo en su sede. El ciclo, que se ofrece en colaboración con la Fundación Calouste Gulbenkian, de Lisboa, se celebrará durante los miércoles 14, 21 y 28 de enero.

En otras ocasiones la Fundación Juan March también ha organizado ciclos de conciertos dedicados a la música portuguesa. Así en 1977 y junto con la Fundación Gulbenkian se celebró un concierto de música portuguesa interpretado por el **Grupo de Música Contemporánea de Lisboa**; en la primavera de 1980 se organizó una **Exposición de Azulejos Portugueses**—con la colaboración de la Secretaría de Estado de Cultura de Portugal, la Embajada portuguesa en Madrid y el Museo Nacional de Arte Antiguo Portugués— y con ese motivo se celebró un ciclo de conferencias y conciertos sobre **Luis de Camoens** dedicados a la **Música española y portuguesa en tiempo de Camoens**; al año siguiente, 1981, la Fundación Juan March celebró en su sede diversos **Actos Culturales en homenaje a Fernando Pessoa**: exposición documental, conferencias y tres conciertos a cargo del Grupo de Música Contemporánea de Lisboa, dirigido por **Jorge Peixinho**.

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

— *Miércoles 14 de enero*

Aníbal Lima (violín), **Cecilia Branco** (violín), **Alexandra Mendes** (viola) y **María José Falcão** (violonchelo)

Sonata para violín y violonchelo, de Federico de Freitas; Trío para pia-

no, violín y violonchelo en Do menor, de Luis Costa; y Cuarteto de Cuerdas, de Luís de Freitas-Branco.

— *Miércoles 21 de enero*

Ana Ester Neves (soprano), **Jorge Vaz de Carvalho** (barítono) y **João Paulo Santos** (piano)

Quatro Canciones del ciclo Poèmes Saturniens, de António Fragoso; Quatro Canciones, de Cláudio Carneiro; Trilogie de la Mort y Deux Sonnets de Mallarmé, de Luís de Freitas-Branco; Tres Canciones, de Vianna Da Motta; Tres Piezas para piano y Quatro Canciones del Ciclo Trovas, de Francisco de Lacerda.

— *Miércoles 28 de enero*

António Rosado (piano) y **María José Falcão** (violonchelo)

Balada op. 16, de Vianna Da Motta; Quatro Piezas del ciclo Images, op. 7 de Óscar Da Silva; Pavana, de Cláudio Carneiro; y Tres Preludios y Sonata para violonchelo y piano, de Luís de Freitas-Branco.

«Instrumento musical»,
c. 1916, de Amadeo de
Souza-Cardoso



En una nueva «Aula de (Re)estrenos»

Leonel Morales interpretó la Integral de piano de García Abril

El pianista de origen cubano **Leonel Morales** ofreció, el pasado 19 de noviembre, en una nueva sesión de «Aula de (Re)estrenos» (31), la Integral de piano de **Antón García Abril**. En este recital, que fue retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE, como todos los conciertos de los miércoles de la Fundación Juan March, se incluyeron las siguientes obras: Sonatina, Sonatina del Guadalquivir, Preludio y Toccata, Balada de los Arrayanes y Preludios de Mirambel (números 3, 2, 5, 6, 1 y 4; el Preludio número 2, dedicado a Morales, fue estreno absoluto).

Antón García Abril (Teruel, 1933) estudió en los Conservatorios Superiores de Valencia y Madrid, y en Italia: en la Academia Chigiana de Siena y, pensionado por la Fundación Juan March, en la Academia Nacional de Santa Cecilia en Roma, con Goffredo Petrassi. Es catedrático de Composición y Formas Musicales del Conservatorio Superior de Madrid y académico de Be-



Antón García Abril y Leonel Morales, al término del concierto.

llas Artes de San Fernando. Ha obtenido, entre otros, el Premio Nacional de Música, el Premio Fundación Guerrero de Música Española y el Premio de la Música 1997 de la Sociedad General de Autores Españoles. En octubre de 1997, se estrenaba en el Teatro Real su ópera *Divinas Palabras*, sobre la obra de Valle-Inclán, y con libreto de Francisco Nieva.

Sobre el concierto, el autor escribía en el programa de mano del mismo: «La *Sonatina* es la primera obra que escribo para piano, en un período en el que mi punto de mira se dirige a la música de nuestros clavecinistas. En el *Preludio y Toccata*, me aproximo a un pianismo muy europeo, alejándome un poco de nuestra tradición pianística tan marcadamente española de la *Sonatina*, para volver a ella en la *Sonatina del Guadalquivir*, escrita, en unión con otros compositores a la memoria de Joaquín Turina en el centenario de su nacimiento. Cuando escribí esta *Sonatina del Guadalquivir*, mi punto de partida fue componer una obra que, de alguna manera, se acercara al universo musical de Turina».

«La *Balada de los Arrayanes* está escrita como homenaje a Falla en el 50 aniversario de su muerte. Fue mi deseo evocar el mundo sutil, sugestivo y siempre inspirador de la Alhambra. Mi deseo al escribir esta colección de *Preludios de Mirambel* ha sido la de enraizar mi obra con ese pianismo español, con esa expresión artística y de evolución técnica que la tradición de la composición pianística española alcanzó dentro de la música universal.» □

«Conciertos del Sábado» de enero

Ciclo «Alrededor del fagot»

«Alrededor del fagot» es el ciclo que abre los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March en 1998. Los días 3, 10, 17, 24 y 31 de enero, prosigue este repaso en torno al repertorio de diversos instrumentos que viene haciendo esta institución desde el inicio de la serie, en 1989. Actuarán los siguientes intérpretes: **Fernando Sánchez** (fagot barroco), **Itziar Atutxa** (viola de gamba) y **Tony Millán** (clave), el día 3; **Enrique Abarques** (fagot), **Jacek Cygan** (violín), **Dionisio Rodríguez** (viola) y **Ángel Luis Quintana** (violonchelo), el día 10; **Dominique**

Deguines (fagot) y **Jorge Otero** (piano), el día 17; el **Trío Iberia** (**Salvador Sanchis**, fagot; **Jesús Fuster**, oboe; y **Graham Jackson**, piano), el 24; y el dúo de **James D. Hough** (fagot) y **Cati Cormenzana** (piano), el 31; según programas recogidos en el calendario que se publica en este número. En esta serie de «Conciertos del Sábado» se han celebrado diversos ciclos monográficos «alrededor de» otros instrumentos de viento como el oboe, el clarinete, el saxofón, la trompa y la flauta; todos ellos en dúo con el piano o formando conjunto de cámara.

Los intérpretes

Fernando Sánchez es profesor por oposición en el Conservatorio de Música de Majadahonda (Madrid). **Itziar Atutxa** es profesora de viola de gamba en el Conservatorio Profesional «Arturo Soria» de Madrid y miembro de varios conjuntos barrocos. **Tony Millán** es profesor de clave en el Real Conservatorio Superior de Música y en el «Arturo Soria», ambos de Madrid. **Enrique Abarques** es miembro fundador del quinteto de viento «Aubade» y profesor del Conservatorio de la Comunidad de Madrid. **Jacek Cygan** es actualmente profesor de la Orquesta Sinfónica de Madrid y concertino de la Orquesta de Cámara Reina Sofía. **Dionisio Rodríguez** es profesor titular de la Orquesta Nacional de España y del Conservatorio de la Comunidad de Madrid. **Ángel Luis Quintana** ha sido solista de la Orquesta de RTVE y actualmente es profesor de la ONE y del Conservatorio Profesional de Guadalajara. **Dominique Deguines**

es fagot solista de la Orquesta de RTVE y lo fue en la Sinfónica de Madrid. El pianista argentino **Jorge Otero** ha sido galardonado con numerosos premios nacionales e internacionales. El **Trío Iberia** está integrado por **Jesús Fuster** (oboe), miembro del Quintet Cuesta y profesor del Conservatorio de Valencia; **Salvador Sanchis** (fagot), también miembro del Quintet Cuesta y solista de la Orquesta de Valencia; y **Graham Jackson** (piano), radicado en España, profesor de música de cámara en el Conservatorio «Padre Antonio Soler» de El Escorial y miembro del Trío Valenzano con músicos de la Orquesta Academy St.-Martin-in-the-Fields. **James Hough**, norteamericano, es actualmente fagot solista de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León y profesor en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid. **Cati Cormenzana** es profesora de piano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

«Conciertos de Mediodía»

Canto y piano, dúo de piano, y clarinete y piano son las modalidades de los tres «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de enero los lunes, a las doce horas. La entrada es libre, pudiendo acceder a la sala entre una y otra pieza.

LUNES, 12

RECITAL DE CANTO Y PIANO, por **Raquel Esther** (soprano) y **Roberto Mosquera** (piano), con obras de E. Purcell, V. Bellini, W. A. Mozart, Ch. W. Gluck, F. Mompou, F. Poulenc, J. Rodrigo y G. Bizet.

Raquel Esther inició sus estudios musicales en el Conservatorio de Valladolid, su ciudad natal, y los continuó en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Posee varios premios y su repertorio abarca ópera, zarzuela, canción clásica española y extranjera, clásica iberoamericana, música medieval y espirituales negros. Roberto Mosquera ha estudiado en el Real Conservatorio Superior de Madrid y ha asistido a numerosos cursos de composición y piano. Es autor de obras como *Morgenröte*, *Tipheret o el sueño de la memoria* y *Perfil Nocturno I*. Desde 1988 ha realizado cursos de música asistida por ordenador, investigando en la síntesis del sonido. Ha sido profesor de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

LUNES, 19

DÚO DE PIANOS, por **Clavel Cabeza** y **Mar Gutiérrez**, con obras de J. Ch. Bach, C. Debussy-R. Schumann, A. Benjamin, F. Poulenc y G. Gershwin.

Estas dos pianistas constituyen desde hace tiempo un dúo de pianos estable para interpretar la música escrita en esta modalidad. Ambas son tituladas superiores por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y profesoras del Conservatorio de Madrid. En junio de 1996 fueron elegidas vicepresidentas de EPTA-España (European Piano Teachers Association). Su repertorio incluye tanto obras para dúo de pianos, como para dos pianos y orquesta.

LUNES, 26

RECITAL DE CLARINETE Y PIANO, por el **Dúo Reinecke** (formado por **José Lozano**, clarinete, y **Antonio Soria**, piano), con obras de J. B. Wanhal, C. Saint-Saëns, X. Montsalvatge, P. Sancan y M. Arnold.

José Lozano (1964) y Antonio Soria (1967) forman dúo estable con sede en Albacete desde 1990 y desde entonces han dado numerosos recitales y han obtenido varias distinciones. José Lozano es profesor de clarinete en el Real Conservatorio Profesional de Música de Albacete y clarinete solista en la Orquesta Sinfónica de dicha ciudad. Antonio Soria ha fundado y ha formado parte de diversos grupos de cámara y es profesor de piano titular del Conservatorio Superior de Música «Óscar Esplá», de Alicante.

José Luis Borau

«Espejo frente a espejo (Literatura y cine)»

El director de cine José Luis Borau dio en la Fundación Juan March, del 21 al 30 de octubre pasado, un ciclo de conferencias, dentro de los Cursos universitarios de esta institución, titulado «Espejo frente a espejo (Literatura y cine)». A lo largo de cuatro intervenciones, Borau trató de los siguientes temas: «El cine, nueva fuente de conocimiento»; «La literatura en el quehacer cinematográfico»; «El cine en el quehacer literario»; y «Literatura y cine: reflexiones 'ad infinitum'». Seguidamente reproducimos un resumen del ciclo.

Hasta hace cien años, el hombre sólo disponía de dos vías de conocimiento de la realidad: a través de su experiencia directa, viviendo él mismo los acontecimientos, o a través de la experiencia ajena, cuando se los relataban. Este relato, oral o escrito, podía ser, a su vez, verdadero o inventado. En el segundo caso, aparece la Literatura. A veces tal relato se representaba: era el Teatro.

El valor supremo del relato es la acción. Un relato sin acción no es tal relato, es una descripción. Hay obras literarias que se basan en situaciones: es decir, las acciones que ejecutan los personajes son consecuencia de una situación. Son los casos de Balzac, Zola y Galdós, que tratan de describir una sociedad a través de unos personajes. La Literatura que se basa en la acción, la marcada por los acontecimientos, parece la más apreciada hoy. Comienza con el *Quijote*; su máximo pontífice es Stendhal y sus consecuencias, Baroja, entre otros; a ese género de preferencia por la acción pertenece también la Literatura inglesa (Dickens, Stevenson, Conrad, Lawrence). La descripción de una situación tiende a informar y a educar; la que fomenta la acción tiende a sustituir la realidad, ayuda a escapar de ella (las novelas de caballería son un claro ejemplo) y suele ser más divertida. Ambas vías de conocimiento —

experiencia directa y el relato— producen imágenes individuales, subjetivas.

Pero hace un siglo aparece el cine. La imagen cinematográfica trae consigo una revolución que al principio no es entendida: podemos presenciar acciones sin vivirlas, algo que antes era impensable. Y ello hace que tengamos un conocimiento directo, objetivo, transferible, no necesariamente intelectual, y que contemos con imágenes que en el fondo son prefabricadas, que se nos sirven ya objetivizadas y en bandeja de plata (cabe recordar que en los comienzos del cine la pantalla se denominaba *lienzo de plata*). Son imágenes físicamente vivas y destinadas al consumo público. Quien las recibe es un testigo y un consumidor a la vez. Además, el nuevo invento trae consigo otra revolución: no solamente vemos lo que no vivimos, sino que conocemos las cosas antes de haberlas vivido. Es cierto que en Literatura también se había dado este fenómeno. Los poemas y novelas de amor, por ejemplo, adelantaban a los adolescentes la vivencia del amor. Pero el cine ha hecho de este fenómeno una forma general y constante. Si antes las imágenes seguían a la vida y la resumían, hoy *preceden* a la vida y la resumen, aún antes de conocerla.

En el siglo pasado se dijo que la naturaleza imitaba al Arte, hoy podemos decir que la vida imita al Cine. A veces

decimos «eso lo has visto en el cine», o «lo has soñado». Se ha descubierto que los que ven mucho cine, cuando sueñan, sueñan con planos. Nuestro subconsciente echa mano de las imágenes prefabricadas para soñar mejor. Soñamos con *travellings*, con planos generales, planos picados... Y es más, no es que el cine prefabrique la vida real, es que también la sustituye en buena parte. Hasta el punto de que la propia literatura se ha hecho cargo de la intensidad y generalización de este fenómeno.

Cuando el cine se desarrolle más aún y esas imágenes prefabricadas nos rodeen sin estar constreñidas a un recángulo, sustituirán a la realidad y no sabremos a ciencia cierta si estamos ante algo real o ante una imagen. Hoy que la sociedad coarta en gran parte la acción física y moral en nuestras vidas, el cine viene a suplirnos esta carencia; sigue satisfaciendo esas necesidades que la vida real no cubre. Hoy, por ejemplo, que es tan difícil detestar o admirar profundamente a alguien, el cine nos brinda esa posibilidad.

Así pues, el hombre actual cuenta con tres vías para conocer. Además de lo que le pasaba y lo que le contaban que le había pasado a otro, el hombre conoce hoy gracias a unas imágenes que se le proporcionan. No hay otras vías de conocimiento. Y de estas tres formas de entender, que están de hecho fundidas, como veremos más adelante, quizá sea la primera, la del conocimiento directo, la que menos fuerza tenga en esta sociedad actual tan calculada y diseñada, en la que apenas hay posibilidad de descubrir nada nuevo ni de actuar por cuenta propia. Todo se parece a todo. Hemos ido suplantando la vía real por las invenciones que la dominan.

La literatura en el quehacer cinematográfico

Las imágenes cinematográficas están escritas con anterioridad. El escri-

tor, cuando redacta un guión, no escribe una historia, sino que describe una película. Las primeras películas se hicieron adaptadas de novelas u obras de teatro. La gente iba a ver lo que había leído y, más tarde, con la llegada del cine sonoro, a oírlo. A veces la adaptación es muy subjetiva, pues lo que le interesa al director es una visión muy personal de la obra que adapta; puede ser incluso una adaptación parcial. Las adaptaciones no constituyen, en principio, algo negativo, y no son siempre el medio en el que la Literatura aparece con mayor fuerza o expresión dentro de la pantalla. Lo que hace perversas a las adaptaciones es la capacidad de ilustración del cine. Hay muchas películas que son meras ilustraciones de libros; sólo aspiran a que el lector de un determinado libro vea ahora en la pantalla lo que leyó antes en sus páginas. Ésas son las verdaderamente peligrosas y, por otra parte, las preferidas por los autores literarios. Hay escritores que han intentado la aventura de rodar sus propios libros; experiencia casi siempre catastrófica, porque el público, cuando se sienta en la butaca, lo que exige es ver cine. Una película ha de aparecer en la pantalla como si su antecedente no existiera, aunque se trate de *Don Quijote de la Mancha*. Cukor fue despedido por la Metro Goldwin Mayer cuando empezó a dirigir la adaptación de un gran *best seller*, la novela *Lo que el viento se llevó*, porque su versión era demasiado creativa para los propósitos de la compañía.

El guión es la preparación literaria del rodaje. Pero el guionista no cuenta solamente una historia, sino que describe una película, se inventa las imágenes de una historia. Es el primero que ve la película. En el guión nos describe la película que sólo él ha imaginado o visto. Esto es lo que hace que una película esté o no en un campo cinematográfico. De ahí que haya directores que aunque hagan películas muy vistosas y costosas, no están haciendo cine. La imagen tiene sus leyes que no



José Luis Borau (Zaragoza, 1929) es licenciado en Derecho por la Universidad de Zaragoza. Estudió Dirección en la Escuela Oficial de Cinematografía, con Premio Nacional Fin de Carrera. Fue catedrático de la citada Escuela, en la especialidad de Guión. Actualmente es presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, y de la Fundación Viridiana, a la vez que codirector de la Semana de Cine Experimental de Madrid. Además de productor de películas como *Mi querida señorita* (1971) y *Camada negra* (1977) ha dirigido *Hay que matar a B* (1974), *Furtivos* (1975), *La Sabina* (1979), *Río abajo* (1984), *Niño Nadie* (1996) y la serie *Celia*, para TVE (1992). Entre otros premios, posee la Concha de Oro del Festival de San Sebastián (1975), el Gran Premio de Cartagena de Indias (1977), el Oso de Plata del Festival de Berlín (1977) y la Medalla de Oro del Festival de TV de Nueva York. En 1988 obtuvo la Medalla de Bellas Artes.

podemos saltarnos. Ha de ser, en primer lugar, una imagen *rica*. En una imagen pasan muchas cosas a la vez: el espectador cuando ve una imagen contempla a los personajes, oye lo que dicen, ve objetos o personas al fondo, y en él se producen mil asociaciones de ideas. Y cuando una película no va sirviendo cosas al espectador, éste se aburre. Una imagen cinematográfica tiene que ser como un *iceberg*, del que sólo

vemos la tercera o cuarta parte. Lo que le confiere peligrosidad y fascinación son las partes que no se ven.

Una imagen vale por lo que hay detrás de ella. Imagen rica, pues, y *realista*, pero no en el sentido real. La realidad no expresa nada. Cuando digo realista, me refiero a que tiene un significado. Esto también ocurre en la Literatura, que es una imagen de la realidad. Las imágenes tienen que parecer reales, sin serlo. El guionista, a la hora de inventar una imagen, precisamente ha de eliminar la ganga que ofrece la realidad, que no es expresiva y entorpece la narración. La imagen ha de ser también *progresiva*: no se pueden repetir los incidentes físicos o materiales (que las puertas se abran y se cierren, por ejemplo). Se tienen que tener en cuenta las imágenes del mismo corte que han venido antes de ella y las que han de venir después. También ha de ser *expresiva*. Deben aparecer unos elementos determinados que caracterizan a esa imagen, para que ésta exprese lo que se quiere en un momento dado. Y la condición esencial es que en una película sólo se debe ver lo que merece la pena ser visto. El resto pesa, aburre y distrae. Hay que encontrar el modo de que mientras ocurre algo nos entereemos de otra cosa.

La imagen tiene dos componentes: el visual y el sonoro. El guionista describe lo que ve y levanta acta de lo que oye. Los diálogos son, en cierto sentido, lo más difícil de hacer en una película. En *Bienvenido Mister Marshall* el guión es de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, pero los diálogos, al menos los definitivos, los escribió Miguel Mihura, que antes de pasarse al campo teatral era un guionista muy bueno. Los diálogos han de sonar como habituales y al tiempo dar el tono de la película, informar sobre la psicología del personaje. Una película es buena por la calidad (no cantidad) de sus diálogos. Si éstos son literarios o teatrales, la película será más literaria o teatral. Los diálogos son una parte de la imagen y sólo se pueden admitir en

cuanto completan la imagen y le añaden lo que ésta no puede por sí misma expresar. La completan; nunca la sustituyen ni repiten lo que se ve. No hay que redundar con el diálogo lo que expresa la imagen. Tampoco puede contradecir el diálogo el contenido o el estilo de la imagen. *Paisá*, de Rossellini, por ejemplo, no admitiría diálogos poéticos.

Lo que hace que una película sea literaria es que los diálogos son literarios o teatrales («teatrales» en el sentido de que *explican lo que está ocurriendo* en presencia del espectador, lo que éste ve). Lo que en teatro se justifica, en cine es intolerable. En vez de completar la imagen, la redundan. Los diálogos literarios transportan la acción del momento fuera de la presencia. En una película no cuenta más que lo que se ve. Quizá por eso cuando tratamos de adaptar a Valle-Inclán, fracasamos irremediabilmente. No se pueden llevar sus obras al cine, porque o prescindimos de sus diálogos, y queda entonces la pura acción que no es tan rica, o los personajes tienen que decir lo que impunemente dicen en escena, y que en el cine no pueden decir.

Y no sólo los guionistas literaturizan el cine; también lo hacen los directores. En particular los que tienen orígenes teatrales. Nombres tan aparentemente indiscutibles como Kazan o Visconti o el mismo Bergman, denotan la concepción teatral de lo que ruedan. El director de teatro está acostumbrado a la *representación*; confía en un vestuario, un decorado y unos actores maravillosos. Pero en cine no basta con rodar una representación. El afán por rodar lo que tienen delante y no anteponer lo que se necesita para componer una imagen es típico de los directores de teatro y de televisión, que muchas veces convierten la imagen cinematográfica en una reproducción de una representación. *Gritos y susurros* es una maravillosa representación, donde todos los personajes se mueven con un ritmo muy particular; los colores blanco, rojo y negro contribuyen a esta ex-

quisita representación.

Las consecuencias de la literatura no asimilada en el cine son funestas. Los criterios literarios alejan al público que sólo va al cine para ver. Los acentos literarios les sobran. Una película poética no se hace con poesía. Ésta resulta una vez terminada la película. Cuando la recordamos, nos damos cuenta de que era poética. Si algo es importante, se tiene que ver. Y es más: la película, la imagen, sólo trata directamente, en primer término, de lo que se ve o de lo que se puede deducir inmediatamente de lo que se ve. Las películas se valoran y se recuerdan por la impresión creativa que nos han causado sus imágenes. Todos recordamos al Charlot que se come las botas, chupa los clavos como si fueran huesecitos de pollo: son pequeñas imágenes que resisten el paso del tiempo. Aplicar un criterio cinematográfico a la Literatura es tan desastroso e inútil como proceder a la inversa. Una película buena, que nos haga disfrutar y, más tarde, pensar y recordarla, no se puede describir. Se suele contar el tema, el desarrollo de la acción, el desenlace. Cuando la película termina, tras su último plano, es cuando ya podemos adelantar ese sentimiento poético del que echará mano el crítico o el espectador para valorar la película. Ése es el único momento de ella en el que nos podemos permitir un instante de poesía.

El cine en el quehacer literario

Lo que aquí nos importa no es reparar la presencia del cine en la Literatura, sino las consecuencias que esa presencia tiene en el proceso literario. No podemos obviar la presencia del cine en la Literatura, que en el caso español es muy peculiar e importante, más que en otras literaturas de nuestro entorno. Las obras de Valle-Inclán están llenas de efectos cinematográficos: todos conocemos los efectos de luz y sombra de *Luces de bohemia*. Baroja confesó que le gustaría escribir argumentos ci-

nematográficos. Benavente acabó dirigiendo películas. Arniches fue desde el principio fiel al cine. Pero cuando el cine irrumpe en la literatura española con una fuerza sorprendente e inesperada es con la Generación del 27. El cine entra entonces por la puerta grande de la poesía, y más tarde de la novela, causando un pequeño terremoto en el restringido mundo poético oficial: Juan Ramon Jiménez, los Machado, Alberti, Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén... se hacen eco del cine en sus poemas.

En la prosa ocurre lo mismo. Francisco Ayala, en *Polar estrella* describe la fascinación de un ser mítico que es Greta Garbo. En *Hora muerta*, otro relato de este autor, se adelanta en muchos años a Woody Allen, cuando en *La rosa púrpura del Cairo* un personaje sale de la pantalla y consuela a un espectador. En *El pájaro pinto*, Antonio Espina llega a decir que la literatura tendrá que conformarse en el futuro según el patrón cinematográfico. Esa presencia de la cinematografía en la Literatura se mantiene después del 27. En 1936 se publica la novela de Carranque de Ríos, un discípulo de Baroja, titulada *Cinematógrafo*. El cine aparecerá en muchos cuentos de Ignacio Aldecoa; y en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, entre otros muchos casos.

Escritores con una formación cinematográfica evidente son Guillermo Cabrera Infante, Manuel Puig, Juan Marsé, etc.: y en el teatro, Jardiel Poncela escribe *El amor sólo dura dos mil metros*; Carlos Fuentes imagina en *Orquídeas a la luz de la luna* un diálogo imposible entre María Félix y Dolores del Río.

Otra forma que tiene el cine de aparecer en la Literatura es adoptando las técnicas narrativas cinematográficas; tema estudiado por Manuel Alvar en su ensayo *Las técnicas cinematográficas en la novela española de hoy*. En la poesía son ejemplos Guillermo de Torre, Vicente Aleixandre, Salinas, Cernuda, y Lorca con su *Poeta en Nueva York*, obra que bebe directamente del

cine: hay en ella muchas visiones cinematográficas de la ciudad. Otros ejemplos muy claros son *La colmena*, de Cela; *La noria*, de Luis Romero; o *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, tan relacionado con el neorrealismo italiano. *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, repite la misma estructura narrativa de *Ciudadano Kane*, de Orson Welles. En la novela *The Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig, cada capítulo comienza con una escena de una película famosa.

Muchos escritores actuaron como críticos de cine antes de ser autores y es normal que trasvasen su experiencia a la literatura. El mexicano Alfonso Reyes fue el primer crítico de cine que escribió regularmente en publicaciones periódicas. Él y Martín Luis Guzmán, ambos bajo el seudónimo de «Fósforo», hacen crítica de muchas películas que se estrenan en Madrid. Es también el caso de Benjamín Jarnés, Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Alejo Carpentier, Cabrera Infante, César Vallejo, Borges; todos ellos fueron críticos, antes o a la vez que autores: Eduardo Mendoza, Vicente Molina Foix, Ernesto Sábato... Incluso Azorín, en sus últimos años, escribió sobre cine en las páginas de *ABC*.

Así pues, el cine puede estar en la Literatura con una presencia temática y con una secuela técnica. Hoy, sin embargo, el cine influye en la Literatura en el sentido de que le proporciona imágenes. Hay escritores que no pueden despegarse del conocimiento cinematográfico. Muñoz Molina, por ejemplo, cuenta siempre con el cine en sus novelas (*El invierno en Lisboa* o *Bete-nebros* aparecen repletas de imágenes cinematográficas). También el cine está presente en todas las invenciones de otro gran aficionado, Javier Marías. Las imágenes dominan la literatura actual y exigen un tiempo distinto. Hoy es muy difícil que una novela mantenga el tiempo exclusivamente literario. En el cine va todo muy deprisa. Y el autor tiene que saber que corre el riesgo de aburrir al lector si no incorpora

otro ritmo —el de las imágenes— a que está acostumbrado aquél. La literatura actual tiene planteado un desafío con la acción. Y las imágenes tienen también su condicionamiento. Es perfectamente lícito que en un libro se nos describan imágenes cinematográficas para contar una historia; lo que ya no lo es tanto es descomponer un relato en imágenes, que es justamente lo que ha de hacer el director, y antes el guionista, de una película. Pero no se puede actuar igual con un relato; hay que contarlo del mejor modo para expresar el contenido, el significado de esa narración.

El escritor es menos libre ahora. No puede contar, por ejemplo, cómo es Nueva York, porque es muy probable que el lector ya la conozca. Puede, si acaso, contar al lector cuál es el espíritu de la ciudad, o aspectos determinados que resultan invisibles para la cámara cinematográfica. No se puede prescindir de lo que sabe el lector. Y mayor error que describir en un libro lo que el lector ya conoce es describir las imágenes que el espectador ha visto antes en el cine. Cada vez hablamos menos de realidades; hablamos de supuestas realidades, de imágenes a las que se han reducido esas realidades, y poco a poco nos vamos distanciando dentro de una neblina cultural que separa la información de la realidad.

La literatura sobre la Literatura, en el caso español, existe ya desde el *Quijote*. Borges es un escritor culto; describe mejor la realidad echando mano de la Literatura. También en el cine, a partir de 1959, de la *nouvelle vague* (Chabrol, Truffaut, Godard) se rompe con el neorealismo, que era un esfuerzo por acercar la realidad a la pantalla, y el cine se empieza a hacer sobre el cine. Los nuevos realizadores, que viven al calor de las filmotecas y descubren valores cinematográficos perdidos u olvidados —por ejemplo, reconsideran a Hitchcock como un auténtico creador e inventor— y sus películas se apoyan en películas de otros autores. *Los 400 golpes*, de Truffaut, no podría haber

existido sin Rossellini, Renoir y otros cineastas. Todo el cine a partir de entonces, sobre todo en Europa, es un cine culto.

El cine no es buen consejero de la Literatura. A través de esa atención primordial del autor de una novela a la acción y a la imagen, se pierde uno de los valores literarios: el de la prosa literaria. Los libros que hoy en día proporcionan imágenes se limitan a describirlas. Han perdido esa voz literaria que es consustancial a la Literatura. Se ha perdido el estilo, que es una quintesencia del carácter, de la cultura, de la ideología. *El estilo es un espejo que crea lo que se refleja*, dice Borges.

En mi opinión, la Literatura no se extiende con el Cine, sino que se construye, se ve recortada por él. La fotografía, por ejemplo, no perjudicó a la pintura, sino que hizo que ésta se revalorizara más por sí misma. El medio se convirtió en el mensaje. De ahí que a partir de la fotografía, y del impresionismo, se pintase de otra manera. Se supuso que ya no tenía sentido pintar lo que se veía. La cámara fotográfica siempre lo reflejará mejor. Interesará pintar la luz o un proceso psicológico. Lo mismo ocurrió con el teatro y el cine. Cuando apareció el segundo y fue desarrollándose, la gente dejó de ir al teatro y se pasó al cine; con lo cual las obras teatrales han de ser ahora más teatrales. El teatro ha profundizado en esa reducción. El cine le ha perjudicado como espectáculo de masas, pero no en cuanto teatro. Y el mismo fenómeno se dio más tarde con la aparición de la televisión. Por ello no se tolera hoy que una película se parezca a la televisión. Al cine cada vez va menos gente, se ha convertido en una manifestación cultural.

Lo mismo ha ocurrido con la Literatura. El cine ha constreñido las perspectivas de la novela. Hoy día un libro tiene que hablarnos con una voz que sólo podemos encontrar en un libro. A partir de ahora y gracias en cierto modo al Cine, en el cesto literario sólo cabrá la Literatura.

Literatura y cine: reflexiones 'ad infinitum'

Muchas obras literarias tienen hoy, por otra parte, un origen cinematográfico. Es éste un fenómeno relativamente reciente. Buena parte de las obras teatrales de Miguel Mihura fueron antes guiones; y si exceptuamos la obra teatral *Tres sombreros de copa*, durante muchos años Mihura fue un escritor cinematográfico, algunas de cuyas invenciones adaptaría él mismo a la escena (*Mi adorado Juan*, *Una mujer cualquiera*). Luis Alcoriza aseguraba siempre que Gabriel García Márquez había empezado a escribir *Cien años de soledad* partiendo del material sobrante de un guión hecho para el propio Alcoriza, *Presagio*. Hay un efecto boomerang o un viaje de ida y vuelta en muchas obras literarias. Jesús Fernández Santos escribió a fines de los sesenta *Extramuros*, un guión que no llegó a ser película, y lo convirtió en novela. Más tarde la novela fue adaptada con el mismo título. Y ese es también el caso de Mario Vargas Llosa con *Pantaleón y las visitadoras*. Fue primero un guión; luego se publicó la novela y mucho más tarde se hizo la película. Otro caso similar fue *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig. Cada día resulta más frecuente que los orígenes de una obra literaria tengan naturaleza cinematográfica.

Una película es, como una novela, un espejo a lo largo de un camino; a veces esos dos espejos se acompañan y se reflejan a sí mismos. Son un espejo frente a otro espejo; las imágenes de uno se reflejan en el otro y viceversa. Imágenes que producen imágenes; imágenes de imágenes, en una serie fantástica e inacabable, que no se sabe ni dónde ni cuándo termina. Son reflexiones «ad infinitum».

El cine nos ha dado una muestra memorable de ese fenómeno cuando Orson Welles en *Ciudadano Kane* irrumpe en un plano donde se ven espejos frente a espejos que se pierden en el infinito. Esas imágenes que se repiten unas a otras, que se completan, que se

contradicen, es difícil decir cuándo tienen un origen literario o cinematográfico.

Cuando seguimos una historia en el cine, no sólo nos enteramos de lo que le ocurre a uno u otro personaje; si la película es buena, esas imágenes nos hablan de muchas más cosas: del país, de las ideas políticas o morales del autor. La imagen habla por todos lados y a la vez. Esas imágenes reflejadas *ad infinitum* enriquecen al cine. Se procrean unas a otras, como las ideas. Hay una elucubración visual tan absorbente como la ideológica o moral. Hay películas que transcriben esta sensación. A veces ese espejo que reproduce las imágenes del otro espejo reproduce las imágenes propias del autor.

Hay autores cinematográficos que llegan a un punto en su vida en el que dejan de investigar y se dedican a reproducir las imágenes que antes crearon. De ahí que se oiga decir que un autor se repite. No es que se repita. Es que hace películas sobre sus propias películas.

El Cine necesita a la Literatura para no caer en imágenes vacuas, como ocurre con muchas películas americanas de hoy en día; necesita un sedimento, una categoría que sólo proporciona la Literatura. Y ésta también necesita al Cine.

No es bueno para el lector ni para el espectador que se advierta el esfuerzo de un autor por hacer una buena película o una buena novela. Cuando leemos a Ramón Gómez de la Serna, sentimos al escritor en busca de imágenes, de paradojas e inventos de todo tipo. Y lo mismo ocurre con algunos directores de cine. Rossellini, en cambio, no da la sensación de que haya habido una cámara entre él y el espectador. La Literatura y el Cine van detrás de la vida, pegados a ella. Lo que se interponga entre la vida y el autor será un obstáculo cultural. En el Cine debe intervenir la Literatura y a la inversa; las imágenes más valiosas de ambos medios de narración necesariamente tienen que ser una conjunción de los dos, reflejadas en sus respectivos espejos. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 111

Artículos de Pita Andrade, Román Gubern, Ramón Pascual, Luis de Pablo, Velarde Fuertes, Ignacio Sotelo y Rodríguez Adrados

En el número 111, correspondiente a enero, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el catedrático de arte **José Manuel Pita Andrade**, el comunicólogo **Román Gubern**, el catedrático de Física **Ramón Pascual**, el músico **Luis de Pablo**, el economista **Juan Velarde Fuertes**, el catedrático de Sociología **Ignacio Sotelo** y el helenista **Francisco Rodríguez Adrados**.

Pita Andrade comenta el primer volumen que ha dedicado Fernández-Puertas a la Alhambra y en el que se estudia su historia, arquitectura y decoración con renovados enfoques.

Román Gubern se ocupa de un estudio sobre el cine italiano de la posguerra, que tanta influencia tuvo en el propio cine español de la época, y con el que su autor, Ángel Quintana, ha conseguido aunar historia con reflexión teórica.

Ramón Pascual, al hilo de una guía práctica sobre el mundo de las universidades en Gran Bretaña, aprovecha para subrayar el papel de la universidad en la sociedad actual.

Luis de Pablo comenta la vida y obra de un compositor coetáneo de Beethoven, músico, poeta y santo, Sri Tyagaraja, representante de la música «carnática», propia de la India del Sur.

Velarde Fuertes, a partir de las memorias de Ramón de Santillán, economista del siglo XIX, explica por qué se produjo la reforma tributaria de 1845, que hasta 1978 constituyó la base de la estructura fiscal de España.

Ignacio Sotelo piensa que José Luis Pinillos, al adentrarse en el intrincado laberinto de la modernidad y postmo-



dernidad, ha mostrado no poca audacia y temple.

Rodríguez Adrados comenta la edición española de un diccionario de mitologías antiguas, obra de un equipo de mitólogos franceses, y que en realidad tanto o más que de mitos se ocupa de temas religiosos.

Juan Ramón Alonso, **Alfonso Ruano**, **Álvaro Sánchez** y **Rodrigo** ilustran este número. □

Suscripción

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



Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones

CENTRE FOR INTERNATIONAL MEETINGS ON BIOLOGY

1998 MEETINGS SCHEDULE

Date	Meeting Subject	Organizers
9-11 February	Initiation of Replication in Prokaryotic Extrachromosomal Elements	M. Espinosa, Centro de Investigaciones Biológicas, Madrid. R. Diaz, Centro de Investigaciones Biológicas, Madrid. D. Chattoraj, Laboratory of Biochemistry, NIH-NCI, Bethesda. G. Wagner, The Swedish University of Agricultural Sciences, Uppsala.
23-25 February	Mechanisms Involved in Visual Perception	A.M. Sillito, Institute of Ophthalmology, London. J. Cudeiro, Departamento de Ciencias de la Salud I, Universidad de A Coruña.
9-11 March	Notch/Lin-12 Signalling	A. Martínez-Arias, Department of Zoology, University of Cambridge. J. Modolell, Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa», Madrid. S. Campuzano, Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa», Madrid.
30 March/1 April	Membrane Protein Insertion, Folding and Dynamics	F. M. Goñi, Facultad de Ciencias, Universidad del País Vasco, Bilbao. J.L.R. Arrondo, Facultad de Ciencias, Universidad del País Vasco, Bilbao. B. de Kruijff, Centre for Biomembranes, Utrecht University. B.A. Wallace, Department of Crystallography, University of London.
20-22 April	Plasmodesmata and Transport of Plant Viruses and Plant Macromolecules	F. Garcia-Arenal, E.T.S.I. Agrónomos, Universidad Politécnica de Madrid. P. Palukaitis, Scottish Crop Research Institute, Invergowrie, Dundee. K.J. Oparka, Scottish Crop Research Institute, Invergowrie, Dundee.
11-13 May	Cellular Regulatory Mechanisms: Clocks, Choices, Time and Space	P. Nurse, Imperial Cancer Research Fund, London. S. Moreno, Instituto de Microbiología Bioquímica, Universidad de Salamanca.
25-27 May	Wiring the Brain: Mechanisms that Control the Generation of Neural Specificity	C. S. Goodman, University of California, Berkeley. M. Tessier-Lavigne, University of California, San Francisco. F. Bonhoeffer, Max-Planck-Institut für Entwicklungsbiologie, Tübingen. R. Gallego, Instituto de Neurociencias, S. Juan, Alicante.
11-13 June	Bacterial Transcription Factors Involved in Global Regulation	M. Vicente, Centro de Investigaciones Biológicas, Madrid. A. Ishihama, National Institute of Genetics, Mishima. R. Kolter, Harvard Medical School, Boston.
22-24 June	NO: from Discovery to the Clinic	S. Monaco, The Cruciform Project, University College London. S. Lamas, Centro de Investigaciones Biológicas, Madrid.
5-7 October	Chromatin and DNA Modification: Plant Gene Expression and Silencing	T.C. Hall, DMB, Texas A & M University, College Station. A.P. Wolfe, National Institutes of Health, Bethesda. R.J. Ferl, Department of Biotechnology, University of Florida, Gainesville. M.A. Vega-Palas, Instituto de Bioquímica Vegetal y Fotosíntesis, Sevilla.
19-21 October	Transcription Factors in Lymphocyte Development and Function	J.M. Redondo, Hospital de la Princesa, Universidad Autónoma de Madrid. P.D. Matthias, Friedrich Miescher Institute, Basel. S. Pettersson, Karolinska Institute, Huddinge.
16-18 November	Novel Approaches to Study Plant Growth Factors	J. Scheil, Max-Planck-Institut für Züchtungsorschung, Köln. R. Walden, Max-Planck-Institut für Züchtungsorschung, Köln. A.F. Tiburcio, Facultad de Farmacia, Universidad de Barcelona.
30 November/ 2 December	Structure and Mechanisms of Ion Channels	J. Lerma, Instituto Cajal, Madrid. R. MacKinnon, The Rockefeller University, New York.
14-16 December	Protein Folding	M. Rico, Instituto de Estructura de la Materia, Madrid. A. R. Forsht, Chemical Laboratory, Cambridge University. L. Serrano, European Molecular Biology Laboratory, Heidelberg.

All meetings will take place on the premises of the Instituto Juan March:

Castelló, 77 - 28006 Madrid (Spain)

Telephone: 34 - 1 - 435 42 40 - Fax: 34 - 1 - 576 34 20 - World Wide Web: <http://www.marci.es>

Individual advertisements for every meeting, with more detailed information, are published with sufficient anticipation.

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Reordenamiento génico programado: recombinación sitio-específica»

Entre el 6 y el 8 de octubre se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Programmed Gene Rearrangement: Site-Specific Recombination* («Reordenamiento génico programado: recombinación sitio-específica»), organizado por los doctores Nigel D. F. Grindley (EE.UU.) y Juan C. Alonso (España). Hubo 19 ponentes invitados y 24 participantes. La relación de ponentes, agrupados por países, es la siguiente:

– España: **Juan C. Alonso** y **Fernando Rojo**, Centro Nacional de Biotecnología, CSIC-Universidad Autónoma, Madrid; **Fernando de la Cruz**, Universidad de Cantabria, Santander; y **Manuel Espinosa**, Centro de Investigaciones Biológicas, CSIC, Madrid.

– Estados Unidos: **Marlene Belfort**, State University of New York at Albany; **Michael M. Cox**, University of Wisconsin, Madison; **Nigel D. F. Grindley**, Yale University, New Haven; **Kevin Hiom**, National Institutes of Health, Bethesda; **Makkuni Jayaram**, University of Texas at Austin; **Reid C. Johnson**, University of Cali-

fornia, Los Angeles; **Arthur Landy**, Brown University, Providence; y **David B. Roth**, The Howard Hughes Medical Institute, Houston.

– Gran Bretaña: **Martin R. Boocock** y **W. Marshall Stark**, University of Glasgow; **Stephen E. Halford**, University of Bristol; y **David J. Sheppard**, University of Oxford.

– Francia: **S. Dusko Ehrlich**, INRA-CRJ, Jouy-en-Josas.

– Alemania: **Erich Lanka**, Max-Planck-Institut für Molekulare Genetik, Berlín; y **Klaus Rajewsky**, Institut für Genetik der Universität Köln, Colonia.

Los genes no son entidades inmutables; al contrario, se encuentran sometidos constantemente a cambios, los cuales constituyen la materia prima de la evolución. Dos tipos de fenómenos son responsables principales de los cambios en la secuencia de los genes: la mutación y la recombinación. Este último tipo permite el intercambio de fragmentos de ADN y es responsable de gran parte de la plasti-

cidad observada en el genoma.

La recombinación sitio-específica es un tipo especial dentro de este fenómeno, que ha sido estudiado fundamentalmente en procariontes, y permite el intercambio de fragmentos de ADN en puntos específicos de la secuencia. Este proceso está mediado por enzimas relacionadas con las topoisomerasas, capaces de realizar una manipulación topológica del ADN,

introduciendo (o eliminando) superenrollamiento de la doble hélice.

Uno de los sistemas donde más se ha estudiado este tipo de recombinación es la interacción entre el fago lambda y *Escherichia coli*. Este bacteriófago puede encontrarse dentro de la célula bacteriana en dos estados: lisogénico, que requiere la integración en el cromosoma, y lítico, que requiere la excisión del fago; la transición de un estado a otro implica un proceso de recombinación sitio-específica.

Dicho proceso requiere una integrasa viral, que es una topoisomerasa de tipo I y la proteína bacteriana IHF. Se han descrito aproximadamente treinta casos de recombinación específica mediada por proteínas de la familia de las integrasas, las cuales están siendo investigadas con un detalle considerable.

Otro caso donde tiene lugar la recombinación sitio-específica es en la conjugación bacteriana, mecanismo

que permite el intercambio de material genético entre bacterias. Las relaxasas constituyen una superfamilia de enzimas implicadas en este proceso y que son esenciales en los pasos inicial y final de la conjugación plasmídica.

Los procesos de recombinación sitio-específica no ocurren únicamente en bacterias. Por ejemplo, en mamíferos tiene lugar la recombinación de tipo V(D)J. Este fenómeno permite el ensamblaje funcional de los genes de inmunoglobulinas y de los receptores de células T durante el desarrollo de linfocitos, a partir de un conjunto de segmentos de ADN.

La enorme variabilidad desplegada por el sistema inmunológico es consecuencia de este proceso que permite «barajar» segmentos de ADN para crear un número inmensamente grande de combinaciones distintas. Se sabe que en este proceso intervienen las proteínas RAG1 y RAG2, pero la forma en que se regula es poco conocida.

Últimos títulos del Centro de Reuniones

Los últimos títulos publicados por el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, en los que se recoge el contenido de sus reuniones científicas y que se distribuyen gratuitamente entre investigadores, bibliotecas y centros especializados, son los siguientes:

Número 63: *TGF- β Signalling in Development and Cell Cycle Control*, organizado por **J. Massagué** y **C. Bernabéu** (10-12 de febrero de 1997).

Número 64: *Novel Biocatalysts*, organizado por **S. J. Benkovic** y **A. Ballesteros** (10-12 de marzo).

Número 65: *Signal Transduction in Neuronal Development and Recognition*, organizado por **M. Barbacid** y **D. Pulido** (21-23 de abril).

Número 66: *A Hundred Meetings* (12-13 de mayo). Recoge información

sobre la reunión nº 100 del Centro y relación de *workshops* desde 1989.

Número 67: *Membrane Fusion*, organizado por **V. Malhotra** y **A. Velasco** (26-28 de mayo).

Número 68: *DNA Repair and Genome Instability*, organizado por **T. Lindahl** y **C. Pueyo** (9-11 de junio).

Número 69: *Biochemistry and Molecular Biology of Non-Conventional Yeasts*, organizado por **C. Gancedo**, **J. M. Siverio** y **J. M. Cregg** (7-19 de julio).

Número 70: *Principles of Neural Integration*, organizado por **C. D. Gilbert**, **G. Gasic** y **C. Acuña** (22-24 de septiembre).

Número 71: *Programmed Gene Rearrangement: Site-Specific Recombination*, organizado por **J. C. Alonso** y **N. D. F. Grindley** (6-8 de octubre). □

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

Sobre el proceso de formación de los partidos políticos, tomando como ejemplo a la Democracia Cristiana, y las transiciones democráticas donde son protagonistas los movimientos religiosos, trataron dos seminarios impartidos en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, los días 10 y 11 de abril de 1997, por Stathis N. Kalyvas, Assistant Professor del departamento de Política y del Alexander S. Onassis Center for Hellenic Studies de la Universidad de Nueva York.

En el primer seminario, sobre el fenómeno de la Democracia Cristiana, el análisis del profesor Kalyvas se estructuró en tres niveles: 1) la formación de identidades colectivas; 2) la combinación de aproximaciones históricas y analíticas; y 3) el uso de la contingencia en la ciencia política. El primero de los niveles se refiere al trabajo de Lipset y Rokkan, quienes señalaron la formación de identidades colectivas como el factor principal en la explicación del nacimiento de nuevos partidos. En el caso de la Democracia Cristiana, la explicación en términos rokkianos es que estos partidos fueron una creación de la Iglesia en su lucha contra los ataques liberales. Kalyvas señaló que «nos falta la explicación del *cómo*: entendemos la frase pero no entendemos su gramática. Y la misma crítica cabe aplicar a una explicación similar defendida desde la ciencia política, según la cual los partidos democristianos habrían sido una creación de los conservadores que utilizaron de este modo a la Iglesia en su lucha contra el socialismo».

La crítica más fuerte del conferenciante fue la que hizo sobre la contingencia del resultado que las dos visiones anteriores suponen. En su opinión, la creación de nuevos partidos democristianos no es un resultado contingente, debido a las estrategias de la Iglesia y/o



de los conservadores, sino una consecuencia no deseada e imprevista de las estrategias de ambos. Para demostrar esto, Kalyvas se basa en el análisis de quince países de Europa Occidental, catorce de los cuales asistieron al nacimiento de estos partidos. El principal proble-

ma a este respecto es la opinión de algunos estudiosos que no creen que los casos sean comparables; aunque el profesor Kalyvas admite que los procesos de formación de partidos democristianos no son uniformes en todos los países, cree que pueden ser entendidos como parte de un solo proceso en Europa Occidental.

La respuesta de la Iglesia y de los conservadores a los ataques, y el éxito de los liberales fueron analizados por Kalyvas desde dos marcos teóricos diferentes: la sociología de las organizaciones y la economía, lo que le condujo al análisis de preferencias y estrategias (elección racional) de los actores (Iglesia y conservadores), acompañado de un detallado análisis de la realidad histórica del momento. Concluye el conferenciante que ninguno de los dos actores tenía entre sus preferencias la creación de partidos confesionales, ni sus estrategias consistieron nunca en crear tales partidos. Y ello le lleva a reformular la pregunta de otra forma: ¿cómo llegan a crearse partidos confesionales que repre-

sentan a la Iglesia y a los conservadores a pesar de las preferencias y estrategias negativas de cada uno de ellos? Su primera conclusión es que el ataque liberal a la Iglesia es necesario, pero no suficiente para explicar el nacimiento de partidos democristianos. Esto dependerá, según Kalyvas, de tres pasos consecutivos: primero, que la Iglesia decida reaccionar a los ataques liberales y movilice a la población apelando a su identidad católica, lo que crearía un nuevo actor social. Segundo, que la Iglesia decida participar en la política, lo que convertiría al recién creado actor social en actor político. Y tercero, que este nuevo actor político obtenga un razonable éxito electoral, variable que Kalyvas considera fundamental en la transformación del actor en nuevo partido político.

Religión y transición: Bélgica y Argelia

En su segundo seminario, el profesor Kalyvas se preguntó por la viabilidad de transiciones marcadas por el protagonismo de movimientos religiosos que preconizan un intenso anti-liberalismo. Trató de determinar las condiciones bajo las cuales el régimen democrático puede acabar neutralizando la amenaza que esos movimientos representan para su propia supervivencia. Para ello, prestó atención, por un lado, a características de las instituciones religiosas, y, por otro, al comportamiento estratégico de los actores implicados en el proceso de transición.

De acuerdo con una rigurosa lógica comparativa, Kalyvas seleccionó dos casos aparentemente muy distintos: Bélgica durante el período 1875-1884 y Argelia entre 1985 y 1992. «En ambos casos —señaló— un poderoso movimiento religioso de masas cuestionó la continuidad del régimen democrático y sus instituciones. El triunfo electoral de las opciones anti-liberales ponía en duda el futuro de la democratización promovida por el bloque de fuerzas en el gobierno. Estas últimas, que retenían el control sobre los recursos militares, no

estaban dispuestas a abandonar el poder a menos que los grupos religiosos garantizaran que entre sus intenciones no figuraba subvertir el orden democrático. Los movimientos religiosos, hostiles a la democracia por principio, se hallaban divididos, sin embargo, entre quienes parecían dispuestos a comulgar con la exigencia que se les planteaba si, con ello, se aseguraban el poder (*moderados*), y una facción más radical que se oponía a cualquier acuerdo que supusiera la más mínima renuncia a sus principios.»

A pesar de las diferencias acentuadas entre uno y otro contexto, Kalyvas hizo hincapié en el hecho de que la estructura de oportunidades y restricciones para los actores que intervienen en el proceso de democratización es equivalente en ambos casos.

Según Kalyvas, el carácter centralizado, piramidal y autoritario de la Iglesia católica propició la transición en Bélgica. Por el contrario, la estructura más descentralizada y «democrática» de las instituciones islámicas resultó pernicioso. «Dentro del FIS la voz de los radicales, con sus posturas maximalistas, nunca pudo ser acallada. En contraste, en Bélgica se cortó de raíz cualquier expresión extremista cuando la Iglesia, y a su cabeza el Papa León XIII, acató la Constitución pese a mantener serias reservas respecto a su contenido, dando así respaldo explícito a las posturas de los moderados. En Argelia, en cambio, los grupos radicales se hicieron definitivamente con las riendas del FIS cuando el fracaso de la estrategia moderada, debido a la ausencia de condiciones institucionales favorecedoras, no dejaba lugar a dudas.»

Stathis N. Kalyvas es Assistant Professor en el departamento de Política del Alexander S. Onassis Center for Hellenic Studies, de la Universidad de Nueva York. Anteriormente lo ha sido en el departamento de Ciencia Política de la Universidad del Estado de Ohio. Es autor de *The Rise of Christian Democracy in Europe* (1996).

Enero

3, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «ALREDEDOR DEL FAGOT» (I)
 Intérpretes: **Fernando Sánchez** (fagot barroco), **Itziar Atutxa** (viola de gamba) y **Tony Millán** (clave)
 Obras de B. de Selma y Salaverde, J.B. Boismortier, M. Corrette, G. Le Roux, J. Friedrich Fasch y G. Ph. Telemann

10, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «ALREDEDOR DEL FAGOT» (II)
 Intérpretes: **Enrique Abargues** (fagot), **Jacek Cygan** (violín), **Dionisio Rodríguez** (viola) y **Ángel Luis Quintana** (violonchelo)
 Obras de F. Devienne

12, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Canto y piano, por **Raquel Esther** (soprano) y **Roberto Mosquera** (piano)
 Obras de H. Purcell, V. Bellini, W. A. Mozart, Ch. W. Gluck, F. Mompou, F. Poulenc, J. Rodrigo y G. Bizet

13, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA**

JÓVENES

- Recital de violonchelo y piano**
 Intérpretes: **Francisca Oliver** (violonchelo) y **Ángel Huidobro** (piano)
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
 Obras de A. Vivaldi, W.A. Mozart, F. Schubert, F. Mendelssohn, J. Brahms, C. Saint-Saëns y M. de Falla
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

14, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «MÚSICA PORTUGUESA ENTRE EL XIX Y EL XX» (I)**
 (Con la colaboración de la **Fundación Calouste Gulbenkian**)
 Intérpretes: **Aníbal Lima** y **Cecilia Branco** (violines), **Alexandra Mendes** (viola) y **Maria José Falcão** (violonchelo)
 Programa: Sonata para violín y violonchelo, de F. Freitas; Trío para piano, violín y violonchelo, en Do menor, de L. Costa; y Cuarteto de cuerdas, de L. de Freitas-Branco
(Este concierto se retransmite en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España)

15, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de piano

Intérprete: **Eleuterio Domínguez**
 Comentarios: **Javier Maderuelo**
 Obras de J.S. Bach,
 A. Soler, L.v. Beethoven,
 F. Liszt, I. Albéniz,
 G. Gershwin y A. Ginastera
 (Sólo pueden asistir grupos
 de alumnos de colegios e
 institutos, previa solicitud)

16, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Recital de oboe y piano
 Intérpretes: **Antonio Faus**
 (oboe) y **Agustín Serrano**
 (piano)
 Comentarios: **José Luis García del Busto**
 Obras de T. Albinoni, W.A.
 Mozart, C. Saint Saëns,
 B. Britten y F. Poulenc
 (Sólo pueden asistir grupos
 de alumnos de colegios e
 institutos, previa solicitud)

19,30 Inauguración de la Exposición «AMADEO DE SOUZA-CARDOSO»
António Cardoso: «Amadeo de Souza-Cardoso: Raíces y modernidad»

17, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «ALREDEDOR DEL FAGOT» (III)
 Intérpretes: **Dominique Deguines** (fagot)
 y **Jorge Otero** (piano).
 Obras de G. Grovievz,
 P. Hindemith, G. Jacob,
 G. Pierne, M. Hostettler
 y J. López de Guereña

19, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Dúo de piano
 Intérpretes: **Clavel Cabeza**
 y **Mar G. Barrenechea**
 Obras de J.Ch. Bach,

EXPOSICIÓN DE AMADEO DE SOUZA-CARDOSO, EN LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

El 16 de enero se inaugura en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, una retrospectiva con 54 obras del pintor portugués **Amadeo de Souza-Cardoso** (1887-1918) integrada por 54 obras —40 pinturas, 10 acuarelas y 4 dibujos— de este pintor escasamente conocido, figura clave de la vanguardia lusa de comienzos del siglo XX. Con ella se quiere, además, contribuir al protagonismo cultural de Portugal por ser su capital, Lisboa, sede de la Exposición Universal 98 y ser el país invitado especial en ARCO de este año.

La muestra, abierta en la Fundación Juan March hasta el 1 de marzo, se ha organizado con la colaboración del Centro de Arte Moderno José de Azeredo Perdigão de la Fundación Calouste Gulbenkian, de Lisboa. Asimismo, han prestado obras el Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, de Amarante, el Museo de Chiado, de Lisboa, y colecciones particulares.

La conferencia inaugural de la exposición, el 16 de enero, a las 19,30 horas, corre a cargo de **António Cardoso**, director del Museo Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, de Amarante (Portugal), y profesor en la Facultad de Letras de la Universidad de Oporto, y se titula «Amadeo de Souza-Cardoso: Raíces y modernidad».

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

C. Debussy-R. Schumann,
A. Benjamín, F. Poulenc
y G. Gershwin

20, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de violonchelo
y piano

Intérpretes: **Francisca**

Oliver (violonchelo) y

Ángel Huidobro (piano)

Comentarios: **Carlos Cruz**
de Castro

(Programa y condiciones de
asistencia como el día 13)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

(Con la colaboración de la
Fundación Calouste
Gulbenkian)

«La cultura portuguesa a
comienzos del XX» (I)

Fernando Guimarães: «La
consciencia de Modernidad
en tiempos de Amadeo de
Souza-Cardoso»

EXPOSICIÓN «NOLDE: NATURALEZA Y RELIGIÓN», EN BARCELONA

Organizada conjuntamente por la Fundación Juan March y la Fundació Caixa de Catalunya, el 22 de enero se presenta en **Barcelona**, en La Pedrera, sede de la última entidad citada, la exposición «Nolde: naturaleza y religión», compuesta por 62 obras —39 óleos y 23 acuarelas—, del artista alemán Emil Nolde (1867-1956). Las obras proceden en su mayor parte de la Fundación Nolde, de Seebüll (Alemania), y del Brücke-Museum, de Berlín; Kunsthalle, de Kiel; Museum Folkwang, de Essen; y Staatsgalerie, de Stuttgart, entre otros. Abierta hasta el 5 de abril.

21, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «MÚSICA PORTUGUESA ENTRE EL XIX Y EL XX» (II)

(Con la colaboración de la
Fundación Calouste
Gulbenkian)

Intérpretes: **Ana Ester**

Neves (soprano), **Jorge Vaz**
de Carvalho (baritono)

y **João Paulo Santos** (piano)

Programa: Cuatro Canciones
del ciclo 'Poèmes

Saturniens', de A. Fragozo;

Cuatro Canciones, de

C. Carneyro; Trilogie de la

Mort y Deux Sonnets de

Mallarmé, de L. de Freitas-

Branco; Tres Canciones, de

V. Da Motta; y Tres Piezas

para piano y Cuatro

Canciones del ciclo

'Trovas', de F. de Lacerda

(*Este concierto se*

retransmite en directo por

Radio Clásica, de RNE)

22, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

CICLO «PIANO-TRÍOS ESPAÑOLES. SIGLO XX», EN LOGROÑO

El ciclo «Piano-Tríos españoles. Siglo XX», que organizó la Fundación Juan March en su sede, en Madrid, en octubre y noviembre pasados, se celebra en **Logroño** («Cultural Rioja»), los días 12, 19 y 26 de enero, con la actuación, respectivamente, de los conjuntos siguientes: **Gauguin Piano Trío** (obras de E. Granados, M. Ros, J. Turina y M. Castillo); **Trío Mompou** (obras de G. Gombau, M. Soto, T. Marco y J. Malats); y **Trío Arbós** (obras de J. Turina, L. de Pablo, J.M. Sánchez Verdú y E. Fernández Arbós).

Recital de pianoIntérprete: **Eleuterio****Domínguez**Comentarios: **Javier****Maderuelo**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 15)

H. Dutilleux y E. Morricone
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)**24, SÁBADO****12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO****CICLO «ALREDEDOR DEL FAGOT» (IV)**Intérpretes: **Trío Iberia**
(**Salvador Sanchis Durá**, fagot; **Jesús Fuster Palmar**, oboe; y **Graham Jackson**, piano)
Obras de J. Françaix, Höchheimer y F. Poulenc**23, VIERNES****26, LUNES****11,30 RECITALES PARA JÓVENES****Recital de oboe y piano**Intérpretes: **Salvador****Barberá** (oboe) y **Agustín****Serrano** (piano)Comentarios: **José Luis****García del Busto**

Obras de B. Marcello,

F. J. Haydn, R. Schumann,

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**Clarinete y piano**Intérpretes: **Dúo Reinecke**(**José Lozano**, clarinete; y **Antonio Soria**, piano)

Obras de J.B. Wanhall,

C. Saint-Saëns,

X. Montsalvatge, P. Sancan

y M. Arnold

■ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI (FUNDACIÓN JUAN MARCH), DE PALMAAdemás de la colección permanente del Museu, el 24 de enero se clausura en la sala de exposiciones temporales la muestra con 100 grabados de la *Suite Vollard*, de Picasso, realizados entre 1930 y 1937.*Horario de visita: de lunes a viernes, de 10 a 18,30 horas. Sábados, de 10 a 13,30 horas. Domingos y festivos, cerrado.***■ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL (FUNDACIÓN JUAN MARCH), DE CUENCA**

Hasta el 25 de enero sigue abierta en la sala de exposiciones temporales la exposición «El Objeto del Arte», compuesta por 69 obras de otros tantos artistas, según una idea de Fernando Bellver.

Asimismo, puede contemplarse en el Museo la colección permanente de pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos, pertenecientes a los fondos de la Fundación Juan March.

Horario de visita: de 11 a 14 horas y de 16 a 18 horas (los sábados, hasta las 20 horas). Domingos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado.

27, MARTES

- 11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**
Violonchelo y piano
Intérpretes: **Francisca Oliver** (violonchelo)
y **Ángel Huidobro** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 13)

- 19,30 **CURSOS UNIVERSITARIOS**
(Con la colaboración de la Fundación Calouste Gulbenkian)
«La cultura portuguesa a comienzos del XX» (III)
João Pinharanda:
«Amadeo de Souza-Cardoso: Siglo XX ida y vuelta»

28, MIÉRCOLES

- 19,30 **CICLO «MÚSICA PORTUGUESA ENTRE EL XIX Y EL XX»** (y III)
(Con la colaboración de la Fundación Calouste Gulbenkian)
Intérpretes: **António Rosado** (piano) y **Maria José Falcão** (violonchelo)
Programa: Balada Op. 16 y Fantasiestück Op. 2, de V. Da Motta; Cuatro Piezas del ciclo 'Images', Op. 7, de O. Da Silva; Pavana y Harpa Eólia, de C. Carneiro; Tres Preludios y Sonata para violonchelo y piano, de L. de Freitas-Branco
(Este concierto se retransmite en directo por Radio Clásica, de RNE)

29, JUEVES

- 11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de piano
Intérprete: **Eleuterio Domínguez**
Comentarios: **Javier Maderuelo**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 15)

- 19,30 **CURSOS UNIVERSITARIOS**
(Con la colaboración de la Fundación Calouste Gulbenkian)
«La cultura portuguesa a comienzos del XX» (y IV)
Maria Helena Gomes de Freitas da Cunha e Sà:
«Amadeo: Abismo azul»

30, VIERNES

- 11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de oboe y piano
Intérpretes: **Antonio Faus** (oboe) y **Agustín Serrano** (piano)
Comentarios: **José Luis García del Busto**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 16)

31, SÁBADO

- 12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «ALREDEDOR DEL FAGOT» (y V)
Intérpretes: **James D. Hough** (fagot) y **Cati Cormenzana** (piano)
Obras de A. Viola, A. Reicha, E. Elgar, H. Dutilleux, W. Osborne y E. Patrovics

Información: Fundación Juan March

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