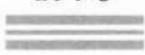


Nº 284
 Noviembre
 1998

 Sumario

Ensayo - La filosofía, hoy (XVIII)	3
<i>Movimientos de Desconstrucción, pensamientos de la Diferencia</i> , por Patricio Peñalver Gómez	3
Arte	13
Los grabados de Goya, en Cuba hasta el 29 de noviembre	13
— Exposición organizada con la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana	13
— El Convento de San Francisco acoge la colección de la Fundación Juan March	13
Exposición Richard Lindner	16
— Fue inaugurada por el director del Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Pompidou, de París	16
— Algunos testimonios del pintor	18
Música	20
Ciclo «Beethoven-Liszt: las nueve sinfonías»	20
— Diez pianistas las ofrecerán, con otras obras del compositor, en Madrid, Palma y Logroño	20
Homenaje a Ángel Martín Pompey, en «Aula de (Re)estrenos»	21
— El Cuarteto Arcana interpretó obras del compositor y pedagogo madrileño	21
Finalizó el ciclo «Música para violonchelo solo»	22
— Enrique Martínez Miura: «El violonchelo y Bach»	22
«Conciertos de Mediodía» de noviembre	24
«Sonatas para flauta y piano: del clasicismo al siglo XX», en «Conciertos del Sábado»	25
Cursos universitarios	26
«La Generación del 98 y la música», por José-Carlos Mainer, Francesc Bonastre y Ramón Barce	26
Publicaciones	32
«SABER/Leer» de noviembre: artículos de Felipe Mellizo, Álvaro del Amo, Márquez Villanueva, García Berrio, López Pina, Armando Durán y Fernández de la Cuesta	32
Biología	33
Reuniones Internacionales sobre Biología	33
— «Conectando el cerebro: mecanismos que controlan la generación de especificidad neural»	33
— «Factores de transcripción en bacterias implicados en regulación global»	34
— «Óxido nítrico: del descubrimiento a la clínica»	36
Ciencias Sociales	37
Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	37
— Carles Boix: «El tamaño del sector público, democracia y desarrollo»	37
— Marino Regini: «Demanda de las empresas y oferta de recursos humanos en Europa» y «La regulación de las economías europeas en los 90»	38
Serie «Tesis doctorales»: <i>La memoria histórica de la Guerra Civil española (1936-1939): un proceso de aprendizaje político</i> , por Paloma Aguilar Fernández	40
Serie «Estudios/Working Papers»: publicados doce nuevos títulos	42
Calendario de actividades culturales en noviembre	43

LA FILOSOFÍA, HOY (XVIII)

Movimientos de Desconstrucción, pensamientos de la Diferencia

1. Una cierta seguridad, en el epicentro del seísmo

«**C**rear la mayor inseguridad con la mayor seguridad»: a pesar de la violencia simplificada y retórica de toda palabra sentenciosa, acaso sin embargo esa frase acierta con bastante puntería en lo que cabe llamar la manera de trabajar en filosofía típica de los movimientos de Desconstrucción y los pensamientos de la Diferencia que quisiéramos situar aquí en el aire de la época. Unos movimientos, unos pensamientos, a los que se pretende con frecuencia, para minimizarlos, circunscribir al ámbito limitado de la cultura teórica francesa, (o «afrancesada», término recurrente del reaccionarismo español), pero cuya intervención decisiva en los lugares decisivos del pensamiento contemporáneo ya nadie puede seriamente desconocer o secundarizar. Para intentar dar cuenta de ellos se me ocurre arrancar aquí de ese *oxí-*



Patricio Peñalver Gómez (Sevilla, 1951) es catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia y director de Programa en el Collège International de Philosophie (París). Entre sus libros figuran *Márgenes de Platón* (1986), *Del espíritu al tiempo* (1989), *Desconstrucción, escritura y filosofía* (1990) y *La mística española* (1997).

* 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.

moron: del subrayado de un esfuerzo de firmeza y seguridad, en el mismo anuncio quasiapocalíptico de una inseguridad epocal (pero la Desconstrucción incluye entre otras cosas un tono irónico ante el tono apocalíptico de tanto discurso escatológico que nos invade). Estaríamos ante una apelación a la lucidez responsable en medio de una turbulencia histórica o de un seísmo, si cabe la metáfora, que afecta hoy en día a todas las categorías de nuestras tradiciones europeas. Y desde luego a las filosóficas. Por otro lado, la sentencia inicial sugerida —flecha, si se me permite, con una dosis no mortal de *curare* destinado al entorno académico dominante, muy alérgico a estas corrientes— es resultado de apenas una ligera variación hiperbólica de un motivo literal de Jacques Derrida. Al que hay que nombrar aquí muy principalmente: por cierto que es algo más que un «autor representativo» en estos parajes, más bien es el pensador más inventivo de esos movimientos, el impulsor más afirmativo de esos pensamientos, desde los primeros sesenta hasta ahora. Extraigo, pues, este motivo de «la seguridad en la inseguridad», concretamente de *La voz y el fenómeno* (1967). Este ensayo contiene, en el contexto de una perturbadora inquisición sobre el problema del signo y el lenguaje en la Fenomenología de Husserl, y según algunos estudiosos, la más eficaz argumentación para «demostrar» la necesidad, siempre por pensar, de la Desconstrucción y de la Diferencia: la necesidad, histórica y conceptual, de desconstruir o desestructurar el formalismo y el intuicionismo típicos de las teorías del significado, en suma el logocentrismo, en la filosofía (por lo pronto la del lenguaje) dominante desde antes de Platón hasta más acá de Husserl y de Wittgenstein; y necesidad, también, correlativa, de un paso a la Diferencia, a un «suplemento de origen», paso a una tópica ciertamente *exorbitante* con respecto a las categorías de la Identidad, la Oposición y la Totalidad. Aquel libro en cualquier caso, y a raíz de su pronta traducción al inglés en el marco de una recepción «wittgensteiniana», ha influido en buena parte de las intervenciones más relevantes de la filosofía llamada continental, y también en la de las Islas, y en la «Theory» trasoceánica. (Este código geofilosófico no es completamente impertinente: el movimiento de la desconstrucción está ligado a un cierto desplazamiento desde una cierta Europa sobre todo filosófica a una cierta América no sólo filosófica; ese movimiento requiere una mirada, muy hölderliniana en el fondo, al origen oriental de Occidente,

→

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.

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

MOVIMIENTOS DE DESCONSTRUCCION, PENSAMIENTOS...

pero va por el otro extremo «au delà», intenta algún paso al oeste de Occidente). Restauro, pues, si se me sigue, el inmediato encadenamiento contextual del sintagma que nos atrae aquí, y que nos concierne, nos cieme acaso inquisidoramente. Se encuentra en una nota que deja ver lo profundamente problemático de la relación entre la *presencia* y la *representación*, entre lo originario y la repetición. Se trata precisamente de dejar ver que lo problemático de esa relación, o de esa diferencia, obliga a poner en cuestión el mismo código, esencialmente dualista, y oposicional (el típico de la metafísica clásica), en que se expone clásicamente esa diferencia, o el ancestro platónico de esa diferencia: «Lo que describimos como representación originaria no puede ser designado provisionalmente bajo ese título más que en el interior de la clausura (*clôture*: cierre) que intentamos aquí trasgredir, atestiguando, demostrando proposiciones contradictorias o insostenibles, intentando producir ahí *seguramente la inseguridad* (subrayado mío), abriéndola a su afuera, lo que no puede hacerse más que desde un cierto adentro» (trad. esp., pág. 108).

2. *Distinciones esenciales: en ruinas*

Importa subrayarlo, y más en una sede o un soporte como éste, y a la vista de la leyenda vulgar y académica que atribuye a los movimientos de Desconstrucción un *pathos* simplemente demoleedor o destructivo, una voluntad caótica de juego irresponsable, o una complacencia postmoderna, de estirpe sofística, o neorretórica, en las contradicciones. No, no hay aquí ni afinidades electivas con el postmodernismo, ni afición a la contradicción (aunque sí lucidez ante el *pólemos*), ni gusto o querencia por el famoso «nihilismo escéptico». Ni tiene nada que ver esta historia, enclavada en lo más puro y necesario del pensamiento como tal, con algo así como un giro estético, o literario, de la filosofía. Al contrario: la energía crítica de la Desconstrucción determina un muy preciso desprestigio de la idealista «belleza» de las *Belles Lettres*, y denuncia implacablemente la triste cursilería de los filósofos que «quieren», irrisoriamente, «escribir bien» (digamos a la Ortega). Seguramente en la escritura rige que querer es no poder. Y desde luego, en cuanto a estilo, los mejores momentos «literarios» de los movimientos de Desconstrucción se parecen más, digamos, a unos *grafitti* cuidadosamente escritos sobre el Muro en ruinas, pero todavía en pie, de la Metafísica, entre las líneas de textos filosóficos quasisagrados (y así es por cierto como la Desconstrucción paradójicamente salvaguar-

da lo que desconstruye), se parecen más a eso, digo, que a un discurso «literariamente bello», y figurativamente rico. Habría, claro, aquí, que tener en cuenta una diversidad de tonos, de acentos, de idiomas, de estilos (a la vista de los bastante diferentes tonos, acentos, etc., de los cultivadores no meramente repetitivos de este impulso de pensamiento, sobre todo en ámbitos anglosajones, como George Bennington, Avital Ronnel, David F. Krell, Peggy Kamuf, Gregory Ulmer, o incluso Frederik Jameson). Pero en el estilo singular de la escritura de Derrida se percibe las más de las veces la resistencia al llamado «goce» estético, como que a esa escritura no le es nunca ajena la experiencia desértica de la esterilidad, de la tinta o la lengua seca, el síndrome de Jeremías, o de Moisés.

El programa (pero sin proyecto, sin teleología) de la Desconstrucción, y su quasimetodicidad (pero sin Discurso del Método), hay que situarlo, por lo que se refiere a su motivación más original, como la tentativa de salir a *un cierto afuera* (más bien desconocido), a partir de *un cierto adentro* (conocido hasta cierto punto). Ese adentro estaría configurado por un cierto sistema: el sistema de distinciones esenciales que vertebran el marco categorial mediante el que las distintas culturas occidentales han pensado sus experiencias históricas de la vida, y, en sede filosófica, su experiencia del sentido del ser. Heidegger dejó claro desde *Sein und Zeit* que la interpretación del sentido del ser, secularmente dominante en filosofía desde su ancestro griego, quedó determinada a partir de una cierta interpretación del tiempo (expuesta en toda su problematicidad en la *Física* de Aristóteles): ser sería presencia, ente, lo dado en el presente, y ente perfecto, lo siempre presente. De hecho, el núcleo más resistente de aquel marco categorial es, sin duda, el tema básico que ha elaborado críticamente la tradición específicamente filosófica, desde Platón y Aristóteles a Kant y Hegel, bajo el título de Ontología, o Metafísica. Esa tradición produce, elabora críticamente tal sistema categorial; pero al mismo tiempo lo presupone: quiere decirse que la Filosofía está implantada en un código y una experiencia que deben mucho, a su vez, a un suelo prefilosófico muy concreto, a la gramática y a la historia griegas. Y el trabajo de la Desconstrucción tiene que ver esencialmente con la relación problemática del texto filosófico con aquellos estratos (lingüísticos, religiosos, políticos...), que no están simplemente «debajo» de la filosofía, que afectan al interior de ésta en el seno de configuraciones singulares históricas que en cada caso hay que estudiar. De ahí la ineludibilidad, para toda desconstrucción en curso, de trabajar con textos «originales», con textos atados estructuralmente al idioma «propio», a la lengua «primitiva» del que los escribió. Para dejar ver, por

MOVIMIENTOS DE DESCONSTRUCCION, PENSAMIENTOS...

ejemplo, en el texto platónico, la implicación irreductible de la dialéctica y de la gramática, de la voz y de la escritura, de la memoria interior y del archivo exterior, de la salud del alma y de la droga o el *phármakon* de la escritura, se impone remitirse, en el trabajo eficaz de la desconstrucción, a la ambivalencia precisamente intraducible de los términos y los sintagmas griegos que importan para esa lectura (cf. *La farmacia de Platón*, 1972). Cabe generalizar: todo intento desconstruccionista realizado sobre la base de un texto traducido, sin tener en cuenta en cada paso el texto original, resultará finalmente más o menos inofensivo. Hay envueltas en esto, francamente, paradojas cuyo desenlace requeriría otro espacio, otro ritmo que el de este «resumen». ¿No es, se dirá, la desconstrucción cuestionamiento de lo «original», de lo «propio»? Y sí. Es, de hecho, probablemente, el pensamiento filosófico más profundamente interesado hoy en los problemas y la necesidad de la *traducción*. En la *Carta a un amigo japonés*, Derrida lo declara, lo subraya: «la cuestión de la desconstrucción es, asimismo, de cabo a cabo la cuestión de la traducción y de la lengua de los conceptos, del corpus conceptual de la metafísica llamada 'occidental'».

Y en esto, en España, son esenciales los trabajos de Cristina de Peretti. Hay que aclarar en todo caso: no se trata, más bien es todo lo contrario, de que la Desconstrucción anhele los textos «originales», o reafirme o restaure la «propiedad», la «primitividad» de los textos en que se interesa. Se trata de poner en evidencia y en cuestión la ilusión alojada en los términos entrecomillados en la frase anterior. Pero para que ese trabajo sea un trabajo y no una frase, la desconstrucción tiene que aplicar sus estrategias de desilusión y desestructuración a textos singulares que se presentan inicialmente como originales. El «lugar» de la desconstrucción sería el *paso* (pero el francés «pas» apela a una ambivalencia riquísima), paso siempre difícil, de una lengua a otra, de un código a otro, y de ahí su riesgo esencial de no ser entendida. Apunta a esto tal fórmula económica encontrable en *Memorias para Paul de Man* (1986): la desconstrucción, *plus d'une langue*, más de una lengua, pero también más que una lengua.

El sistema categorial filosófico dominante, lo hemos dicho ya, es, sería, dualista y oposicional, rechaza alérgicamente la *pluralidad* heterogénea, y no «entiende» generalmente la diferencia entre la Oposición y la Diferencia (no digamos, la necesidad y el juego, a veces, de escribir «differance», con una muy pensada falta de ortografía, de acuerdo con la ya vieja conferencia-manifiesto de Derrida (1968), incluida en *Márgenes de la filosofía*. La «differance», traducida a veces «diferenzia», apela a la ambivalencia del *differre*

latino, a la unidad y la diferencia de lo que se difiere en el tiempo o la vida, y lo que se diferencia en el espacio o el concepto). Obviamente no cabe ser exhaustivos aquí, ni por asomo. Sólo recordar algunos esquemas reiterados en «nuestra» tradición, esa que ahora, hoy, sufre la inseguridad de tal zarandeo quasimetódico y de ese seísmo histórico a los que venimos aludiendo: esquemas como el de *material/forma, sensible/inteligible, empírico/ideal, esencial/accidente, símbolo/alegoría*. O también, por volver a una problemática más específicamente moderna, y a nuestro fragmento inicial, *representación/presencia*. Pero sobre todo, antes que todos, el esquema *afuera/adentro*.

Se entiende el interés de la Desconstrucción en este tema, en esa dualidad más problemática hoy que nunca. *Por un lado*, esa distinción aparece, al menos en un cierto momento o movimiento, como la matriz de las demás distinciones esenciales clásicas; *por otro lado*, y de nuevo en un cierto momento, *hoy* (adverbio frecuente en los textos de Derrida, y en el que se concentra la apelación a una fidelidad, a una responsabilidad ético-política infinita ante el presente, si bien presente intempestivo, sin «actualidad»), la distinción entre el adentro y el afuera queda esencialmente afectada por un *deseo*, más bien histórico que psicológico, de trasgredir la línea que los separa, o los separaría: un deseo o un impulso de trasgredir o de inquietar la clausura, el *cierre* que encierra lo «interior» adentro, y expulsa lo «exterior» afuera. De ahí, a partir de ahí, la inseguridad que la Desconstrucción quasimetódicamente produce en la presunta evidencia de toda una cadena de distinciones: entre el pensamiento y el lenguaje, el habla y la escritura, la vida y la técnica, lo natural y la prótesis. Y en ese impulso se sugiere: ¿será finalmente la Desconstrucción una meditación filosófico-política de la cuestión de la Técnica en la época del *Gestell*? En relación con aquellas distinciones, no es que la Desconstrucción invite, como gratuitamente se le atribuye, a una gratuita confusión o caoticidad. No. Pero más que una tranquila y estable distinción oposicional, se impondría aquí una *economía*, una diferenciación estratégica y situada entre lo uno y lo otro, entre lo Mismo y lo Otro (un problema que por cierto viene ya desde *El sofista* de Platón).

Ahora bien, esa economía trae o traería la ruina al orden clásico de las distinciones esenciales. O al orden clásico *tout court*, si es que lo clásico es, de acuerdo con una sugerencia de Carl Schmitt, «la posibilidad de llevar a cabo distinciones claras, unívocas: entre interior y exterior, entre guerra y paz,...». De manera que los movimientos de Desconstrucción se inscriben en el contexto de un combate (noético, institucional y político): una lucha, cuidadosa en sus estrategias pe-

MOVIMIENTOS DE DESCONSTRUCCION, PENSAMIENTOS...

ro implacable en su fondo, frente a la seguridad clásica en la pureza de las distinciones esenciales, y también, obviamente, frente a las violentas tentativas de restauración de aquella certeza perdida.

3. Premisas y contextos

Parte importante del gesto anticlásico o desestructurador de lo clásico, en los pensamientos de la Diferencia, es la aguda, nueva sensibilidad de estos movimientos ante lo singular, y el *acontecimiento*. Hay aquí algo más que sentido de la historicidad, y algo distinto al oscuro misticismo del *Ereignis* de Heidegger. En las desconstrucciones más inventivas se agita un *deseo de idioma*, a no confundir con la vulgar «voluntad» de tener voz propia. O también: se reafirma en ellas la *firma*, y el trazo arbitrario e (idealmente) intrasferible de la rúbrica. (No quita que toda firma, como cualquier producción sometida a un código, o marcada por la relación con un código, es repetible, y así, falsificable. De ahí la importancia filosófica del tema de la firma, y del autor, y de la obra, y de la propiedad intelectual.)

Ahora bien, por otro lado, sería injusto, aunque no insólito en el rumor académico, interpretar la singularidad y el deseo de singularidad de la Desconstrucción como cultivo esotérico y filocríptico de la rareza, o de la extravagancia, o de la «originalidad creadora» en la lectura de los textos. No. Con esto tiene que ver que la desconstrucción *no* es un sistema filosófico, *ni* un análisis, *ni* un método, *ni* siquiera una operación (Derrida precisó estas negaciones con mucha claridad en su *Carta a un amigo japonés*): es o sería, habrá sido más bien algo que tiene lugar, que pasa, y no sólo «en» los textos en el sentido corriente. Y a propósito: la mil veces citada y malentendida frase de *De la gramatología*, «no hay nada fuera del texto», no significa desde luego algo tan peregrino como que en el mundo no hay más que libros, sino que el contexto de todo acto de habla es insaturable. (Es ese tema de la *insaturabilidad* del contexto, por otro lado, el eje de la importante explicación crítica de Derrida con la teoría de Austin de los actos de habla, emprendida en *Firma, acontecimiento, contexto*, 1971, y recuperada después en *Limited inc*, 1988. Y sobre la que ha vuelto recientemente, sugerentemente, Stanley Cavell en *A pitch of philosophy*, 1994, a distancia explícita de las simplicidades pseudopolémicas de Searle sobre el asunto.) Algo que tiene lugar, pues, o que pasa en las instituciones y en las clasificaciones que rigen nuestra vida cotidiana. Y que *hoy* ha empezado a ser designado con una palabra (esa no

muy bella, «destrucción», pero que es ya irreversible en el léxico teórico contemporáneo), y empezado a ser tematizado, reflexionado, pensado como un motivo quasifilosófico y como una coyuntura o una configuración histórica. Análogamente: el tema de la Diferencia «se halla patente en el aire de la época» (Deleuze).

Explicar la Destrucción requiere, pues, alguna especificación de sus premisas histórico-conceptuales y sus contextos problemáticos más relevantes. El término mismo, apenas encontrable en la prosa francesa antes de su aparición, y en un uso cada vez más reflexivo y técnico, en los tres grandes libros de Derrida del 67 (*La voz y el fenómeno*, *La escritura y la diferencia* y *De la gramatología*), se inscribía en un encadenamiento textual, epistemológico y también «cultural» muy preciso. Es lo que se ha llamado retrospectivamente, y asumiendo, curiosamente, la perspectiva algo confusa que de las «corrientes francesas» de los sesenta ha tenido un tiempo la *Theory* angloamericana, el «post-estructuralismo». Quizá no es exagerado decir que éste, como «bloque», como un cierto conjunto de ideas y un cierto estilo, es una derivación imprevista del célebre congreso de Baltimore bajo los auspicios de la Hopkins en 1966 sobre «Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista», y en el que junto a Derrida intervinieron Barthes, Todorov, Girard, Hyppolite, Lacan, y en el que no estuvieron, pero sí fueron ampliamente evocados, Levi Strauss y Foucault, el conocido historiador. No está claro que sea ésta de «post-estructuralismo» una categoría adecuada al material histórico que suele designar (sobre todo no por la cronología y la teleología implícitas en el «post»); pero aunque sea confusamente ese término de fortuna designa un momento epocal, o al menos sintomático, al que tendría que hacer referencia cualquier empírica, sobria «historia de las ideas» en el siglo XX. Por lo que se refiere a nuestro tema más preciso, cabe señalar que ciertos aspectos de ese momento sintomático, o del horizonte teórico de al menos una parte de la filosofía europea a partir de los últimos sesenta tras la quiebra de la Fenomenología y la crisis de los Marxismos, convergen con premisas y contextos de la Destrucción y del Pensamiento de la Diferencia.

Una *primera* premisa habría sido justamente la Fenomenología de Husserl, o más bien, el trabajo crítico, de puesta en cuestión de la axiomática idealista y metafísica de la Fenomenología como filosofía de la consciencia pura y de la vida pura. Una cierta lectura de Husserl permite asistir al *desconstruirse* (no sin una cierta pasividad) de la consciencia, como ilusión de un psiquismo que tiene que contar, para desengañarse, con un inconciente estructural. Asiste también esa lectura al desconstruirse del *Lebenswelt*, y del

MOVIMIENTOS DE DESCONSTRUCCION, PENSAMIENTOS...

átomo de presencia de la vida pura en la relación consigo del instante. Esa filosofía fenomenológica de la vida, la Desconstrucción la denuncia, como represión idealizante de la muerte, del principio de mortalidad inscrito en todo *viviente finito*. Así, es a una cierta relación de la vida y la muerte, del psiquismo interior y la técnica exterior, de la voz y de la escritura, de la memoria y del archivo, de la presencia y la diferencia, a lo que obliga a estar atentos esta travesía del texto de Husserl con la preocupación por la Diferencia.

Es claro que ese cuestionamiento de la Fenomenología, y de su dependencia moderna, «cartesiana», debe mucho al programa heideggeriano de una *Destruktion* de la Ontoteología. La cuestión del ser, su irreductibilidad al hilo o al estrato logocéntrico de la tradición filosófica, es una *segunda* premisa de la Desconstrucción. Pero la relación de estos movimientos con esa premisa es todo menos apromblemática o acrítica. Es no sólo abusiva, es denigratoria las más de las veces la simplicidad muy repetida que sitúa a Derrida como «discípulo» o continuador de Heidegger. Contra cuyas complicidades políticas con el nazismo, Derrida, argelino judío (autor de unas singulares confesiones sobre la circuncisión, *Circonfesión*, 1991), y pensador más que ocasional del espectro y la «realidad histórica» del Holocausto (así, en *Fuerza de ley*, 1994), es implacablemente crítico. Por ejemplo, y sobre todo, en *Del espíritu* (1987).

En la base histórica y problemático-conceptual de la Desconstrucción están también el *dionisismo* de Nietzsche, el sí a la pluralidad de fuerzas de la vida, y la sobriedad analítica del *psicoanálisis* freudiano, la apertura metódica a una ambivalencia estructural del psiquismo (eros y destrucción, deseo de vida y deseo de muerte, yo y ello, consciencia e inconciente...). Se ha podido llegar a pensar que la Desconstrucción habría sido una tentativa de aplicar el psicoanálisis al racionalismo filosófico, sobre todo al logocentrismo y el falocentrismo de éste. Pero Derrida no deja intacta ni una sola categoría del «sistema» freudiano, desde luego no la de inconciente, a partir, por otro lado, de una atención muy diferenciada a las variaciones de aquella «escuela» a través de los Sandor Ferenczi, Melanie Klein, Imre Hermann, o Nicolas Abraham, y a partir de una lectura epistemológicamente muy crítica de Lacan.

Una *quinta* premisa de esta trayectoria de pensamiento es la explicación crítica con la metafísica heterológica y la ética de la alteridad propuestas inicialmente en *Totalidad e Infinito* (1961) de Levinas. A decir verdad, esa explicación no podría dibujarse de un solo trazo, se prolonga, en el quiasmo de dos caminos heterológicos, como un diálogo con el gran pensador lituano judío, que *pa-*

rece pensar el rostro del otro como huella del Altísimo o del Invisible, a través de textos muy diversos, hasta el reciente *Adiós a Emmanuel Levinas*, que es una meditación sobre la hospitalidad en la época del cosmopolitismo.

A lo que cabría añadir, para precisar el perfil histórico de la Desconstrucción, algunos contextos relevantes. Desde luego la renovación, a partir de Jacobson y el Estructuralismo, de la poética y la crítica literaria. El pensamiento de la escritura, comprometido con la compleja hipótesis gramatológica y con el concepto de una archiescritura que desvela o revela el idealismo del sistema *phoné-lógos-significado*, entró muy pronto y muy naturalmente en relaciones tan fecundas como virulentas con las vanguardias teóricas de la Teoría literaria. El episodio más conocido en ese contexto es el vínculo de Derrida con el grupo de Yale (Paul de Man, Harold Bloom, G. Hartman, J. Hillis Miller) a mitad de los setenta (aunque el estilo nihilista y retórico de la desconstrucción demañiana ha sido un enclave de confusión más que otra cosa). Más novedosos son los debates habidos más recientemente en torno a la llamada «Lingüística de la escritura» (D. Attridge, C. Mac Cabe, N. Fabb, A. Durant, J. Culler, M.L. Pratt). Y seguramente de más interés para la filosofía, para una reactivación de ciertos conceptos demasiado naturalizados como «naturaleza», «casa», «materia», «espacio», o «habitabilidad», es la compleja reflexión que desde la Desconstrucción se ha hecho de la Arquitectura. Y, claro, lo que la reflexión y la práctica arquitectónica (Eisenman, Tschumi, Miralles...) ha dado que pensar a la Desconstrucción.

Pero acaso sea la política, o *lo político*, el espacio problemático y el contexto decisivos, para una situación o colocación rigurosa de los movimientos de Desconstrucción en la situación o estado de la filosofía hoy. Esa meditación de lo político, sin los parapetos de la interpretación ideal-comunicacional de la Ilustración europea *ad usum* de las socialdemocracias más autosatisfechas, pero sin renuncia a las Luces (¿se podría entender esta historia sin pasar, por ejemplo, por Diderot?), es visible desde los primeros pasos pensativos de Jacques Derrida, por volver de nuevo a la firma más bien soberana que magistral de estas filosofías. Pero aquella meditación ha adquirido la mayor pregnancia a partir de la busca, sin garantías, de una responsabilidad ético-política infinita en la relación entre los mortales, entre los vivientes finitos. Es lo que cabe encontrar sobre todo en su *Políticas de la amistad* (1996), en discusión sobre todo, con el falocentrismo de la democracia griega, con las profundamente clásicas, véteroeuropeas tesis schmittianas sobre el amigo/enemigo, y con el (presunto) fratrocentrismo de la comunidad cristiana. □

Hasta el 29, en el Convento de San Francisco de Asís

Los grabados de Goya, en Cuba

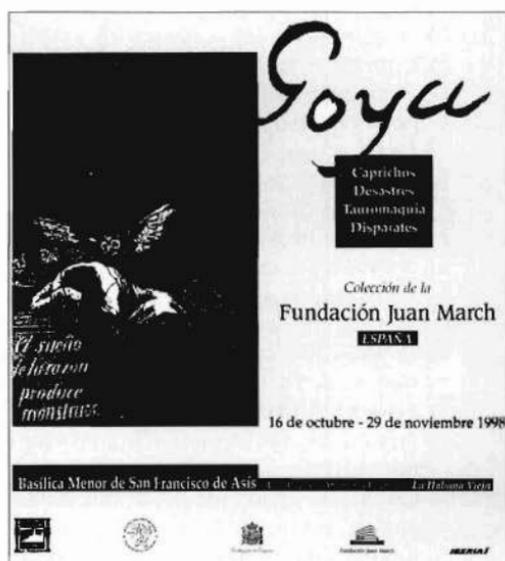
Exposición organizada con la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana

Una exposición con las cuatro grandes series de grabados originales de Francisco de Goya está abierta hasta el 29 de noviembre en La Habana (Cuba). La muestra, inaugurada el pasado 16 de octubre, ha sido organizada por la Fundación Juan March con la colaboración de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, así como de la Embajada de España y el Centro Cultural de España en esta capital. Esta exposición se exhibe en la basílica menor del Convento de San Francisco de Asís, en el corazón de La Habana Vieja.

En el acto inaugural intervinieron el director de la Oficina, **Eusebio Leal**, el presidente de la Fundación, **Juan March Delgado**, y el embajador de España, **Eduardo Junco**. El director gerente, **José Luis Yuste**, y otros directivos de la Fundación asistieron a este acto, al que concurrieron profesores, pintores y grabadores, informadores y público, en número superior al millar de personas.

Un total de 218 grabados componen estas cuatro grandes series, propiedad de la Fundación Juan March, en ediciones de 1868 a 1930: *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 *Disparates o Proverbios* (18 grabados, 3ª edición, de 1891).

La exposición ofrece al público cubano uno de los aspectos artísticos y



testimoniales más directos, espontáneos y llenos de sensibilidad de la obra de Goya; grabados que suponen, sin duda alguna, una meditación sobre la condición humana y, a la vez, un estudio sobre algunas de las raíces de lo hispánico.

En la historia del arte, Francisco de Goya (1746-1828) es una de las figuras más destacadas y singulares y, en gran medida, uno de los precursores del arte contemporáneo universal.

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. Para esta ocasión se han editado dos carteles y un tríptico como programa de mano.

Las cuatro grandes series

«La serie de los *Caprichos* es la primera colección de grabados preparada por Goya para ser vendida como conjunto. Consciente seguramente de su arriesgado carácter crítico, y para prevenir las indudables suspicacias que había de provocar en ciertos círculos, dotó a las estampas de unos rótulos a veces precisos, pero otras un tanto am-

Los Caprichos

biguos, que dan carácter universal a ataques o alusiones en ocasiones muy concretos.

En conjunto, son los *Caprichos* parte fundamental del legado de Goya y una de las secciones de su arte que más contribuyeron a hacerle conocido y estimado en toda Europa desde los tiempos del Romanticismo francés.»

«Los *Desastres de la guerra* constituyen la serie más dramática, la más intensa y la que mejor nos informa sobre el pensamiento de Goya, su visión de la circunstancia angustiosa que le tocó vivir, y en último extremo —pues la serie rebasa con mucho la simple peripecia inmediata de la guerra— de su opinión última so-

Los Desastres de la guerra

bre la humana condi-

ción.

Los *Desastres* quedan, para siempre, como uno de los más hondos y profundos testimonios del mensaje goyesco y también como uno de los más sinceros y graves actos de contrición del género humano ante su miseria y su barbarie.»

«La *Tauromaquia* es, en el conjunto de la obra grabada de Goya, una especie de paréntesis entre el dramatismo violento de los *Desastres de la Guerra* y el misterio sombrío de los *Disparates*. Elaborada la serie seguramente entre 1814 y 1816, es decir, en los años de la postguerra, Goya tiene ya casi setenta años y, como ha subrayado Lafuente Ferrari, hay en él un poso de desencanto y amargura, ante las crueldades desatadas por

La Tauromaquia

guerra y postguerra.

Refugiándose en la emoción de las fiestas de toros, a las que tan aficionado fue desde su juventud, el viejo artista reencuentra su pasión de vivir o al menos una casi rejuvenecida tensión que le hace anotar, con nerviosa y vibrante vivacidad, las suertes del toreo, la tensa embestida del toro, la gracia nerviosa del quiebro del lidiador, el aliento sin rostro de la multitud en los tendidos.»

«Los *Proverbios, Disparates* o *Sueños* son seguramente los grabados de Goya más difíciles de interpretar. Obras de la vejez del maestro, quizás inmediatamente posteriores a la *Tauromaquia*, recogen un ambiente espiritual próximo al de las Pinturas Negras y, como ellas, habrá que considerarlos en torno a los años 1819-1823.

Los Disparates

muchas veces los elementos concretos que

la misma estampa suministra. Su propio carácter contradictorio los hace extremadamente problemáticos. Desde la atmósfera de cerrado pesimismo que vive el viejo Goya en los años de la restauración absolutista, parece evidente que una interpretación general de la serie ha de intentarse por los caminos del absurdo de la existencia, de lo feroz de las fuerzas del mal, del reino de la hipocresía, del fatal triunfo de la vejez, el dolor y la muerte.»

Las interpretaciones que se han dado hasta ahora de estas estampas se han disparado por los cauces más subjetivos y caprichosos, perdiendo de vista

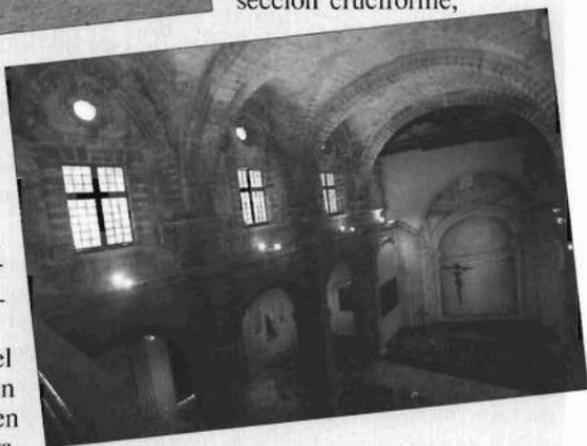
La basílica de San Francisco y Goya



Las cuatro grandes series de grabados de Goya, de la Fundación Juan March, se exponen en la nave central de la basílica menor de la antigua iglesia, y convento, de San Francisco de Asís, en el corazón de La Habana, junto a la aduana y al puerto. La nave se apoya en arcadas que descansan en pilares de sección cruciforme,

con bóvedas laterales con lucernario. Todo el conjunto monumental, con dos claustros, capilla y torre de 42 metros, es uno de los más extraordinarios de La Habana Vieja, declarada por la UNESCO en 1982 Patrimonio de la Humanidad.

Las obras de la iglesia y el convento concluyeron en 1738, y fue cerrada al culto en 1841. Con ayuda de la cooperación española, ha sido restaurada recientemente por la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.



Esta colección de los grabados de Goya fue preparada en 1979 para dar a conocer uno de los aspectos más destacados del artista español. Desde esa fecha se ha ofrecido en 113 ciudades españolas y en 51 de Alemania, Andorra, Austria, Argentina, Bélgica, Chile, Cuba, Francia, Grecia, Hungría, Italia, Japón, Luxemburgo, Portugal y Suiza, con más de 1.900.000 visitantes.

La Fundación Juan March, dentro del área del Arte, ha otorgado más de 500 becas para la investigación, la creación o la restauración artística; ha formado un fondo pictórico y escultórico propio de arte español contemporáneo; y ha editado diversas publicaciones artísticas; ha organizado numerosas con-

ferencias y seminarios y ha presentado en su sede en Madrid y en otras muchas localidades de dentro y fuera de España más de 450 exposiciones, entre ellas las de grandes pintores y escultores, además de otras muestras de carácter didáctico.

La Fundación Juan March posee el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca, así como el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, que albergan fondos de su colección de arte.

Por su labor en el campo del Arte, la Fundación Juan March ha sido galardonada, entre otros premios, con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, entregada por el Rey de España en 1980.

Abierta hasta el 20 de diciembre en la Fundación

Se inauguró la exposición Richard Lindner

Se acompañó de un ciclo de conferencias sobre el pintor

Con una conferencia del director del Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, de París, Werner Spies, el pasado 2 de octubre se inauguró en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, la exposición del pintor norteamericano de origen alemán Richard Lindner ((1901-1978) que abría la temporada artística de esta institución. Se trata de la primera vez que puede verse en España una retrospectiva de este artista, difícilmente clasificable dentro de un estilo concreto. La exposición estará abierta en la sede de la Fundación Juan March, en Madrid, hasta el 20 de diciembre próximo, para exhibirse posteriormente en Valencia, en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre Julio González.

En el acto de presentación el director gerente de la Fundación Juan March, **José Luis Yuste**, trazó una semblanza del artista: «Considerado como un artista solitario, Lindner se declaró independiente de los movimientos correspondientes a su tiempo: el expresionismo abstracto, en máximo auge en Estados Unidos en la década de los cincuenta, y el pop-art, movimiento posterior al que se ha vinculado su obra en algunas ocasiones. Lindner manifestó su admiración por los artistas del pop-art, en especial por Warhol, Lichtenstein y Oldenburg, pero siem-

pre negó formar parte del movimiento. Por otro lado, reconoció la gran influencia en su obra de Fernand Léger y de dos grandes maestros del pasado: Giotto y Piero della Francesca. Por tanto, resulta difícil clasificarle dentro de una corriente concreta».

«Nacido en Hamburgo en 1901 y nacionalizado norteamericano en 1948, fue a partir de 1950 cuando Richard Lindner, ya en su madurez, se consagró íntegramente a la pintura; y, por expreso deseo del artista, su obra pictórica se considera válida sólo a partir de ese año. Su obra se caracteriza por mante-

ner un aura de misterio, un estudio de la psicología moderna y, sobre todo, por conjugar las tradiciones europea y americana. Sus recuerdos de juventud y los mitos del pasado europeo se proyectan en su obra a la vez que su fascinación



por la sociedad urbana de Nueva York, creando así un universo propio de símbolos e iconos. El mundo publicitario, las máquinas, el mundo del espectáculo, el juego, la sociedad neoyorquina por sí misma son una fuente de inspiración constante para Lindner.»

La exposición reúne un total de 46 obras, realizadas a lo largo de 27 años, de 1950 a 1977 (un año antes de su muerte), procedentes de una veintena de museos y galerías europeos y americanos, así como de colecciones particulares, algunos de cuyos directores y propietarios asistieron a la inauguración. También estuvo presente la señora **Anouk Papadiamandis**, cuñada del artista, «cuya generosidad y fundamental colaboración para la realización de la muestra» fue destacada por José Luis Yuste.

«Richard Lindner. Entre dos continentes» tituló su conferencia el profesor **Werner Spies**, asesor y autor del texto del catálogo de la exposición Lindner, resumido en el anterior número de este *Boletín Informativo*. Nacido en Tubinga en 1937, Werner Spies vive en París, donde actualmente es director del Museo Nacional de Arte Moderno,

Centro Georges Pompidou. Es Doctor en Letras y ha sido catedrático de Historia del Arte en Düsseldorf. Comisario de grandes exposiciones, miembro de la Academia alemana, autor de más de 40 libros y numerosos artículos y ensayos para catálogos de arte, Werner Spies es uno de los grandes especialistas mundiales en la obra de Picasso y de Max Ernst. Con la Fundación Juan

March ha colaborado en varias ocasiones, habiendo sido comisario y autor del texto del catálogo de exposiciones como la de Max Ernst (1986) y Andy Warhol (1990), además de colaborar en el catálogo de la muestra «Picasso: Retratos de Jacqueline» (1991). Su conferencia fue la primera de «Cinco lecciones sobre Richard Lindner» que programó en octubre la Fundación Juan March como complemento de la exposición.

«Cualquiera que sea el punto desde el cual examinemos a Lindner —señaló Spies—, siempre constatamos la prioridad del recuerdo, y este recuerdo ha sido conservado con tal intensidad porque en la época en que sucedió realmente aquello que lo suscitó nunca fue objeto de ninguna interpretación digna de ese nombre. Lo vivido se fue transformando en pintura por etapas. Así, la experiencia, todo lo vivido, nunca parece estar directamente ligado a un cuadro. Un viejo recuerdo de cincuenta años sólo se manifiesta cuando ya se ha transformado en ajeno a sí mismo. Lindner se pone a pintar como el que no es escritor se pone a escribir memorias.»



Werner Spies, en la exposición.

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. Visitas guiadas (en noviembre): miércoles, 10 a 13-30 horas y viernes, 17,30 a 20,30 horas.

«Basta con darse una vuelta por el estudio neoyorquino de Lindner para contemplar innumerables objetos, retazos de realidad cuidadosamente ordenados, esperando encontrar su lugar en una composición. Aquí es donde el origen europeo de Lindner se revela más

claramente: el cuadro no sólo utiliza la realidad por los efectos que pueden sacarse de ella, sino por sus cualidades formales.»

▶ «Nunca recurro a modelos»

«El tema, para mí, es siempre un hombre o una mujer, un niño o un perro. Los perros, como los niños, son los verdaderos adultos. Y los perros, como sus dueños, me han divertido siempre. (...) En cualquier caso, nunca recurro a

modelos. Los modelos me molestan, porque siempre quieren entablar conversación, y eso no me gusta. Nunca utilizo el color en mis esbozos. Sólo pinto en la tela. Y a propósito del color, siempre he pensado que para pintar bien, habría

▶ Fascinación por Nueva York

«Sin Nueva York nunca hubiese podido empezar a pintar.»

«En realidad no soy americano, soy un neoyorquino, un producto de Nueva York, tal como lo es cualquiera que viva muchos años en esta ciudad y le guste la ciu-

dad. En Nueva York, todos son actores y la ciudad es un enorme escenario las veinticuatro horas del día.»

«Mis figuras son las impresiones de un turista que visita Nueva York... Soy un turista que visita América y que ha lle-

▶ La mujer, más interesante que el hombre

«La mujer es, en efecto, más interesante, más imaginativa que el hombre. La mujer dispone de fantasía, lo que le ayuda a sobrevivir. Por el contrario, el hombre es un tema simple tanto físico como psicológico. La mujer es la fuerte, está entrenada para dar al hombre el terrón de azúcar si con ello obtiene algo. Claro que ahora, cuando está a punto de terminar el siglo XX, quiere que se le de también a ella su terrón.»

«Una vez hablé con Bill de Kooning sobre ello, [la misoginia] porque por entonces se decía de los dos que odiábamos a la

mujer. Mi aproximación al tema de la mujer es muy diferente al suyo. Me interesa el tema de la mujer en la sociedad contemporánea en cuanto a su relación con los hombres... Las fantasías de una mujer en su vida cotidiana son similares al proceso mental de un artista.»

«Hoy las mujeres consideran a los hombres como extraños místicos. No, fíjese bien, como seres débiles, desprovistos de carácter y substancia, pero como extra-

que ser daltoniano. El color no debe verse. Está hecho para sentirse. Cuando les decía esto a mis alumnos, ¡me tomaban por un loco!»

«Lo que sí es cierto es que el equilibrio y la composición son parte importante de mis cuadros. Me gusta la estructura.»

gado a ver todos los lugares (...) Cuando digo un turista, me refiero a un 'observador'.»

«A veces el tema es la soledad. Tengo la sensación de que los americanos tienen miedo de estar solos; por eso tienen música en los ascensores, en los hospitales, en los aeropuertos y en los restaurantes.»

ños sin verdaderos secretos. (...)

Las mujeres tienen un sentido más vivo de la fantasía y, al mismo tiempo, son mucho más realistas que los hombres. Poseen también un perfecto control de ellas mismas (...)



Lindner en su estudio (Foto de E. Hofer)

R. LINDNER

► El teatro de la vida

«Hacemos de nuestra vida una representación teatral. Nos convertimos en dramaturgos, diseñadores de figurines y decorados.»

«Me interesa fundamentalmente lo que yo llamo 'la sala de espera'.»

«Toda obra creativa es autobiográfica. Porque sólo podemos hacer lo que somos. Si no, sería algo artificial. Digamos que los cuadros son una autobiografía inconsciente.»

«Creo que como artistas siempre cuestionamos

todo lo que hacemos... Solamente nos interesamos por las cosas contra las cuales estamos. Porque de las demás no hay nada que hablar (...) Podría decirse que fui un testigo de la cobardía y de lo grotesco, pero esperé a tener 50 años para dedicarme a pintar.»

«Toda mi vida me ha faltado tiempo porque siempre he sido demasiado lento. Nunca consigo hacer fáciles las cosas. Es una especie de

masoquismo esencial. Eso es propio de los alemanes, porque creen que la ligereza es superficialidad, cosa que no es cierta.»



«The Window» (La ventana), 1958

► El pop, Léger y los grandes maestros del pasado



«Para mí Léger ha sido el más importante. Es el único que me ha influido. Su manera de vivir me inspiraba. Se interesó por la vida cotidiana. Fue un campesino que me sedujo. Los elementos de sus cuadros, las herramientas, todo eso me interesaba.»

«Admiro a los artistas del pop art -War-

hol, Lichtenstein y Oldenburg-, pero no me siento de los suyos. Nunca lo he sido. Mis verdaderos maestros son Giotto y Piero della Francesca, artistas fuera del tiempo, al margen de las épocas. Es a ellos a quienes vuelvo siempre. Y espero que algo de su fuerza haya pasado a mis cuadros. Eso es lo que busco ante todo: esa especie de solidez estructural, esa especie de fuerza.»

R. LINDNER

«West 48th Street» (Calle 48 oeste), 1964

De noviembre a febrero

Ciclo «Beethoven-Liszt: las nueve sinfonías»

«Beethoven-Liszt: las nueve sinfonías» es el nuevo ciclo de conciertos que la Fundación Juan March ha programado en su sede para los miércoles 4, 11, 18 y 25 de noviembre y 2 de diciembre de 1998; y el 13, 20 y 27 de enero y 3 de febrero de 1999, a las 19,30 horas.

El ciclo incluye nueve recitales a cargo de diez pianistas —dos de ellos en dúo de pianos—, quienes interpretarán las sinfonías de Beethoven en la transcripción para piano que hiciera Franz Liszt, además de otras obras pianísticas compuestas por el compositor de Bonn.

Este mismo ciclo, con iguales intérpretes, programa de mano, estudios críticos, notas y otras ayudas técnicas de la Fundación Juan March, se celebra también (por estas mismas fechas) en Logroño (Auditorio Municipal), dentro de «Cultural Rioja», y en Palma (Teatre Principal), con la colaboración del Consell Insular de Mallorca.

De Beethoven la Fundación Juan March ha ofrecido en sus ciclos musicales de carácter monográfico diversas integrales: sonatas para violín y piano, las 32 sonatas para piano solo (ofrecidas en dos ocasiones, por José Francisco Alonso y por Mario Monreal), las sonatas para violonchelo y piano; la de tríos con piano y las Variaciones para piano.

El programa del ciclo «Beethoven-Liszt», en Madrid, que se retransmite en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España, es el siguiente:

— *Miércoles 4 de noviembre*

Silvia Torán, piano

Sonata, Op. 13 «Patética», Sonata,

Op. 110 y Primera Sinfonía en Do mayor, Op. 21

— *Miércoles 11 de noviembre*

Antoni Besses

7 Bagatelas, Op. 33, Sonata, Op. 31 nº 3 y Segunda Sinfonía en Re mayor, Op. 36

— *Miércoles 18 de noviembre*

Mirian Conti

7 Variaciones sobre «God save the King» en Do mayor, Wo078, y Tercera Sinfonía en Mi bemol mayor, «Heroica» Op.55

— *Miércoles 25 de noviembre*

Jorge Otero

Sonata nº 23 en Fa menor, Op. 57 «Appassionata» y Cuarta Sinfonía en Si bemol mayor, Op. 60

— *Miércoles 2 de diciembre*

Leonel Morales

Sonata nº 21, Op. 53 y Quinta Sinfonía en Do menor, Op. 67

— *Miércoles 13 de enero*

Ana Guijarro

32 Variaciones sobre un tema propio, en Do menor, Wo0 80, Sonata, Op. 81ª «Los adioses» y Sexta Sinfonía en Fa mayor, «Pastoral», Op. 68

— *Miércoles 20 de enero*

Miguel Ituarte

Séptima Sinfonía en La mayor, Op. 92 y Sonata en Si bemol mayor, Op. 106

— *Miércoles 27 de enero*

Mario Monreal

Sonata en Sol mayor, Op. 79 (Alla Tedesca) y Octava Sinfonía en Fa mayor, Op. 93

— *Miércoles 3 de febrero*

Dúo Moreno-Capelli (Héctor Moreno y Norberto Capelli, dúo de pianos)

Novena Sinfonía en Re menor, Op. 125



Biblioteca de Música Española Contemporánea

Homenaje a Martín Pompey en «Aula de (Re)estrenos»

La Fundación Juan March, a través de su Biblioteca de Música Española Contemporánea, reanudó, en el comienzo del curso 1998-99, su modalidad de «Aula de (Re)estrenos» con la sesión que dedicó al compositor y pedagogo madrileño Ángel Martín Pompey el miércoles 30 de septiembre. El concierto se retransmitió en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España.

En esta sesión, que hizo la número 35 de «Aula de (Re)estrenos», que esta institución viene organizando desde 1986 con el propósito de propiciar el conocimiento de obras que han sido poco escuchadas, el Cuarteto Arcana (Francisco Romo Campuzano y Salvador Puig Fayos, violines; Roberto Cuesta López, viola; y Salvador Escrig Peris, violonchelo) ofreció un programa-homenaje con el Cuarteto nº 4 y el Cuarteto nº 9 de Ángel Martín Pompey, en primera audición.

Las notas al programa de mano eran de Lope Nieto Nuño, discípulo y estrecho colaborador de Pompey, quien señaló, acerca de su producción camerística, que dentro de ésta, abundante y variada, «las obras para cuarteto de arcos ocupan un lugar de singularísima relevancia, no sólo por su condición medular dentro del propio género y por su cantidad, sino por haber constituido a su vez el instrumento preferido por el compositor para la experimentación que en el curso de los años iría marcando las pautas de su evolución estilística».

«El ciclo de cuartetos de cuerda, que cuenta con nueve obras numeradas, se inicia en 1929-30 con el primero en Mi menor y termina con el datado en 1980, segundo de los presentados en este concierto. Hecho notorio, y a la vez incomprensible, es que la reputación de Mar-

tín Pompey como compositor camerístico por excelencia se deba principalmente a otras obras —algunos de sus tríos, quintetos y el sexteto con órgano fueron muy celebrados por público y crítica—, mientras que los cuartetos de cuerda, equiparables, si no superiores, en mérito, sean prácticamente desconocidos por el público español. Tan es así que, de los nueve, sólo el quinto conoció estreno regular en 1961, a cargo del Cuarteto Clásico de RNE. De los restantes, el primero se tocó en audición privada en 1930 y el tercero se estrenó en Berlín en 1941 y nunca fue dado a conocer en España. Del sexto existe un minucioso análisis publicado por Christiane Heine. Ante tan parco inventario, sólo cabe felicitarse por la iniciativa de la Fundación Juan March de recuperar este importante capítulo de la historia de la música en España.»



Ángel Martín Pompey, con los intérpretes, al término del concierto.

Finalizó el ciclo de Carlos Prieto

«Música para violonchelo solo»

El ciclo «Música para violonchelo solo», en el que Carlos Prieto ofrecía las *Suites* de J. S. Bach, además de otras obras de compositores del siglo XX, finalizó el pasado mes de octubre en la Fundación Juan March.

Como se indicaba en el programa de mano, «varias veces hemos escuchado en esta sala las seis *Suites* que J. S. Bach compuso para violonchelo solo, y muchas más hemos oído algunas de ellas en otros programas. En esta ocasión, tras la audición de dos *Suites*, el intérprete ha añadido una obra del siglo XX, también para violonchelo solo, lo que nos obligará a un ejercicio de reflexión sobre la influencia del pasado en la música de nuestro tiempo. Una de las características que definen el trabajo de los compositores del siglo XX es que éstos han tenido que competir con toda la historia de la música. El delicado engranaje entre tradición y progreso ha tenido que resolverse en los últimos cien años, ya que hasta finales del XIX la música que se consumía era en gran parte música contemporánea».

A continuación se ofrece un resumen de las notas al programa y de la introducción general del ciclo, originales del crítico musical Enrique Martínez Miura.

Enrique Martínez Miura

El violonchelo y Bach

El violonchelo hizo su aparición en Italia, en algún momento en torno a 1520; sin embargo, de estos instrumentos tempranos no se conservan ejemplares y hay que esperar a los decenios de 1550 y 1560 para, aun siendo rarísimos, contar con algunos preservados. La historia primitiva del chelo estuvo fuertemente condicionada por el curso ascendente del violín, capaz de agilidades muy superiores y de llevar una línea mucho más afín al *bel canto* imperante en la ópera barroca del siglo XVII. Por ello, encontramos pronto al violonchelo realizando funciones secundarias, sobre todo en la realización del bajo continuo; es decir, la ejecución improvisada de la armonía a partir de la línea melódica del bajo indicada por el compositor. Mas ya a finales del XVII el desarro-

llo de las dos principales escuelas violonchelísticas italianas, la romana y la boloñesa, se plasma en la composición de obras en las que el instrumento es responsable de una parte obligada enteramente escrita. Este despegue se produjo, por lo tanto, en el seno de la música de cámara, mediante una equiparación progresiva de las diversas voces instrumentales, consistente más que nada en un acortamiento de la distancia de los papeles ejercidos por el violín y el chelo. Dicho proceso tuvo un foco importantísimo en la práctica musical de los violonchelistas de la capilla de San Petronio de Bolonia, sin la cual sería impensable la condición de solista que luego alcanzaría el instrumento.

Para encontrar al chelo en solitario, que es el tema de este ciclo, debe es-

perarse al eslabón significativo de los doce *Ricercate* op. 1 (1687) de Giovanni Battista degli Antoni, de complejo trazado de líneas. Otro paso lo dieron los siete *Ricercari* (1689) de Domenico Gabrielli. Más tarde, bajo la influencia evidente de los anteriores, Domenico Galli escribió sus *Sonatas* (1691). Estos ejemplos suelen aducirse como ante-



J. S. Bach

cedentes de las *Suites para chelo solo* de Bach; no obstante, es altamente improbable que el autor de la *Pasión según San Mateo* llegara a conocerlos.

De igual modo que las primeras composiciones catalogadas fueron italianas, instrumentistas de esta nacionalidad exportaron la novedad por toda Europa.

Cuando Bach escribe sus *Suites*, las posibilidades del violonchelo estaban aún sin desarrollar completamente y, en cualquier caso, se encontraban muy por debajo de las mucho más explotadas del violín. Ahora bien, los primeros conciertos para violonchelo, que entran en escena hacia 1700 —los debidos a Tartini, Vivaldi y Porpora— fueron todavía claramente concebidos a imitación de los de violín.

Durante el clasicismo y el romanticismo la música para violonchelo solo se eclipsaría totalmente, acaso como reflejo del desconocimiento de las *Suites* de Bach durante estos períodos. El instrumento, aparte de su lugar en la orquesta, aparece integrado en las formaciones de cámara; como solista, en cambio, fue muy escasamente tratado por compositores de verdadera primera fila, hasta el punto de que sólo pueden señalarse los conciertos de Boccherini, Haydn, Schumann y Dvorák. Es muy significativo de toda una situación cultural que las *Suites* de Bach llegaran a ser confundidas con una música de esas caracte-

rísticas, pues entonces sólo se tocaba algún movimiento suelto de ellas y con idéntica función de alarde.

La figura clave que hizo posible el cambio, que afectaría tanto a la ética de la interpretación como al repertorio en sí, fue la de Pablo Casals.

Se cree que la composición de las seis *Suites para violon-*

chelo solo no estaría situada a gran distancia temporal de las *Sonatas* y *Partitas* para violín, cuyo manuscrito autógrafo se fecha, con precisión, en 1720. Ciertamente, la proximidad de concepción entre las series para violín y para violonchelo está meridianamente clara: se trata de plantear una música sin acompañamiento —y ello en la llamada «era del bajo continuo»—, en la que el instrumento de cuerda en cuestión desplegaría muchas de las posibilidades polifónicas de que es capaz. En las BWV 1001-1006 se lee «Sei solo a violino senza basso accompagnato. Libro primo», lo que ha inducido a los estudiosos a ofrecer dos tipos de solución, o bien Bach nunca escribió el «libro segundo» de un plan primitivo de obras únicamente para violín, o bien dicho libro sería el de las *Suites para violonchelo*. Sin embargo, las *Suites* no responden a un plan tonal elaborado, ni se ven agrupadas por parejas, como sí ocurre en las *Sonatas* y *Partitas*.

Sonatas y *Partitas* para violín y *Suites* para chelo, fuesen o no éstas una continuación de aquéllas en el plan original de Bach, nacen de una misma idea germinal, la de llevar al límite permitido por la técnica de la época los recursos de un instrumento de cuerda en solitario. Se necesita para ello la ayuda del oyente, pues algunas relaciones armónicas son imaginarias, completándose en la memoria acordes y voces. □

«Conciertos de Mediodía»

Piano; canto y piano; y violonchelo y piano son las modalidades de los tres «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de noviembre a las doce horas. La entrada es libre y se puede acceder a la sala entre una y otra pieza.

LUNES, 16

RECITAL DE PIANO,
por **Vicente Uñón Prieto** con
obras de J. S. Bach,
W. A. Mozart, J. Brahms
y M. de Falla.

Vicente Uñón nació en Palma de Mallorca en 1969 y tras terminar sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, recibió una beca para estudiar en la Escuela Superior Robert Schumann de Düsseldorf (Alemania). Su repertorio abarca todos los estilos y además de su actividad como solista actúa también con orquesta y en agrupaciones de música de cámara.

LUNES, 23

RECITAL DE CANTO Y PIANO,
por **Raquel García Fernández**
(soprano) y **Miriam Gómez**
(piano) con obras de A. Scarlatti,
J. Haydn, G. F. Haendel,
W. A. Mozart, C. Weber,
J. del Vado, B. de la Serna,
J. Guridi, E. Granados,
J. Rodrigo, J. García Leoz
y C. Halffter.

Raquel García comenzó sus estudios en 1991 simultaneando cursos de expresión corporal y de teatro y actualmente estudia técnica vocal; y ha realizado un curso sobre el Tao de la Voz, técnica vocal desarrollada por el profesor S. Chun-Tao-Cheng.

Miriam Gómez nació en Madrid, en 1974, estudió en el Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal y, becada por el gobierno húngaro, ha ampliado estudios en la Academia de Música Franz Liszt, de Budapest. Ha actuado como solista con la Orquesta Sinfónica de Madrid.

LUNES, 30

RECITAL DE VIOLONCHELO
Y PIANO,
por **Géza Szabó** (violonchelo) y
Javier Puche (piano), con obras
de G. Frescobaldi-G. Cassadó,
C.M. Weber, R. Schumann,
P. I. Chaikowsky, G. Fauré,
M. Pérez y A. Piazzola.

Géza Szabó es rumano y en su país inició los estudios musicales y dio sus primeros conciertos. Desde 1990 ofrece recitales y conciertos en países como España, Francia y Portugal. Desempeña una amplia actividad camerística en dúo, cuarteto, quinteto y trío. Desde 1991 es, por oposición, solista de violonchelo en la Orquesta Sinfónica Ciudad de Málaga. Javier Puche nació en Málaga, donde inició sus estudios de piano, que amplió en Holanda. Ha intervenido con la Orquesta Sinfónica Ciudad de Málaga y en la actualidad forma dúo con el pianista malagueño Antonio Simón Montiel.

«Conciertos del Sábado» en noviembre

Ciclo «Sonatas para flauta y piano: del clasicismo al siglo XX»

«Sonatas para flauta y piano: del clasicismo al siglo XX» es el título de un nuevo ciclo de los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March. En cuatro sesiones, los días 7, 14, 21 y 28 de noviembre, a las doce de la mañana, se ofrecerá un reposo a las sonatas para estos instrumentos, desde el siglo XVIII, con músicos como Haydn y Mozart, hasta compositores del presente siglo, como Hindemith o Prokofiev. El ciclo será interpretado por el dúo de **María Antonia Rodríguez** (flauta) y **Aurora López** (piano)

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

El programa del ciclo es el siguiente:

— *Sábado 7 de noviembre*

Sonata en Do mayor, de F. H. Haydn; Sonata en Si bemol mayor Kv. 10, de W. A. Mozart; Sonata nº 1, de C. M. Von Weber; Sonata para flauta y piano, de P. Hindemith; y Sonatina para flauta y piano, de H. W. Henze.

— *Sábado 14 de noviembre*

Sonata en Mi bemol mayor, de F. J. Haydn; Sonata en Si bemol mayor, de W. A. Mozart; Sonata Op. 167 «Undine», de C. Reinecke; y Sonata para flauta y piano, de J. Feld.

— *Sábado 21 de noviembre*

Sonata en Sol mayor, de F. H. Haydn; Sonata en Do mayor Kv. 14, de W. A. Mozart; Sonata nº 3, de C. M. Von Weber; Sonata nº 1 de B. Martinu; y Sonata para flauta y piano Op. 121, de M. Arnold.

— *Sábado 28 de noviembre*

Sonata en Sol mayor Kv. 11, de W. A. Mozart; Sonata nº 5, de C. M. Von Weber; Sonata para flauta y piano, de L. Berkeley; y Sonata en Re mayor, de S. Prokofiev.

María Antonia Rodríguez nació en Gijón donde obtuvo el título de profesora de piano. Estudió la carrera de flauta en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y en 1984 marchó a perfeccionar sus conocimientos en París. Desde 1992 forma dúo con la pianista Aurora López y desde 1995 ambas forman el trío «Gala» con la violonchelista Suzana Stefanovic. Profesora de flauta —en excedencia actualmente— en el citado Conservatorio Superior de Madrid, desde 1990 es flauta solista de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española.

Aurora López es gallega y estudió música en el Conservatorio Profesional de Salamanca. En París fue discípula directa de Alfred Cortot y se graduó en el Conservatorio Europeo de Música de esta capital. Desde 1990, por oposición, es miembro del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, del Ministerio de Educación y Cultura.

La Generación del 98 y la música

Cinco conferencias de José-Carlos Mainer, Francesc Bonastre y Ramón Barce

Con el título de «La Generación del 98 y la música», la Fundación Juan March y la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE organizaron durante el pasado mes de abril un ciclo de conferencias y conciertos con motivo del centenario de la Generación del 98, como se hizo en años anteriores para celebrar el cincuentenario de la muerte de Manuel de Falla y en torno a la figura de Serguei Diaghilev. Los conciertos se celebraron en el salón de actos de la Fundación Juan March (los de cámara) y en el Teatro Monumental de Madrid (los sinfónicos). De ellos se informó en anteriores números de este *Boletín Informativo*.

Las conferencias tuvieron lugar en la Fundación Juan March, los días 14, 16, 21, 23 y 28 de abril, y corrieron a cargo de José-Carlos Mainer («Introducción al 98» y «Literatura y música en torno al 98»), Francesc Bonastre («Felipe Pedrell y el regeneracionismo musical» y «La escuela pedrelliana: España versus Europa»); y Ramón Barce («Cuba musical en los últimos años de la colonia»). Tal como se indicaba en el programa de mano, «al igual que ocurrió años más tarde con la llamada Generación de 1914, nadie ha defendido la existencia de una Generación musical de 1898 (sí hubo, y está bien estudiada, una Generación musical de 1927, también llamada de la República). Sin embargo, es obvio que hubo una producción musical durante los años anteriores y posteriores al conflicto, y estos ciclos desean mostrarla para su comparación con las ideas de los 'noventayochistas'».

José-Carlos Mainer (Zaragoza, 1944) es Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza y anteriormente profesor de esa materia en las Universidades de Barcelona, Autónoma de Barcelona y La Laguna. Pertenece al Consejo Editorial de destacadas revistas norteamericanas de literatura española y es miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March. Francesc Bonastre (Montblanc, Tarragona, 1944) estudió Música en los Conservatorios de Tarragona y Zaragoza y se doctoró en Filología Románica en la Universidad de Barcelona. Es catedrático de Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona y director del Instituto de Documentación e Investigación Musicológica «Josep Ricart i Matas» de esta universidad. Premio Nacional de Musicología en 1976 y académico numerario de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona. Es también director y compositor. Ramón Barce (Madrid, 1928) es Doctor en Filología por la Universidad de Madrid. Estudió música en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En 1958 fundó, con otros compositores, el grupo «Nueva Música». De 1967 a 1974 dirigió los conciertos «Sonda» y la revista del mismo nombre, de música contemporánea. En 1965 creó un sistema de escalas, el «sistema de niveles». Como compositor es autor de 130 obras en la mayor parte de los géneros. Premio Nacional de Música en 1973 y Medalla de Oro del Mérito a las Bellas Artes en 1996. Ofrecemos a continuación un resumen de estas conferencias.

José-Carlos Mainer

Fin de siglo: un cambio literario

Prefiero hablar de «fin de siglo» y no de 98 porque empieza ya a pesar la fecha. Lo decía Bergamín en 1927: tenía aire del lamento de una campana fúnebre. Un año no es nada en historia: hacen falta más porque la historia es una trama sin fin. Y 98 sólo vale si entendemos que una fecha es una abreviatura, una encrucijada que nunca se deberá asociar a un único hecho histórico. No sirve de nada enfrentar un noventayochismo rudo y caviloso y el modernismo feble, decadentista y lírico: Baroja tiene tanta sensibilidad para el color como Machado; Valle-Inclán tanta preocupación por España como Unamuno; Azorín es tan simbolista como Juan Ramón Jiménez. Cuando Juan Ramón —empeñado en llamar modernismo a todo aquello— reflexionó sobre el caso, intuyó buena parte de la verdad: lo que se había producido era «un vasto movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza». 1898 fue una nueva manera de ver las cosas (que no eran muy distintas de unos años antes y otros después). Y es que el fin de siglo no está hecho de materia estética e intelectual homogénea. Lo caracterizaron la contradicción y el equilibrio inestable.

Las letras españolas de fin de siglo suponen también una ruptura con el período anterior. A menudo, las cosas se expresaron como una verdadera querrela de *viejos* y *jóvenes*. Nunca como entonces fue tan evocada y jaleada la palabra «juventud», lo que significaba también otras cosas: el ensanchamiento de la oferta literaria, la pugna de sensibilidades y la mutación de los intereses de un público que se iba ampliando. No fueron ajenas a los españoles expresiones internacionales como la de *filisteos*, y muchos escritores nacionales hicieron suyo el lema de *épater le bourgeois*, o



se apuntaron a aquella otra consigna que el Antonio Azorín de *La voluntad* lanzaba en un café de Toledo: «¡Viva la bagatela!».

Buena parte de esos hábitos de ruptura moral y de insolencia artística se recogían en una condición abominada por la burguesía: la *bohemia*. Como representantes de una nueva moral, se definían por su lealtad a su arte y por colocarse en las antípodas del comportamiento burgués: trasnochar, derrochar, amor libre. Ambas dimensiones —la moral no convencional y el continuado soliviantamiento de la expectativa estética— fueron estrechamente solidarias y por ello, más allá de una dimensión costumbrista, la bohemia fue un movimiento moral. Y estrechamente relacionado con otro que definió también al nuevo siglo: la conversión del creador en *intelectual*. La condición de intelectual y de bohemio comportaba también cierta presentación personal llamativa. El monóculo y el paraguas rojo del primer Azorín, el desaliño de Baroja y el exhibicionismo de Maeztu, las melenas y barbas de Valle-Inclán y el peculiar atuendo semiclerical de Unamuno —siempre sin abrigo— son algo más que una anécdota: son un modo de inserción de la vocación literaria y cívica en un mercado cultural.

Representar el «alma de las cosas» llevó inevitablemente a la ruina de toda vieja retórica y postuló la transformación y fusión de géneros, en busca de algo más nuevo y preciso. El fin de siglo conoció así el éxito de la «novela corta». En España fue no sólo un género predilecto sino un importante descubrimiento comercial a partir de la salida (1907) de *El Cuento semanal*. Y esa misma obsesión por lo fragmentario y significativo pasó al teatro.

Al hablar de la literatura de fin de siglo lo hacemos de un período de esplendor estético indiscutible, pero también del arranque de una nueva literatura que todavía está viva. Y, a la vez que hablamos de un elenco de escritores «nacionales», hablamos de una abierta y admirable conexión de nuestras letras con lo mejor de la literatura universal de su momento. Innovación y continuidad, localismo y universalidad, son los términos antagónicos que resolvió con brillantez inextinguible la literatura española del novecientos.

Música en torno al 98

¿Qué música suena en el fin de siglo? Para hablar de eso, primero ha tenido que ocurrir una revolución de sensibilidad. La música ya no es asociada al aria belcantista o a la melodía pegadiza. El wagnerismo fue la moda del fin de siglo, tan gustoso de crepúsculos. Wagner fue importante por tres cosas: por mostrar el poder del mito como enseñanza metafórica (desde *El Anillo a Parsifal*, pasando por *Tristán*); por la idea de drama musical y espectáculo total (cf. el Unamuno de «La regeneración del teatro español»); y por la idea de melodía infinita y de *leit motiven*.

Pero un repaso de las ideas de los escritores de fin de siglo sobre la música es un recorrido por el desierto. Unamuno escribe en una carta de 1899 a Amadeo Vives sobre música (*Epistolario inédito*, pág. 63): «Apenas siento la música, no sé si por interna constitución o por falta de educación en ella». Lo mismo sucede en Machado: no hay música en términos concretos, pero su abstracción se convierte en una imagen fiel del mundo y de la vida. Y en *Solitudes* hallamos también esas dos formas de música —la música del mundo y la melodía de la memoria infantil— en formas sugestivamente cercanas a las de Unamuno. ¿Por qué esa resistencia a la música como encantamiento? Pérez de Ayala, en la larga serie «Sobre el concepto de barbarie» (*Nuevo Mundo*,

1914-1915), señalaba que la barbarie es otra forma de civilización, instinto contra razón, y cosa específica de los alemanes: sobre su modelo ellos hicieron la Edad Media y ésta hizo cosas como la universidad, la filosofía, la música. Se asocia la música con Alemania, y «¿es que ese don tan señalado es incompatible con la barbarie? ¿Es, por ventura, que la música no puede florecer en un medio social bárbaro? (...) Diremos más aún: que la música es el signo más patente de barbarie, es la barbarie misma, que el hombre bárbaro ama la música sobre todas las cosas, con un amor casi religioso (...)».

Da la impresión de que Baroja es, de los escritores del 98, el único que oye música «real». Es curioso que en dos personajes tardíos Baroja asocie al cultivo de la música complejidades del alma que se han intentado resolver en la religión. En *El nocturno del hermano Beltrán*, curiosa novela dialogada de 1929, Beltrán explica que en música parece que ya no se puede decir más: «La frescura, la gracia, la perfección de Mozart, esa facilidad extraña, milagrosa, como de fuerza natural; el romanticismo desgarrado y patético de Beethoven; luego, Weber, Schubert y Schumann tan inspirados, tan perfectos en su especialidad; el nocturno, un poco gesticulador y empalagoso, de Chopin». No le gusta Debussy, y Bizet le parece música de teatro. De Wagner, «la música me basta, las decoraciones y el argumento me sobran. Luego, esa mitología germánica me aburre mucho». Y así comenta acerca de Haendel, Bach, Beethoven...

Tengo la impresión de que tanto *La Leyenda de Jaun de Alzate* (1922) como *Allegro Final* (1929) se compusieron bajo la sugestión estructural de la música: de aquellas «epopeyas filosóficas» —la expresión es de Liszt— de Goethe y Byron y de la propia música temática. De ahí su teatralidad, su humor variable, sus lirismos... Luego, en todo caso, vendrían sensibilidades nuevas y la música volvería a sonar en la literatura española...

Francesc Bonastre

Felipe Pedrell y el regeneracionismo musical

La figura de Felipe Pedrell (Tortosa, 1841 - Barcelona, 1922) se inscribe de lleno en los diversos movimientos que, especialmente en el último tercio del siglo XIX, convergen hacia la renovación de las estructuras sociales, políticas y culturales de España, partiendo de la crítica de la situación anterior y buscando soluciones para la conquista y consolidación del futuro. Pedrell no militó en ningún movimiento organizado, pero su voz, independiente y constructiva, supo conectar con el núcleo de muchas de las ideas regeneracionistas de la España de su tiempo, con las que dotó su personalidad, articulándolas en el medio musical y erigiéndolas en símbolo de la recuperación de la conciencia cultural del país.

Pedrell realiza estudios en Roma y París (1876-77) y teje desde entonces un denso tramaje que le conducirá, en 1891, a la proclamación de su ideario nacionalista, a raíz de la composición de la trilogía *Los Pirineos*, con texto de uno de los poetas del movimiento catalán de la «Renaixença», Víctor Balaguer. Efectivamente, el libro *Por nuestra música* (1891) representa, a la vez, una explicación metodológica de la composición de la trilogía, y un manifiesto ideológico, en el que pone de manifiesto su propuesta regeneracionista para la situación de la música española del momento.

La formulación esencial de su propuesta se basa en el *canto nacional*, que Pedrell entiende en dos fases sucesivas y complementarias; por un lado, el documento etnomusicológico, según la versión herderiana del *Volkgeist* o espíritu del pueblo —ésta era, en la época,



la creencia comúnmente aceptada—, mientras que, por el otro, asumía las «producciones artísticas» realizadas por los autores en etapas posteriores. Ello le da pie a la búsqueda de «la tradición no interrumpida de este pasado que enterró la ignorancia (...)».

Los elementos fundamentales son el canto popular y su transmutación posterior en un arte culto y personalizado, entendiendo estas nociones como parte de un proceso itativo, cohesionado y genuino.

De este feliz consorcio entre el tema popular y culto a la vez nace no sólo el color local, sino también el de la época, que se compenetran en la obra del compositor. La elección de un lenguaje moderno, relacionado con la apertura a la música europea, se articula en algunos trazos de las escuelas nacionalistas coetáneas —particularmente la rusa— y, especialmente, por las perspectivas que ofrecía la estética wagneriana. Pero Pedrell, wagnerista de primera hora —ya en 1873 había fundado en Barcelona una sociedad Wagner—, es muy cauto en el momento de adoptar sus trazos esenciales.

Por ello, aunque su ideario sobre el «arte moderno» se basa ciertamente en algunas propuestas wagnerianas, la armonía, por ejemplo, está enriquecida por las ricas modalidades del canto popular; el *leit-motiv* lo entiende en un sentido más dinámico y generalizador, y el protagonismo de la orquesta debe ser puesto siempre al servicio del texto y de la voz. La esencia de su ideario aglutina lo antiguo y lo nuevo, personalidad y universalidad, aunque definiendo el carácter propio.

La escuela pedrelliana: España versus Europa

El ideario pedrelliano, expuesto fundamentalmente en el terreno operístico, se inscribe en una actitud preconizadora de lo que, a final de siglo, se llamaría —con Joaquín Costa como precursor— propiamente el regeneracionismo.

Con el redescubrimiento de la consciencia de la música española y el interés del pasado como elemento imprescindible para forjar el futuro, Pedrell propuso soluciones sobre las que se podía edificar con solidez una alternativa que devolviera a España la condición de pueblo culto, creador y abierto al porvenir. Sus intentos fueron mal comprendidos en su época; pero la esencia de su mensaje fue llevada a cabo, con mayor fortuna, por sus discípulos, que, siguiendo responsable y libremente su huella, condujeron a la música española por los caminos de la universalidad.

Entre sus discípulos de primera hora destacamos a Isaac Albéniz (1860-1909) y Enrique Granados (1867-1916). Ambos reciben las enseñanzas e indicaciones del maestro entre 1882 y 1883, cuando éste se encontraba madurando el proyecto, pero no aún la definición de su propuesta. En Albéniz la huella del maestro se encuentra más en el espíritu que en la letra. Tanto las estructuras del lenguaje de *Mertín*, muy cercanas a la adaptación wagneriana de Pedrell, como las impresionantes páginas de *Iberia*, donde la voz de España se hace sentir en un piano admirado por el mismo Debussy y que hoy día constituye su mejor legado compositivo, representan quizá la mejor lección trenzada entre ambos.

A pesar de la relación de Granados con el Modernismo, sus primeras obras escénicas (*Follet*, *Petrarca*...) se basan en un lenguaje entre pedrelliano y wagnerista, mientras que el elemento popular aparece en otras obras como *Liliana* y *Picaro!*; y es en la ópera *María del Carmen* donde quizá representa mejor su consonancia con el ideario pedrelliano.

Manuel de Falla (1876-1946) se convirtió en discípulo de Pedrell durante los años 1901-1904. La fidelidad a su maestro fue total a lo largo de su vida, así como el reconocimiento a su labor de guía espiritual de buena parte de su obra, desde *La vida breve* hasta *La Atlántida*, donde las ideas de Pedrell fructificaron espiritual y materialmente. La utilización de citas de antigua música española se encuentra por doquier en la obra de Falla, pero es especialmente en *El Retablo de Maese Pedro* y en el *Concerto* para clave e instrumentos donde la esencia del ideario de Pedrell, la articulación espiritual entre lo antiguo y lo nuevo, se manifiesta de una manera más profunda. La fructuosa vivencia del ideario pedrelliano en el trabajo compositivo de Falla formó parte de su legado artístico, con el cual la música española volvió a recuperar, en palabras del mismo Falla, su puesto en el concierto de las naciones.

Robert Gerhard (1896-1970) e Higinio Anglés (1888-1969) destacan entre la última generación de los discípulos de Pedrell. Si el primero representa, por su formación iniciada por Pedrell y terminada por Schoenberg, la última voz del nacionalismo regeneracionista y el precursor del serialismo en España, Anglés protagonizó una parte significativa de los sueños pedrellianos, al poder llevar a cabo la investigación y restauración musicológica del legado más importante de nuestro arte musical, dándolo a conocer en los círculos de la comunidad investigadora internacional.

La recepción del ideario pedrelliano que condujo a la música española por las rutas de la universalidad fue debida, como hemos visto, a los discípulos del maestro. El reconocido prestigio de éstos debería llevarnos, quizá, a la fuente original, para poder devolver a la sociedad española una música cuyo fallo más importante fue su obligada hibernación en una época afortunadamente superada. Ojalá los tiempos estén ya en sazón.

Ramón Barce

Cuba musical en los últimos años de la colonia

De las colonias españolas en América, Cuba siempre fue algo diferente. Primero porque era el cuartel general del Imperio español ultramarino. Las flotas españolas siempre paraban en La Habana y Cuba siempre estuvo más unida a la metrópoli que el resto de las colonias. Cuando a comienzos de siglo, éstas obtuvieron su independencia, se produjo un corte con la metrópoli, aunque continuase fluyendo a ellas una fuerte inmigración española. Este corte no se dio en el caso de Cuba. De ahí que hoy la población criolla cubana es española en segunda generación, lo cual no ocurre en otros países de América latina. La Habana era también una etapa clave del viaje de los artistas a América. Isaac Albéniz fue a Cuba hacia 1875, a los 15 años.

Cuando se subraya la importancia de la aportación afronegra a la música cubana, hay que tener en cuenta también que no toda la población negra era unitaria; también había euronegros. Existía en Cuba una música culta, de procedencia europea directa. Los grandes autores cubanos iban a estudiar a Europa, sobre todo a Alemania y Francia. Pero lo más interesante de la música cubana de la época han sido las danzas y contradanzas, música ligera para bailar. En Cuba se empiezan a producir contradanzas desde principios del siglo, y los compositores más importantes de la época escriben para este género. Era una especie de danza de ritmo de 2/4, con 32 compases. Para algunos historiadores cubanos, Alejo Carpentier, por ejemplo, en estas contradanzas está el origen de la música nacionalista cubana.



Sin embargo, si para unos autores la carga nacionalista es lo afronegro, otros, como Sánchez de Fuentes, piensan por el contrario, que lo verdaderamente cubano es lo español. En cuanto a la habanera, es como la institucionalización o fosilización de uno de los ritmos de la contradanza, el que llamaban ritmo de tango. Con el tiempo, los europeos la consideraron como música española.

Uno de los más destacados músicos y musicólogos cubanos, Hilario González, decía que la música nacional cubana nació ya afrocubana. En las contradanzas cubanas es cierto que hay un colorido especial, que podríamos llamar nacional o nacionalista. Pero también es importante la influencia de la música campesina, guajira, cubana, que es absolutamente española. Cuando los compositores españoles quieren recordar a Cuba, no hacen música afrocubana ni utilizan la habanera, sino que utilizan esa música guajira. Así lo vemos en Albéniz, en Falla y en otros muchos. La habanera aparece al principio en relación con el mar o la marinería (en *Marina*, de Arrieta), con lo ultramarino, a veces con Cuba, a veces no. Pero pronto pasará a ser sólo un ritmo a utilizar, como ha ocurrido con la jota o con el vals.

No puedo menos que llamar la atención sobre la falta de reflejo del desastre del Maine y de la guerra de Cuba tanto en la música cubana como en la española. Desde el punto de vista musical, es como si no hubiera sucedido nada. La reacción ante la independencia, pues, tanto en Cuba como en España fue muy escasa. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 119

Artículos de Felipe Mellizo, Álvaro del Amo, Márquez Villanueva, García Berrio, López Pina, Armando Durán y Fernández de la Cuesta

En el número 119, correspondiente a noviembre, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran los siguientes autores: el periodista y escritor **Felipe Mellizo**, el escritor **Álvaro del Amo**, los catedráticos universitarios **Francisco Márquez Villanueva**, **Antonio García Berrio** y **Antonio López Pina**, el físico **Armando Durán** y el musicólogo **Ismael Fernández de la Cuesta**.

Felipe Mellizo comenta un libro de Mark Monmonier sobre el auge de la cartografía periodística y considera las razones de este crecimiento. La lectura de una obra de Patrick Marber le permite a **Álvaro del Amo** repasar la reciente trayectoria teatral inglesa y preguntarse por qué Harold Pinter es el único de su generación, la de los «jóvenes airados», que ha sobrevivido. **Francisco Márquez Villanueva** se ocupa de un ensayo de Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, en el que se traza un panorama preocupante, donde la caída de las barreras ideológicas de la guerra fría deja en carne viva un mundo sumido en culturas en irreductible pugna. **Antonio García Berrio** reseña el libro de Tzvetan Todorov, *El hombre desplazado*, donde se recoge dos decenios de reflexión cultural y política llevada a cabo por este pensador de origen búlgaro y que se presenta como observador «desplazado» del mundo en que vive.

Tras la lectura del ensayo de Peter Saladin sobre hacia dónde camina el Estado, en profunda transformación, **Antonio López Pina** se pregunta cuáles puedan ser, hoy día, la distribución formal del poder público, su sentido y fi-



nalidad. **Armando Durán** comenta una completa biografía, aparecida en inglés, sobre el científico francés André-Marie Ampère. **Ismael Fernández de la Cuesta** se adentra en la rica música colonial iberoamericana y lo hace de la mano de Robert Snow, cuyo libro sobre el tema le da pie.

Marisol Calés, **G. Merino**, **Victoria Martos** y **Arturo Requejo** ilustran el número con trabajos originales. □

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.

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Conectando el cerebro: mecanismos que controlan la generación de especificidad neural»

Entre el 25 y el 27 de mayo se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Wiring the Brain: Mechanisms that Control the Generation of Neural Specificity*, organizado por los doctores Corey S. Goodman (EE. UU.) y Roberto Gallego (España). Hubo 22 ponentes invitados y 26 participantes. La relación de ponentes es ésta:

– Estados Unidos: **Richard Axel**, Columbia University, Nueva York; **Cornelia I. Bargmann** y **Zhigang He**, University of California, San Francisco; **Corey S. Goodman** y **Carla J. Shatz**, University of California, Berkeley; **Lawrence C. Katz**, Duke University, Durham; **Lynn T. Landmesser**, Case Western Reserve University, Cleveland; **Jeff Lichtmann**, Washington University, St. Louis; **Dennis D. M. O'Leary**, The Salk Institute, La Jolla; y **Larry Zipursky**, UCLA, Los Ángeles.

– Alemania: **Jürgen Bolz**, Friedrich-Schiller Universität Jena, Jena; **Tobias Bonhoeffer**, Max-Planck-Institut für Psychiatrie, München-Martinsried; **Uwe Drescher**, Max-Planck-In-

titute for Developmental Biology, Tübingen; y **Andreas W. Püschel**, MPI für Hirnforschung, Frankfurt.

– España: **Juan A. de Carlos**, Instituto Cajal, Madrid; **Roberto Gallego**, Universidad Miguel Hernández, Alicante; y **Eduardo Soriano**, Universidad de Barcelona.

– Francia: **Pierre Godement**, C.N.R.S., Gif-sur-Yvette.

– Gran Bretaña: **Sarah Guthrie**, Guy's Hospital, Londres; y **Christine Holt**, Cambridge University, Cambridge.

– Japón: **Fujio Murakami**, Osaka University, Osaka.

– Suiza: **Esther T. Stoekli**, University of Basel, Basilea.

Uno de los problemas más importantes en la Biología del Desarrollo consiste en explicar cómo aparecen los distintos tipos celulares y cómo ocupan sus posiciones respectivas dentro de los tejidos. Al estudiar el desarrollo del sistema nervioso surge una pregunta adicional, cómo se producen las conexiones precisas entre las neuronas, teniendo en cuenta que el mapa de todas las conexiones posibles es increíblemente

complejo. Una neurona está formada por un eje longitudinal (axón) y numerosas expansiones laterales (dendritas), las cuales tienen que conectar con otras células. Para que pueda realizarse un correcto ensamblaje, los axones en crecimiento tienen que seguir una trayectoria precisa hasta sus células diana. De aquí surge una de las preguntas más candentes de la Neurobiología actual: qué tipos de moléculas y señales con-

trolan la trayectoria de los axones en crecimiento. Un concepto importante para entender este proceso es el de «especificidad neuronal». Las neuronas en desarrollo que van a tener distintos destinos, por ejemplo, inervar diferentes músculos, son no-equivalentes; esto es, pueden distinguirse unas de otras no sólo por su posición sino por características intrínsecas, que son precisamente las que controlan el tipo de célula diana a la que se dirige la neurona.

Según la hipótesis generalmente aceptada, la guía de los axones en crecimiento se realiza por la acción de sustancias que actúan como quimio-atrayentes o quimio-repelentes. Uno de los casos más estudiados es el de las semaforinas. Estas proteínas están codificadas por una pequeña familia multigénica, y se ha probado que actúan como señales de guía, tanto en vertebrados como en invertebrados. Otra molécula que puede actuar como quimio-atrayente en distintos tipos de neuronas, es la netrina-1. Curiosamente, tanto la netrina-1 como al menos una de las semaforinas, pueden actuar como señales bifuncionales, esto es, po-

ser propiedades atractivas o repulsivas según los casos. Tanto la mosca del vinagre, *Drosophila melanogaster*, como el nematodo *Caenorhabditis elegans*, constituyen atractivos modelos experimentales para el estudio de estos mecanismos, ya que permiten un abordaje genético. Por ejemplo, es posible intentar explicar genéticamente por qué algunos conos de crecimiento atraviesan la línea media y otros no. Esta aproximación ha permitido aislar algunos genes implicados en la guía de axones en las proximidades de la línea media. Por ejemplo, el gen *comm* codifica una proteína transmembranal que se expresa específicamente en las células de la línea media. En ausencia de *comm*, los axones se acercan a ésta pero son incapaces de atravesarla. Las mutaciones en el gen *robo* tienen justamente el efecto contrario. El conocimiento de cómo se producen las conexiones correctas entre las neuronas en desarrollo es un requisito para avanzar en el conocimiento de los mecanismos subyacentes a la memoria, las emociones, el razonamiento y demás actividades de la mente humana.

«Factores de transcripción en bacterias implicados en regulación global»

Entre el 11 y el 13 de junio tuvo lugar el *workshop* titulado *Bacterial Transcription Factors Involved in Global Regulation*, organizado por los doctores Akira Ishihama (Japón), Roberto Kolter (EE. UU.) y Miguel Vicente (España). Hubo 19 ponentes invitados y 30 participantes. La relación de ponentes es ésta:

– Estados Unidos: Ives V. Brun, Indiana University, Bloomington; Richard R. Burgess y Richard L. Gourse, University of Wisconsin-Madison, Madison; Reid C. Johnson, UCLA, Los Ángeles; Roberto Kolter, Harvard Medical School, Boston; John S. Par-

kinson, University of Utah, Salt Lake City; y Deborah Siegele, Texas A&M University, College Station.

– Gran Bretaña: Steve Busby, The University of Birmingham; Keith F. Chater, John Innes Centre, Norwich; Jeff Errington y Christopher F. Hig-

gings, University of Oxford; y **Robert E. Glass**, Nottingham University.

– Alemania: **Regine Hengge-Aronis**, University of Konstanz.

– Japón: **Akira Ishihama**, National Institute of Genetics, Mishima.

– España: **Victor de Lorenzo**, Centro Nacional de Biotecnología, Madrid;

Margarita Salas, Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa»; y **Miguel Vicente**, Centro de Investigaciones Biológicas, Madrid.

– Suecia: **Thomas Nyström**, Lund University.

– Dinamarca: **Steen Pederson**, University of Copenhagen.

La regulación génica es un proceso fundamental en todos los seres vivos. De todos los genes presentes en un organismo, sólo una fracción se traduce a proteína en un momento dado. Para ello, una compleja maquinaria celular se encarga de regular «cuánto» y «cuándo» se expresa cada gen, de manera que la cantidad de cada producto génico presente sea la adecuada. El estudio de la regulación génica a nivel molecular comenzó realmente en los años cincuenta, cuando Jacob y Monod formularon el modelo del operón, lo que constituyó el primer intento de explicar cómo se regula un gen bacteriano. Desde entonces se han producido grandes avances en el campo, y actualmente los mecanismos de regulación génica en bacterias son mucho mejor conocidos que los correspondientes en eucariotas.

Sin embargo, a pesar de las evidentes similitudes, existen profundas diferencias en la regulación génica de las bacterias y de los animales y plantas. Las bacterias, como seres unicelulares, se encuentran constantemente expuestas a fluctuaciones en su medio ambiente y a una feroz competencia con otras bacterias por los nutrientes. Por lo tanto, para su supervivencia es fundamental una respuesta rápida a los cambios ambientales, de manera que su maquinaria de crecimiento se encuentre en condiciones óptimas. Para ello es necesario una rápida y exquisita regulación de todos sus genes.

Prácticamente toda la regulación génica en bacterias se realiza a nivel de transcripción, proceso que lleva a cabo la ARN polimerasa. Esta enzima es capaz de reconocer determinadas secuencias en el ADN y comenzar la transcrip-

ción, pero sólo puede hacerlo con el concurso de ciertas proteínas reguladoras o factores de transcripción. En estas proteínas se encuentra una de las claves de la regulación, ya que su presencia o ausencia determina que se exprese o no un gen dado. Un grupo particularmente importante de estas proteínas son los denominados factores σ , sin el cual la polimerasa no puede iniciar la transcripción. En una célula de *Escherichia coli*, se utiliza normalmente el factor $\sigma 70$ para la expresión de la mayoría de los genes. Sin embargo, se ha identificado un número de factores alternativos utilizados para la transcripción de grupos especiales de genes. Sin duda, la regulación de los propios factores σ y el papel de las proteínas anti- σ serán objeto de numerosas investigaciones en un futuro cercano.

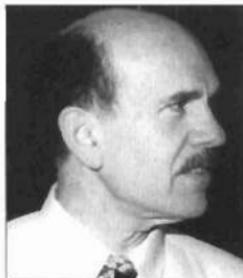
En el momento actual, buena parte de las investigaciones en este campo se dirigen a establecer los mecanismos de regulación global en condiciones distintas a la de la célula en crecimiento exponencial. Por ejemplo, cuando los nutrientes empiezan a escasear la célula entra en un estado fisiológico denominado fase estacionaria y que se caracteriza por el empleo de un factor σ alternativo denominado σS . Sólo muy recientemente se está empezando a conocer cómo se regula la entrada y salida en fase estacionaria. Otros fenómenos de «diferenciación» en bacterias presentan aun mayores interrogantes. Por ejemplo, la regulación de la división celular o la activación de formas de resistencia que dan lugar a la formación de esporas son algunas de las preguntas más interesantes y que posiblemente quedarán explicadas en las próximas décadas.

«Óxido nítrico: del descubrimiento a la clínica»

Asistió Louis Ignarro, último Premio Nobel de Medicina

El pasado mes de octubre, tres farmacólogos norteamericanos, Robert Furchgott, Ferid Murad y Louis Ignarro obtuvieron el Premio Nobel de Medicina y Fisiología, por sus descubrimientos que llevaron a la identificación del óxido nítrico (NO) como la molécula clave que regula la presión sanguínea. Precisamente, Louis Ignarro participó en el *workshop* titulado *NO: from Discovery to the Clinic* («óxido nítrico: del descubrimiento a la clínica») que, con los auspicios del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, y organizado por los doctores Salvador Moncada (Gran Bretaña) y Santiago Lamas (España), tuvo lugar en Madrid, entre el 22 y el 24 de junio. Al mismo asistieron 22 ponentes invitados y 27 participantes.

Hace poco más de una década se realizó el descubrimiento sorprendente de que las células endoteliales liberan óxido nítrico (NO), generándolo a partir del aminoácido arginina. Este hecho reveló la existencia de una ruta metabólica que tiene lugar en diversos tejidos y que realiza muchas y muy importantes funciones fisiológicas. Desde entonces, el estudio del NO ha atraído la atención de los científicos por la fantástica capacidad de esta molécula para actuar como mediador biológico, siendo fundamental en procesos tales como el control de la

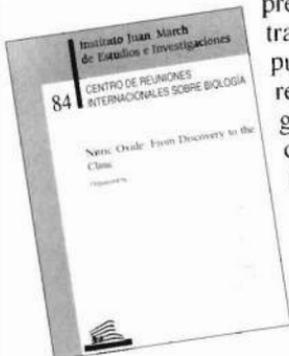


El Premio Nobel L. Ignarro en la Fundación Juan March

presión sanguínea, la transmisión de los impulsos nerviosos y la respuesta inmunológica. Además, está claro que puede actuar como un importante regulador general de los procesos celulares, tales como la expresión génica y fun-

ción de las mitocondrias. Dentro del organismo, el NO es sintetizado por una familia de enzimas denominadas NO sintetasas (NOS), de las que se han identificado tres isoformas principales: dos constitutivas (nNOS y eNOS) y una inducible (iNOS). En todas ellas es posible distinguir claramente dos dominios proteicos diferenciados: un dominio oxigenasa N-terminal y un dominio reductasa, que es muy similar al que se encuentra en el citocromo P-450. La estructura tridimensional del dominio oxigenasa ha sido determinada recientemente, lo cual permitirá estudiar algunos aspectos del funcionamiento de esta enzima, en particular, cómo se une al sustrato (oxígeno) y cómo actúan algunas moléculas con capacidad de regular alostéricamente su actividad.

El NO está siendo incorporado como herramienta terapéutica en la práctica clínica habitual. Su inhalación directa se utiliza eficazmente en neonatos con hipertensión pulmonar y en pacientes con síndrome respiratorio agudo. □



Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

Sobre «El tamaño del sector público, democracia y desarrollo» habló Carles Boix, profesor de los departamentos de Ciencia Política y Economía de la Universidad del Estado de Ohio (EE.UU.) en un seminario impartido en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Asimismo, Marino Regini, profesor de Relaciones Industriales de la Universidad de Milán, dio dos seminarios en el Centro, sobre «La demanda de las empresas y la oferta de recursos humanos en Europa» y «La regulación de las economías europeas en los 90: entre la concertación y la flexibilización». Seguidamente se ofrece un resumen de estas intervenciones.

Carles Boix

El tamaño del sector público, democracia y desarrollo

Carles Boix tituló su seminario «El tamaño del sector público, democracia y desarrollo», basado en una investigación que ha elaborado en colaboración con Clara Riba. El elemento innovador de este trabajo es el empleo de una muestra de países más amplia y heterogénea de lo que es habitual en los modelos teóricos tradicionales: 80 países de toda la geografía mundial. Con ello pretenden, según apuntó, superar las limitaciones de los estudios empíricos sobre este tema hasta la fecha, reducidos a series temporales sobre un solo país o al marco de países avanzados (OCDE).

Como variables independientes, utilizan las tres variables básicas: el desarrollo económico o modernización (medido en términos de ingresos per cápita, porcentaje de población urbana, proporción del sector agrícola sobre el conjunto del PIB, etc.), la apertura económica y las instituciones democráticas (proporción de años en



los cuales un país ha estado bajo un régimen de democracia competitiva o no, durante el período 1950-1985; índice de fragmentación étnica; índice de estructuras federales, etc.)

Producto de su análisis empírico, en el trabajo se identifican dos factores principales explicativos del tamaño del Estado (medido, en términos de ingresos corrientes durante el período 1985-1986): el grado de apertura de la economía y el desarrollo económico. «La apertura económica juega un papel muy importante —dijo Boix— tanto en países avanzados como en aquellos en vías de desarrollo. Confirmando las contribuciones de Cameron (1978) y Katzenstein (1985) a este respecto, es posible mostrar cómo, al margen del nivel de desarrollo y del tipo de régimen político, la apertura económica aumenta el rol del sector público.»

«Por el contrario, el tamaño del sector público se ve afectado por el factor desarrollo económico depen-

diendo de si se habla de países desarrollados o en vías de desarrollo. En los primeros, la estructura demográfica y, más en concreto, el envejecimiento de la pirámide de población aumentan el tamaño del Estado. Por lo que se refiere a los países en vías de desarrollo, es el peso del sector agrario sobre el PIB la variable decisiva: a mayor peso del sector primario, menores ingresos corrientes; es decir, menor tamaño del sector público. Así se demuestra cómo manteniendo constante la variable desarrollo económico o modernización, las institu-

ciones democráticas no parecen ser una variable independiente significativa capaz de explicar la evolución del sector público.»

Carles Boix es profesor en los departamentos de Ciencia Política y Economía de la Universidad del Estado de Ohio. Obtuvo un Ph. D. en Ciencia Política por la Universidad de Harvard. Es autor, entre otros trabajos, del libro *Partidos políticos, crecimiento e igualdad. Estrategias económicas conservadoras y socialdemócratas en la economía mundial.*

Marino Regini

La demanda de las empresas y la oferta de recursos humanos en Europa

En su primer seminario, **Marino Regini** presentó los resultados de un estudio sobre los efectos de la política económica dirigida al sector empresarial de cuatro regiones industriales de cuatro países europeos (Alemania, Francia, Italia y España). El estudio se basa



en 18 empresas de cada una de las cuatro regiones escogidas. Son empresas con un mismo tipo de organización y de estructura administrativa, las mismas necesidades y demandas similares. El objetivo principal de la investigación era describir los nuevos tipos de destrezas o habilidades de los trabajadores cualificados que las empresas demandan actualmente, ya que son fundamentales para que las empresas puedan competir en calidad a un nivel internacional.

«En Francia, Italia y España la formación de los trabajadores se realiza principalmente por el sistema educati-

vo, es decir, por universidades e institutos de formación profesional. La formación dentro de las empresas es mínima. No hay ninguna interacción entre los centros de enseñanza y las empresas. Los trabajadores adquieren sus destrezas y habilidades principalmente en el período de formación previo a la entrada en el mercado laboral. En Alemania, hay una interacción continua en las habilidades que se necesitan. El marco legal que regula la formación de los trabajadores en estos cuatro países es distinto. Por un lado, en Francia las empresas están obligadas a invertir parte de sus beneficios en programas de formación de sus empleados. Por otro, en Italia, Alemania y España no existe esta obligación legal y se deja la ejecución de programas de formación a la libre iniciativa de las empresas que actuarán respondiendo a las señales del mercado.»

Regini explicó tres tipos de estrategias de competencia en el mercado desarrolladas por las empresas en estos cuatro países. La primera es competir en calidad y no en precios, para lo que se necesitan trabajadores muy cualificados formados dentro de la empresa. El segundo es competir en precios y no en calidad, para lo que no se precisan trabajadores muy cualificados sino mano de obra flexible sin cualificar. Por último, las empresas pueden decidir competir en la diversificación de la producción, es decir, en ofrecer una alta gama de productos. Este tercer tipo de estrategia de mercado necesita programas de formación ofrecidos por instituciones externas a la empresa. De este modo, sólo el primer tipo de estrategia de mercado, que consiste en competir en calidad, necesita trabajadores poco especializados en el momento del reclutamiento. Las empresas que compiten en calidad se dedican a enseñar a los trabajadores seleccionados las características específicas de las técnicas de su proceso de producción.

La regulación de las economías europeas en los 90

El profesor Regini habló en su segundo seminario sobre «La regulación de las economías europeas en los 90: entre la concertación y la flexibilización». «Las diferencias entre las distintas respuestas nacionales a la 'necesidad' de flexibilización se está incrementando. Tradicionalmente se ha considerado que en los 70 había claras diferencias entre dos modelos de elaboración de políticas económicas: uno pluralista y otro corporatista. Sin embargo, afirma Regini, en los 70 se produjo un intento generalizado de concertación de las políticas económicas para controlar la inflación (Reino Unido, Italia, España y Francia) mediante el funcionamiento de órganos de concertación tripartitos (Gobierno-empresarios-sindicatos). Así sería en los

80 y principios de los 90 cuando estaríamos realmente asistiendo al declive de dichas pautas de concertación, pasando a ser ahora la empresa el nuevo locus del consenso y la negociación.»

Las creencias convencionales consideran de nuevo que los 90 están constituyendo un período de continuación de las tendencias del final de los 80 debido a las presiones del mercado internacional hacia la competición, la desregulación y la flexibilización. Pero —señala Regini— aunque los retos planteados por el mercado internacional son comunes, las respuestas a dichos retos comienzan a ser divergentes en esta década.

El conferenciante comparó los distintos caminos seguidos por Italia y Alemania: «En Italia, aunque el sistema salarial no es aún muy flexible, sí existe un importante grado de flexibilidad organizativa de la producción; no es muy costoso entrar o salir del mercado productivo. Esta característica constituye una importante ventaja competitiva en comparación con la rigidez organizativa y productiva del mercado alemán. Pero, por el contrario, Alemania goza de la ventaja competitiva de una excelente provisión de bienes colectivos (sistema financiero, infraestructuras, etc.), pero no es capaz de dar, actualmente, una respuesta eficaz a la presión para una mayor desregulación y flexibilización del mercado laboral. En el caso de Italia, la principal preocupación de los empresarios y los gobiernos es garantizar, en primer lugar, una cierta estabilidad en la provisión de bienes colectivos, para lo cual las instituciones de concertación son muy útiles».

Marino Regini es profesor de Relaciones Industriales en la Universidad de Milán y de 1988 a 1996 lo fue de Sociología Económica en la Universidad de Trento. En el curso 1988-89 fue profesor visitante en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.

Tesis doctorales

«La memoria histórica de la Guerra Civil española»

Investigación de Paloma Aguilar Fernández

La memoria histórica de la Guerra Civil española (1936-1939): un proceso de aprendizaje político es el título de una de las tesis doctorales que ha publicado el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Su autora es Paloma Aguilar Fernández, profesora en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Esta tesis, realizada en el Centro bajo la dirección de Víctor Pérez Díaz, catedrático de Sociología de la Universidad Complutense y ex director del citado Centro, fue leída y aprobada con la calificación de «Apto *cum laude*» el 21 de marzo de 1995 en el departamento de Ciencia Política y de la Administración de la UNED. La propia autora resume así el contenido de su trabajo:

Esta investigación se propone estudiar la influencia que tuvo la memoria histórica de la Guerra Civil española de 1936-1939 en la forma de llevar a cabo la transición hacia la democracia iniciada con la muerte de Franco. Para ello, fue necesario analizar previamente la evolución del discurso oficial acerca de la Guerra Civil a lo largo del franquismo. Al principio del franquismo, sus defensores afirmaban que éste era legítimo por su origen, ya que había resultado victorioso en una guerra. También mantenían que el alzamiento se había producido contra un régimen ilegítimo, tanto por su origen como por su ejercicio. A lo largo de la dictadura franquista se fueron aprobando leyes y creando instituciones que le permitieron obtener una cierta estabilidad política. A partir de este momento, comenzó a relajarse, en cierta medida, el control y la represión que el régimen ejercía sobre la sociedad. Es entonces cuando el franquismo comenzó a obtener una legitimidad más profunda que aquella basada únicamente en su origen, el cual, además, había perdido solvencia con el inevita-

ble relevo generacional. Con la llegada de los tecnócratas al poder, se impulsó una nueva retórica política vacía de referentes ideológicos explícitos. Dichos políticos pretendían consolidar la legitimidad del régimen basándose en la gestión del mismo, en cuestiones relacionadas con la eficacia, el desarrollo y el crecimiento económico. La legitimidad de ejercicio no se basaba sólo en el desarrollo económico, sino también, y muy especialmente, en la paz, el orden y la estabilidad que había conseguido un país racialmente predispuesto, según se decía, a la anarquía y a las luchas civiles. La búsqueda de fuentes donde investigar los intentos de legitimación política se centró en el No-Do, los libros de texto, la producción historiográfica, las memorias, los documentos oficiales, la legislación y los monumentos.

A mediados de los años setenta parecía que el conjunto de la sociedad española no compartía la visión de la guerra civil que, insistentemente, había ofrecido la ortodoxia franquista. La mayoría de los españoles parecía haber llegado a la conclusión de que los dos

bandos enfrentados en la guerra habían sido igualmente culpables de la tragedia. El éxito parcial de la socialización franquista radicó en su capacidad de alimentar el miedo a los enfrentamientos civiles, de inculcar en los españoles la desconfianza en su propia capacidad para resolver sus problemas de forma civilizada, y de convencerlos de la imposibilidad de conjugar la paz y la libertad con el desarrollo y la democracia, al menos en España.

Según las encuestas del Instituto de Opinión Pública (IOP) de 1966, 1975 y 1976, el valor prioritario de los españoles era la paz, incluso por encima de la justicia, la libertad y la democracia. Los informes FOESSA de 1966, 1970, 1975 y 1975-1981 vienen a corroborar y a matizar muchos de los resultados anteriores. Aunque hacia 1978 ya predominaba claramente la evaluación crítica del franquismo, por cuestiones relacionadas con la falta de libertad, la represión y la desigualdad, dicha opinión era perfectamente compatible con una interpretación benévola basada, fundamentalmente, en los residuos de cierta legitimidad que había obtenido el régimen a través del incremento generalizado del nivel de vida, la paz y el desarrollo. Ambas actitudes convivieron perfectamente en la transición. La mayoría de los españoles no parecía estar dispuesta a sacrificar el bienestar conseguido en los últimos años a cambio de márgenes de libertad de consecuencias inciertas. Si la democracia era capaz de garantizar las conquistas económicas y sociales sin alterar la paz social, sería bienvenida. Pero hasta que no pudiera demostrarlo, muchos españoles no apostarían ciegamente por ella. Sólo entonces, esto es, aproximadamente a partir de 1977 y 1978, la cultura política comenzó a arrojar valores claramente democráticos que ayudarían a consolidar el régimen.

También se investigaron, para el período de transición, las alusiones al recuerdo de la II República como paradigma de lo que se debía evitar para que no se reprodujeran los enfrentamientos

civiles de antaño. Dicha memoria disuasiva presidió todo el proceso de transición a la democracia, como queda reflejado en la prensa, en los documentos de los partidos y en los propios debates constitucionales, donde se tratará de esquivar el diseño institucional republicano con el fin de evitar su funesto final. Éste fue el argumento principal que se esgrimió en dichos debates a la hora de defender la Monarquía, el sistema electoral proporcional, el bicameralismo y el Estado de las autonomías.

En España no se llegó a consensuar un relato unívoco de lo que había ocurrido en la Guerra Civil, pero sí la principal lección que debía derivarse de la misma, y que consistía en afirmar que nunca más los españoles debíamos enzarzarnos en otra contienda civil. Esta memoria, y el subsiguiente aprendizaje, se activaron con gran fuerza en la transición, al producirse una asociación mental entre ambos procesos de cambio político, el republicano y el actual. Por otra parte, el hecho de que los valores de paz, orden y estabilidad fueran prioritarios en la sociedad española coadyuvó a que el cambio fuera gradual y consensuado. Las referencias a la guerra civil española pocas veces fueron explícitas en este período, pero presidieron tanto las decisiones más trascendentes de la transición, como la actitud de los principales actores en juego, si bien de forma casi siempre latente.

Paloma Aguilar Fernández

(Madrid, 1965) es licenciada en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense y doctora en la misma materia por la UNED. Formó parte de la segunda promoción del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March, donde ha obtenido los títulos de «Maestra de Artes en Ciencias Sociales» (1990) y «Doctora Miembro del Instituto Juan March» (1995). Es profesora en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la UNED. Autora del libro *Memoria y olvido de la Guerra Civil española* (Alianza Editorial, 1996).

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

Doce nuevos títulos ha publicado el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, dentro de la serie *Estudios/ Working Papers*, colección que empezó a editarse en 1990 y cuyo propósito es poner al alcance de una amplia audiencia académica nacional e internacional el trabajo de los miembros que integran la comunidad del Centro. La serie, que con los nuevos números publicados consta de 124 títulos, incluye trabajos de profesores, investigadores, estudiantes e invitados del mismo.

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales publica también la serie *Tesis doctorales*, ediciones limitadas de las tesis elaboradas por los estudiantes, una vez aprobadas en la Universidad correspondiente.

Un total de 35 alumnos cursan actualmente estudios en el Centro. Seis de ellos se han incorporado al mismo en este curso, tras la selección realizada en la última convocatoria de plazas del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones para el Curso académico 1998/99. Las clases son impartidas por profesores permanentes y profesores visitantes del Centro. Además de estos cursos, el Centro organiza seminarios a cargo de destacados especialistas en Ciencia Política y Sociología, generalmente procedentes de universidades u otras instituciones extranjeras.

Los doce *Estudios/Working Papers* editados son los siguientes:

■ **B. Guy Peters**

The New Institutionalism and Administrative Reform: Examining Alter-

native Models.

■ **Jane Jenson**

Social Movement Naming Practices and the Political Opportunity Structure.

■ **Salvador Barberà**

Voting for Voters: A Model of Electoral Evolution.

■ **Rodolfo Gutiérrez y Ana Marta Guillén**

Protecting the Long-Term Unemployed: The Impact of Targeting Policies in Spain.

■ **Víctor Sampedro Blanco**

Institutional Politics and Unconventional Political Action. Governmental «gag rules» and Opportunities for Dissent.

■ **Larry Diamond**

Political Culture and Democratic Consolidation.

■ **Max Kaase y Petra Bauer-Kaase**

German Unification 1990-1997: The Long, Long Road.

■ **John E. Roemer**

The Democratic Political Economy of Progressive Income Taxation.

■ **Colin Crouch**

Public Policy in a Private Arena: The Case of Vocational Education and Training.

■ **Carles Boix**

Partisan Governments and Macroeconomic Policies in OECD Economies.

■ **José Ramón Montero**

Stabilising the Democratic Order: Electoral Behaviour in Spain.

■ **José María Maravall y Marta Fraile**

The Politics of Unemployment. The Spanish Experience in Comparative Perspective. □

Noviembre

3, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de violín y piano
por **Víctor Correa** (violín)
y **Julio Muñoz** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**

Obras de A. Vivaldi,
F. Schubert, N. Paganini,
C. Franck y P. de Sarasate
(Sólo pueden asistir grupos
de alumnos de colegios e
institutos, previa solicitud)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«El primer siglo de la
literatura española» (I)
Francisco Rico:
«Literatura y nueva
sociedad»

4, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «BEETHOVEN-LISZT: LAS NUEVE SINFONÍAS» (I)

Intérprete: **Silvia Torán**
(piano)
Programa: Sonata, Op. 13
«Patética» y Sonata, Op.
110, de L.v. Beethoven;
y Primera Sinfonía en Do
mayor, Op. 21, de
L.v. Beethoven-F. Liszt
(Retransmitido en directo
por Radio Clásica, de RNE)

5, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de piano por **Sara Marianovich**

Comentarios: **Javier Maderuelo**

Obras de G. F. Haendel,
D. Scarlatti, W. A. Mozart,
F. Schubert, F. Chopin,
S. Rachmaninoff, C. Debussy
y J. Rodrigo
(Sólo pueden asistir grupos de
alumnos de colegios e
institutos, previa solicitud)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«El primer siglo de la
literatura española» (II)
Francisco Rico:
«La tradición épica»

6, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de flauta y piano
por **Maarika Järvi** (flauta)
y **Graham Jackson** (piano)
Comentarios: **José Ramón Ripoll**

Obras de J.S. Bach, W.A.
Mozart, F. Schubert/Th.
Boehm, C. Nielsen,
O. Messiaen y G. Bizet/
F. Borne
(Sólo pueden asistir grupos
de alumnos de colegios e
institutos, previa solicitud)

7, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO

CICLO «SONATAS PARA FLAUTA Y PIANO: DEL CLASICISMO AL S. XX»
(I)
M^a Antonia Rodríguez

(flauta) y **Aurora López**
(piano)
Obras de F.J. Haydn, W.A.
Mozart, C.M. von Weber, P.
Hindemith y H.W. Henze

10, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de violín y piano
por **Víctor Correa** (violín)

EXPOSICIÓN RICHARD LINDNER, EN LA FUNDACIÓN

Durante el mes de noviembre está abierta en Madrid, en la Fundación Juan March, una exposición con 46 obras -29 pinturas y 17 acuarelas- del pintor norteamericano de origen alemán **Richard Lindner** (1901-1978). Las obras proceden del Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, de París; Whitney Museum of American Art, The Metropolitan Museum of Art y Solomon R. Guggenheim Museum, de Nueva York; National Gallery of Art y Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, de Washington; Tate Gallery, de Londres; Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, de Düsseldorf; Museum Ludwig, de Colonia; Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), de Valencia; Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, de Madrid; Colección Carmen Thyssen-Bornemisza; Museo Nacional de Arte Reina Sofía, de Madrid; y otras galerías, colecciones particulares y familia del artista.

Abierta hasta el 20 de diciembre de 1998, de lunes a sábados, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas.

Visitas guiadas (en noviembre): miércoles, 10 a 13-30 horas y viernes, 17,30 a 20,30 horas.

y **Julio Muñoz** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 3)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«El primer siglo de la literatura española» (III)
Francisco Rico:
«La canción de mujer: arcaísmo e innovación»

11, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «BEETHOVEN-LISZT: LAS NUEVE SINFONÍAS» (II)

Intérprete: **Antoni Besses**
(piano)
Programa: 7 Bagatelas, Op. 33 y Sonata, Op. 31 nº 3, de L.v. Beethoven; y Segunda Sinfonía en Re mayor, Op. 36, de L.v. Beethoven-F. Liszt
(Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

12, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de piano por **Sara Marianovich**
Comentarios: **Javier Maderuelo**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS

«El primer siglo de la literatura española» (y IV)
Francisco Rico:
«Entre la oralidad y la escritura»

13, VIERNES

11,30 RECITALES PARA

JÓVENES

Recital de flauta y piano
por **Maarika Järvi** (flauta)
y **Graham Jackson** (piano)
Comentarios: **José Ramón Ripoll**

(Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

14, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «SONATAS PARA FLAUTA Y PIANO: DEL CLASICISMO AL S. XX» (II)
M^a Antonia Rodríguez (flauta) y **Aurora López** (piano)
Obras de F. J. Haydn, W. A. Mozart, C. M. von Weber, P. Sancan y J. Feld.

16, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Recital de piano por **Vicente Unión Prieto**
Obras de J.S. Bach, W.A. Mozart, J. Brahms y M. de Falla.

17, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de violín y piano por **Víctor Correa** (violín) y **Julio Muñoz** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 3)
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«José María Valverde y su época: Medio siglo de cultura española» (I)

Rafael Argullol: «José María Valverde: El compromiso con la palabra»

18, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «BEETHOVEN-LISZT: LAS NUEVE SINFONÍAS»** (III)
Intérprete: **Mirian Conti** (piano)
Programa: Siete Variaciones sobre «God save the King» en Do mayor Wo078, de L.v. Beethoven; y Tercera Sinfonía en Mi bemol mayor, «Heroica» Op. 55, de L.v. Beethoven-F. Liszt (Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

19, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de piano por **Sara Marianovich**
Comentarios: **Javier**

CICLO «BEETHOVEN-LISZT: LAS NUEVE SINFONÍAS», EN LOGROÑO Y PALMA

El ciclo «Beethoven-Liszt: las nueve Sinfonías», que ha organizado la Fundación Juan March en su sede, en Madrid, durante los meses de noviembre de 1998 a febrero de 1999, se celebra en **Logroño** y en **Palma de Mallorca**, en las siguientes fechas:

- **Logroño** («Cultural Rioja»), los días 2, 9, 16, 23 y 30 de noviembre de 1998; y 11, 18 y 25 de enero y 1 de febrero de 1999.
- **Palma de Mallorca** (Teatre Principal) los días 9, 16, y 20 de noviembre y 2 y 8 de diciembre de 1998; y 18 y 25 de enero y 1 y 8 de febrero de 1999.

Maderuelo

(Programa y condiciones de asistencia como el día 5)

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
 «José María Valverde y su época: Medio siglo de cultura española» (II)
David Medina: «Poética y poesía: José M^a Valverde y la conciencia del lenguaje»

20, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de flauta y piano por **Maarika Järvi** (flauta) y **Graham Jackson** (piano)
 Comentarlos: **José Ramón Ripoll**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

21, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL**

SÁBADO

CICLO «SONATAS PARA FLAUTA Y PIANO: DEL CLASICISMO AL S. XX» (III)
M^a Antonia Rodríguez (flauta) y **Aurora López** (piano)
 Obras de F.J. Haydn, W.A. Mozart, C.M. von Weber, B. Martinu y M. Arnold

23, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Recital de canto y piano por **Raquel García Fernández** (soprano) y **Miriam Gómez** (piano)
 Obras de A. Scarlatti, J. Haydn, G.F. Haendel, W.A. Mozart, C. Weber, Juan del Vado, Blas de la Serna, J. Guridi, E. Granados, J. Rodrigo, J. García Leoz y C. Halffter

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL (FUNDACIÓN JUAN MARCH), DE CUENCA

Casas Colgadas, Cuenca

Tfno.: 969 21 29 83 - Fax: 969 21 22 85

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

■ **«José Guerrero: obra sobre papel»**

El 22 de noviembre se clausura en la sala de exposiciones temporales la exposición «José Guerrero: obra sobre papel», compuesta por cinco series—48 obras en total—principalmente tintas, gouaches y técnicas mixtas, realizadas por el artista granadino entre 1970 y 1985.

■ **Colección permanente del Museo**

Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos componen la exposición permanente que se ofrece en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuya colección es propietaria y responsable la Fundación Juan March. Las obras pertenecen en su mayor parte a artistas españoles de la generación de los años cincuenta (Millares, Tàpies, Sempere, Torner, Zóbel, Saura, entre medio centenar de nombres), además de otros autores de las jóvenes corrientes de los ochenta y noventa.

24, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de violín y piano
 por **Víctor Correa** (violín)
 y **Julio Muñoz** (piano)
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 3)
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
 «**José María Valverde y su época: Medio siglo de cultura española**» (III)
Jordi Llovet: «Filia y emancipación: Los estudios literarios de José María Valverde»

25, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «BEETHOVEN-LISZT: LAS NUEVE SINFONÍAS» (IV)**
 Intérprete: **Jorge Otero**
 (piano)
 Programa: Sonata nº 23 en Fa menor, Op. 57

«Appassionata», de L.v. Beethoven; y Cuarta Sinfonía en Si bemol mayor, Op. 60 de L.v. Beethoven-F. Liszt (Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

26, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de piano por **Sara Marianovich**
 Comentarios: **Javier Maderuelo**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 5)
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
 «**José María Valverde y su época: Medio siglo de cultura española**» (IV)
José Jiménez: «El pensamiento estético de José María Valverde»

27, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA**

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

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

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

■ Suite Vollard, de Picasso

En noviembre sigue abierta en la sala de exposiciones temporales la exposición de 100 grabados de la *Suite Vollard*, de Picasso. Abierta hasta el 5 de diciembre de 1998.

■ Colección permanente del Museu

Un total de 57 obras, de otros tantos autores españoles del siglo XX, procedentes de los fondos de la Fundación Juan March, se exhiben con carácter permanente en el Museu d'Art Espanyol Contemporani. Pueden contemplarse pinturas y esculturas de creadores como Picasso, Miró, Juan Gris, Dalí, Tàpies, Millares, Antonio López, Barceló y Torner, entre otros.

JÓVENES

Recital de flauta y piano
por **Maarika Järvi** (flauta)
y **Graham Jackson** (piano)
Comentarios: **José Ramón Ripoll**
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 6)

28, SABADO**12,00 CONCIERTOS DEL
SÁBADO****LOS GRABADOS DE GOYA, EN
LA HABANA (CUBA)**

Hasta el 29 de noviembre sigue abierta en el Convento de San Francisco de Asís, de **La Habana** (Cuba) la exposición de grabados de Goya (colección de la Fundación Juan March). La muestra se presenta con la colaboración de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, así como de la Embajada de España y el Centro Cultural de España en La Habana.

Un total de 218 grabados componen estas cuatro grandes series, en ediciones de 1868 a 1930: *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 *Disparates o Proverbios* (18 grabados, 3ª edición, de 1891).

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 obra del artista.

**CICLO «SONATAS
PARA FLAUTA Y
PIANO: DEL
CLASICISMO AL S. XX»**
(y IV)
Mª Antonia Rodríguez
(flauta) y **Aurora López**
(piano)
Obras de W.A. Mozart,
C.M. von Weber,
L. Berkeley y A. Jolivet

30, LUNES**12,00 CONCIERTOS DE
MEDIODÍA**

**Recital de violonchelo y
piano** por **Géza Szabó**
(violonchelo) y **Javier
Puche** (piano)
Obras de G. Frescobaldi-G.
Cassadó, C.M. Weber,
R. Schumann,
P.I. Chaikowsky, G. Fauré,
M. Pérez y A. Piazzola

**19,00 INSTITUTO JUAN
MARCH DE ESTUDIOS
E INVESTIGACIONES**

**CENTRO DE
REUNIONES
INTERNACIONALES
SOBRE BIOLOGÍA**
Sesión pública del
workshop sobre
**«STRUCTURE AND
MECHANISMS OF ION
CHANNELS»**

Nigel Unwin: «How do ion
channels work? Recent
insights from electron
images»

Roderick Mackinnon:
«Potassium Channels»
Presentación: **Juan Lerma**
(En inglés, sin traducción
simultánea)

Información: Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 91 435 42 40 - Fax: 91 576 34 20
E-mail: webmast@mail.march.es Internet: http://www.march.es