

Desde el 15 de enero se exhibe en la Fundación Juan March la exposición «Marc Chagall: Tradiciones judías», con 41 obras del pintor ruso-francés.



Nº 286

Enero

1999

S Sumario

Ensayo - La filosofía, hoy (XX)

Filosofía del Derecho: legalidad-legitimidad, por Elías Díaz 3

Arte

Exposición «Marc Chagall: Tradiciones judías», desde el 15 de enero 17
 — La Fundación Juan March exhibe 41 pinturas realizadas por el pintor ruso-francés de 1909 a 1976 17
 — Marc Chagall: Vida y obra 19
 — Textos de Chagall 22
 Los grabados de Goya en La Habana 24
 La exposición Richard Lindner, en el IVAM de Valencia desde el 14 de enero 25
 El Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma, «Importante» de *Diario de Mallorca* 26
 — Premio a la Fundación Juan March por su aportación al arte 26

Música

Continúa el ciclo «Beethoven-Liszt: las nueve Sinfonías» 27
 — Recitales de piano en Madrid, Palma y Logroño 27
 Finalizó el ciclo «Músicos del 27» 28
 — Jorge de Persia: «En el centenario de Remacha y Bacarisse» 28
 «Conciertos de Mediodía» de enero 30
 «El Barroco napolitano», nuevo ciclo de «Conciertos del Sábado» 31

Cursos universitarios

«Lecciones sobre Richard Lindner», por Victoria Combalía, Tomás Llorens, Alberto Corazón y Fernando Castro 32

Publicaciones

«SABER/Leer» de enero: artículos de Antonio López Gómez, Darío Villanueva, Valeriano Bozal, José Manuel Sánchez Ron, Carlos Sánchez del Río y Domingo García-Sabell 37

Biología

Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 38
 — Calendario de encuentros para 1999 38
 — «Factores de transcripción implicados en el desarrollo y función de linfocitos» 39
 Últimos títulos publicados por el Centro 40

Ciencias Sociales

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 41
 — Nancy Bermeo: «El papel de los ciudadanos en la quiebra de la democracia» 41
 Serie «Tesis doctorales»: *Políticas de reforma universitaria en España: 1983-1993*, por Leonardo Sánchez Ferrer 42

Calendario de actividades culturales en enero 44

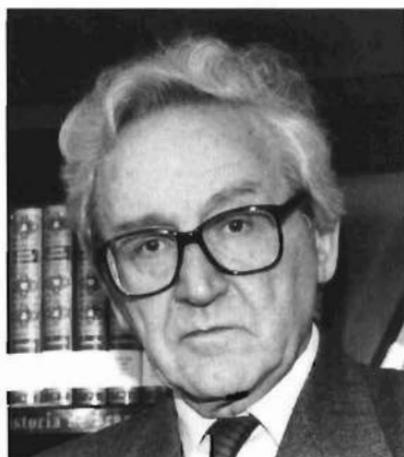
LA FILOSOFÍA, HOY (XX)

Filosofía del Derecho: legalidad-legitimidad

I

Fue ya señalado por los clásicos y, aún escuchando después a todos los extincionistas, sigue presente en nuestros tiempos: *ubi societas, ibi ius*. Donde hay sociedad, hay Derecho; donde surge y se forma un grupo social se producen normas que se identifican y se reconocen, distintas de las morales, como normas jurídicas. Y en esa vida en colectividad todo el mundo se encuentra de algún modo afectado por cuestiones y situaciones, conflictos e intereses, que tienen que ver con esos dos términos de legalidad y legitimidad. La filosofía del Derecho pretende contribuir, junto a las ciencias jurídicas, a una mejor comprensión e interrelación de ambas dimensiones: analizar y argumentar sobre las normas válidas y sobre los valores éticos, sobre el Derecho y sobre la Justicia.

Lo que en estas páginas se pretende es resaltar qué puede y debe decir hoy esa específica fi-



Elías Díaz (1934) es catedrático de Filosofía del Derecho en la Universidad Autónoma de Madrid. Doctor por la de Bolonia (Italia), perteneció al equipo fundador en 1963 de «Cuadernos para el Diálogo». Desde 1973 dirige la revista «Sistema». Ha sido director del Centro de Estudios Constitucionales. Autor de *Estado de Derecho y sociedad democrática* (1966, 9ª ed., 1998) y *Curso de Filosofía del Derecho* (1998), entre otros trabajos.

* 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, →

losofía. Y ello sin obviar, ni olvidar, desde luego, a estas alturas la sospecha y la negación (Marx, Nietzsche, Sartre, Foucault...) pero sin prescindir para nada de la ética y la razón construida y reconstruida desde Kant hasta, a mi juicio y entre otros, por Kelsen, Ross, Bobbio, Habermas, Rawls...: gentes ilustres, como se ve, a las que aquí se va a tomar más en consideración y con quienes modestamente se aspira a dialogar.

Por de pronto, como punto de partida, para dejar bien clara y diáfana esa básica diferenciación conceptual entre legalidad y legitimidad. Es decir, con conciencia de los límites de estas sinonimias, entre el ámbito más cercano y positivo del Derecho que es, del ordenamiento jurídico, y aquel espacio, sin duda más distante y problemático pero imprescindible, del Derecho que debe ser, de la ética, de la justicia. Sin adhesiones finales, se evoca así aquí la legendaria y compleja «gran división» (Hume) entre ser y deber ser. Pero esta necesaria y autónoma diferenciación opuesta por sí

→

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

«La filosofía, hoy» es el tema de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La ética continental*, por Carlos Thiebaut, catedrático de la Universidad Carlos III, de Madrid (febrero 1997); *Actualidad de la filosofía política (Pensar la política hoy)*, por Fernando Quesada Castro, catedrático de Filosofía Política en la U.N.E.D (marzo 1997); *La filosofía del lenguaje al final del siglo XX*, por Juan José Acero Fernández, catedrático de Lógica de la Universidad de Granada (abril 1997); *Filosofía de la religión*, por José Gómez Caffarena, profesor emérito de Filosofía en la Universidad de Comillas, de Madrid (mayo 1997); *La filosofía de la ciencia a finales del siglo XX*, por Javier Echeverría, profesor de Investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto de Filosofía), de Madrid (junio-julio 1997); *La metafísica, crisis y reconstrucciones*, por José Luis Villacañas Berlanga, catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad de Murcia (agosto-septiembre 1997); *Un balance de la modernidad estética*, por Rafael Argullol, catedrático de Humanidades en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (octubre 1997); *El análisis filosófico después de la filosofía analítica*, por José Hierro Sánchez-Pescador, catedrático de Lógica y Filosofía de la Ciencia de la Universidad Autónoma de Madrid (noviembre 1997); *Imposible futuro (Un ejercicio de la filosofía de la historia)*, por Manuel Cruz, catedrático de Filosofía de la Universidad de Barcelona (diciembre 1997); *La «Dialéctica de la Ilustración», medio siglo después*, por Jacobo Muñoz, catedrático de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid (enero 1998); *Filosofía del diálogo en los umbrales del tercer milenio*, por Adela Cortina, catedrática de Ética y Filosofía Política de la Universidad de Valencia (febrero 1998); *La ética anglosajona*, por Victoria Camps, catedrática de Filosofía Moral y Política de la Universidad Autónoma de Barcelona (marzo 1998); *Marxismos y neomarxismos en el final del siglo XX*, por Francisco Fernández Buey, catedrático de Filosofía Política en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (abril 1998); *La fenomenología como estilo de pensamiento*, por Javier San Martín, catedrático de Filosofía en U.N.E.D. (mayo 1998); *El movimiento fenomenológico*, por Domingo Blanco, catedrático de instituto y profesor titular de Ética de la Universidad de Granada (junio-julio 1998); *La hermenéutica contemporánea, entre la comprensión y el consentimiento*, por Mariano Peñalver Simó, catedrático de Filosofía de la Universidad de Cádiz (agosto-septiembre 1998); *Más allá de la fenomenología. La obra de Heidegger*, por Ramón Rodríguez, catedrático de Filosofía en la Universidad Complutense de Madrid (octubre 1998); *Movimientos de Deconstrucción, pensamientos de la Diferencia*, por Patricio Peñalver Gómez, catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia (noviembre 1998); y *Las Escuelas de Francfort o «Un mensaje en una botella»*, por Reyes Mate, profesor de Investigación y ex director del Instituto de Filosofía del CSIC (diciembre 1998).

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

FILOSOFÍA DEL DERECHO: LEGALIDAD-LEGITIMIDAD

misma a toda unificación que implique fusión y confusión de ambas dimensiones (iusnaturalismo tradicional), no se reduce ni se identifica tampoco en modo alguno con la incomunicación, ruptura y escisión entre ambas (positivismo extremo).

Se trata, pues, en nuestro tiempo de ir efectivamente más allá de esos reduccionismos iusnaturalistas y iuspositivistas de tanta absorbente presencia en el pasado. A mi juicio, no es ésta en modo alguno una mala ni simplificatoria propuesta actual de trabajo. El Derecho es el Derecho positivo (Bentham, Austin, Kelsen....) pero si la legalidad no oculta su indudable fáctica relación, sin confusión, con la legitimidad –vía empírica legitimación–, con una u otra idea de justicia, con una u otra ética, también se entenderá mucho mejor dicha legalidad, el Derecho positivo y el trabajo de interpretación y aplicación a realizar dentro de él. Y a las gentes sometidas al Derecho, a uno u otro sistema de legalidad, lo que más les preocupa –claro está que para ver así mejor protegidos sus propios intereses– es que tal Derecho sea justo, que no les discrimine y perjudique, que sea lo más justo posible, lo más justo que pueda y deba ser. Esto abre necesariamente el debate sobre las plurales y diversas concepciones sobre la justicia. Lo que se exige es que tal legalidad concuerde con lo que se estima debe ser la legitimidad, sin que se produzca confusión final tampoco, por supuesto, entre fáctica legitimación y ética legitimidad, ésta siempre abierta a necesaria crítica y autocrítica.

Hay, creo, básicas zonas de concordancia en buena parte de la filosofía jurídica actual: en ellas el Derecho viene entendido como un sistema normativo eficaz, con siempre alguna pretensión de legitimidad –sobre la que precisamente habrá que razonar, argumentar y fundamentar– y dotado de aptos mecanismos de coerción institucionalizada. El término «sistema», en una acepción tal vez no en exceso exigente y restrictiva, implica aquí al menos una cierta trabazón interna e incluso algún grado de coherencia de las normas entre sí y de ellas con las consecuentes decisiones derivadas de la legalidad. Por su parte, «coerción institucional» es expresión que puede ahora intercambiarse sin mayores daños con la de «institucionalización de la coacción/sanción»: monopolio legítimo de la coacción, de la fuerza (Weber). Desde ahí, la referencia a la eficacia significa, desde luego, que el «centro de imputación» normativo y judicial funcione; pero en última instancia y en su raíz exige, sobre todo, cumplimiento social y respaldo político efectivo. Si éste falla, si se pierde el poder político, sencillamente el Derecho, ese Derecho, deja de existir. Sin esta *Grundnorm*, sin

la aceptación de que se debe obedecer la Constitución, sin ese sustento del poder social, sin una suficiente «fidelidad y lealtad constitucional» —se señala con frecuencia en nuestros días— y, de manera muy fundamental, sin las oportunas respuestas eficaces, operativas, del poder político institucional, tales normas dejan sin más de ser normas jurídicas, dejan de ser y valer como Derecho.

De alguna de estas cosas habla hoy (y ayer), pero no sin nuevas aportaciones, la filosofía del Derecho. Algo puede ser, desde luego, injusto aunque sea legal, aunque sea Derecho: legalidad no es lo mismo que legitimidad; Derecho no es lo mismo que justicia o ética. Algo puede ser justo aunque no sea legal, Derecho positivo. El Derecho no es sin más justo por el hecho de ser Derecho. No creo, por lo demás, que se vaya muy lejos en esta cuestión ni que se resuelva mucho frente a la dualidad de esa necesaria diferenciación con el solo alegato e invocación de un *mínimum* ético del Derecho que se supone común a cualquier ordenamiento jurídico (Fuller y el propio Hart). Y, ya se ha dicho, algo puede ser justo aunque no sea (todavía o nunca) legal. Pero aunque gritemos frente a una injusticia y con toda razón «!no hay derecho!» (¡esto es injusto!), si el Derecho, contra ello, así lo prescribe en sus normas jurídicas eso será lo que los tribunales de justicia, y el resto de los operadores jurídicos, de hecho (y de Derecho) aplicarán y ejecutarán; y no se me reconocerá ni garantizará, por lo tanto, derecho subjetivo alguno para ello. Estamos, como se ve, ante tres acepciones diferentes de la palabra «derecho» con prevalencia axiológica de la justicia pero con imposición positiva del Derecho como norma coactiva. Y así lo entenderán, así lo han entendido, incluso las Academias jurídicas, las Universidades, los Altos Tribunales cuando el Derecho injusto es, o ha sido (por desgracia con bastante frecuencia), Derecho positivo. Otra cosa y muy importante es que asumiendo riesgos, y persecuciones policiales y judiciales, algunos se rebelaran, protestaran o actuaran contra tal Derecho positivo injusto; y que desde ahí se formularan críticas con propuestas de cambio de aquél, para, por ejemplo, mejor proteger los denominados derechos humanos.

Es completamente necesario señalar, en este sentido, que esos básicos derechos humanos o fundamentales (calificados ambiguamente como morales por algunos hoy y como naturales por muchos en el pasado), antes de ser reconocidos por el Derecho positivo, o aunque éste no los reconozca, constituyen realidades e instancias que desde el punto de vista ético son mucho más radicalmente decisivas que las declaradas facultades o potestades (dere-

FILOSOFÍA DEL DERECHO: LEGALIDAD-LEGITIMIDAD

chos hasta entonces desconocidos o negados) de carácter estrictamente jurídico. Aquéllas son, pueden ser, muy fuertes pretensiones éticas y exigencias políticas, llenas de contenidos concretos (económicos, sociales, culturales, etc.), derivados de la dignidad humana y por los cuales los hombres y las mujeres han luchado duramente a lo largo de los siglos para convertirlos precisamente en Derecho y en derechos (considerando así posible y necesaria esa específica protección reforzada de lo jurídico) y, sobre todo, para, a través de ello y de otros procedimientos, hacerlos reales y efectivos en la práctica de la vida individual y colectiva.

Estamos hablando, pues, de exigencias humanas básicas, éticamente insuprimibles, que se pueden calificar como «derechos» (fundamentales) si se quiere concordar más con los usos habituales del lenguaje tanto del pasado (derechos naturales) como de amplios y plurales sectores del presente. Se les pueden llamar «derechos» también porque invocan y precisan más de esa explícita garantía y protección por el Derecho. Existen, en cualquier caso, como exigencias éticas, antes y por encima del Derecho, pero si éste no les reconoce, si no les da entrada en el «centro de imputación» y en la medida en que no lo haga, tales exigencias éticas no serán socialmente operativas como derechos a los que las instituciones apoyen con su importante coacción y sanción. Siendo esto así, prefiero, no obstante, pensar en que si el Derecho, a pesar de esas razones éticas y esas luchas sociales, se empecina en su negación y desconocimiento, pues a la larga, y no tan a la larga —hay, por fortuna, buenos ejemplos—, tanto peor será para ese inicuo Derecho y sus servidores; aunque por descartado que quienes de hecho y antes de nada lo sufrirán serán en todo caso seres humanos concretos e individuales a quienes se priva injustamente de ellos.

De lo dicho hasta aquí se infiere, entre otras cosas, que la legalidad, el Derecho positivo, se muestra y se contiene de modo muy esencial en el que, con expresión más técnica aunque no exenta de malinterpretaciones y ambigüedades, suele calificarse como Derecho válido. La validez del Derecho es, en efecto, categoría central, definitoria para el reconocimiento de un sistema normativo jurídico. Pero, ya se ha dicho, este valor de la validez jurídica no ha de confundirse (iusnaturalismo) con el valor de la justificación ética del Derecho. Un Derecho válido puede ser un Derecho injusto. Validez es, puede ser, diferente de justicia. Hablamos así de que un testamento, un contrato, un acto administrativo o una sentencia son válidos (o no), de que —en niveles menos

solemnes— un billete (una entrada) para un teatro o un concierto de música es válido, es legal, lo mismo que hablamos más en general de que un Derecho es (o no) válido sin prejuzgar con ello para nada sobre lo que unos u otros piensan sobre su justicia o injusticia. La validez jurídica deriva de las claves fundamentales de identificación del propio ordenamiento (Constitución), si bien en última instancia con radical dependencia empírica de la validez de su efectivo respaldo por el poder social y político.

Ex facto ius oritur. El Derecho nace del hecho, señalaban ya los juristas romanos. Y del Derecho como hecho han hablado en nuestro tiempo Olivecrona y las teorías empiristas del Derecho. Pero, desde ahí, lo que yo propongo en estas páginas es, en cierto modo, la radicalización —la búsqueda de las raíces— de tal empirismo: el hecho jurídico no es sólo, ni básicamente (como en aquéllos), el hecho judicial. Si falta o desaparece en su conjunto el centro de imputación adjudicado a los aparatos judiciales —situación grave, casi límite—, será ese poder social y político, constituyente y constituido, quien tiene finalmente que responder y, en consecuencia, actuar para que el sistema jurídico no deje de funcionar.

El Derecho procede, pues, en última instancia de la sociedad (con la mediación del Estado): éste y aquél son, por tanto, producción social y vienen (en las democracias, libremente) determinados por ellas, por unos u otros sectores, grupos, clases, que logran de hecho controlar el poder político institucional. Pero las normas jurídicas, su mera presencia y su aplicación práctica, producen a su vez efectos sociales, vuelven —por así decirlo— a la sociedad, cumpliendo de hecho unas u otras muy distintas funciones: como sistema de organización, como instrumento de opresión y como obstáculo a las transformaciones sociales, como deseable y efectivo factor de liberación y de cambio social. Todo ello es, o debiera ser, investigado empíricamente, comprobado científicamente, por la Sociología jurídica. Con esa información y mediación se fortalece la valoración ética y crítica del Derecho positivo y de sus funciones llevada a cabo por la Filosofía del Derecho.

El Derecho válido (Ciencia del Derecho) no vale para lo mismo (Sociología del Derecho) ni vale lo mismo (Filosofía del Derecho). Esta polisemia permite diferenciar, pues, entre validez jurídica, facticidad sociológica y valoración ética. La validez jurídica es autónoma respecto de aquello para lo que de hecho está valiéndose o ha valido en una sociedad (o en la historia) uno u otro sistema de legalidad: función regresiva u opresiva, de obstáculo al

FILOSOFÍA DEL DERECHO: LEGALIDAD-LEGITIMIDAD

cambio, función progresiva, transformadora y de liberación social; y es también autónoma, no indiferente, al valor ético, a la justificación o no, de tal Derecho. Precisamente la Filosofía del Derecho es quien, contribuyendo a diferenciar entre esas dimensiones empíricas de las ciencias jurídicas, la Dogmática, la Sociología y la Historia del Derecho, trata a su vez de establecer y reconstruir las necesarias comunicaciones entre ellas y su contraste crítico con la ética, con la teoría de la justicia.

Desde esa perspectiva y con ese propósito, hoy la más relevante Filosofía del Derecho, entendida como totalización crítica de tales dimensiones de la facticidad jurídica, será en definitiva –salvado igualmente el propio riesgo iusnaturalista– la no sacralización acrítica de esa triple, no exhaustiva, reducción científicista: a) la de un Derecho positivo que, sin aquélla, se convertiría así en la instancia única –incluso la única justa–, la más absoluta, dogmática e indiscutible para regular los comportamientos humanos, como querría algún positivismo extremo de signo irremediablemente conservador; b) la de un total conformismo sociologista ante lo realmente existente, ante lo que de hecho también en la práctica jurídica haya logrado imponerse en un determinado grupo social o en preeminentes sectores de él: para algún empirismo abstracto parecería casi que diera igual el cómo y el qué acaba por imponerse; c) asimismo, la de una interesada mitificación, sacralización de la historia, una simulada mistificación de aquélla como ciencia; y desde ahí la esencialista inmovilización del pasado, su tradicionalista deificación (y reificación) con la falaz exigencia conclusiva de que lo que ha sido (en el pasado) debería sólo por ello mismo seguir siendo en el presente y futuro: es decir, la vieja infamia, el viejo látigo que no por viejo deja, sin embargo, de ser infamia y látigo.

Frente a esa sacralización acrítica del pasado y de lo existente sin más (jurídico o social), la filosofía de nuestro tiempo es y debe ser, por el contrario, conciencia crítica de la historia, conciencia crítica de la realidad. No para cualquier cosa sino precisamente para, con base en un conocimiento y un diálogo racional, contribuir a transformar el Derecho y la Justicia desde –en esta concepción– esos valores, exigencias éticas fundamentales, de libertad, igualdad, seguridad y solidaridad. Y, a mi juicio –aquí también en comunicación y debate con la reciente e importante obra de Jürgen Habermas *Facticidad y validez*–, la mejor vía concreta para ello es en nuestros días la que se expresa en la fórmula del Estado social y democrático de Derecho.

II

La legitimidad y justificación del Derecho, de la legalidad, se sitúa, hoy, pues, de manera muy fundamental en su progresivo contraste con esos principios y exigencias del Estado social y democrático de Derecho. Se trata, pues, de especificar aquí esos caracteres y requisitos institucionales y sociales como resultado del debate en la mejor filosofía jurídica, ética y política actual y ante un próximo futuro identificado por la globalización del mundo y la universalización de tales principios y derechos. La idea básica y el consecuente criterio orientador de todo ello reside, a mi juicio, en entender que el Estado de Derecho se vincula de modo necesario a la democracia, a la inacabable e imprescindible tarea de construir una sociedad democrática. Quiere esto decir que las exigencias éticas y políticas de la democracia, la doble participación en las decisiones y en los resultados (necesidades, derechos, libertades), se trasladan y deben trasladarse de modo coherente, aunque a través de procesos históricos complejos, al marco jurídico, institucional y normativo del que llamamos Estado de Derecho.

El Estado de Derecho es el imperio de la ley: exige, por tanto, la sumisión, la subordinación a ella de todos los poderes del Estado; y de todos los poderes no estatales, sociales, económicos y demás; y de todos los ciudadanos, por supuesto. El legislativo, Parlamento que representa al pueblo en quien reside la soberanía, es en este sentido poder prevalente por ser quien —de acuerdo con la Constitución— fabrica las leyes, quien puede cambiarlas y derogarlas. Y eso vale y debe valer tanto en un ámbito nacional (y/o estatal) como, con necesarias transformaciones, para el inmediato futuro transnacional (supraestatal). Los poderes ejecutivo y judicial actúan (deben actuar) siempre en su marco, dentro de la legalidad, con posibles zonas restringidas de discrecionalidad (nunca de arbitrariedad), es decir, aunque con función creadora e integradora, dentro siempre del sistema jurídico. Diferenciación, pues, de poderes con comunicación entre ellos, mejor que separación con escisión e incomunicación. Y especial control sobre el Gobierno, sobre la Administración, con fiscalización y responsabilidad política ante el Parlamento y jurídica ante los Tribunales de Justicia.

Estos caracteres elementales, básicos, del Estado de Derecho se han recordado aquí únicamente para subrayar enseguida que

FILOSOFÍA DEL DERECHO: LEGALIDAD-LEGITIMIDAD

aquél, sin embargo, no es ni se reduce sin más —como a veces parece creerse— a cualquier especie de imperio de la ley. También las dictaduras modernas y los regímenes totalitarios, con doctos dóciles juristas a su servicio, podrían alegar el imperio (¡indiscutible imperio!) de la ley: los dictadores suelen encontrar bastantes facilidades, sirviéndose siempre del miedo, del terror, de la mentira y de la falta de libertad, para convertir en leyes sus decisiones y voluntades (individuales o de sus clanes minoritarios), y hasta —diríamos— para legislar sus arbitrariedades. Podrían incluso aceptar y alegar que su poder está reglado por el Derecho (por el mismo dictador creado) y sometido a (sus propias) normas jurídicas. Lo que en definitiva diferencia, pues, de manera más radical y substancial al Estado de Derecho —como bien se señala en el Preámbulo de nuestra Constitución desde esa su necesaria correlación fáctica y prescriptiva con la democracia— es su concepción del «imperio de la ley como expresión de la voluntad popular»: es decir, creada (con variantes históricas, pero no bajo unos mínimos) desde la libre participación y representación hoy de todos los ciudadanos. Si la ley, el ordenamiento jurídico, no posee ese origen democrático, podrá haber después imperio de la ley (de esa ley no democrática) pero nunca Estado de Derecho. Desde luego que cuanto mayor y mejor, en cantidad y calidad, sea dicha participación por de pronto en las decisiones, mayor legitimación y mejor legitimidad tendrán esa democracia y ese Estado de Derecho.

Obsérvese, con implicaciones teóricas y prácticas de la más decisiva importancia, que tal concepto de imperio de la ley se comprende y, a su vez, deriva todo su sentido; es decir, se sustenta y se fundamenta en y desde valores y exigencias éticas (derechos, preferirán decir otros) que constituyen el núcleo de su misma coherencia interna y también de su justa legitimidad. Su raíz está precisamente en el valor de la libertad personal, de la autonomía moral y de todo aquello (sin perfeccionismos ahistóricos) que la hacen más real y universal.

Si el Estado de Derecho es (así democráticamente entendido) imperio de la ley, resulta evidente que aquél es y habrá de ser por encima de todo imperio de la ley fundamental, imperio de la Constitución. Desde este punto de vista resulta obvio (casi tautológico) que todo Estado de Derecho es Estado constitucional de Derecho. El poder legislativo, poder prevalente —decíamos más arriba— en el ámbito del poder constituido, es y debe ser un poder, a su vez, subordinado a la Constitución: para controlar motivadamente esto existe por de pronto el Tribunal Constitucional. Aquél

está y debe estar así subordinado, en última instancia, al poder constituyente –supremo poder soberano– que es quien, por los procedimientos por él establecidos, a su vez podría asimismo revisar y reformar la propia Constitución. (Para el trasfondo último de todo ello –Kelsen y bibliografía posterior hasta el propio Habermas– reenvío a algunas puntualizaciones de mi *Curso de Filosofía del Derecho*, publicado por Marcial Pons Editor en 1998.)

Es verdad que en el pasado, por lo general de manera no expresa, se ha tendido con excesiva frecuencia y simplicidad (¿interesada?) a definir de modo reductivo a la Constitución con un carácter casi meramente programático, es decir no prescriptivo, no (más o menos) directamente normativo. Frente a tales reducciones, el entendimiento actual de la Constitución como norma jurídica, con todas las mediaciones y reservas que la prudencia (incluso la jurisprudencia) autorice o permita introducir, me parece una conquista a todas luces muy positiva y por completo coherente con el mejor Estado de Derecho. Los juristas, de todos modos, no deberían disminuir más allá de la cuenta (jurídica) esa significación y esa función, política y socialmente muy relevante, adjudicada y de hecho impulsada por las Constituciones en ese conflictivo pasado del siglo XIX y parte del XX. La prueba indudable es lo mucho que se luchaba en esos tiempos por la Constitución, su tan emotiva simbología en el «inconsciente colectivo» (fiestas y plazas de la Constitución por doquier)... y –señal decisiva– la prisa que se daban los enemigos de ella para, acá o allá, derogarla, destruirla o falsearla en cuanto podían. Las leyes eran, desde luego, muy importantes (¿alguno diría que lo realmente importante eran los reglamentos!) pero también lo eran, a pesar de todo, las Constituciones.

Todo esto viene aquí y ahora a cuento de mis fuertes reservas –asumido críticamente tal proceso histórico– frente a la, en nuestros días tan en auge, extremosa contraposición doctrinal que de modo esencialista (¿iusnaturalista?) quiere establecerse entre un casi perverso Estado legislativo de Derecho y un casi perfecto Estado constitucional de Derecho. En esta perspectiva se demoniza al primero como producto espurio de los políticos y de las mayorías y se deifica al segundo como resultado excelso de la obra hermenéutica de sabios juristas y expertos minoritarios. Sin prescindir en términos concretos de la crítica, yo sin embargo por principio y por coherencia aproximaría mucho más ambas instancias, Constitución y legislación. La Constitución no debe ser utilizada *a priori* contra la legislación: en definitiva, la procedencia, la gé-

FILOSOFÍA DEL DERECHO: LEGALIDAD-LEGITIMIDAD

nesis, la raíz de una y otra no es tan radicalmente diferente u opuesta, sin que con ello se niegue para nada la superior calidad de la cantidad procedimental acogida en la Constitución. Para esta concepción, que hago mía, todo Estado de Derecho es, pues, Estado constitucional, legislativo y hasta judicial de Derecho: y en él, por supuesto, la Constitución es la norma fundamental (a no confundir, de todos modos, con la kelseniana *Grundnorm*, de carácter lógico trascendental), encontrando en la norma legal su primera y principal interpretación, concreción y realización. Imprescindible en este contexto —debería resultar obvio advertirlo— la crítica y autocrítica para la siempre abierta revisión y transformación de tal Derecho positivo, así como para la necesaria reforma y autentificación de las instituciones jurídico-políticas de la democracia participativa y representativa (Parlamento, partidos políticos, sistemas electorales, etc.) y, por lo tanto, del mismo Estado de Derecho.

Mis cautelas, lo reitero de modo expreso, y mis advertencias críticas frente al mimético entusiasmo actual por la fórmula del Estado constitucional de Derecho lo son y aumentan en la medida —como digo— en que éste, por un lado, implique y favorezca una real infravaloración de las instituciones legislativas democráticas y, por otro (derivado de ahí), en cuanto que la interpretación y aplicación de los superiores principios y valores constitucionales pretendan atribuirse y reducirse de manera casi exclusiva o muy predominante a las meras instancias y criterios de los órganos judiciales. Entre éstos y aquéllos, imprescindibles, están y tienen que estar, con toda su fuerza y legitimidad, las normas legales (legislativo estatal nacional o, cada vez más, supranacional, Unión Europea y demás) que, entre otras cosas, aseguren en todos los órdenes un trato mucho más igual. La invocación al Estado constitucional de Derecho de ningún modo puede servir como pretexto para puentear, saltar, al Estado legislativo de Derecho, ni puede por tanto valer como disfraz ideológico para un reductivo Estado judicial de Derecho, poco acorde con la legalidad (incluida la constitucional) y la democrática legitimidad: en tal situación todos los conflictos y luchas políticas se trasladarían entonces (aún más) al interior del poder judicial. Para que quede bien claro todo lo anterior —así lo espero— recordaré que hace ya muchos años, defendiendo como hoy la función creadora (incluso alternativa) del juez, puse por escrito que, a mi juicio, donde mejor y de modo más coherente funciona una necesaria «magistratura democrática» es precisamente en el marco siempre abierto y crítico de una

precedente y consecuente legislatura democrática.

Pero el Estado de Derecho no es sólo cosa de juristas, única y exclusivamente una cuestión jurídica. En él, como siempre tendría que ser, el Derecho y el Estado no son sino medios oportunos, puede que imprescindibles, para un fin más esencial: no se hizo el hombre para ellos, sino ellos para el hombre, para los seres humanos. Y a quienes en rigor más importa que aquél exista, funcione y sea real y formalmente respetado no es tanto —aunque también— a los gobernantes (así, en definitiva, más y mejor controlados) sino a los ciudadanos, a sus derechos, libertades y necesidades; y muy especialmente les interesa —tendría que interesar— a aquellos que pueden protegerse menos, o nada, por sus propios medios, empezando por los de carácter económico. Pero para que ello sea o fuere así, es necesario, requisito ineludible, que tales demandas, exigencias éticas y sociales, se encuentren efectivamente reconocidas y garantizadas por el Estado de Derecho: por unas normas jurídicas, Constitución, leyes, decisiones administrativas y judiciales, que de verdad incorporen contenidos —prescripciones— concordes con la protección y realización de tales derechos fundamentales.

Éstos, los derechos fundamentales, constituyen la razón de ser del Estado de Derecho, su finalidad más radical, el objetivo y criterio que da sentido a los mecanismos jurídicos y políticos que componen aquél. La democracia, doble participación, es, ya veíamos —además de participación en decisiones—, demanda de participación en resultados, es decir en derechos, libertades, necesidades. El Estado de Derecho, en esa su empírica y también racional vinculación e interrelación con la democracia, lo que hace es convertir en sistema de legalidad tal criterio de legitimidad: y en concreto, en esa segunda perspectiva, institucionaliza de uno u otro modo esa participación en resultados, es decir, garantiza, protege y realiza (en una u otra medida según tiempos y espacios, historia y lugar) unos u otros derechos fundamentales.

No voy aquí a reproducir, a repetir, la historia de esa decisoria interrelación entre Estado de Derecho y derechos fundamentales. Por supuesto que se empieza por la exigencia de protección para, especialmente, derechos, libertades y necesidades de ciertos sectores sociales más poderosos, la burguesía y sus propiedades. Pero la mínima coherencia interna de las justificaciones éticas ahí alegadas y, sobre todo, las presiones y luchas, digamos, externas, de los otros sectores excluidos, habrían de ir conduciendo cada vez más el proceso —con grandes esfuerzos y dificultades— por las

FILOSOFÍA DEL DERECHO: LEGALIDAD-LEGITIMIDAD

vías de una relativa, todavía muy incipiente, universalización. Si se pide —como tan necesaria y esencial— la libertad (derecho natural y racional, se decía entonces), lo lógico es que esa libertad lo sea para todos (igual) y que sea real (no ficticia, ni sólo formal). Y, a mi juicio, también resulta completamente lógico (tanto de lógica racional como histórica, si es que en ella se puede así diferenciar) que esos procesos y progresos de los derechos fundamentales se incorporen con responsabilidad a su protección efectiva por distintos y correlativos tipos de Estado de Derecho. Si no fuese así, si no se produce esa real correlación, tendrían razón los que alegaban ayer y hoy que, en definitiva, el Estado de Derecho es y no puede dejar de ser un Estado de derechas. Pero yo no lo creo así: creo, en cambio, en la capacidad integradora y en la fuerza creadora de aquél.

En esa básica interrelación entre democracia y Estado de Derecho es donde precisamente se inscribe y adquiere, por tanto, pleno sentido esa diferenciación conceptual e histórica (primero histórica, por supuesto) referida a estos dos ya consolidados modelos que son el Estado liberal de Derecho y el Estado social de Derecho. Los caracteres de ambos son sobradamente conocidos, aunque pueda siempre debatirse y precisarse sobre ellos: en amplia medida hoy se expresarían respectivamente como deterioro o progreso del *Welfare State* en unos u otros países. Mis propias posiciones personales, análisis y juicios críticos incluidos, estaban ya en mi viejo libro (de 1966) *Estado de Derecho y sociedad democrática* y, con posterioridad —con menores fracturas, creo, de las que en estos complejos tiempos han sido tan habituales—, en otros trabajos mucho más recientes citados en el apéndice bibliográfico que puede encontrarse en la última reedición de aquél (Taurus Ediciones, 1998). A todo ello reenvío para poder seguir ahora justificando, ante las insuficiencias tan radicalmente diferentes de aquellos dos (de ningún modo, pues, en una relación de equidistancia) la necesidad de ir adelante —en universalización real de libertades e igualdades— con esa propuesta, se le ponga el mote que se prefiera, que yo denomino y denominaba Estado democrático de Derecho.

Con ello —me temo que sea necesario advertirlo— no se infravaloran para nada ni las aportaciones ni, sobre todo, las potencialidades (válidas por sí mismas o como base para transformaciones más de fondo) del Estado social. Pero lo que no se ocultan son las frustraciones y contradicciones, ni las reducciones en él de hecho introducidas por otros importantes poderes: de ahí derivan los in-

dudables déficits de universalización, los muy conservadores dogmas tecnocráticos, la ideología del fin de las ideologías, hoy «el pensamiento único», las connotaciones elitistas y discriminatorias (respecto de minorías o sectores marginados y, de manera muy especial, respecto del que antes llamábamos «tercer mundo»), el deterioro y degradación constante del medio ambiente, la absoluta imposición de los análisis y las recetas economicistas, la correlativa prevalencia de la especulación financiera sobre la empresa productiva, la sacralización en definitiva de la mera razón instrumental. Lo que, en definitiva, aquí se critica son fundamentalmente esas graves reducciones neoliberales o ultraliberales del *Welfare State* que, incluso, han contaminado en más de un momento las políticas impulsadas desde partidos o gobiernos socialdemócratas. ¿O no ha sido así?

No se infravalora, pues, el Estado social de Derecho, es decir no se le valora —creo— en menos de lo que ha sido y, con dificultades, sigue siendo; ni se infravalora aquí tampoco el Estado liberal de Derecho. En ellos se institucionalizan ciertas fases de la evolución democrática: ambos son Estados de Derecho frente a cualquier dictadura (que es lo que teníamos en España cuando aquel viejo libro mío se publicó) y en ellos se protegen, aún con grandes y no equiparables deficiencias de universalización, importantísimos derechos humanos. El Estado social de Derecho es, con mucho, lo mejor que hasta ahora hemos logrado inventar e implantar. Pero entonces y hoy —con las consecuentes diferencias de tiempo y hasta de lenguaje— de lo que se trataba es de no parar la historia, ni de ocultar esas graves deficiencias económicas, políticas, sociales, culturales del mundo realmente existente. Para esa transformación yo precisamente hablaba y hablo de socialismo democrático, de socialdemocracia si los posibles críticos se quedan más tranquilos, hoy de nuevo ésta en fase de recuperación: y desde ahí propugnaba y sigo, desde luego, propugnando un —creo— muy consecuente Estado democrático de Derecho.

Considero, pues, que los valores que dan sentido al Estado social y democrático de Derecho —libertad, igualdad, solidaridad— constituyen hoy la mejor vía de legitimidad y de legitimación del Derecho y del Estado actual. De ahí deriva la legalidad, la teoría del Derecho, y la legitimidad, la teoría crítica de la Justicia, que encuentran más sólido fundamento en la Filosofía jurídica y ética de nuestro tiempo: como base, Kant, y después en pluralidad, vuelvo a recordar, de Kelsen a Bobbio, a Hart y a Rawls o Habermas. □

Desde el 15 de enero, en la Fundación Juan March

Exposición «Marc Chagall: Tradiciones judías»

La integran 41 pinturas realizadas por el artista de 1909 a 1976



«El reloj», 1914

Un total de 41 obras integran la exposición del pintor ruso-francés Marc Chagall (Vitebsk, Rusia, 1887- Saint-Paul de Vence, Francia, 1985) que ofrece en su sede, en Madrid, la Fundación Juan March desde el 15 de enero. Con el título «Marc Chagall: Tradiciones judías», esta muestra, que estará abierta hasta el 11 de abril próximo, tiene por objetivo mostrar cómo el arte de Chagall se fundamenta en la cultura y tradiciones judías. «Si no hubiese sido judío, no habría llegado a ser artista», dijo el pintor en una ocasión.

La exposición, tras su exhibición en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, se podrá contemplar, del 22 de abril al 4 de julio de 1999, en Barcelona, en la Fundación Caixa Catalunya.

Las obras, realizadas a lo largo de

67 años, entre 1909 y 1976, proceden del legado Chagall, y de museos y galerías como el Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Pompidou, de París; Galería Trétiakov, de Moscú; Museum Ludwig, de Colonia; Musée des Beaux-Arts, de Nantes; Musée National Message Biblique, de Niza; Stedelijk Museum, de Amsterdam; y Kunstmuseum, de Basilea, entre otros. Por primera vez en España se presenta el conjunto del decorado arquitectónico y escénico que Chagall realizó para el Teatro de Arte Judío de Moscú, procedente de la Galería estatal Trétiakov de Moscú. Este conjunto excepcional, que se mantuvo en la clandestinidad durante más de cincuenta años, fue descubierto y restaurado en 1991 por la citada Galería Trétiakov gracias al mecenazgo de la Fundación Pierre Gianadda de Martigny (Suiza).

La Fundación Juan March organizó en el verano de 1977 en la sala de exposiciones de la Banca March, de Palma de Mallorca, con la colaboración de la Fundación Maeght, de Saint-Paul de Vence, una exposición de 58 obras —óleos, gouaches y grabados— de Marc Chagall, quien cumplía por entonces 90 años.

Nacido en el barrio judío de Vitebsk, en la Rusia Blanca, en 1887, Marc Chagall adquirió su plenitud plástica en París, donde fue reconocido como uno de los suyos por los poetas y artistas surrealistas. De vuelta a Rusia, trabajó para la Revolución, fundó una Academia de arte y pintó durante un tiempo para el Teatro judío de Moscú. Pronto regresó a París donde se fraguó su fama como pintor e ilustrador. Tras refugiarse en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, volvió a Francia, esta vez a Niza y a Vence. «En Francia —declaró Chagall— nací por segunda vez».

Sylvie Forestier, asesora científica de la exposición y autora del texto del catálogo, inaugura la exposición el 15 de enero con una conferencia ti-

tulada «El país que se encuentra en mi alma...». «Chagall no deja de ser un enigma, un misterio que se resiste irreductiblemente a cualquier clasificación, a cualquier tipología.» El propio Chagall insistió toda su vida en esta singularidad, que se fue alimentando a lo largo de su creación artística con elementos que tomó prestados del expresionismo, del cubismo, de la revolución, del surrealismo, pero siempre sin perder su ingenuidad infantil.

«Toda la paradoja chagalliana se concentra en esa unión de opuestos: un profundo enraizamiento en la vida, la práctica y las tradiciones religiosas y culturales judías, y una aspiración violenta a la libertad de pintar y de expresar lo universal.»

Además de la conferencia inaugural a cargo de Sylvie Forestier, la Fundación Juan March ha organizado en su sede, del 19 al 28 de enero, a las siete y media de la tarde, un ciclo de cuatro conferencias titulado «Marc Chagall: Tradiciones judías», que impartirán **Leopoldo Azancot**, escritor y crítico literario, los días 19 y 21, sobre *Marc Chagall: Una vida judía* y *Marc Chagall y la mística judía*; y **Javier Arnaldo**, profesor titular de Historia del Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid, los días 26 y 28, sobre *Marc Chagall: La pintura al dictado del amor* y *Marc Chagall: La vida como historia revelada*.



De izquierda a derecha, «El teatro», 1920; «La literatura», 1920; y «La danza», 1920

Marc Chagall: vida y obra

1887 - 1914

Marc Chagall nace el 7 de julio de 1887 en Vitebsk (Bielorrusia), el mayor de nueve hermanos de una familia judía. En 1907 se traslada a San Petersburgo y de 1908 a 1910 estudia en la Escuela Swanseva, dirigida por León Bakst, de tradición liberal y abierta a las expresiones artísticas modernas. Allí descubre Chagall el simbolismo literario y el *art nouveau*. Conoce a Bella Rosenfeld. Cuando Bakst decide trasladarse a París para dedicarse a los trabajos de Diaghilev, Chagall piensa en marchar a la capital francesa.

Llega a París en el verano de 1910. En la galería Bernheim conoce a Van Gogh, Gauguin y Matisse. En los años siguientes expone en el Salón de Otoño y en el de los Independientes. En 1913 conoce, a través de Apollinaire, al marchante berlinés Walden; participa en el primer Salón de Otoño en Berlín y, al año siguiente, realiza su primera exposición individual en la

galería berlinesa «Der Sturm».

El estilo de Chagall en este primer período de París está marcado por la intensidad de los colores y la luz de la capital francesa. Pinta un gran número de gouaches sobre temas rusos que preludian los futuros cuadros de composición «nueva», con más estructura y ritmo, y que reflejan uno de los elementos esenciales de su arte: la «voluntad de construcción». Entre sus primeras grandes composiciones figura *La boda*.

Según André Breton, en este período parisino Chagall dibuja la «explosión lírica total» que lo distingue de todos los pintores de la época. En las obras que evocan a Rusia, se aprecian en su vocabulario iconográfico motivos y personajes de carácter judío, del que emanan lo maravilloso y la magia, ocupando casi toda la superficie de sus lienzos. En 1914 viaja de Berlín a Vitebsk, donde le sorprende la Primera Guerra Mundial.

1915 - 1923

El reencuentro en Vitebsk con Bella será esencial para Chagall. De esta relación nace en sus cuadros toda una serie de tiernos enamorados. Se casan el 25 de julio de 1915. Su hija Ida nace en mayo del año siguiente. Chagall expone en Moscú y Petrogrado y empieza a realizar pequeños dibujos con tinta para ilustrar obras de la literatura yidish. En vísperas de la Revolución, se intensifican los esfuerzos —algunos a través de ediciones ilustradas— por crear un nuevo arte judío. De hecho, la Revolución de Octubre supone para Chagall una doble liberación: se le concede la ciudadanía íntegra, de un lado, y de otro, su amistad con Lunacharski, presidente del Ministerio de la Cultura y las Artes para toda Rusia le será de vital importancia. En 1917 Chagall es nombrado Comisario de Bellas Artes de la Gobernación de Vitebsk, donde funda una escuela de arte moderno. En enero de 1919 se inaugura la Academia de Bellas Artes, en la



«La música»,
1920

El catálogo

que enseñan Lisitzky y Malevich. Este último pronto se convierte en enemigo declarado de Chagall. Contrario a los dogmas del suprematismo que se apodera por completo de su Academia, Chagall se ve obligado a dimitir y viaja a Moscú. Participa en la primera exposición oficial de arte revolucionario en Petrogrado.

En 1920, Chagall deja definitivamente Vitebsk y se establece en Moscú, donde realiza pinturas murales y maquetas de decoraciones para el «Teatro Judío», una pequeña sala con 90 butacas. Esas pinturas, que más tarde son trasladadas a una sala más grande, representan una especie de manifiesto a favor de las fuerzas espirituales, un teatro del mundo. En el verano de 1921 se exponen en 9 partes: *La Introducción al Teatro de Arte Judío*, *La Música*, *La Danza*, *La Literatura*, *El Teatro*, *El banquete nupcial*, *El amor en escena*, *El techo* y *El telón de boca*.

En el verano de 1922 Chagall deja definitivamente Rusia y viaja a Berlín. Le siguen su esposa e hija. Mantiene un litigio con Walden por los 150 cuadros que había dejado en Berlín cuando marchó a Rusia y que habían sido vendidos por él. Realiza una serie de 20 grabados para *Mi vida*. En 1923 se traslada a París para ilustrar libros de Ambroise Vollard. Las 107 estampas, grabadas entre 1923 y 1925 para *Las almas muertas*, de Gogol, muestran a Chagall como un verdadero maestro en el arte de la ilustración.

El catálogo de la Exposición «Marc Chagall: Tradiciones judías» incluye un estudio de Sylvie Forestier, asesora científica de la muestra y ex directora del Musée National Message Biblique, de Niza, titulado *El color verde del Arca...*, seguido de un glosario de términos *yidish*; anotaciones sobre los diversos paneles de *El Teatro Judío*, a cargo de Benjamin Harshav; y una biografía de Marc Chagall, escrita por la nieta del pintor, Meret Meyer.

La Fundación Juan March ha editado asimismo 3 carteles —*La Música* (1920), *La novia de la cara azul* (1932-59) y *Liberación* (1937-52)—, una reproducción de la *Introducción al Teatro de Arte Judío* (1920) y 9 tarjetas postales de las siguientes obras: *La Música*, *La Danza*, *El Teatro*, *La Literatura*, *Sobrevolando la ciudad*, *La casa azul*, *Yo y la aldea*, *El shofar* y *La boda*.

por encargo de Vollard (publicadas en 1952), y en 1927, 19 gouaches titulados *Circo Vollard*. Tres años después, Vollard le encarga también ilustraciones para *La Biblia*. Ésta le había atraído desde niño («Yo no veía *La Biblia*, la soñaba») y ahora siente la necesidad de visitar Palestina. En 1931, invitado por Meir Dizengoff, alcalde y fundador de Tel Aviv, Chagall, acompañado de Bella e Ida, viaja por Palestina, Haifa, Tel Aviv y Jerusalén, tras visitar Alejandría. Chagall pinta interiores de sinagogas en Safed y paisajes en Jerusalén y a su regreso a París empieza los aguafuertes de *La Biblia*.

De 1933 es una gran retrospectiva Chagall que se celebra en el Museo de Basilea. Ese año los nazis queman obras suyas en Alemania. Como en esa época Chagall era Comisario de las Artes en Vitebsk, se rechaza su solicitud de la ciudadanía francesa, que no le será concedida hasta 1937. En 1934-35 viaja a España, donde queda

1924 - 1940

Realiza su primera retrospectiva en París. Su afirmación «Yo quiero un arte de la tierra y no solamente de la cabeza» muestra la fascinación de Chagall por la naturaleza, el paisaje y la luz de Francia, especialmente en sus frecuentes estancias en Isle-Adam-sur-l'Oise, en Ault (Normandía) y en Bretaña. En 1925 realiza ilustraciones para las *Fábulas* de La Fontaine

impresionado por la obra de El Greco. En el Café de Flore, de París, co-

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

noce a Picasso, en ese momento dedicado al *Guernica*.

En 1939, con el cuadro *Los novios* Chagall obtiene el tercer premio del Carnegie Institute de Pittsburgh.

1941 - 1951

Como otros artistas notables,

entre ellos Matisse, Picasso, Rouault o Max Ernst, Chagall recibe una invitación del Museum of Modern Art de Nueva York para residir en Estados Unidos. Al principio el pintor desecha la idea, aún no consciente del peligro que se cieme sobre él. Cuando las nuevas leyes alemanas para los judíos se implantan también en Francia, Chagall y Bella parten para Marsella y de allí marchan a Nueva York, tras hacer escala en Madrid y en Lisboa. El 23 de junio de 1941, día en que los alemanes invaden Rusia, Chagall y Bella desembarcan en Nueva York. Al año siguiente realiza los figurines y decorados del ballet *Aleko*, de Massine, sobre el tema de *Los cingaros*, de Pushkin, y música de Tchaikovsky, para el Ballet Theatre de Nueva York.

El verano de 1944 lo pasan en Cranberry Lake, cerca de Nueva York. Este paisaje inspira a Chagall algunos de sus cuadros. Allí se enteran de la ocupación aliada de Francia y de la liberación de París, ciudad que Bella ya no volvería a ver. Víctima de una infección viral, fallece en septiembre de ese mismo año en Nueva York. Desde entonces Chagall, que pasa casi diez meses sin poder trabajar, encuentra consuelo y apoyo moral en su hija Ida. En 1945 vuelve a pintar. Realiza los figurines y decorados para *El pájaro de fuego*, de Stravinsky, cuyo estreno es un gran éxito. En el verano Ida contrata a una mujer



«La boda», 1918

joven que habla francés, Virginia McNeil, para que se ocupe de su padre. Chagall se instala al año siguiente en High-Falls con Virginia, quien durante siete años compartirá su vida y le dará un hijo. De 1946 es la retrospectiva en el Museum of

Modern Art de Nueva York, que se ofrece después en Chicago. Realiza un primer viaje a París después de la guerra y reanuda la relación con sus amigos pintores y poetas. En 1947 asiste a la inauguración de su gran exposición en el Musée d'Art Moderne de París, a la que siguen otras retrospectivas en el Stedelijk Museum de Amsterdam, en la Tate Gallery de Londres, la Kunsthau de Zurich y la Kunsthalle de Berna. En septiembre de 1948 participa en la XXV Bial de Venecia, donde se le reserva una sala completa y obtiene el Primer Premio de Grabado.

En 1949 Chagall se traslada a la Costa Azul y al año siguiente, maravillado por el paisaje de Vence, en el sur de Francia, se instala en «La Colline». Allí realiza sus primeras cerámicas, se reúne a menudo con Matisse y con Picasso, que viven cerca. La década 1950-1960 es rica en encargos de todo tipo, que llevan a Chagall a profundizar en los múltiples dominios de la expresión artística: ilustraciones de libros, pintura monumental, cerámica, escultura, vitrales, mosaicos y tapices.

1952 - 1985

En la primavera de 1952 Chagall conoce a Valentine (Vava) Brodsky, compatriota suya, con quien se casa en Francia el 12 de julio, iniciándose

un nuevo capítulo en la vida del artista. Trabaja en el proyecto de una cerámica mural monumental que será colocada, en 1957, en el baptisterio de Notre Dame de Toute Grâce, en Assy (*El cruce del Mar Rojo*). En 1955 inicia la serie de pinturas murales del *Mensaje bíblico*, terminada en 1966. En 1957 viaja por tercera vez a Israel para inaugurar la Casa de Chagall en Haifa. Tériade publica *La Biblia*. La American Academy of Arts and Letters elige ese mismo año a Chagall miembro honorario.

En 1963 André Malraux propone a Chagall crear una nueva pintura para el techo de la Ópera de París, en el Palais Garnier, que se inaugura con gran éxito en septiembre del año siguiente. Chagall y Vava dejan Vence y se instalan en Saint-Paul, en La Colline. Trabaja en las dos pinturas murales destinadas al Metropolitan Opera House: *Los orígenes de la música* y *El triunfo de la música*. Decora el Nuevo Parlamento en Jerusalén. En 1967, con motivo de su 80º aniversario, se celebran retrospectivas de su obra en Zurich y Colonia. Realiza un vitral para la catedral de Metz. En 1969 se coloca la primera piedra del edificio de la Fundación Message Biblique Marc Chagall en Niza. Al año siguiente se celebra en el Grand Pa-

lais de París la Exposición «Hommage à Chagall». Por invitación de la Ministra de Cultura de la entonces Unión Soviética, en 1972 Chagall viaja con Vava a Moscú, donde firma, cincuenta años más tarde, las obras del Teatro de Arte Judío. El 7 de julio, en presencia de André Malraux, se inaugura el Musée National Message Biblique Marc Chagall, para el que creó tres vitrales con el tema de *La creación del mundo*, destinados a la sala de conciertos.

En 1977 el Presidente de la República Francesa le concede la Gran Cruz de la Legión de Honor. Ese año la Fundación Juan March, con la colaboración de la Fundación Maeght, de Saint-Paul de Vence, organiza en Palma una exposición con 58 obras de Chagall. En 1984 se organizan retrospectivas en el Centre Pompidou, de París, en Niza, Saint-Paul-de-Vence, Roma y Basilea. Al año siguiente se prepara otra gran retrospectiva de sus pinturas en la Royal Academy of Arts de Londres (también presentada en el Philadelphia Museum of Arts). La noche del 28 de marzo de 1985, después de haber pasado el día trabajando en su taller, Marc Chagall fallece a los 97 años. Sus restos descansan en el cementerio de Saint-Paul-de-Vence (Francia).



Textos de Marc Chagall

El Arte, un estado del alma

“ Pero quizás es mi arte —pensaba yo— el arte de un demente, mercurio centelleante, un alma azul que invade mis cuadros.

Personalmente no creo que esfuerzos científicos puedan servir al arte. El impresionismo y el cubismo me son extraños. El arte me parece ser sobre todo un estado del alma.

Los cambios, en el orden social como en el arte, serían más creíbles si provinieran del alma y del espíritu. Si los seres humanos leyeran con atención las palabras de los Profetas, encontrarían allí las claves de la vida.

Un buen ser humano puede ser, como es sabido, un mal artista. Pero quien no sea un gran hombre y por ello un ‘hombre bueno’, no será nunca un verdadero artista.



Volar hacia otro mundo

Escogí la pintura: me era más necesaria que la comida. Me pareció como una ventana a través de la cual me echaría a volar hacia otro mundo...

Lo esencial es el arte, la pintura, una pintura que es muy diferente a la que todo el mundo practica. ¿Pero qué pintura es ésta? ¿Me dará Dios o algún otro la fuerza para que pueda insuflar en mis cuadros mi aliento, el aliento de la oración y de la tristeza, de la oración por la salvación y la resurrección?

Quiero introducir una cuarta dimensión

Cuando en un cuadro he cortado la cabeza a una vaca y se la he puesto al revés, no he hecho esto por hacer literatura. Quiero introducir en mis cuadros un choque físico, siempre con fundamentos pictóricos, en otras palabras: una cuarta dimensión.

Un ejemplo: una calle. Matisse la desarrolla con el espíritu de Cézanne, Picasso con el de los negros o los egipcios. Yo procedo de otra forma. Yo tengo mi calle. En esa calle coloco un cadáver: El cadáver convulsiona físicamente la calle. Coloco un músico sobre un techo. La presencia del músico influye sobre la del cadáver. Luego un barrendero. La imagen del barrendero influye sobre la del músico. Un ramo de flores que cae, etcétera. De esa forma introduzco lo físico, la cuarta dimensión, en el cuadro y ambas se mezclan.

Cuando en uno de mis cuadros alguien descubre un símbolo, no es por-

que yo así lo haya querido. Es un hecho que yo no busqué. Es algo hallado después y que cada uno puede interpretar a su gusto.

Un mundo al revés

Dios, la perspectiva, el color, la Biblia, forma y líneas, tradiciones y aquello que llamamos 'lo humano': amor, recogimiento, familia, escuela, educación, la palabra de los Profetas y también la vida con Cristo, todo ello se ha sacado de quicio. Quizás yo también he dudado y he pintado un mundo al revés; yo separaba las cabezas de mis figuras, las dividía en pedazos y las dejaba mecerse en algún lugar en el espacio de mis cuadros.

En el fondo, para mí lo que se llama el tema sigue siendo una parte de la técnica. Los amantes son formas, las formas son amantes.

A veces pinto mis cuadros al revés, sin ver lo que hago. Hago cualquier cosa, porque lo que cuenta es la voz, no lo que uno canta.

En general, el artista no puede ver a sí mismo. Aunque quizás la edad se lo llegará a permitir. Con la edad, uno ve su propia vida. Miramos dentro de nosotros mismos como si mirásemos lo de fuera, pintamos nuestro interior como una naturaleza muerta.

Mis lienzos están llenos de pequeños combates.

En la vida, como en la paleta del pintor, hay un único color que da significado a la vida y al arte: el color del amor.

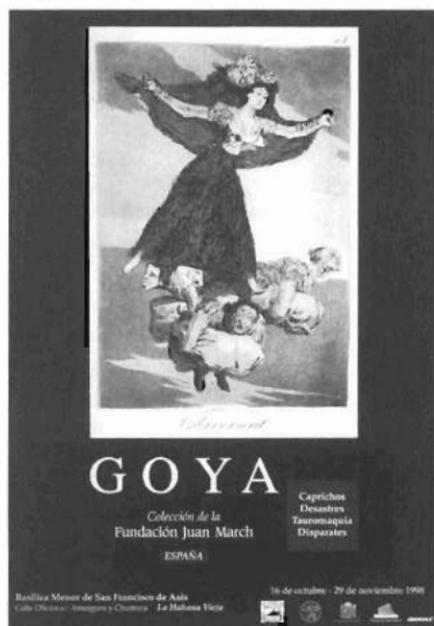
”



MARC CHAGALL

La exposición se clausuró el 29 de noviembre

Los grabados de Goya, en La Habana



Un total de 17.000 visitantes ha tenido la exposición con las cuatro grandes series de grabados originales de Goya que, organizada por la Fundación Juan March, se montó entre el 16 de octubre y el 29 de noviembre del pasado año en La Habana. Un total de 218 grabados se exhibieron en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, en el corazón de La Habana Vieja. La muestra contó con la colaboración de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, así como de la Embajada de España y del Centro Cultural de España en la capital cubana. En el acto inaugural intervinieron Eusebio Leal, director de la Oficina del Historiador, el presidente de la Fundación, Juan March Delgado, y el embajador de España, Eduardo Junco. Una serie de conferencias de profesores de arte, visitas guiadas de estudiantes, certámenes escolares sobre Goya y otras

iniciativas han acompañado a esta muestra, recibida con interés inusitado.

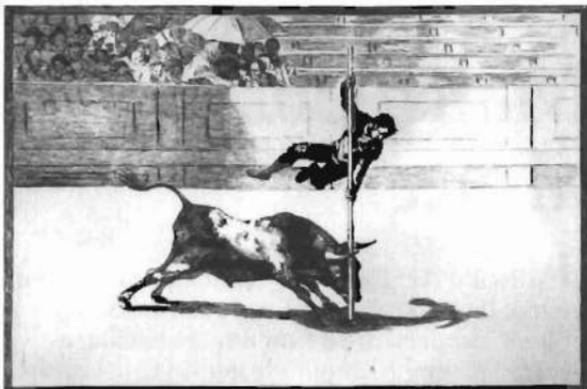
La prensa cubana se hizo eco en su día de la inauguración de esta muestra de 218 grabados que componen las cuatro grandes series, propiedad de la Fundación Juan March, en ediciones de 1868 a 1930: *Caprichos* (80 grabados, 3ª edición, 1868); *Desastres de la guerra* (80 grabados, 6ª edición, 1930); *Tauromaquia* (40 grabados, 6ª edición, 1928); y *Disparates* o *Proverbios* (18 grabados, 3ª edición, 1891). Así, **Katia Cárdenas Jiménez** escribía en *Cartelera* (15-21 de noviembre de 1998): «La Basílica Menor de San Francisco de Asís, escenario de la más selecta música de conciertos, concede sus espacios a la obra de una figura capital en la historia del arte español y universal: Francisco de Goya. La exposición ofrecerá al público cubano uno de los as-

pectos artísticos y testimoniales más directos, espontáneos y llenos de sensibilidad de la obra de Goya». Por su parte, en *Trabajadores* (5-X-1998) se decía que «para una mejor observación de la técnica del grabado y su expresividad, la muestra trae reproducciones fotográficas de gran formato y un vídeo de 15 minutos sobre la vida y obra del gran artista». «La muestra abarca —señalaba *Gramma* (3-X-1998)— diferentes etapas de la producción de Francisco de Goya y en ella se podrán apreciar sus motivos temáticos para grabar, así como circunstancias de su vida: desde el dramatismo de *Desastres de la guerra* pasando por la emoción de las corridas de toros, hasta el misterio sombrío de los *Disparates*.»

Coincidiendo con la clausura de la

exposición, **Mauricio Vicent**, corresponsal en Cuba de *El País*, se hizo eco del interés despertado por los grabados de Goya en La Habana. Así, entre otras cosas señalaba (el 28 de noviembre de 1998) que «la muestra de grabados de Francisco de Goya que la Fundación Juan March ha llevado este otoño a La Habana ha batido récords. A pesar de la escasez de transporte público y de las dificultades de promoción derivadas de la crisis, más de 15.000 cubanos han pasado en mes y medio por el Convento de San Francisco. Las que más han gustado [de las cuatro series] a los cubanos por su fuerza, iro-

nía y tremendismo han sido *Caprichos* y *Desastres*. Al final, tanto los organizadores españoles como cubanos, coincidieron en que la muestra fue un éxito absoluto».



«Ligereza y atrevimiento de Juanito Apinani en la de Madrid», de la serie *Tauromaquia*

A partir del 14 de enero, en Valencia

La exposición Richard Lindner, en el IVAM

El 14 de enero se inaugura en Valencia, en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centre Julio González, una retrospectiva dedicada al pintor norteamericano de origen alemán **Richard Lindner**, que el pasado 2 de octubre abrió en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, la temporada de exposiciones de esta institución. Hasta el 20 de diciembre estuvieron en Madrid, y entre el 14 de enero y el 14 de marzo se mostrarán en Valencia 41 obras—24 óleos y 17 acuarelas—de este pintor, nacido en Hamburgo en 1941 y fallecido en Nueva York en 1978. Lindner es considerado como un artista solitario, no fácilmente clasificable, que aunó en su pintura influencias del período cultural que vivió en su Alemania natal y de Nueva York, ciudad en la que se estableció

desde 1941. Las obras de la exposición fueron realizadas entre 1950 y 1977 y proceden de muy diferentes sitios e instituciones: Centro Georges Pompidou, de París; Whitney Museum of American Art, Metropolitan Museum y 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; Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, de Madrid; Museo Nacional de Arte Reina Sofía, de Madrid; y otras galerías, colecciones particulares y familia del artista. □

El Museu de Palma, «Importante» de «Diario de Mallorca»

Premio a la Fundación Juan March por su aportación al arte

El Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March) de Palma, ha sido recientemente galardonado por el *Diario de Mallorca* con el premio «Importante». Con esta distinción, este periódico reconoce «la aportación que el citado Museu viene haciendo al arte contemporáneo desde su apertura en 1990, y su voluntad de exhibir en Mallorca la obra, en ocasiones poco conocida, de los grandes creadores de vanguardia».

11 @ Diario de Mallorca

IMPORTANTE
Diario de Mallorca



Primera, 11 de noviembre de 1996

Museu d'Art Espanyol Contemporani, 'Importante' de Diario de Mallorca

El centro artístico ha sido galardonado por su programa de difusión de las vanguardias artísticas de este siglo



EXPOSICIÓN 1996.

El Museu d'Art Espanyol Contemporani, el más galardonado con el premio Importante de «Diario de Mallorca», es el contemporáneo al arte de vanguardia, que dedicó un espacio a la vanguardia que el centro, como la muestra de este contemporáneo desde su apertura en 1990, y su voluntad de exhibir en Mallorca la obra, en ocasiones poco conocida, de los grandes creadores de vanguardia.

El Museu d'Art Espanyol Contemporani, el más galardonado con el premio Importante de «Diario de Mallorca», es el contemporáneo al arte de vanguardia, que dedicó un espacio a la vanguardia que el centro, como la muestra de este contemporáneo desde su apertura en 1990, y su voluntad de exhibir en Mallorca la obra, en ocasiones poco conocida, de los grandes creadores de vanguardia.

Actualmente, el Museu ofrece 57 obras de otros tantos autores españoles del siglo XX, procedentes de los fondos de la Fundación Juan March. Pueden contemplarse pinturas y esculturas de creadores como Picasso, Miró, Juan

Gras, Dalí, Tàpies, Millares, Antonio López, Barceló y Torner, entre otros.

Las obras de ampliación fueron proyectadas por el arquitecto mallorquín Antonio Junco, con la asesoría artística del pintor y escultor Gustavo Torner, autores también del proyecto inicial.

El edificio que alberga el Museo, adquirido en 1916 por Juan March Ordinas, fue residencia de la familia March y allí se instaló la primera dependencia de la Banca March, que sigue abierta, y que ha cedido a la Fundación Juan March las dos primeras plantas para instalar allí el Museo. «Las reformas realizadas desde que se transformó en centro artístico no han hecho sino mejorar este espacio expositivo situado en la calle San Miguel. El hecho de que Gustavo Torner haya aportado su experiencia en la remodelación se deja sentir en el museo, ya que Torner fue el creador, junto a Zóbel, del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca (de cuya colección es responsable y propietaria la Fundación Juan March), también un espacio en el que el arte que contiene no queda eclipsado por la arquitectura que lo rodea.»

El Museo d'Art Espanyol Contemporani, el más galardonado con el premio Importante de «Diario de Mallorca», es el contemporáneo al arte de vanguardia, que dedicó un espacio a la vanguardia que el centro, como la muestra de este contemporáneo desde su apertura en 1990, y su voluntad de exhibir en Mallorca la obra, en ocasiones poco conocida, de los grandes creadores de vanguardia.

El Museo d'Art Espanyol Contemporani, el más galardonado con el premio Importante de «Diario de Mallorca», es el contemporáneo al arte de vanguardia, que dedicó un espacio a la vanguardia que el centro, como la muestra de este contemporáneo desde su apertura en 1990, y su voluntad de exhibir en Mallorca la obra, en ocasiones poco conocida, de los grandes creadores de vanguardia.

En

diciembre de

1996 reabría sus puertas el Museu d'Art Espanyol Contemporani, tras una remodelación que le permitió crear una sala para exposiciones temporales y casi duplicar el número de obras que venía exhibiendo de forma permanente desde su apertura, en 1990. «y que supuso —se apunta en el *Diario de Mallorca*— que Palma contara con un museo de arte contemporáneo en el que figuraban obras de buena parte de los grandes autores del siglo XX».

Actualmente el Museu ofrece 57 obras de otros tantos autores españoles del siglo XX, procedentes de los fondos de la Fundación Juan March. Pueden contemplarse pinturas y esculturas de creadores como Picasso, Miró, Juan

Gras, Dalí, Tàpies, Millares, Antonio López, Barceló y Torner, entre otros.

Las obras de ampliación fueron proyectadas por el arquitecto mallorquín Antonio Junco, con la asesoría artística del pintor y escultor Gustavo Torner, autores también del proyecto inicial.

El edificio que alberga el Museo, adquirido en 1916 por Juan March Ordinas, fue residencia de la familia March y allí se instaló la primera dependencia de la Banca March, que sigue abierta, y que ha cedido a la Fundación Juan March las dos primeras plantas para instalar allí el Museo. «Las reformas realizadas desde que se transformó en centro artístico no han hecho sino mejorar este espacio expositivo situado en la calle San Miguel. El hecho de que Gustavo Torner haya aportado su experiencia en la remodelación se deja sentir en el museo, ya que Torner fue el creador, junto a Zóbel, del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca (de cuya colección es responsable y propietaria la Fundación Juan March), también un espacio en el que el arte que contiene no queda eclipsado por la arquitectura que lo rodea.»

□

En enero, más conciertos

Ciclo «Beethoven-Liszt: las nueve Sinfonías»

Los días 13, 20 y 27 de enero continúan en la Fundación Juan March los conciertos dedicados a las Sinfonías de Beethoven en la transcripción para piano que hizo Franz Liszt, además de a otras obras pianísticas compuestas por el propio Beethoven. El ciclo, que comenzó el pasado mes de noviembre y finalizará el próximo mes de febrero, lleva por título «Beethoven-Liszt: las nueve Sinfonías». Como ya se mencionaba en pasados números del *Boletín Informativo*, este ciclo se celebra también (en las fechas indicadas en la página 46) en Logroño (Auditorio Municipal), con «Cultural Rioja», y en Palma (Teatre Principal), con la colaboración del Consell Insular de Mallorca. El programa en Madrid de este mes de enero es el siguiente:

– *Miércoles 13 de enero*

Ana Guijarro

32 Variaciones sobre un tema propio, en Do menor, Wo O 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.

José Ramón Ripoll, en sus notas al programa, opinaba sobre Liszt: «Pocos compositores encontraremos en la era de la modernidad, de la que sin duda él fue un impulsor decisivo, menos encajillables, menos adaptables, no ya a un molde fijado, sino a su propio estilo. Cuando menos lo esperamos nos sorprende con una nueva concepción sonora, cuanto más nos acostumbremos a una escritura, nos despista con una lengua diferente».

«La dedicación de Liszt a la obra de los demás se debe, por una parte, a su

enorme talante generoso y, por otra, a su inquietud como pianista, deseoso de poder transmitir a su público las obras y los temas que sonaban en la escena, en la orquesta o en otros conjuntos instrumentales.»

«Era un hombre afable, dedicado a sus discípulos, buen consejero y dadivoso. Pasar las tardes junto a los jóvenes que le pedían ayuda en sus quehaceres artísticos, lejos de considerarlo una pérdida de tiempo, le resultaba placentero.»

«Transcribir a los demás era una manera de propagar la Música, no la obra de unos o de otros, sino el sonido universal en el que casi religiosamente creía como elemento redentor de la humanidad. Con las obras ajenas es muy riguroso. Trata de podar todo el ramaje que dificulte la comunicación de la sustancia primera. En sus partituras podemos observar cómo es capaz de hacer más directas determinadas apreciaciones de la obra original, no porque prescindiera de los elementos secundarios, sino porque los tamiza, los permuta y, a veces, los traslada a un lugar más lejano, con el fin de posibilitar la comprensión esencial. Se trata de una labor en la que es imprescindible la poesía, no ya de la lengua traducida, sino del idioma a traducir.» □

Finalizó el último ciclo del año 98

«Músicos del 27»

La Fundación Juan March cerró el año 1998 con el ciclo «Músicos del 27», ofrecido los pasados días 9, 16 y 30 de diciembre, con obras de Fernando Remacha y Salvador Bacarisse, además de Canciones sobre poemas de Federico García Lorca.

Como se indicaba en la presentación del programa de mano, «en 1898 nacieron, entre otras muchas personalidades relevantes, tres músicos que dieron algunos de sus mejores frutos en los años de la Generación del 27. A esta generación musical, importantísima en la renovación de nuestra mentalidad artística, ya hemos dedicado varios de nuestros ciclos.

Conmemoramos ahora a los que nacieron hace un siglo».

«Fernando Remacha, el gran músico de Tudela, ejemplo señero del 'exilio interior' a consecuencia de la Guerra Civil, fue dos veces becado por la Fundación Juan March: en 1958, para realizar un viaje de estudios al extranjero para estudiar en diversos conservatorios europeos con el fin de mejorar la enseñanza del Conservatorio 'Pablo Sarasate' de Pamplona del que acababa de ser nombrado Director; y en 1964, con una Pensión de Bellas Artes, arregló *Cincuenta canciones antiguas* destinadas al repertorio de los niños que se inician en la música. Le recordaremos ahora con su Cuarteto de cuerda y la integral de su música pianística.»

«Salvador Bacarisse, el gran músico madrileño, es ejemplo señero del 'exilio exterior'. Hemos editado el Catálogo de su obra y ahora le recordamos con uno de sus tres Cuartetos de cuerda.»

«Federico García Lorca, músico precoz y altísimo poeta, pervive en el recuerdo y en la historia también desde la música: presentamos la segunda edición del catálogo de Roger D. Tinnell *Federico García Lorca y la música*, que editamos por primera vez en 1993, y escuchamos un ramillete de canciones compuestas sobre versos suyos y otro de las que él mismo recogió del pueblo y popularizó en conciertos y grabaciones discográficas.»

El crítico musical Jorge de Persia, autor de las notas al programa, comentaba:

Jorge de Persia

En el centenario de Remacha y Bacarisse

«Entre las varias coincidencias existentes entre Fernando Remacha y Salvador Bacarisse está la de haber nacido en el mismo año, 1898, cuyo centenario se conmemora en este ciclo.

Los repertorios para instrumentos clásicos de la cultura europea como el piano y el violín tuvieron una presen-

cia muy irregular en la música española. Sus características técnicas y su representación simbólica los vincularon estrechamente a las grandes formas del romanticismo, a los desarrollos sociales de la burguesía; al permanecer España bastante alejada de los desarrollos de la Ilustración en la Europa Central, también su música se

mantuvo por lo general al margen de estos procesos.

Vanguardia y tradición

A partir de las inquietudes planteadas en tiempos de Felipe Pedrell (último tercio del siglo XIX) y coincidiendo con los intentos del modernismo de poner las bases de una cultura que dialogase más abiertamente con la producción europea, comienza un proceso que ha de llevar a la incorporación definitiva de la música española a la historia general. Va tomando cuerpo una perspectiva estética renovadora, y una de las características interesantes de este proceso es que, a pesar de su compromiso con el arte de vanguardia, esta propuesta no reniega de los elementos de la tradición; una tradición que se lee con lente renovadora y no conservadora, con ánimo de integrar más que de reemplazar, al punto que junto al auge que tiene la producción para piano y para cuerdas, por ejemplo, será la guitarra —relegada por la tradición conservadora— la que ocupe nuevamente su lugar en el escenario del concierto con toda su entidad, y también el *Cancionero popular*, referencia de músicos y escritores.

En esta recuperación de los repertorios para los instrumentos-guía de la música europea de entonces, la aportación española transita caminos alejados de las grandes formas de la tradición germana. Mantiene vigente ese sello que distingue una obra de esta nacionalidad acercándose a experiencias ya desarrolladas a partir de las propuestas francesas de Debussy, con formas más intimistas, más impresionistas, hasta propuestas más irónicas y desenfadadas. En esta línea trabajan los integrantes de lo que se llamó 'Generación del 27', planteamiento estético del que forma parte una etapa de la obra de Fernando Remacha. Teniendo en cuenta que Remacha era ejecutante de instrumentos

de cuerda (violín y viola), la presencia en su catálogo de la obra para piano no es muy extensa, pero sí es representativa de las tendencias y gustos dominantes en los compositores de su tiempo.

Salvador Bacarisse se sumó con gran fuerza a las jóvenes vanguardias de los años 20; siguió —en cuanto a perspectiva estética— un proceso bastante contradictorio en la posguerra, al igual que varios de sus compañeros y amigos. Participó con mucha inquietud renovadora en el 'Grupo de los ocho' que se presentó en Madrid a finales de 1930. Su colaboración con los poetas afines a este movimiento cultural fue estrecha; este tipo de coincidencias estilísticas entre músicos y poetas de la generación fue frecuente, al igual que la atención que prestaron todos al pasado clásico español.

A pesar de la cercanía que también les unía a Federico García Lorca, no quedó obra alguna entre los músicos y Federico. Sólo con Manuel de Falla intentó el poeta un trabajo conjunto. A pesar de la gran presencia 'ideológica' y de estilo de Federico en la producción musical de su generación, no quedan rastros de este tipo de colaboración durante su vida. No obstante, a partir de 1937 se produjo bastante obra musical y de gran calidad en base a los poemas de Lorca. La encontramos en el Catálogo *Lorca y la música* editado por la Fundación Juan March y realizado por Roger Tinnell con una cantidad importantísima de trabajos musicales, quizá como en muy pocos casos en la historia de la poesía de nuestro siglo.

El programa finaliza con música armonizada por el propio Lorca. Es sabido que Federico era un músico en esencia, sin mayor formación pero con una capacidad asombrosa para esta expresión; aunque 'su personalidad se perfilaba con la de un músico en potencia', alrededor de los 18 años se produjo su conversión definitiva al mundo de las letras.» □

«Conciertos de Mediodía»

Música de cámara; guitarra; y canto y piano son las modalidades de los tres «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de enero a las doce horas. La entrada es libre, pudiéndose acceder a la sala entre una y otra pieza.

LUNES, 11

RECITAL DE MÚSICA DE CÁMARA,

por el **Trío D'Anches** (Vicente Fernández Martínez, oboe; Pablo Fernández Martínez, clarinete; y José Luis Mateo, fagot), con obras de H. Tomasi, P. Pierné, J. Ibert, G. Jacob y C. Arrieu.

El Trío D'Anches se formó en 1995 con el fin de mostrar la música escrita para el trío de los llamados instrumentos de caña. Sus integrantes son miembros de la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Además de su repertorio de concierto, sobre todo centrado en el siglo XX, el Trío realiza un programa de actividades didácticas dirigidas a jóvenes y centradas en los instrumentos del trío.

LUNES, 18

RECITAL DE GUITARRA,

por **Miguel Trápaga**, con obras de L. Brouwer, J. S. Bach, J. M. Fernández y A. Lauro.

Miguel Trápaga ha estudiado en

el Conservatorio Ataúlfo Argenta de Santander y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha sido becado por la Fundación Marcelino Botín de Santander, por Juventudes Musicales de Madrid y por la Fundación La Caixa de Barcelona y ha obtenido varios premios en certámenes nacionales e internacionales. Ha realizado giras por varios países y, como solista, ha actuado con el Cuarteto de cuerda de Moscú, Orquesta Villa de Madrid y las Orquestas Sinfónicas de Sevilla, Madrid y Nacional de Ucrania.

LUNES, 25

RECITAL DE CANTO Y PIANO,

por **Cecilia Lavilla Berganza** (soprano) y **Juan Antonio Álvarez Parejo** (piano), con obras de A. Scarlatti, V. Bellini, G. Verdi, W. A. Mozart, F. Schubert, J. Brahms, G. Fauré, F. Poulenc, C. Guastavino, F. J. Obradors, J. Nin y J. García Leoz.

Hija de Teresa Berganza y Félix Lavilla, Cecilia Lavilla compagina su carrera de bailarina con la de canto, que inició con su madre en la IV Edición del Otoño Musical Soriano. Desde entonces ha dado distintos recitales, acompañada siempre por el pianista Juan Antonio Álvarez Parejo, que es también acompañante habitual de Teresa Berganza. Álvarez Parejo está especializado en el acompañamiento de cantantes y en música de cámara. Colabora asiduamente con jóvenes valores de la lírica española y es profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

«Conciertos del Sábado» de enero

Ciclo «El Barroco napolitano»

Con un ciclo sobre «El Barroco napolitano» se inician los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March de 1999. En cuatro sesiones, los días 9, 16, 23 y 30 de enero, actúan, respectivamente, **Pablo Cano**, el trío **Zarabanda**; el trío **Passamezo Antico**; y **Zarabanda**, en cuarteto. 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 es el siguiente:

— *Sábado 9 de enero*

Pablo Cano (clave y fortepiano)

Obras de A. Valente, G. M. Trabaci, A. Scarlatti, D. Scarlatti, G. B. Pergolesi, P. D. Pradies y D. Cimarosa.

— *Sábado 16 de enero*

Zarabanda (Álvaro Marías, flauta dulce y traverso; **Miguel Jiménez**, violonchelo; y **Rosa Rodríguez**, clave)

Sonatas de A. Scarlatti, D. Sarri, F. Mancini y L. Vinci.

— *Sábado 23 de enero*

Passamezo Antico (**Itziar Atutxa**, viola de gamba; **Pedro Gandía**, violín barroco; y **Juan Manuel Ibarra**, clavicéin)

Obras de F. Mancini, F. Durante, G. B. Pergolesi, D. Scarlatti y A. Scarlatti.

— *Sábado 30 de enero*

Zarabanda (Álvaro Marías, flauta dulce y traverso; **Francisco Comesaña**, violín; **Pablo Gastaminza**, viola; y **Miguel Jiménez**, violonchelo)

Obras de D. Cimarosa, T. Giordani, G. Paisiello y G. B. Pergolesi.

Pablo Cano es profesor clavecinista acompañante en el Conservatorio Arturo Soria de Madrid, tras haberlo sido en el Real Conservatorio Superior de esta misma capital. El conjunto **Zarabanda** fue creado por Álvaro Marías en 1985. Entre sus discos destacan la primera grabación mundial de las Sonatas completas para flauta de Antonio Vivaldi, una integral de las Sonatas para flauta de Benedetto Marcello y las sonatas para flauta de pico de Haendel. **Álvaro Marías** enseña actualmente en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid. **Miguel Jiménez** es miembro por oposición de la ONE y pertenece a la Orquesta de Cámara Academia de Madrid y al Trío Bretón. **Rosa Rodríguez** pertenece al Conjunto Zarabanda desde 1990, es licenciada en Historia Medieval y pertenece al cuerpo de profesores de música en Institutos de Bachillerato. **Francisco Javier Comesaña** es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE y profesor de violín en el Conservatorio Padre Antonio Soler de El Escorial. **Itziar Atutxa** es profesora de violonchelo en el Conservatorio Jesús Guridi de Vitoria, de viola de gamba en el Conservatorio Arturo Soria de Madrid y de violonchelo barroco en la Academia de Música Antigua de la Universidad de Salamanca. **Pedro Gandía** estudió en el Conservatorio de Bilbao y se diplomó en violín en el Conservatorio de Rotterdam (Holanda). **Juan Manuel Ibarra** estudió en Bilbao y Vitoria y posteriormente en Londres y en el Conservatorio Erik Satie, de París.

Lecciones sobre Richard Lindner

Intervinieron Victoria Combalía, Tomás Llorens, Alberto Corazón y Fernando Castro

Con motivo de la exposición de 46 obras del pintor norteamericano de origen alemán Richard Lindner, clausurada en Madrid el pasado 20 de diciembre y que desde el 14 de enero se exhibe en el IVAM de Valencia, la Fundación Juan March organizó en su sede, los días 6, 8, 13 y 15 de octubre último, un ciclo de conferencias sobre el artista, a cargo de Victoria Combalía, profesora titular de la Universidad de Barcelona y directora artística del Centro Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet (Barcelona), quien habló sobre *Richard Lindner: El pop-art y el erotismo* (día 6); Tomás Llorens, conservador-jefe de la Colección Thyssen-Bornemisza, de Madrid, académico de número de la Real Academia de San Fernando y profesor asociado en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Gerona, quien lo hizo sobre *Richard Lindner: Exilio y extraversión de la conciencia moderna* (el día 8); Alberto Corazón, diseñador gráfico e industrial, el día 13 (*Lindner, el géometra ambiguo*); y Fernando Castro, crítico de arte y profesor de Estética de la Universidad Autónoma de Madrid, el día 15 (*Travesuras y otras perversiones*). A continuación se ofrece un resumen de estas intervenciones.

Victoria Combalía

El pop art y el erotismo

Lindner decidió hacerse pintor a una edad madura, en 1950, a los 50 años. Empezó así muy tarde, pero con un bagaje considerable y con una gran curiosidad intelectual en muchas materias. Entre sus temas recurrentes está el del niño. El niño que pinta Lindner puede ser un niño prodigio o un *border line*. Es constante su apariencia regordeta; un niño solitario en un entorno cerrado: una habitación llena de juguetes. Lindner pinta con líneas casi planas, con un dibujo de línea muy clara (las sombras que aparecen recuerdan a las de Léger y Malevich), con figuras que se ensanchan desde la cintura para abajo,



con muslos y pies enormes. Lindner pinta con frecuencia a sus personajes, niños y adultos, con vestidos ya anticuados. Un niño pintado en 1955 aparece vestido como en los años 20.

Se ha dicho de Lindner que es el pintor de las prostitutas y gánsters, de los niños y del circo, pero también es un pintor de la forma pura, y los corsés de sus mujeres le sirven para hacer una abstracción. En la abstracción de Lindner hay una gran influencia de Léger, de Delaunay y del tipo de descomposición que inventa el cubismo. Él declaró su especial fascinación por Léger y también por Schlemmer. Lindner es un pintor realista, pero

descompone la figura y el espacio de una manera cubista.

Cuando Lindner llega a América, se queda fascinado por el mundo de Manhattan y de las calles próximas a la Calle 42, con sus teatros y burdeles y el fuerte impacto visual de los anuncios luminosos. De todo este ambiente urbano se apropia Lindner. El cuadro *La Calle 42* muestra también algo muy típico de su estilo: la duplicación, el desdoblamiento y la simetría de los personajes. Las mujeres son de mayor tamaño que los hombres, seres superiores que imponen e incluso dan miedo.

En el espíritu del pop art americano de los 60 estaba ese amor por los grandes anuncios de la calle, el erotismo franco y la pornografía. ¿Cuáles son las diferencias entre Lindner y el pop art? El pop art siente una fascinación por las imágenes del mundo moderno y de los *mass media* (televisión, periódicos, publicidad y otros medios de difusión masiva de imágenes). Y uno de los mitos que creó esa gran revolución que supuso la televisión entonces era el de la mujer moderna. La utiliza Andy Warhol en los prototipos del mundo del cine, la moda y la publicidad. Están también los desnudos, sin rostro, de Tom Wesselmann, en los que domina la esencia y el *sex appeal* de la mujer americana. Pero el mundo de Lindner más que del pop proviene del mundo alemán de Kurt Weill, de las prostitutas de los años 20 y 30. El tema de la mujer de la calle ha fascinado siempre a los pintores europeos.

La mujer prototipo de Lindner tiene muy marcados sus atributos sexuales, los labios exageradamente pintados. Hay, además, en estos cuadros un

brutal contraste entre el rojo, el amarillo y el azul (tres colores puros). Y también cultiva Lindner el rosa, el lila metálico, colores que vemos en Kandinsky y en el pop art europeo de los años 60. Dentro de esta tradición alemana del mundo de la prostitución no se puede olvidar el precedente de Grosz y de Otto Dix, también dentro de la nueva figuración. Son artistas que recrean el ambiente del Berlín de entreguerras, centro de atracción de artistas y escritores, donde se movían grandes cantidades de dinero y la criminalidad era alta.

El Doble retrato (1965), de Lindner, es uno de los mejores ejemplos de esas mujeres dobles, con sus corsés a modo de armadura, con vestidos que a veces recuerdan las vestimentas de los sadomasoquistas, con las gafas que generalmente asociamos a las de las millonarias americanas y el mundo de la moda. Lindner, como él mismo dijo, quiso retratar la incomunicación y la guerra de los sexos. A Lindner le impresionó «la soledad», y la impersonalidad de los Estados Unidos. Como europeo, conjugó el espíritu del mundo berlinés, de la prostitución de los bajos fondos con un tipo de clima totalmente americano.

¿Qué nos está contando Lindner?

¿Cuál es su visión del mundo? ¿Por qué nos sigue pareciendo un pintor no sólo reivindicable, sino también original? Por haber sabido recoger una tradición europea muy antigua, y no sólo en pintura —el deseo, las fuerzas ocultas, las fantasías eróticas de hombres y mujeres—, y haberla tamizado por un filtro propio de la vida americana: el de la uniformización, el de la automatización, el de la incomunicación.



RICHARD LINDNER
Fundación Juan March

Tomás Llorens

Exilio y extraversion de la conciencia moderna

En 1941 Lindner consigue marchar a Nueva York. Allí encuentra su ciudad, una ciudad que empieza a convertirse en el centro cultural de la vida y del arte modernos. En ese momento, Lindner, un exiliado alemán próximo a cumplir 50 años, decide integrarse en ese proyecto de modernidad que satura la metrópoli neoyorquina. Al mismo tiempo decide dedicarse exclusivamente a la pintura.

En el *Retrato de Marcel Proust*, de 1950, se percibe un cierto ascetismo, una renuncia a la opulencia visual, una tendencia a subrayar los aspectos más analíticos de la creación pictórica, todos ellos característicos de lo que será en el futuro la pintura de Lindner. Se fija en pintores europeos como Léger, los de la Nueva Objetividad alemana (Otto Dix, Christian Schad, Max Beckmann...). En sus primeras obras Lindner también se alimenta del surrealismo que cultiva Max Ernst. Asimismo aparece ya todo ese mundo mecánico considerado en sus aspectos más fetichistas: la máquina se convierte en un objeto cargado de asociaciones afectivas, simbólicas. Y otra característica que permanecerá a lo largo de toda su obra es el análisis de la anatomía del cuerpo humano, en la mujer principalmente, relacionado con el fetichismo maquinista.

En 1952 Lindner es invitado como profesor por el Pratt Institute de Brooklyn, donde se forjan los artistas del expresionismo abstracto. La pintura de Lindner contrasta muy radicalmente con lo que están haciendo en esos momentos sus compañeros americanos. La de Lindner no sólo se apoya en esa cultura de la modernidad alemana de los años 20 y 30, sino que incorpora apor-



taciones parisinas que parecen distanciarse de la revolución formal que suponen las vanguardias. Hay algo de Balthus en esa pintura de «nueva objetividad» que propone Lindner en su primera etapa. De Balthus recoge el énfasis en el aspecto narrativo de la imagen pictórica.

En los años 1955-57 profundiza en ciertos aspectos de la modernidad tal como se la conoce por entonces en París. El Purismo, la noción de objeto-tipo, de máquina, y concretamente el estilo de Fernand Léger, marcan claramente a Lindner desde finales de los 50. Refleja la vida urbana, las señales de tráfico, los anuncios luminosos de las calles de Manhattan. Se va despegando de la cultura americana conforme madura su propio lenguaje. El análisis formal y la interiorización del purismo y de la herencia de Léger le conducen a una utilización personal de las formas y del espacio pictórico. Lindner ha optado decididamente por la figuración frente a la abstracción: representa el espacio pero rompiendo con la perspectiva, recurriendo a un espacio artificial, reconstruido, que es el espacio del cubismo tardío, sintético, el espacio del *Guernica*, por ejemplo. Las figuras de Lindner parecen flotar en ese espacio, se han convertido en signos. De hecho el mejor ejemplo de ese tipo de espacio reconstruido, artificial, es el fondo de las figuras publicitarias en el lenguaje gráfico de la publicidad moderna o de los modernos *mass media*. Estamos ante un espacio simbólico, sin profundidad ninguna. Es un espacio totalmente abstracto, sin más referencias que la representación simbólica de las figuras.

Alberto Corazón

Richard Lindner, el geómetra ambiguo

Compositivamente las pinturas de Lindner son pura gráfica. Un fondo de tintas planas, tendiendo a lo monocromático, sobre el que se siluetean figuras o escenas, siempre con un eje central. Círculos, cuadrados, triángulos y óvalos de ambigua geometría, porque los personajes que finalmente construye a partir de estos elementos están más cerca del pictograma que de la sensualidad.

La propuesta erótica es mental; esas mujeres no son nadie, son como un mapa topográfico que indica los accidentes del terreno: aquí labios, aquí pechos, aquí corsé o ligeros y aquí sexo. Es un lenguaje gráfico, explícito, que utiliza la escala cromática del Pantone. Y técnicamente, en lugar de pinceladas, lo que estas pinturas dan la impresión cuando se reproducen es de estar hechas con aerógrafo. Y, sin embargo, es un universo pictórico que corresponde a una mirada que ha ido apropiándose de lo que seleccionaba.

Lindner es un pintor maduro, con un gran aprendizaje visual. Y en el largo paseo que ha dado hasta tomar la decisión de dedicarse a la pintura ha ido recogiendo fragmentos de Monet, de De Chirico, de Delaunay, de Max Ernst, de Grosz, de Beckmann, de Balthus. Es, en este sentido de saber escoger, un pintor culto, muy en la línea de un cierto tipo de pintura que no remite a la existencia, a la vida, sino que es una reflexión o un comentario sobre el propio hecho de pintar.

La enorme carga fetichista de estas pinturas sugiere la mirada de un surrealista, pero el modo en que están tratadas es lo que le asimila al lenguaje del pop art.



El modo frontal y simétrico de organizar la composición, como si todo estuviera alumbrado por el destello de un fotomatón, nos remite al lenguaje y al discurso del diseño gráfico. Formas y contenidos no son los de un pintor del siglo XX, sino los de un ilustrador que ha decidido aumentar la escala, utilizar el óleo sobre lienzo y cambiar de territorio: de la temporalidad del cartel o la ilustración a la intemporalidad del museo. El modo en que nos relacionamos con las imágenes ha sufrido un cambio tan radical en la segunda mitad de este siglo, que un cierto tipo de representación plástica pertenece, por su lenguaje y su técnica, más al universo de la ilustración que al de la pintura. Y es, en ese sentido, en el que Lindner podría ser un ejemplo paradigmático. Si durante años yo seguí creyendo que Lindner era un ilustrador, era porque no había tenido la ocasión de ver sus cuadros en una galería o en un museo. Y la reproducción de los mismos en un libro o revista me remitía directamente a un ilustrador. Lo que resultaba equívoco era el medio, la reproducción. Y es que el tema de la acumulación gráfica y, fundamentalmente, el de la escala son absolutamente determinantes para el registro perceptivo de una pintura. Es curioso y significativo cómo puede parecer interesante un cuadro reproducido en el tamaño de una cuartilla y resultar trivial o pedante en una gran escala. Y viceversa. La reivindicación del hiperrealismo y la aparición de los «nuevos realismos» es ya el síntoma de esta nueva contaminación de la creación por la ilustración. Puede que Lindner sea un interesante precedente.

Fernando Castro

Travesuras y otras perversiones

Lindner consiguió recuperar al sujeto, a ese hombre de la ciudad que siempre le fascinó. El pintor aporta su cuerpo, produce algo más que un espacio, entrelaza la visión y el movimiento: la pintura nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad.

La expresividad de Richard Lindner está caracterizada por el arte de los matices que llamamos *ironía*, esa posibilidad de apuntar a otra cosa al romper la secuencia convencional de los signos. Es evidente que el mecanismo de lo cómico, tan importante en la obra de Lindner, es doble: nos reímos de los otros y lo hacemos, acaso, inconscientemente, de nosotros mismos; asimilamos lo extraño y lo reducimos a algo superficial: paréntesis desencadenante de una convulsión sin peligro. En Lindner estamos ante un humor asombrado y malicioso. La risa que surge en la estética de este pintor es *ácida* (inseparable de la ansiedad o de la melancolía), como esa tradición que fundara Baudelaire en la modernidad; aunque también puede decirse que es una *risa inquietante*, dotada de una cierta mordacidad.

Así, como trasunto del pensamiento de Lindner surge el *humorismo*, un sentimiento antitético que puede ser, como en la risa, tanto alegría como tristeza. Lindner une la multiplicidad barroquizante con lo que llamaríamos «arte popular traspuesto», en sintonía con aquel *dialogismo* que Bajtin situara en el centro de la reconstrucción de la cultura de la plaza pública, esa carnavalización que el proceso civilizatorio ha tenido que arrojar a la sombra, que tiene que ver con los momentos de acusado sentido de lo *grotesco*. Las criaturas de Lindner son gordas, hinchadas, corpulentas en extremo.



Lindner quería pintar, más que retratos, el efecto que produce un rostro sobre otro sujeto. Es evidente la fascinación por Proust como ejemplo del *egoísmo descarado*; ese retrato, según el propio pintor, tiene algo de impúdico. Lindner llega a una poética del

semblante, en la que podrían encontrarse los *rasgos de rostredad*, esa intensificación de la extrañeza que constituye uno de los rasgos heterodoxos de lo moderno. En la obra de este pintor, alternando la ironía y el sarcasmo con la ternura, surgen personajes de una expresividad gestual que llega a ser al mismo tiempo terrible e invariable, dejando el rostro convertido en una *máscara* de un gesto único, con un aire marcial inexplicable. Nada impide pensar que estos seres de Lindner no están poniendo ante nuestros ojos un rostro, sino que lo que encontramos son *máscaras*, elementos de una comedia para la que no hay texto.

Los personajes más monumentales de la obra de Lindner parecen híbridos de máquina y ser humano, muy próximos al maniquí, aun sin perder los rasgos antropomórficos. En cuanto a la *perversión lasciva* que encontramos en sus obras lleva, de suyo, a la cuestión del *sexo de las imágenes*, más allá de la estética de la renuncia. La figura es lo que se da, algo inhibido por la traza del deseo: el cuerpo troceado puede ser parte de la seducción del movimiento sin centro de la perversión. Son *seres idénticos en su dislocación*, contemplados en el mundo, a los que Lindner instala en el tiempo de la pintura. Lo que el pintor ha creado, aun a pesar suyo, es una turbulenta galería de episodios cotidianos reconstruidos a partir de ciertos ingredientes gestuales. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 121

Artículos de Antonio López Gómez, Darío Villanueva, Valeriano Bozal, José Manuel Sánchez Ron, Carlos Sánchez del Río y Domingo García-Sabell

En el número 121, correspondiente a enero, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran los siguientes autores.

El geógrafo **Antonio López Gómez** comenta la edición facsímil de la obra de Antonio Cavanilles sobre el Reino de Valencia, que, doscientos años después, es calificado de gran hito en la Geografía de España.

El catedrático de Teoría de la Literatura **Darío Villanueva** se ocupa de las diferentes teorías existentes sobre la ficción literaria y como ésta se relaciona con la realidad, al referirse a un libro colectivo que aborda el tema desde distintos ángulos.

El catedrático de Arte **Valeriano Bozal** escribe sobre la responsabilidad del artista, entrando en el debate sobre el arte contemporáneo, que propicia el autor del libro comentado, el francés Jean Clair.

El catedrático de Historia de la Ciencia **José Manuel Sánchez Ron** aprovecha la aparición de la obra de Jared Diamond, *Armas, gérmenes y acero*, para reflexionar sobre los métodos y fines de la historia, así como sobre la importancia de los avances científicos para la tarea de los historiadores.

La publicación de un libro que reúne distintos trabajos sobre la historia de la ciencia en el siglo XX, le da ocasión al físico **Carlos Sánchez del Río** a repasar los más significativos progresos científicos de esta centuria.

La lectura de una novela como la



última de Miguel Delibes, *El hereje*, le permite al ensayista **Domingo García-Sabell** desmentir que el género esté en agonía y a la vez desea que aquélla no sea el testamento literario del escritor vallisoletano.

Tino Gatagán, Ouka Lele y Justo Barboza ilustran el número, que se acompaña de grabados y fotos. □

Suscripción

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



Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones

CENTRE FOR INTERNATIONAL MEETINGS ON BIOLOGY 1999 MEETINGS SCHEDULE

Date	Meeting Subject	Organizers
8-10 February	Eukaryotic Antibiotic Peptides	J.A. Hoffmann , Institute de Biologie Moléculaire et Cellulaire, Strasbourg. F. Garcia-Olmedo , E.T.S. de Ingenieros Agrónomos, Madrid. L. Rivas , Centro de Investigaciones Biológicas, Madrid.
8-10 March	Regulation of Protein Synthesis in Eukaryotes	M. Hentze , EMBL, Heidelberg. N. Sonenberg , McGill University, Montreal. C. de Haro , Centro de Biología Molecular "Severo Ochoa", Madrid.
22-24 March	Cell Cycle Regulation and Cytoskeleton in Plants	N.-H. Chua , The Rockefeller University, New York. C. Gutiérrez , Centro de Biología Molecular "Severo Ochoa", Madrid.
12-14 April	Mechanisms of Homologous Recombination and Genetic Rearrangements	S.C. West , Imperial Cancer Research Fund, Herts. S. Kowalczykowski , University of California, Davis. J.C. Alonso , Centro Nacional de Biotecnología, Madrid. J. Casadesús , Facultad de Biología, Universidad de Sevilla.
26-28 April	Neutrophil Development and Function	L.A. Boxer , University of Michigan, Ann Arbor. F. Mollinedo , Facultad de Medicina, Universidad de Valladolid.
10-12 May	Molecular Clocks	P. Sassone-Corsi , IGBMC, Université Louis Pasteur, Strasbourg. J.R. Naraján , Instituto Cajal, Madrid.
24-26 May	Molecular Nature of the Gastrula Organizing Center: 75 years after Spemann and Mangold	E.M. De Robertis , HHMI, University of California, Los Angeles. J. Aréchaga , Universidad del País Vasco, Leioa.
7-9 June	Telomeres and Telomerase: Cancer, Aging and Genetic Instability	C.W. Greider , Johns Hopkins University, Baltimore. M.A. Blasco , Centro Nacional de Biotecnología, Madrid.
4-6 October	Specificity in Ras and Rho-mediated Signalling Events	J.L. Bos , Universiteit Utrecht. J.C. Lacal , Instituto de Investigaciones Biomédicas, Madrid. A. Hall , University College London.
18-20 October	The Interphase between Transcription and DNA Repair, Recombination and Chromatin Remodelling	J.H.J. Hoeijmakers , Erasmus University, Rotterdam. A. Aguilera , Facultad de Biología, Universidad de Sevilla.
11-13 November	Dynamics of the Plant Extracellular Matrix	K. Roberts , John Innes Centre, Norwich. P. Vera , Instituto de Biología Molecular y Celular de Plantas, Valencia.
22-24 November	Helicases as Molecular Motors in Nucleic Acid Strand Separation	E. Lanka , Max-Planck-Institut für Molekulare Genetik, Berlin. J.M. Carazo , Centro Nacional de Biotecnología, Madrid.
13-15 December	The Neural Mechanisms of Addiction	R.C. Malenka , University of California, San Francisco. E.J. Nestler , Yale University School of Medicine, New Haven. M. Navarro , Facultad de Psicología, Universidad Complutense de Madrid. F. Rodríguez de Fonseca , Facultad de Psicología, Universidad Complutense de Madrid.

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

Castelló, 77 - 28006 Madrid (Spain)

Telephone: 34 - 91 - 435 42 40 - Fax: 34 - 91 - 576 34 20 - World Wide Web: <http://www.march.es/biology>

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

Calendario de encuentros organizados para 1999 por el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, dependiente del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, reproducido en la revista *Cell*, del 2 de octubre de 1998.

*Reuniones Internacionales sobre Biología***«Factores de transcripción implicados en el desarrollo y función de linfocitos»**

Entre el 19 y el 21 de octubre se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Transcription Factors in Lymphocyte Development and Function* («Factores de transcripción implicados en el desarrollo y función de linfocitos»), organizado por los doctores Juan Miguel Redondo (España), Patrick Matthias (Suiza) y Sven Pettersson (Suecia). Hubo 19 ponentes invitados y 29 participantes. La relación de ponentes es la siguiente.

– Austria: **Meinrad Busslinger**, Universität Wien, Viena.

– Estados Unidos: **Selina Chen-Kiang**, Cornell University, Nueva York; **Katia Georgopoulos**, Harvard Medical School, Charlestown; **Laurie H. Glimcher**, Harvard School of Public Health and Harvard Medical School, Boston; **James N. Ihle**, St. Jude Children's Research Hospital, Memphis; **Michael S. Krangel**, Duke University Medical Center, Durham; **Cornelis Murre**, University of California, San Diego; **Anjana Rao**, Harvard Medical School and Center for Blood Research, Boston; y **Harinder Singh**, The University of Chicago.

– Holanda: **Hans Clevers**, University Hospital Utrecht, Utrecht; y **Eric**

Milot, Erasmus University, Rotterdam.

– España: **Manuel Fresno** y **Juan Miguel Redondo**, Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa», Madrid.

– Suiza: **Patrick Matthias**, Friedrich Miescher Institute, Basilea; y **Fritz Melchers**, Basel Institute for Immunology, Basilea.

– Reino Unido: **Michael S. Neuberger**, Laboratory of Molecular Biology, Cambridge.

– Suecia: **Sven Pettersson**, Karolinska Institute, Estocolmo.

– Alemania: **Claus Scheidereit**, Max-Delbrück Centrum für Molekulare Medizin, Berlín; y **Alexander Tarakhovsky**, University of Cologne, Colonia.

Los vertebrados han desarrollado un complejo sistema inmunológico que sirve como mecanismo protector frente a la constante amenaza de microorganismos invasores. Este sistema actúa mediante dos mecanismos principales. El primero, denominado inmunidad humoral, se basa en anticuerpos solubles producidos y secretados por linfocitos de tipo B. El segundo, denominado inmunidad celular, actúa mediante protei-

nas receptoras situadas en la superficie de los linfocitos T; estas células cumplen diversas misiones, tales como destruir células invasoras (T citotóxicos), ayudar a los linfocitos B a producir anticuerpos (T «helper») o inhibir determinadas reacciones (T supresores).

Para que el sistema inmunológico pueda funcionar correctamente, es necesario que los diversos tipos celulares que intervienen se encuentren circulan-

do constantemente por los tejidos. Estos tipos celulares deben producirse y desarrollarse también en el individuo adulto a partir de las células madre de la médula ósea. Este *workshop* se ha centrado precisamente en este proceso de desarrollo, todavía mal conocido pero sumamente importante para entender el funcionamiento del sistema inmune.

El proceso de diferenciación y desarrollo de los linfocitos B empieza por una especialización irreversible hacia el linaje B, seguido por una activación de maquinaria de recombinación génica para la producción de anticuerpos. Los genes que codifican anticuerpos no están presentes en el genoma como tales genes, sino como fragmentos, los cuales tienen que pasar primero por una reorganización en parte aleatoria; este proceso de «lotería» explica la inmensa variabilidad de los anticuerpos y su capacidad para unirse a virtualmente cualquier antígeno. En el caso de los genes que codifican β -globinas, el mecanismo de regulación más importante se debe a la activación de los genes LCR (Locus Control Region). La interacción entre genes LCR y β -globinas se produce de forma dinámica, dando lugar a complejos que se hacen y deshacen continuamente. Los genes de los receptores de linfocitos T también sufren un proceso de recombinación simi-

lar. Se han ido revisando nuestros conocimientos sobre las proteínas reguladoras, o factores de transcripción, que son responsables últimos de la activación o represión de conjuntos específicos de genes en cada tipo celular y en cada estado de diferenciación. Por ejemplo, PU.1 es una proteína reguladora singular que controla el desarrollo inicial de granulocitos, macrófagos y linfocitos B y T. Pip es un factor de transcripción específico de células linfoides, que es reclutado por PU.1 en lugares del ADN esenciales para la actividad de elementos «enhancer» de algunas inmunoglobulinas. Ikaros y Aiolos constituyen otra familia de factores de transcripción esenciales para la diferenciación y homeostasis de los linfocitos. BSAP, el producto del gen Pax5, es una proteína con capacidad de unión a ADN que se expresa a lo largo de casi todo el ciclo de diferenciación de los linfocitos B y es esencial para que dichas células progresen más allá del estado pro-B. La unión de BSAP recluta proteínas de la familia del proto-oncogén Ets y facilita su unión a un sitio del ADN que es esencial para la transcripción eficiente del promotor *mb-1*. NF- κ B es el regulador central de la expresión de genes fundamentales en la respuesta inmune o la inflamación, como las interleukinas y TNF α . □

Últimas publicaciones del Centro

Los últimos títulos publicados por el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología son los siguientes:

Nº 81: *Cellular Regulatory Mechanisms: Choices, Time and Space*, organizado por **P. Nurse** y **S. Moreno** (11-13 de mayo 1998).

Nº 82: *Wiring the Brain: Mechanisms that Control the Generation of Neural Specificity*, organizado por **C. S. Goodman** y **R. Gallego** (25-27 de mayo de 1998).

Nº 83: *Bacterial Transcription Factors Involved in Global Regulation*, organizado por **A. Ishihama**, **R. Kolter**

y **M. Vicente** (11-13 de junio de 1998).

Nº 84: *Nitric Oxide: From Discovery to the Clinic*, organizado por **S. Moncada** y **S. Lamas** (22-24 de junio de 1998).

Nº 85: *Chromatin and DNA Modification: Plant Gene Expression and Silencing*, organizado por **T. C. Hall**, **A. P. Wolffe**, **R. J. Ferl** y **M. A. Vegas-Palas** (5-7 de octubre de 1998).

Nº 86: *Transcription Factors in Lymphocyte Development and Function*, organizado por **J. M. Redondo**, **P. Matthias** y **S. Pettersson** (19-21 de octubre de 1998).

Nancy Bermeo en el Centro de Estudios Avanzados

Los ciudadanos y la quiebra de la democracia

Entre los últimos seminarios impartidos en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, figura el de Nancy Bermeo, profesora del departamento de Ciencia Política de la Universidad de Princeton, sobre la quiebra de las democracias desde la perspectiva del papel jugado por los ciudadanos.

La profesora Bermeo articuló su conferencia en dos partes fundamentales: una primera revisión crítica basándose en los datos disponibles de las hipótesis más frecuentes en la literatura sobre los factores que explican la quiebra de las democracias. La segunda parte la dedicó a presentar un argumento alternativo centrado en el papel de las instituciones del Estado como factor relevante para explicar resultados diferentes.

Bermeo cuestionó, sobre la base de una comparación entre democracias que quebraron y democracias que sobrevivieron, la capacidad predictiva de factores como la escasez individual o el rendimiento económico de los regímenes. A continuación presentó datos de los niveles de participación y voto a favor de movimientos o partidos de extrema derecha en estas democracias como indicador del grado de movilización sociopolítica. La conclusión parcial es que en estos casos los indicadores no son ni claros ni consistentes. «Las diferencias en términos de apoyo a movimientos anti-democráticos —señaló— no son estadísticamente significativas entre aquellos países en los que la democracia quebró y aquéllos en los que sobrevivió.»

Sin embargo, Bermeo sostiene la hipótesis de que el «ciudadano de a pie» jugó un papel relevante en la explica-



ción de las diferencias. De igual modo, ni la edad de las democracias, ni el grado de desarrollo de la sociedad civil, ni argumentos de corte materialista (inflación, desempleo) constituyen explicaciones definitivas para la profesora Bermeo. «La alternativa teórica para explicar estas diferencias está en el carácter de las instituciones del Estado, y más concretamente en su capacidad para contener el desorden de los ciudadanos y mantener la paz social. Así, a modo de hipótesis, el resultado final en términos de supervivencia o quiebra de las democracias depende de la interacción entre el grado en que los ciudadanos apoyan movimientos antidemocráticos y la efectividad de las instituciones de cada Estado para contener este apoyo.»

Nancy Bermeo se doctoró en Ciencia Política en la Universidad de Yale en 1982. Ha sido profesora en esta Universidad y en el Dartmouth College y actualmente es Associate Professor en el departamento de Ciencia Política de la Universidad de Princeton. Es autora de los libros *The Revolution within the Revolution: Workers' Control in Rural Portugal* (1986) y *Liberalization and Democratization: Change in the Soviet Union and Eastern Europe* (1992).

Tesis doctorales

«Políticas de reforma universitaria en España: 1983-1993»

Investigación de Leonardo Sánchez Ferrer

Políticas de reforma universitaria en España: 1983-1993 es el título de una de las tesis doctorales publicadas por el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Su autor es Leonardo Sánchez Ferrer, profesor asociado de Sociología en la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid. Esta tesis, realizada en el Centro bajo la dirección de Francisco Rubio Llorente, catedrático de Derecho Constitucional en esta Universidad, fue leída y aprobada con la calificación de «Apto cum laude» el 8 de marzo de 1996 en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Autónoma de Madrid. El propio autor resume a continuación el contenido de su trabajo.

El objeto de la tesis es analizar la elaboración y puesta en marcha de la Ley de Reforma Universitaria de 1983 (LRU). Se examina el proceso de concesión de autonomía a las universidades, establecida en dicha ley, y se trata de determinar en qué medida la autonomía ha producido una mejora en la calidad de los servicios prestados por las universidades, de acuerdo con los objetivos diseñados en la propia reforma.

La tesis plantea cuatro grandes temas de investigación: 1) En primer lugar, se describe la situación de la universidad española antes de la reforma. Así, se evidencia que la gran expansión de la educación superior que tuvo lugar desde principios de los años sesenta puso de manifiesto las enormes limitaciones del viejo sistema universitario español, basado en el férreo monopolio sobre la enseñanza superior ejercido por el Estado, que contrastaba, sin embargo, con la amplia libertad académica y la influencia política de que disfrutaban los catedráticos.

2) Determinación del contenido y del proceso de elaboración en la LRU, y descripción de qué tipo de autonomía se reguló, qué objetivos se perseguían con ésta, y cómo se definían los instrumentos de control y programación necesarios para llevar las innovaciones a buen término. Se afirma que la LRU proponía una reforma claramente orientada en dos direcciones. La primera de ellas establecía el ámbito de la propia autonomía universitaria, delimitando las competencias de las distintas administraciones, central y autonómicas, y definiendo un amplio margen para la autonomía de las instituciones. La segunda de las direcciones a las que se orientaba la LRU era la mejora del funcionamiento de la Universidad. Se pretendían crear las condiciones que permitieran la mejora de la calidad universitaria desde el punto de vista docente e investigador, así como obtener mayores avances en la democratización de la educación superior, y reforzar a ésta como mecanismo de integración social.

3) El proceso de puesta en marcha

de la reforma y la evaluación de sus resultados puede resumirse en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, ha continuado la enorme expansión de la Universidad que se había desarrollado en las décadas anteriores, producto de una política decidida de expansión de la oferta y del mantenimiento de criterios de admisión del alumnado escasamente selectivos.

En segundo lugar, se ha producido un importante proceso de descentralización del sistema educativo superior. Además de la propia autonomía universitaria, que permitía a cada institución la elección participativa de los órganos de gobierno, la elaboración de sus presupuestos, la configuración de sus plantillas e incluso la selección de su profesorado funcionario (aunque esto último con ciertas limitaciones), desde 1985 ha habido una transferencia de competencias en materia de educación superior a las Comunidades Autónomas.

En tercer lugar, la tesis sostiene que no se han producido las sustanciales mejoras en la calidad de los servicios prestados por las universidades que los reformadores esperaban. No se ha puesto en marcha una auténtica estructura de departamentos, lo que había de permitir, en principio, una mejor integración y coordinación de los profesores en las labores docentes e investigadoras: aunque formalmente sí se han constituido los departamentos de acuerdo con la normativa de la LRU, en la práctica éstos no suelen ser sino meras agrupaciones administrativas de distintas áreas de conocimiento, con escasas o nulas relaciones entre sí.

Tampoco se han cumplido las expectativas en lo referente a la selección del profesorado. Por lo que se refiere a la reforma de las enseñanzas, parece claro que los cambios formales en la estructura y duración de los estudios no han modificado sustancialmente sus rasgos más significativos.

De entre los objetivos de calidad de la LRU, tan sólo el progreso de las actividades científicas universitarias pa-

rece haberse alcanzado de manera indiscutible. El incremento de la financiación del gobierno central, las comunidades autónomas y la Unión Europea para becas, proyectos de investigación o adquisición de equipos ha cumplido un papel determinante a la hora de mejorar las condiciones en que se realiza la investigación científica y de permitir un considerable aumento en la producción investigadora, a pesar del escaso apoyo interno ofrecido por las propias universidades.

4) El cuarto y último gran tema de la tesis es un intento de indagación en las causas de las divergencias entre los objetivos de calidad formulados por la ley y los resultados obtenidos.

Parece razonable suponer que las causas residen en otros dos factores. Por una parte, se encuentran las contradicciones entre algunos de los objetivos perseguidos por la LRE, esto es, en la enorme y rápida expansión de la Universidad en aras de la igualdad, lo que ha obstaculizado un crecimiento más armonioso y conciliable con la búsqueda de la calidad. Por otra parte, la autonomía de las universidades no ha venido acompañada del establecimiento de incentivos adecuados para que las universidades traten por sí mismas de mejorar su calidad, ya que tanto la matrícula de los estudiantes como la obtención de sus recursos están aseguradas por los poderes públicos.

Leonardo Sánchez Ferrer (Madrid, 1964) es licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad Autónoma de Madrid. Formó parte de la segunda promoción del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March, donde obtuvo el título de «Maestro» en 1990, y de «Doctor Miembro del Instituto Juan March» en 1996. Colabora en tareas de investigación con la Organización de Estados Iberoamericanos y es profesor asociado de Sociología en la Facultad de Educación de la Universidad Complutense de Madrid.

Enero

9, SÁBADO

- 12,00** **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «EL BARROCO NAPOLITANO» (I)
Pablo Cano (clave y fortepiano)
 Obras de A. Valente, G. M. Trabaci, A. Scarlatti, D. Scarlatti, G. B. Pergolesi, P. O. Paradies y D. Cimarosa

11, LUNES

- 12,00** **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Recital de música de cámara por el Trío D'Anches (Vicente Fernández Martínez, oboe; Pablo Fernández Martínez, clarinete; y José Luis Mateo Álvarez, fagot)
 Obras de H. Tomasi, P. Pierné, J. Ibert, G. Jacob y C. Arriau

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

13, MIÉRCOLES

- 19,30** **CICLO «BEETHOVEN-LISZT: LAS NUEVE**

SINFONÍAS» (VI)

Intérprete: **Ana Guijarro** (piano)
 Programa: 32 Variaciones sobre un tema propio, en Do menor, WoO 80 y Sonata nº 26 en Mi bemol mayor, Op. 81a «Los adioses», de L.v. Beethoven; y Sexta Sinfonía en Fa mayor, Op. 68 «Pastoral», de L.v. Beethoven-F. Liszt.
 (Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

14, 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)

15, VIERNES

- 11,30** **RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de flauta y piano por Maarika Järvi (flauta) y Graham Jackson (piano)
 Comentarios: J. R. 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)

- 19,30 Inauguración de la EXPOSICIÓN «MARC CHAGALL: TRADICIONES JUDÍAS»**
 Conferencia inaugural a cargo de **Sylvie Forestier**: «El país que se encuentra en mi alma...»

16, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «EL BARROCO NAPOLITANO» (II)
Zarabanda. Director: **Álvaro Marias**
 Obras de A. Scarlatti,

EXPOSICIÓN «MARC CHAGALL: TRADICIONES JUDÍAS», EN LA FUNDACIÓN

El 15 de enero se presenta en la Fundación Juan March, en Madrid, la Exposición «**Marc Chagall: Tradiciones judías**», integrada por 41 pinturas realizadas por el artista ruso-francés a lo largo de 67 años, entre 1909 y 1976. Las obras proceden del legado Chagall, y de museos y galerías como el Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Pompidou, de París; Galería Trétiakov, de Moscú; Museum Ludwig, de Colonia; Musée des Beaux-Arts, de Nantes; Musée National Message Biblique, de Niza; Stedelijk Museum, de Amsterdam; y Kunstmuseum, de Basilea, entre otros. La conferencia inaugural corre a cargo de **Sylvie Forestier**, asesora científica de la exposición y autora del texto del catálogo. Abierta hasta el 11 de abril.

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

D. Scarlatti, D. Sarri, F. Mancini y L. Vinci

18, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Recital de guitarra por Miguel Trápaga
 Obras de L. Brouwer, J.S. Bach, J.M. Fernández y A. Lauro

19, 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 12)
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«Marc Chagall: tradiciones judías» (I)
Leopoldo Azancot: «Marc Chagall: Una vida judía»

EXPOSICIÓN RICHARD LINDNER, EN VALENCIA

El 14 de enero se inaugura en **Valencia**, en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), una exposición con 41 obras —24 pinturas y 17 acuarelas— del pintor norteamericano de origen alemán **Richard Lindner** (1901-1978). Las obras, realizadas a lo largo de 27 años, de 1950 a 1977 (un año antes de su muerte), proceden de diversos museos y galerías, colecciones particulares y familia del artista.

Abierta hasta el 14 de marzo.

20, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «BEETHOVEN-LISZT: LAS NUEVE SINFONÍAS» (VII)**
Miguel Ituarte (piano)
 Programa: Séptima Sinfonía en La mayor, Op. 92, de L.v. Beethoven-F. Liszt; y Sonata nº 29 en Si bemol mayor, Op. 106 «Hammerklavier», de L.v. Beethoven
 (Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

21, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de piano por **Sara Marianovich**
 Comentarios: **Javier Maderuelo**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 14)

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
 «**Marc Chagall: tradiciones judías**» (II)
Leopoldo Azancot: «**Marc Chagall y la mística judía**»

22, 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 15)

23, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**

CICLO «EL BARROCO NAPOLITANO» (III)
Passamezzo Antico (Itzriar Atutxa, viola da gamba; **Pedro Gandía**, violín barroco; y **Juan Manuel Ibarra**, clave)
 Obras de D. y A. Scarlatti, F. Mancini, F. Durante y G. B. Pergolesi

25, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Canto y piano por **Cecilia Lavilla Berganza** (soprano) y **Juan Antonio Álvarez Parejo** (piano)
 Obras de A. Scarlatti, V. Bellini, G. Verdi, W. A. Mozart, F. Schubert, J. Brahms, G. Fauré, F. Poulenc, C. Guastavino, F. J. Obradors, J. Nin y J. García Leoz

26, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

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, hasta febrero de 1999, prosigue en Logroño y en Palma de Mallorca, en las siguientes fechas:

- ◆ **Logroño** («Cultural Rioja») los días 11, 18 y 25 de enero y 1 de febrero.
- ◆ **Palma de Mallorca** (Teatre Principal), los días 18 y 25 de enero y 1 y 8 de febrero.

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 12)

**19,30 CURSOS
UNIVERSITARIOS**

«**Marc Chagall:**
tradiciones judías» (III)
Javier Arnaldo: «**Marc Chagall:** La pintura al dictado del amor»

27, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «BEETHOVEN-

LISZT: LAS NUEVE SINFONÍAS» (VIII)
Mario Monreal (piano)
Programa: Sonata n.º 25 en Sol mayor, Op. 79 «Alla tedesca», de L. v. Beethoven; y Octava Sinfonía en Fa mayor, Op. 93, de L. v. Beethoven-F. Liszt
(Retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

28, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Recital de piano por Sara Marianovich

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI

(Fundación Juan March), DE PALMA

c/ 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.

♦ «**Robert Rauschenberg: Obra gráfica (1967-1979)**»

En enero sigue abierta en la sala de exposiciones temporales la exposición de obra gráfica de Robert Rauschenberg, organizada con el Walker Art Center, de Minneapolis. Abierta hasta el 6 de marzo de 1999.

♦ **Curso sobre «Expresionismo Abstracto Americano»**

— **Daniel Giralt-Miracle**, crítico de arte: *El contexto histórico-artístico de USA a principios de este siglo* (14 de enero); y *Las influencias del arte europeo en Nueva York* (15 de enero).

— **Miquel Seguí**, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de las Islas Baleares: *El Expresionismo Abstracto, un símbolo de identidad* (21 de enero).

— **Juan Manuel Bonet**, crítico de arte y director del IVAM, de Valencia: *Robert Rauschenberg* (28 de enero); y *El efecto reflejo: la influencia del Expresionismo Abstracto Americano en el arte abstracto español* (29 de enero).

Horario: 19-20,30 horas. Visitas complementarias al Museu, al término de las conferencias, los días 28 y 29 de enero.

♦ **Colección permanente del Museu**

Con carácter permanente se exhiben 57 obras, de otros tantos autores españoles del siglo XX, procedentes de los fondos de la Fundación Juan March.

Comentarios: **J. Maderuelo**
(Programa y condiciones de
asistencia como el día 14)

- 19,30 CURSOS
UNIVERSITARIOS**
«**Marc Chagall:
tradiciones judías**» (y IV)
Javier Arnaldo: «**Marc
Chagall: La vida como
historia revelada**»

29, 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 15)

30, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL
SÁBADO**
**CICLO «EL BARROCO
NAPOLITANO»** (y IV)
Zarabanda. Director:
Alvaro Marías
Obras de D. Cimarosa,
T. Giordani, G. Paisiello
y G. B. Pergolesi

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.

♦ «Grabado Abstracto Español»

En enero sigue abierta en la sala de exposiciones temporales la exposición «Grabado Abstracto Español», compuesta por 85 grabados de 12 artistas españoles, pertenecientes a los fondos de la Fundación Juan March. Abierta hasta el 7 de marzo de 1999.

♦ 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.

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>