



Un total de 70 obras integran la exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate» que se ofrece en la Fundación Juan March hasta el 19 de enero de 2003.

Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (VII)

Vicente Blasco Ibáñez, por Joan Oleza 3

Arte

Exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate», con 70 obras del pintor inglés 15
 — Ian Warrell, conservador de la Tate: «Óleo y agua: Turner y el mar» 16
 «Saura. Damas» (Obra sobre papel), en el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca 20
 — Francisco Calvo Serraller: «Entre damas anda el juego» 21

Música

Ciclo «Francisco Tárrega y su estela», desde el 30 de octubre 25
 Finaliza el ciclo «Schumann-Brahms: cuartetos y quintetos con piano» 26
 — Andrés Ruiz Tarazona: «Los Schumann y Brahms. Amor y arte» 26
 Homenaje a Tomás Marco, en su 60 aniversario, en «Aula de Reestrenos» 27
 «Conciertos de Mediodía» en octubre 28
 «Recitales para Jóvenes»: nuevos intérpretes y modalidades 29

Aula abierta

«Origen y evolución del Hombre» (y III) 30
 — Eudald Carbonell: «La evolución técnica» 30
 — Juan Carlos Díez: «Estrategias de subsistencia» 31
 — Ignacio Martínez Mendizábal: «La evolución del lenguaje» 32
 — José Miguel Carretero: «Evolución del tamaño y la forma del cuerpo de los homínidos» 34

Publicaciones

«SABER/Leer» de octubre: artículos de Emilio Lledó, Víctor Nieto Alcaide, Francisco Ruiz Ramón, Ramón Pascual, Antoni M. Badia i Margarit y Fernando Morán 36

Biología

Reuniones del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 37
 «Regulación de genes eucarióticos en su contexto natural de cromatina» 37
 «Señalización mediante lípidos: procesos celulares y sus mecanismos biofísicos» 38

Ciencias Sociales

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 40
 Curso 2002/2003: nuevos alumnos y actividades 40
 Seminarios del Centro 41
 — Margaret Levi: «Confiamos en los sindicatos» 41
 — Russell Hardin: «Democracia y participación» 42

Calendario de actividades en octubre 44

 NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (VII)

Vicente Blasco Ibáñez

Ya bien doblada la esquina del siglo pasado, en el que ha transcurrido bastante más de la mitad de la probable vida de uno, se percibe un poco por todas partes esa apremiante exigencia de rendir cuentas, de volver a poner en orden las cosas, de registrar nuestra memoria y nuestra casa para desechar lo viejo e inservible que el tiempo ha acumulado en los rincones, y para volver a sacar de esos mismos rincones aquellos recuerdos u objetos que siguen jugando un papel en nuestra vida, o que estamos convencidos de que deben seguir jugándolo, y recolocarlos a la vista, en lugar destacado, al alcance de la mano o de la inteligencia.

Ocurre con las lecturas. En los últimos meses han llegado hasta mi mesa de despacho diversas encuestas de diversa índole y signo, pero coincidentes en su objetivo último, que podría formularse de la siguiente forma: ¿con qué nos quedamos de cuanto se ha escrito, estudiado, representado, filmado, pensado, pintado, en el siglo XX?, ¿qué era lo más válido? De este interrogante puede nacer otro sobre Vicente Blasco Ibáñez y su obra narrativa: ¿están las novelas de Blasco Ibáñez entre lo más válido del siglo? Una de estas encuestas,



Joan Oleza es catedrático de Literatura española en la Universidad de Valencia. Ha dedicado sus estudios al teatro del Siglo de Oro (Teatro y prácticas escénicas, 2 vols.); a la novela del siglo XIX (La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología); a la literatura del XX (Vicente Blasco Ibáñez. La vuelta al siglo de un novelista y dirige la edición crítica de las Obras Completas de Max Aub); a la escritura actual (Un realismo postmoderno); y a la Teoría Literaria (Sincronía y diacronía. La dialéctica del discurso poético), además de haber publicado diversas ediciones críticas y algunas novelas.

* 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, →

en elaboración por una de las más conocidas revistas literarias de actualidad, la barcelonesa *Quimera*, se interrogaba sin más preámbulos sobre cuáles podían ser las doce mejores novelas del siglo XX español, y esta forma tan ineludible, tan directa y sin matices de perpetrar la pregunta, es la que obliga al lector a definirse, a tomar partido, a responder inequívocamente sobre el lugar de Blasco Ibáñez entre los narradores del XX.

Y uno no debería refugiarse en los cánones establecidos, en las jerarquías heredadas, en las listas más o menos oficiales de lecturas obligatorias: precisamente porque uno ha vivido inmerso en la historia, ha hecho suya la experiencia de que somos nosotros quienes hacemos la historia que, por otra parte, nos hace. No hay manera de escapar a su envoltorio, de estar ausente de lo que es una presencia sin vacíos, pues ni siquiera los escondrijos de la intimidad escapan a ella, a la historia.

Cuando uno comenzaba sus estudios literarios Valle Inclán era «el estilista» de una Generación del 98 cuyos pesos pesados lo eran por el contenido: Unamuno, Azorín, Baroja... Clarín era un crítico incordiante y a *La Regenta* había que buscarla con lupa en la letra menuda de los pocos manuales en que aparecía citada... Max Aub era un completo desconocido y en cuanto a Antonio Machado, a Luis Cernuda, a Federico García Lorca, uno los ha visto subir y bajar sucesivamente de cotización en el mercado lector según quién o quiénes dominaran con sus acciones y participaciones ese mercado. A nuevos lectores, nuevas lecturas, es decir, nuevos textos, ya se sabe, y si cada generación está obligada, al insertarse en la historia, a reescribirla,

→
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, Cambios políticos y sociales en Europa, La filosofía, hoy y Economía de nuestro tiempo. 'Novelistas españoles del siglo XX' es el título de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado los ensayos *Luis Martín Santos*, por Alfonso Rey, catedrático de Literatura española de la Universidad de Santiago de Compostela (febrero 2002); *Wenceslao Fernández Flórez*, por Fidel López Criado, profesor titular de Literatura española en la Universidad de La Coruña (marzo 2002); *Benjamín Jarnés*, por Domingo Ródenas de Moya, profesor de Literatura española y de Tradición europea en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (abril 2002); *Juan Marsé*, por José-Carlos Mainer, catedrático de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (mayo 2002); *Miguel de Unamuno*, por Ricardo Senabre, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Salamanca (junio-julio 2002); y *Gabriel Miró*, por Miguel Ángel Lozano Marco, profesor de Literatura española en la Universidad de Alicante (agosto-septiembre 2002).

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

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

FRANCISCO SOLÉ

también nosotros tendremos que probar a rescribir o reinscribir a Blasco.

Y cuando digo «nosotros» señalo hacia dos horizontes de referencia, cuando menos. El de los lectores llegados en diverso grado de formación —o de edad— a ese período privilegiado para el balance, la ponderación, o el enjuiciamiento que es un final de siglo, por un lado, y por el otro el de los partícipes de una circunstancia radicalmente nueva en la historia de nuestra tortuosa modernidad: una circunstancia de paz civil estabilizada (al menos fuera del País Vasco), de un mayoritario consenso constitucional en el que no se identifica cambio en el poder con cambio de las reglas de juego, de democracia arraigada y a cubierto de intentonas militares o revolucionarias, de reintegración asimilada —por uno y otro lado— en una Europa agrupada, bienestante y empeñada en un común diseño civilizatorio... Si uno vuelve la vista atrás sobre los dos últimos siglos de la historia española es fácil constatar que una coyuntura de esta naturaleza resulta escandalosamente inédita y, lo que es más, todavía muy breve en su duración, apenas un apéndice de veintitantos años después de más de doscientos. Así es que tanto la coyuntura del final de siglo como la de una España normalizada en coordenadas europeas y de modernidad propician la reescritura del canon, la puesta en valor de un patrimonio literario seleccionado para ser adoptado como «nuestro».

Blasco ha doblado el siglo y su obra narrativa ha pasado por el tamiz de no menos de ocho generaciones de lectores. Desde la de sus propios contemporáneos, la suya ha sido una cotización en descenso, o mejor aún, a medida que ingresaba en un mercado internacional de lectores, perdía pie en el selectivo canon fijado por la crítica española, y comenzado a establecer por los Azorín, Baroja, Ortega... Es el canon bautizado como «moderno», y que no cesó de reforzarse hasta bien entrados los años setenta. Cuando la obra de Blasco llega tras su travesía de un siglo a los ochenta, permanece en el recuerdo del lector como el beneficiario de antiguos e importantes éxitos de mercado, resiste en el catálogo de editoriales inactuales que producen para un público escasamente lector, atesora todavía la adhesión ideológica de un sector nostálgico del republicanismo español o la lealtad de un núcleo regional y emocionalmente valencianista, pero desde luego no

forma parte del canon ni sus obras aparecen en los catálogos de las editoriales que se disputan las preferencias del lector actuante y, menos aún, las del lector universitario. Más allá de ciertas novelas «valencianas» —*La barraca* o *Cañas y barro*— o de alguna otra posterior —*Sangre y arena*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis...*— que el cine y la televisión han re-popularizado, el resto de su obra parecía sumido en el olvido.

No se trata aquí de disputar si el olvido es más o menos injusto, más o menos merecido o inmerecido, se trata de reconocer que esquivar la medida crítica de la obra de este novelista resultaría sectario. Jugó un papel de indiscutible protagonista en la literatura española y en el panorama internacional de entreguerras —eso aparte del que selló, con lacre perenne, en su ciudad de origen—, como para eludirlo con desautorizaciones tan arbitrarias como las de Baroja o Torrente Ballester (Benet ni se debió entretener). Sus novelas, sus relatos breves, sus campañas periodísticas, sus guiones, sus cartas, nos lo devolverían una y otra vez envuelto entre sus páginas como la barca naufragada del tío Pascualo, convertida en flotante mausoleo, devolvió un día a la playa de donde había salido sus despojos, en *Flor de mayo*.

El año 98, al cumplirse el centenario de la publicación de su novela quizás más famosa, *La barraca*, así como los setenta años de su muerte, ofreció una bien palpable prueba de su resistencia al olvido. Una selección variopinta del mundo de las letras se apresuró a manifestar su postura: periodistas, historiadores, directores de cine, comentaristas de televisión, estudiosos de la literatura, familiares, políticos¹, directores de cine. Fue memorable, en este sentido, el rifi-rafe provocado por la serie para TV —que finalmente no lo fue—, de Luis García Berlanga. Quizás el aspecto más llamativo de esta movilización conmemorativa fue el esfuerzo editor, que en un período breve de tiempo (dos años), arriesgó a colocar en el mercado un número sorprendente de títulos. Una editorial como Cátedra sacó a la calle ocho títulos, y no sólo de las novelas de más segura lectura, como *La barraca* o *Entre naranjos*, o de una lectura probable, como *La bodega*, sino que puso en circulación novelas completamente olvidadas, como *La maja desnuda*, *Mare Nostrum* y *La voluntad de vivir*, o una recopilación de cuentos como *El préstamo de la difunta* y otros relatos. También Alianza Editorial lanzó otros ocho títulos (al tiempo que

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

anunciaba la progresiva publicación de la obra novelística completa), entre los cuales sorprendían novelas como *El Papa del Mar* o *Sónnica la cortesana*, y relatos como los *Cuentos valencianos*. Biblioteca Nueva se atrevía con las *Novelas de la Costa Azul* y con *El intruso*, y el Círculo de lectores apostaba sobre seguro con *Arroz y tartana* o *Flor de mayo*. En una cultura del fasto como la que vivimos, que se reproduce por conmemoraciones, las obras literarias son más objeto de celebración (antes lo eran los santos) que de lectura, y a veces la cosecha es tan abundante que unas tapan a otras, o las reducen a meros responsorios locales. Algo así ocurrió en el 98, pero por lo que pudo verse pareció que reflataban mejor, curiosamente, Lorca o Blasco, que el propio «espíritu del 98», un tanto aletargado bajo la losa de plomo de aquella España que censuraron pero colaboraron a perpetuar.

Algunos de entre los más significados escritores en diversas lenguas —Jon Juaristi, Joan Francesc Mira, Suso del Toro, Almudena Grandes, Miguel Herráez— fueron entonces convidados por quien suscribe estas líneas a una confrontación con la obra de Blasco. Todos reconocieron haberlo leído. Uno de ellos, además, estaba preparando por entonces una edición de *El intruso*, novela redescubierta al calor de la polémica sobre el nacionalismo vasco; otra, Almudena Grandes, definió a Blasco como «un poderoso narrador» y no tardó en cristalizar el consenso sobre esta caracterización. ¿Pero acaso ser un «poderoso narrador» garantiza, de algún modo, ser un «gran escritor»? No hubo respuestas claras.

La relectura de Blasco tendría que acometerse teniendo en cuenta ciertas distinciones, de todas formas. La primera es la de su evolución intelectual, que se extiende entre 1882 y 1928, atravesando los acontecimientos decisivos que configuraron el umbral del siglo. Entre el momento en el que Blasco comenzó a escribir y aquel otro en que la muerte le sorprendió todavía con la pluma en la mano, la ciencia había pasado de C. Bernard a A. Einstein, España había dejado de ser un imperio, como Austria-Hungría o Turquía, en Rusia había triunfado la revolución del proletariado, Europa había cambiado de mapa, el capitalismo liberal daba sus últimas boqueadas antes del *Crack* del 29, Nietzsche y Freud habían subvertido profundamente la confianza en el sujeto, en la moral, e incluso en la civilización, mientras los lectores pasaban de *L'Assommoir* al *Ulysses*. El mundo, en suma, cam-

biaba de piel y también de edad.

La primera etapa de Blasco abarca desde sus inicios políticos y literarios —allá por los años 80— hasta el corolario de sus años madrileños de diputado por Valencia (seis legislaturas, la última conseguida en 1907, aunque ya escasamente practicada). Son veintitantos años de una actividad frenética² en los que no cambian los referentes éticos ni estéticos de Blasco, por más que sí cambia su implicación —menquante— en la política valenciana. En esta etapa predominan los signos de identidad de un valenciano nacido de una familia pequeño burguesa, de origen inmigrante. Él mismo escribió en *Arroz y tartana* la crónica novelesca de la lucha por la vida de estos inmigrantes aragoneses que abandonaban a sus hijos en la plaza del mercado, embobándolos en la contemplación del *pardalot de Sant Joan*, de los que sólo algunos, los más aptos, lograban encaramarse con el tiempo a la condición de propietarios e insertarse en la trama civil de la pequeña burguesía valenciana. Es éste un Blasco que asimila casi carnalmente los valores de la Enciclopedia —el justicialismo y el sentimentalismo revolucionarios de Rousseau, el anticlericalismo de Voltaire, la mitología ilustrada de la educación y el progreso— y de la Revolución francesa, que respira en masón³ y que se forma vivencialmente en la añoranza de la Gloriosa (1868) y en la fe en los ideales de la República Federal. Desde un punto de vista estético, su escuela literaria, poco sofisticada y todavía menos diversificada (no daban para más ni su tradición familiar ni su abrumadora dedicación a la política, en esos años), mezcla influencias antagónicas, las de un romanticismo sentimental y revolucionario a lo Víctor Hugo y las del naturalismo antirromántico, pero también revolucionario, de Emile Zola —«Don Emilio», como le llamaban los menestrales valencianos, acostumbrados a oír hablar de él y a leer su nombre en las páginas de *El pueblo*, —«como si fuese un concejal republicano de por allá y hubiese nacido en Mislata», según testimonio malicioso de Baroja, quien olvida comentar la ejemplar campaña de Blasco en apoyo de Zola con motivo de «l'affaire Dreyfus» y del célebre manifiesto «J'accuse» (1898)— y su técnica se abastece en el taller del más popular de los folletínistas españoles, Manuel Fernández y González, con el que colaboró en sus años mozos. El tan reiterado populismo de Blasco no es sólo un carisma ideológico, lo es también literario, y de clase, y condicionó toda su producción novelesca, desde los folletines más tarde

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

repudiados, como *El conde Garci Fernández* o *La araña negra*, hasta las novelas históricas de madurez, como *El Papa del mar* o *A los pies de Venus*.

Del Blasco huracanado de estos años —documentado con fervor por J. L. León Roca⁴— nos llegan señales intensas: la beligerancia ideológica de *El Pueblo*⁵, verdadero organizador colectivo —en el sentido que Lenin dio al periódico de partido— de la pequeña burguesía valenciana progresista; el blasquismo político, conformador de una mentalidad anticlerical, republicana, de irrefrenables pulsiones emotivas⁶; el proyecto de reforma urbana («La revolución en Valencia», 1901); la ingente tarea editorial, primero por medio de Sempere y Cia, y después de Prometeo⁷, finalmente —en Madrid— de la editorial Hispano-Americana, con su ambiciosísimo programa de traducciones destinado a divulgar una cultura europea moderna; o las iniciativas convergentes de las Escuelas Laicas, de la Universidad Popular para adultos, de la dotación de bibliotecas de barrio en las Casas del Pueblo, las Sociedades Obreras o los Casinos, todas ellas concebidas con el objetivo de transformar la mentalidad de las capas populares, incorporándolas al tren de esa modernidad mítica que arrancó, para Blasco, en París y en los gloriosos días de 1789.

El segundo momento no se deja explicar tan fácilmente como una etapa, es más bien una crisis personal profunda finalmente evacuada con una fuga hacia adelante, que tendrá consecuencias definitivas. Son bien conocidos los datos de esta crisis, que se prolonga desde el conflicto con Rodrigo Soriano (1903), primer cuestionamiento de su figura política, hasta las primeras escaramuzas de su pasión por Elena Ortúzar (1906-1907), que vendría a cambiar la dirección de su vida privada y no poco de la pública, pasando por la irrupción de una nada menospreciable violencia, hostigamientos, atentados (como el del Café Iborra, en Valencia), duelos (con Rodrigo Soriano, con el teniente Alestuei), o por la renuncia al Acta de diputado, en 1906, o incluso por el propósito de renuncia definitiva a la política profesional (después de un breve retorno en 1907), o por el cambio de proyección civil que provocaron las traducciones de sus novelas, el éxito de ventas en el mercado internacional, los reconocimientos y homenajes que comenzaron a multiplicarse por todo el mundo, y que irían sustituyendo una imagen prioritariamente política y valenciana por otra prioritariamente literaria y cosmopolita.

La salida definitiva de este proceso de mutación se efectuó por medio de un gesto de aventurero muy fin de siglo. Blasco, como Artaud, Rimbaud o Gauguin, huyó de la civilización europea, pero a diferencia de estos especímenes de artista *maudit*, la huida de Blasco no es sobre todo de repudio. Si por un lado tuvo mucho de respuesta nietzscheana a las pulsiones de la voluntad de dominio por medio de la acción, por el otro comportaba un discurso iluminado, una nueva —aunque rancia— utopía americana: Blasco se hizo a la mar guiado por un sueño colonizador, embriagado con los mitos del Nuevo Mundo, de una naturaleza salvaje (Rousseau, Chateaubriand...), de una Frontera al Oeste por conquistar.

Esos años (1909-1914) que abarcan los viajes a Argentina —cuatro, como los de Cristóbal Colón— son años de reconversión ideológica y personal. El Blasco panmediterráneo, que en *La barraca* había replicado el mito castellanista de los escritores del 98 con el mito de la herencia árabe, y que bastantes años más tarde, en 1918, volvería a tomar la lira para cantar —ahora con un dejo de nostalgia— la mitología mediterránea en *Mare Nostrum*; el Blasco federalista, el Blasco crítico con el colonialismo español de unos años atrás, deriva en portavoz de una hispanidad acrítica y entusiasta, impregnada, eso sí, de un aroma de leyenda clásica, la de *Los argonautas* (1914). No sería justo olvidar, de todos modos, el antecedente de los *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Rubén Darío, ni tampoco que, como ha recordado Mónica Scarano, también desde el lado de allá, la propia circunstancia histórica argentina alimentó la demanda de una mitología de la hispanidad⁸. La aventura americana de Blasco no es una anécdota, es un corte profundo, el paso de una frontera más allá de la cual Blasco no volverá a ser lo que era, ni a escribir como escribía.

Los años que se extienden entre 1914 y 1928 parecen años de síntesis. La nueva caracterización del personaje, adquirida en la aventura americana, ha de ajustarse a las pulsiones de reencuentro con los orígenes que imponen la Guerra Europea —con la amenaza contra Francia, patria ideológica del escritor— y la Dictadura de Primo de Rivera —con las incitaciones que llegan desde Valencia y desde Madrid para que se sume a la actividad conspirativa—, así como con las experiencias que más renuevan su biografía en esta época: la entrada en contacto con la sociedad USA y el *American Dream*⁹, la interconexión de cine y literatura en su obra¹⁰, su misma redefinición como es-

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

critor, ahora más internacional que español, afectado por un mercado y un público lector que nada tienen que ver con los que determinaron sus novelas de 1898-1905, sin cuya consideración resultaría bastante ingenuo cualquier análisis de su obra posterior a 1916.

Es esta última época, con el escritor asentado primero en París y después en Menton, estabilizado ya su emparejamiento con Chita (Elena Ortúzar), la que más ha propiciado las descalificaciones de Blasco. Es una buena muestra la reciente serie televisiva rodada por Berlanga sobre su vida, que proyecta una imagen de escritor internacional de *best sellers*, advenedizo y hortera, autosatisfecho, histrión, declamatorio, oportunista, sobre el conjunto de su trayectoria. Coincide curiosamente Berlanga con la imagen que suministraron los escritores del 98, especialmente Baroja. A mí me sigue pareciendo injusta, cuando no arbitraria, y en el fondo uno no puede dejar de sospechar que Berlanga se ha servido del novelista para conjurar su propia trayectoria, la que conduce de *El verdugo* o *Bienvenido Mr. Marshall*, con su ácido y agudísimo humorismo, a *La vaquilla*, *Todos a la cárcel*, o los reiterativos patrimonios nacionales, frutos del humor grueso de un cineasta tan banalizado como laureado política y socialmente.

Hay otras cuestiones que valdría la pena tener en cuenta al releer a Blasco, como la del correcto encuadramiento de su novelística en la evolución estética de esos años. Las historias literarias al uso la encuadran, de pasada, sin cuestionarse demasiado los términos, en un naturalismo epigonal y tardío, marginándola del eje de evolución del género que marcarían los novelistas del 98. Este diagnóstico explica el curioso fenómeno de un Blasco excluido del canon por la crítica y las instituciones literarias (desde la Real Academia a las Universidades españolas) y privado de influencia entre las nuevas promociones de escritores, y que sin embargo continúa gozando de una considerable adhesión lectora.

Desde un punto de vista estrictamente cronológico Blasco, nacido en 1867, debería encontrar su sitio en la generación del 98. Dejemos de momento de lado que esta denominación, «Generación del 98», ha dejado de ser operativa en la crítica actual, que le niega un contenido específicamente literario, capaz de delimitar generacionalmente a un grupo de escritores, y que prefiere hablar de esta época como del «período modernista». Lo cierto es que un grupo bien delimitado de es-

critores «modernistas» se apoderaron entre 1900 y 1910 de la Norma literaria y expulsaron de ella al realismo/naturalismo, conformando un nuevo canon estético del que quedaron excluidos desde Galdós hasta Blasco Ibáñez. Quizá en aquellos momentos Blasco encarnaba demasiadas antinomias para los *noventayochistas*, la revolución frente a la regeneración, por ejemplo, el Mediterráneo frente a la Castilla eterna, el Naturalismo frente al Modernismo, el populismo frente al sentimiento de élite y de minoría autodiferenciada, el materialismo y la sensualidad frente al misticismo, la pasión por la narración frente al culto por el estilo... Arrojado del 98, han resultado insuficientes los esfuerzos por reintroducirlo (C. Blanco Aguinaga) y hasta se ha impuesto la idea de que Blasco sería un escritor extrañado del proceso de la modernidad literaria. En un reciente estudio, el historiador inglés John Butt afirmaba que Blasco era casi¹¹ el único escritor importante de su época que no podría ser incluido en el amplio movimiento *modernist*.

Posturas como ésta parten de la identificación de la Modernidad, como proceso cultural, con el Modernismo, como movimiento estético, y del Realismo con la tradición, así como de la consideración dogmática de una única vía literaria para la Modernidad. Sin embargo, a las alturas de este fin de milenio, la crisis de la Modernidad, ciertas corrientes del pensamiento postmoderno, la sensibilidad en suma de este fin de siglo, han supuesto, entre otras cosas, una crítica rigurosa del Modernismo y un cambio en la consideración del Realismo. Por otra parte es obvio, desde una mirada de historiador, que el Modernismo no fue la única vía recorrida por la Modernidad literaria. Desde el último Tolstoi o el último Zola el Naturalismo fue reconvirtiéndose en una poética de crítica social y a menudo de compromiso político revolucionario que acabó por desembocar, treinta años después, en diversas formas de realismo contemporáneo, tanto en la capitalista USA de los años 30 como en la Rusia soviética o en la Italia postfascista. Fue el Zola de *Germinal* mucho más que el Zola de *L'assommoir* el que influyó en el joven Blasco, que ya había creído comprobar en *Les misérables* de Víctor Hugo el compromiso de la literatura con la revolución.

Esta línea de desarrollo conduciría en la literatura española desde la última década del XIX a los años 30, desde novelas como las de Blasco Ibáñez (de *La barraca* a *La horda* o *El intruso*), o las de Pío

Baroja, (*La busca* o *Aurora roja*), o algunas de Felipe Trigo, como *Jarrapellejos*, e incluso *El Ruedo Ibérico* de R. del Valle Inclán (aunque desde una poética diferente), pasando por las novelas de M. Ciges Aparicio (*El vicario*, por ejemplo) o las de J. Mas (*En la selvática bribonía*, *El rebaño hambriento en tierra feraz...*), hasta llegar al «Nuevo romanticismo» (el manifiesto antimodernista de José Díaz Fernández) y al realismo social de los años 30-40, representado por las novelas de R. J. Sender, J. Arderius, J. Zugazagoitia, C. M. Arconada, A. Carranque de Ríos, J. Díaz Fernández, o el magno fresco del *Laberinto mágico*, de Max Aub.

En suma, una relevante línea de evolución realista, paralela y a la vez antagónica de la línea de evolución modernista. No se trata, como es natural, de una evolución específicamente española, o hispánica: puede detectarse una evolución paralela en la literatura occidental, que conduciría desde el realismo pre o postrevolucionario hasta el neorrealismo y el existencialismo de postguerra, dejando sembrado el camino con nombres tan relevantes para la Modernidad como los de A. Chejov, M. Gorki, el primer Thomas Mann, E. Hemingway, U. Sinclair, D. Hammet, J. dos Passos, A. Döblin, M. Sholojov, A. Camus, J. P. Sartre, S. de Beauvoir, o B. Pasternak. La vía modernista no fue, por consiguiente, la única vía de despliegue de la Modernidad literaria, y hay mucho de interesada tergiversación de la historia en el afán de negar, anular, o condenar otras vías, y muy especialmente la del realismo.

La encrucijada de las diversas líneas de desarrollo histórico –Naturalismo, Modernismo, Vanguardias, Realismo Social– que conforman la Modernidad, en un contexto de literatura occidental, es el marco en el que debe situarse lo mejor de la producción de Blasco Ibáñez, que a mi modo de ver habría que buscar en algunas de las novelas valencianas (*Arroz y tartana*, *Entre naranjos*), de las sociales (*La horda*), o de las psicológicas (*Los muertos mandan*), sin descuidar momentos antológicos en muchas otras novelas y relatos (*La barraca*, *Cañas y barro*, *El intruso*, *Mare nostrum*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis...*). Tal vez entonces podamos constatar, con un cierto conocimiento de causa, que Blasco fue un poderoso narrador y también, en la medida en que supo dar expresión formal adecuada a los conflictos y a las actitudes representativos de su época, un poderoso escritor.

Ni que decir tiene que, llevado de estas reflexiones, incluí su nom-

bre y el título de una novela suya, *La horda*, escrita ya dentro de los límites marcados por la encuesta de *Quimera*, entre las doce principales novelas del siglo. □

Notas

¹ La Diputación de Valencia, con apoyos institucionales que iban desde el Ministerio de Cultura hasta la UIMP, convocó un Congreso Internacional «Blasco Ibáñez. La vuelta al siglo de un novelista», celebrado en noviembre del 98 y cuyas Actas, con una notable participación de estudiosos, pueden consultarse hoy como la más completa puesta al día de los estudios sobre el autor. Vid. J. Oleza y J. Lluch, eds., *Vicente Blasco Ibáñez: 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*. Valencia. Biblioteca Valenciana. 2000. 2 vols. Carácter más selectivo tuvo el encuentro de estudiosos, ese mismo año, propiciado desde la Academia de España en Roma, cuyas Actas se han publicado a cargo de F. Tomás bajo el título: *En el país del arte. I.º Encuentro Internacional Vicente Blasco Ibáñez. Literatura y Arte en el Entresiglos hispánico*. Valencia. Biblioteca Valenciana. 2000.

² Sobre la etapa valenciano-madrileña de Blasco, marcada por la actividad política, hay una reciente revisión a cargo de V. R. Alós, *Vicente Blasco Ibáñez, biografía política*. Valencia. Institución Alfonso el Magnánimo. 1999.

³ Sobre la masonería de Blasco vid. Pura Fernández, «Vicente Blasco Ibáñez y la literatura de propaganda filomasónica», en J. Oleza y J. Lluch eds. (2000), vol. I, pp. 163-190.

⁴ *Vicente Blasco Ibáñez*. Reimpresión en Valencia. Ajuntament de València. 1997.

⁵ Entre lo mucho lo que se ha publicado en los últimos años sobre *El Pueblo* destaca el reciente A. Laguna, *El Pueblo. Historia de un diario republicano, 1894-1939*. Valencia, Inst. Alfonso el Magnánimo, 1999.

⁶ Sobre el blasquismo como movimiento social y como corriente ideológica republicana más allá del propio Blasco son de consulta obligada: A. Cucó, *Sobre la ideología blasquista*. Valencia. E. Climent, editor. 1979, y las dos obras de R. Reig, *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer*. València. Inst. Alfons el Magnànim. 1982, y *Blasquistas y clericales*. Valencia. Inst. Alfons el Magnànim. 1986.

⁷ M. Bas Carbonell: «Aproximación al catálogo de la editorial Prometeo», en VVAA, *Blasco Ibáñez: y el periodismo se hizo combativo*. Valencia. Diputación. 1998.

⁸ «Desde la otra orilla del Atlántico: utopía y ficción en Vicente Blasco Ibáñez», en J. Oleza y J. Lluch eds. (2000), vol. I, pp. 67-91. En esta obra de conjunto pueden encontrarse aportaciones de interés a la aventura americana de Blasco considerada desde el lado «de allá» o desde el lado «de acá» en trabajos de Enriqueta Morillas, José V. Peiró, o J. C. Rovira.

⁹ Vid. Agustín Remesal, «Blasco y los yankees», en J. Oleza y J. Lluch eds. (2000), vol. I, pp. 145-160.

¹⁰ VVAA: *Blasco Ibáñez, cineasta*. Valencia. Diputación. 1998.

¹¹ J. Butt. «Modernismo y Modernism», en R. Cardwell y B. McGuirk, eds., *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. University of Colorado at Boulder. 1993, pp. 39-58

Con 70 obras, en su mayor parte acuarelas

Exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate»

Ciclo de conferencias sobre el pintor inglés

Desde el pasado 20 de septiembre puede contemplarse en la Fundación Juan March, en Madrid, la exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate», que ofrece 70 obras —en su mayoría acuarelas, dos óleos y nueve grabados a partir de acuarelas— del artista inglés J. M. W. Turner (Londres, 1775- 1851), uno de los más importantes paisajistas de la historia del arte. La exposición ofrece una visión de conjunto de la obra de este artista romántico a través del «mar», tema recurrente en su obra durante toda su vida. J. M. W. Turner supo expresar emociones sublimes de sobrecogimiento, respeto y temor a través de sus marinas y llevó a su máxima expresión la técnica de la acuarela.

La exposición se ha estructurado en varias secciones temáticas, que reflejan la evolución del célebre pintor: obras juveniles, pinturas del estuario del Támesis, *Liber Studiorum*, los puertos de Inglaterra, ilustraciones para libros, acuarelas en papel azul, estudios de Margate, cielo y mar, marinas al óleo de la última etapa y el cuaderno de dibujos de balleneros, entre otros.

Las obras que incluye la muestra, organizada por la Tate y la Fundación Juan March, proceden en su mayoría del legado del propio Turner que conserva la Tate. El comisario de la exposición es Ian Warrell, conservador de la Tate, y autor de uno de los artículos que recoge el catálogo, del que en páginas siguientes se ofrece un extracto. El catálogo de la exposición recoge asimismo un artículo sobre Turner de José Jiménez, catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid, quien pronunció la conferencia inaugural. De ella se informará en el próximo *Boletín Informativo*.

La exposición estará abierta en la sede de la Fundación Juan March hasta el próximo 19 de enero de 2003. Como complemento de la misma, esta institución ha programado en su sede, del 19 a 28 de noviembre próximo, un ciclo de cuatro conferencias sobre Turner, que impartirán Javier Arnaldo, catedrático de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid y conservador del Museo Thyssen-Bornemisza (*Turner y Caspar David Friedrich*), el día 19; Francisco Calvo Serraller, catedrático de Arte de la Universidad Complutense, de Madrid, académico de Bellas Artes y crítico de arte de «El País» (*Turner y su influencia en el arte contemporáneo*), el 21; Carmen

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

Visitas guiadas: miércoles 10-13; y viernes, 17,30-20.

Pena, catedrática de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (*Turner: teoría y práctica del color*), el 26; y Begoña Torres, directora del Museo Romántico de Madrid (*Turner y el romanticismo*), el 28.

Ian Warrell

Óleo y agua: Turner y el mar

Cerca de un tercio de las pinturas al óleo de J. M. W. Turner tienen por tema el mar y sus orillas, y la vertiente marinera de su arte adquiere aún mayor importancia si contamos también sus acuarelas acabadas y los grabados derivados de ellas. Él mismo, desde un momento muy temprano de su carrera, sintió la necesidad de cuestionar las ideas establecidas sobre lo que se debía esperar de un paisajista, y a modo de manifiesto personal acometió con ese fin el *Liber Studiorum*, donde los temas «marinos» debían constituir una de las seis categorías esenciales de su paisajística personal.

No sólo quiso subrayar él mismo la importancia de los temas marinos en su arte, sino que aparentemente había algo en su carácter y en su presencia física que inducía a tomarle más fácilmente por un curtido navegante que por uno de los mayores artistas de su generación. Con frecuencia se olvida que fue como pintor de marinas como Turner inició su carrera con el envío de su primer óleo a la Royal Academy, la principal sede de exposiciones y centro de las aspiraciones artísticas en el Londres de finales del siglo XVIII. Aquella obra, *Pescadores en el mar*, era una pintura ambiciosa, con una demostración de virtuosismo en la iluminación nocturna de las movidas crestas y senos de las olas. Sumamente lograda, es también un claro intento de igualar a maestros acreditados.

Pero Turner era mucho más independiente que la mayoría de sus colegas y seguía sendas más radicales en la creación de sus imágenes. Aparte de apoyarse en los esfuerzos de sus antecesores, el joven Turner, con una actitud muy profesional, se propuso adquirir experiencia directa del mar. Su primer encuentro, en sus años infantiles, se produjo en una breve estancia con unos parientes en el puerto pesquero de

Margate, pero ya a mediados de la década de 1790 había viajado extensamente por Gales y el sur de Inglaterra en una serie de giras para hacer dibujos, una de las cuales le llevó hasta la isla de Wight. Esas expediciones le proporcionaron el material de partida para pinturas como *Pescadores en el mar*, pero los apuntes tomados sobre el terreno también tenían aplicación en proyectos comerciales destinados al mercado de colecciones de estampas topográficas, que eran una manera más barata y accesible de divulgar la obra de los artistas.

El conflicto entablado entre los estados de Europa durante buena parte de los años tempranos de Turner tuvo su expresión más decisiva en la lucha por el dominio de los mares, hasta el punto de hacer inevitable cierto patriotismo en la atención del artista al mar y a la costa de Inglaterra, que de hecho eran —junto con «la muralla de madera», como se conocía a la flota— las principales defensas de la nación frente al invasor. Otros artistas de la época fueron a menudo mucho más explícitos en sus intentos de capitalizar los temores y el fervor patrióticos, pero tampoco Turner dejó pasar las ocasiones de celebrar las hazañas nacionales en el mar. Dedicaría tres de sus grandes obras, entre ellas su óleo de mayor tamaño, al famoso triunfo de Nelson en Trafalgar, adoptando en una las fórmulas de la pintura de barcos más antigua para mostrar al navío, el *HMS Victory*, desde tres puntos de vista: de babor, de estribor y de frente.

Otro factor que conviene tener en cuenta al contemplar las imágenes de Turner es que su vida coincide con un cambio radical en las actitudes hacia el mar. Sólo unos veinte años antes de su nacimiento, el escritor Edmund Burke (1729-1797) expresaba sin duda el sentir de muchos al ver en el mar una fuerza de la naturaleza capaz de suscitar

emociones sublimes de sobrecogimiento, respeto y temor. Por su misma inmensidad, el mar no se dejaba comprender ni abarcar por las certezas ordenadoras de otras categorías estéticas admitidas, como las de lo bello o lo pintoresco. Los peligros del mar eran muy ciertos en un período en el que se cobraba muchas vidas cada año, y a quienes extrañan de él su sustento se les veía bajo una amenaza constante.

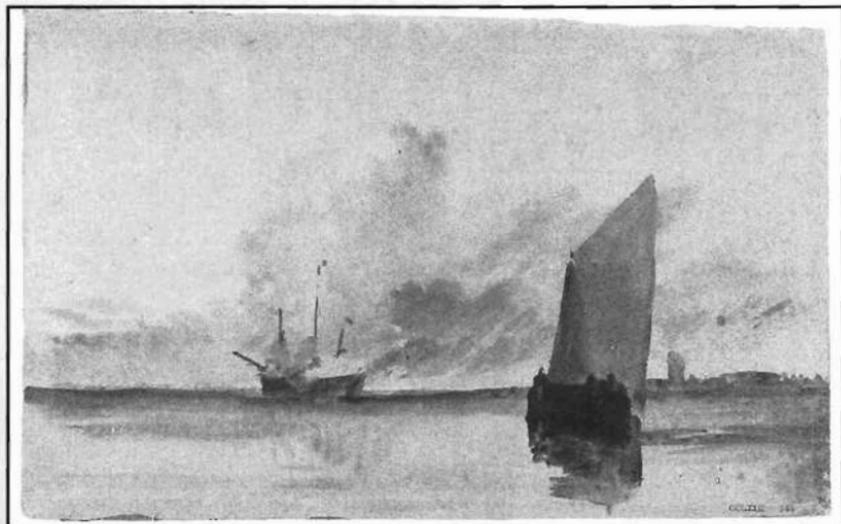
Esas impresiones perdurarían hasta bien entrado el siglo XIX, pero habían empezado a cambiar en la década de 1790, cuando por primera vez se preguntaron los efectos beneficiosos de los baños de mar. La asiduidad con que Turner visitó a lo largo de su vida las localidades de Margate y Brighton le hizo ser testigo directo de esa transformación, y todo parece indicar que, a diferencia de su contemporáneo John Constable (1776-1834), no despreció las mejoras que aquellos cambios traían.

La novedosa representación de la materialidad del mar que proponía Turner le ganó admiradores e imitadores, pero su visión de las máquinas de guerra flotantes de la nación no convenció a todos. Comentaristas navales, incluidos miembros de la familia real, como el duque de Clarence y futuro rey Gui-

lermo IV (1765-1837), se mostraron a veces disconformes con su manera de presentar los barcos. Sin embargo, sus cuadernos demuestran que no escatimaba esfuerzos por anotar con exactitud los detalles de aparejo y construcción de las naves, llegando incluso a tomar prestados dibujos de especialistas en la pintura de barcos y adquirir maquetas para consultarlas en el estudio. Ese material privado revela también que le fascinaban todos los aspectos de la vida marinera, ya fueran los uniformes de la marina, la actividad de la guardia costera encargada de reprimir el contrabando en las costas más próximas a Francia, la de los propios contrabandistas o el trabajo de los pescadores embarcados y en tierra. Tampoco escapó a su minucioso estudio la fauna marina. Esa observación de los detalles que acompañan a la vida junto al mar preside muchas de las acuarelas acabadas que ejecutó para los grabadores.

Esa habilidad para animar sus visiones de los paisajes costeros de Gran Bretaña con el tipo de habitante que realza el contenido de la presentación de un lugar es una de las características que definen la actitud de Turner hacia la topografía, y que transforman su trabajo en ese campo de simple reportaje

John Constable



«El sol de la mañana», c. 1820

en algo mucho más rico.

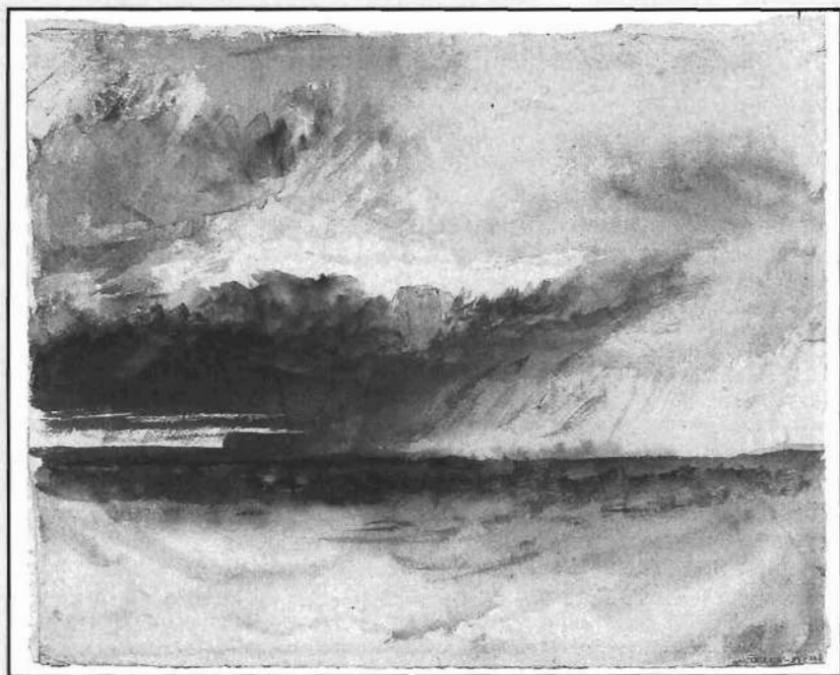
La experimentación del propio Turner en los primeros años de la década de 1820 se vio en buena medida estimulada por los aspectos técnicos de la producción de grabados. El método de conversión de sus dibujos en color a grabados a la manera negra, por ejemplo la vista increíblemente expresiva del faro de Eddystone con sus dramáticos estallidos de luz o las de «Puertos de Inglaterra» (*Ports of England*), tuvo un efecto profundo y liberador sobre su arte. Hasta entonces había tendido a reproducir sus imágenes mediante grabados a buril, un medio de perfiles duros que daba consistencia y resolución a la ya legendaria (y cada vez mayor) borrosidad de su estilo pictórico. El grabado a la manera negra, por el contrario, le permitía construir la composición en términos más tonales, sin insistir tanto en el detalle. Su propia serie de doce incursiones tentativas pero logradas en esa técnica calcográfica gira básicamente en torno al mar y sus orillas, iluminadas por efectos nocturnos. Totalmente desconocidas en su tiempo, en años recientes esas obras y las acuarelas vinculadas a su gestación, afines a una estética más moderna, han ejercido una atracción poderosa sobre la imaginación de los expertos.

Para los cánones de su época, hasta los cuadros terminados de Turner resultaban a veces crudos y algo inacabados, sobre todo al lado de la pulida nitidez de obras contemporáneas de artistas como Clarkson Stanfield (1793-1867), más representativas del academicismo francés y alemán que desde finales de la década de 1820 empezó a hacer notar su cristalino dominio sobre la pintura británica. Stanfield, más joven, disputó a Turner la primacía en la pintura de marinas, y de hecho sus colegas en la profesión tendían a preferirle por su mayor fidelidad técnica a los pormenores de la construcción naval, adquirida en la experiencia directa de la navegación durante su juventud marinera, aunque reconocían que no aventajaba a Turner en la capacidad de dar forma a

las «sensaciones inmediatas». Esa cualidad aparentemente documental llegaría a ser la característica definitoria de las marinas tardías de Turner.

Ya en la segunda mitad de la década de 1820 había incorporado el moderno barco de vapor a su repertorio iconográfico, pero hasta la dramática pintura de 1842 no colocó aquella nueva forma de transporte en el centro de una imagen. La pérdida de barcos en el mar, y por lo tanto de vidas humanas, es uno de los temas constantes en Turner. Es obvio que para él y sus contemporáneos era algo que formaba parte de la vida, tan repetido y habitual como el descenso de la marea. Pero hay en la producción de sus últimos años una mayor violencia en la representación del mar, que sugiere que su optimismo sobre el progreso de la humanidad mediante innovaciones como el barco de vapor se templaba con una idea más sombría de las fuerzas implacables del mundo natural y del lugar del hombre en él. Su expresión más descarnada está en el tremendo esplendor de ese crepúsculo ardiente que creó para el cuadro de un barco negrero que arroja parte de su cargamento de africanos esclavizados al fondo del océano para escapar de la justicia.

La verdadera importancia del legado de Turner no ha sido aún establecida en todas sus dimensiones, en parte porque su reputación ha evolucionado a medida que cada generación descubría en él nuevos aspectos consonantes con los objetos de su interés y con su propia estética. Por ejemplo, el panorama de su producción que en 1966 ofreció el Museum of Modern Art de Nueva York puso al descubierto tipos de pintura, muchos de ellos desconocidos hasta entonces, que enlazaban con el expresionismo abstracto de los últimos años cincuenta y hacían de él un gran precursor de esos artistas. Con todo, esa visión incompleta de su influencia no impide apreciar a primera vista que en muchos aspectos la dirección de sus inquietudes personales sentó las pautas de buena parte de la pintura de paisaje



«Acatilados desde el mar», hacia 1825

que le siguió en la segunda mitad del siglo XIX. Como ya hemos dicho, al situar el foco sobre el mar en sí como tema por derecho propio, particularmente en los estudios más privados que se exponen aquí, se colocaba en la vanguardia de una nueva sensibilidad, capaz de recrearse en las aguas que ceñían la costa sin dejar de sentirse empujados por ellas.

Un último aspecto desde el cual los estudios marinos de Turner señalan la esencial modernidad de sus métodos de trabajo es su habitual preferencia por hacer series de obras desde el mismo punto de vista y bajo diferentes efectos de luz o atmósfera, anticipándose en medio siglo a las famosas series de pinturas de Monet. Los ejemplos más celebrados de esa costumbre son las acuarelas terminadas que pintó en 1842 del monte Rigi cerca de Lucerna (Suiza), visto a diferentes horas en el curso de un día. Pero en sus últimos años la frecuente reclusión en Margate por problemas de salud le obligó a examinar la vista del puerto desde sus habitaciones,

lo que vino a ser tema de una secuencia de estudios. La idea de un punto de vista fijo sigue encontrando aceptación en fotógrafos de nuestros días como Garry Fabian Miller (n. 1957), que se ha propuesto absorber deliberadamente en su trabajo algunas ideas de Turner.

Las marinas de Turner poseen, pues, un doble carácter, que autoriza a ver esas imágenes como registros extraordinarios de las particularidades de su experiencia, pero también considerarlas bajo una óptica menos específica como contemplaciones del color o de la forma. Una opción no excluye la otra, porque cada experiencia ofrece modos de informar y enriquecer al espectador. Decir esto es, claro está, insistir en la permanente vitalidad de la obra de Turner. La esencia de esa idea la resumió muy bien el escritor francés Théophile Thoré ya en 1863, al afirmar de él que «el sentimiento de la infinitud de la naturaleza le llevó a revelar en sus obras la infinitud del arte, y demostrar así que sigue habiendo, y siempre habrá, un arte nuevo tras los maestros del pasado».

En el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March)

Exposición «Saura. Damas: obra sobre papel», en Cuenca

Ofrece 53 obras sobre la mujer

Desde el pasado 13 de septiembre está abierta en las salas de exposiciones temporales del Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca, la exposición «Saura. Damas» (Obra sobre papel), que presenta una selección de 53 obras sobre papel, realizadas por Antonio Saura entre 1949 y 1997, desde sus tempranas y menos conocidas representaciones surrealistas de la mujer hasta aquellas en las que con un lenguaje expresionista deforma en gestos distorsionados la representación figurativa tradicional.

La muestra estará abierta en el Museo hasta el 2 de febrero de 2003. Las obras —en técnica mixta, óleo, collage, mina de plomo y tinta china sobre papel— proceden de la Sucesión Antonio Saura y de una colección particular. Antonio Saura (Huesca, 1930 - Cuenca, 1998) es uno de los grandes protagonistas del panorama artístico español de la segunda mitad del siglo XX. Como miembro fundador del grupo «El Paso» participó, con un discurso de vanguardia, en la renovación pictórica, sin renunciar por ello a elementos figurativos referenciales. Saura utilizó la imagen como soporte o pretexto para la acción, con la ironía y el desgarramiento de su lenguaje expresivo, tan característicos en su obra pictórica y literaria.



La exposición nos ofrece la imagen de la mujer a través de diferentes series. Muestra rostros, bustos, cuerpos femeninos tendidos o mujeres-paisaje, damas en tecnicolor, retratos imaginarios, narraciones, superposiciones; cabezas y cuerpos, en su mayoría desnudos, atormentados, monstruosos, radicales; figuras individuales y algunas sumidas en la muchedumbre; una galería de retratos que hacen de la mujer protagonista inagotable de su repertorio iconográfico. Francisco Calvo Serraller, catedrático de Arte de la Universidad Complutense, de Madrid, y académico de Bellas Artes, es el autor del estudio sobre Saura que recoge el catálogo, titulado «Entre damas anda el juego». De él reproducimos a continuación un amplio extracto.

«Dama», 1997.

Francisco Calvo Serraller

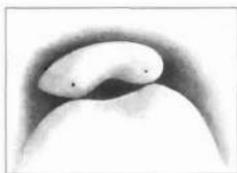
Entre damas anda el juego

(...) ¿En qué estaba pensando Antonio Saura cuando decidió llamar *Damas* a una de sus más recurrentes y célebres series temáticas? Aunque el uso del término en el castellano actual, según apunta María Moliner, es el de «señora distinguida» y «mujer galanteada», también hace mención irónica a lo que esta distinción tiene de remilgo y afectación. Yo creo que Saura recurrió a este vocablo con indudable intención irónica, pero sin que este recurso se limitase al mero ridiculizar las pretensiones ornamentales y morales de una mujer, sino, sobre todo, a contrastar, de forma brutal, una imagen de «respectabilidad» social e incluso de acendrada feminidad, con la representación pictórica que él hacía de la mujer como «monstruo». En este sentido, aunque la serie de las *Damas* tuvo una génesis y características concretas perfectamente definidas, no puede separarse del tratamiento más amplio de esa visión monstruosa de la mujer por parte de Saura y, en general, de lo que él mismo definió como la «belleza obscena».

Antes de adentrarnos en estas cuestiones, y al hilo de esta perspectiva irónica, cabe seguir preguntándose qué objeto tenía para el Saura de las *Damas* la «mujer-objeto». En cierta medida, la interrogación concierne a otros muchos artistas, empezando por el propio Picasso, obsesivo centro de atención en esta clase de debates. No hay que confundir este asunto con el obvio y genérico de la mirada artística masculina sobre el cuerpo de la mujer desde tiempo inmemorial. La genealogía histórica moderna de la mirada de Picasso y Saura sobre el cuerpo femenino se remonta, a mi modo de ver, a Rembrandt, cuyos desnudos femeninos fueron calificados por sus contemporáneos como *horribles naturalezas incomparablemente pintadas*. (...) No obstante, en el

tratamiento del desnudo femenino y de lo carnal en Rembrandt había algo más que el dejarse arrastrar por una moda naturalista: lo que podríamos llamar la perversión de la sensualidad, haciendo que aflorase el drama del cuerpo, su agrietamiento temporal. De esta manera, frente a su modelo y rival Rubens, cuyos desnudos son plétóricos y provocan una satisfacción gozosa en el espectador, confirmándole la hermosa plenitud de la naturaleza, Rembrandt hace del desnudo un excitante drama temporal que genera ansiedad sexual en su furtivo contemplador.

(...) Las primeras damas que pintó Antonio Saura datan del ecuador de los años 50 y tuvieron una importancia crucial en el proceso de transformación figurativa que acometió entonces, abandonando de esta manera su inicial lenguaje informalista postsurrealista. Como ha explicado el propio Saura, se hallaba en un momento crítico de insatisfacción, como buscando dotarse de un orden en el desorden, y acudió para ello al «esquema» corporal, a ese otro radical del cuerpo femenino: el de la dama «pinta-



ble», la mujer como objeto pictórico. Por aquellas fechas, otros pintores —Bacon, De Kooning, Dubuffet y, en cierta medida, hasta el propio Fautrier de los *Otages*— andaban también enredados en la definición pictórica del cuerpo como carne. En todos ellos revivía, desde luego, la memoria rembrandtiana del cuerpo, cuya presencia no había dejado de reforzarse a lo largo del arte de la época contemporánea, como se puso clamorosamente en evidencia en el caso de Soutine. Sin embargo, como sagazmente advirtió Saura, Picasso había sido el único en revolucionar el modelo pictórico de la representación del cuerpo y el rostro: «El único pintor, es curioso esto, donde los signos del rostro son cambiados de lugar, reconstruidos, transformados, alterados, en función de una necesidad de violentar la naturaleza, de un cierto sadismo frente a la realidad, como motivo de afirmación personal, es Picasso».

(...) Cuando Saura inició, hacia el ecuador de los años 50, la serie de las *Damas*, su búsqueda de «un orden del desorden» y el feliz hallazgo del cuerpo femenino como el esquema adecuado para ello se correspondieron con los de otros artistas contemporáneos que simultáneamente sintieron esa misma insatisfacción. Hay que recordar que, por aquel entonces, triunfaba universalmente el expresionismo abstracto y el informalismo, basados ambos en el automatismo gestual, una síntesis entre la pretensión surrealista de liberación de la energía psíquica del inconsciente y un lenguaje abstracto. Este triunfo, sin embargo, se produjo, como suele ocurrir, cuando esta corriente empezaba a mostrar unos síntomas de agotamiento: por un lado, los expresionistas abstractos más genuinos e intensos, como Jackson Pollock, se vieron abocados a un callejón sin salida que conllevó la autodestrucción, mientras que, por otro, una gran mayoría simplemente transformaron ese ardor eruptivo en una pintura cada vez más esteticista y amable. No hay, por tanto, que extrañarse si algunos jóvenes artistas de co-

mienzos de los 50 buscaron nuevas alternativas a través de caminos diversos, pero en todo caso convergentes en la común intención de insertar de nuevo la figura. Algunos, como Rauschenberg y Johns, lo hicieron incorporando trozos de la realidad, entre los que se encontraba la imagen fotográfica, a esta orgía pictórica expresionista, con lo que abrieron el camino al pop; otros, como Saura, simplemente encauzaron la energía pictórica a través del esquema corporal retomando la tensión figurativa, que es visceral, a medio camino entre el pensamiento y lo entrañable.

En su ensayo *La belleza obscena*, Saura reclama la formulación de un nuevo género artístico para abarcar las manifestaciones plásticas de la «cópula». Es obvio que con ello ya se está refiriendo a lo que, a través del desnudo, se manifiesta como sexual. El clasicismo artístico occidental, aun estando dominado por una concepción ideal del desnudo, no ha podido prescindir por completo de lo instintivo, del amor bestial. No obstante, tiene razón Saura en señalar la presencia explícita —no subrepticia— de este tipo de representación artística asexual en los márgenes del arte occidental, bien en la prehistoria, en otras culturas y civilizaciones primitivas o exóticas y, asimismo, en el revolucionario arte de nuestra época. «La verdadera obscenidad —afirma Saura— aparece cuando se manifiesta a través del 'monstruo artístico', entendiéndose por tal concepto no solamente la convulsión o alteración de las formas, sino el propio y monstruoso resultado del conjunto. El verdadero arte obsceno es drama de cumplido incumplimiento frente a un ansia que puede resumirse en la imposibilidad de poseer todos los cuerpos vivos del universo, para alcanzar el orgasmo eterno que se cumple sin satisfacerse a fin de continuar su búsqueda hasta la muerte.» El artista obsceno es así trágicamente copulativo: necesita acoplarse, cumplirse, en el otro que continuamente se escapa. El artista obsceno combate por el otro y con el otro, con cuyo deseo pugna por

confundirse, salvándose instantáneamente de la muerte. En su loco desear, el artista obsceno es regresivo porque celebra su vuelta a la matriz engendradora, a esa ignota cueva donde la materia informe lo formó. Significativamente, Saura denominó a esa regresión el origen, tratando del tema de las Damas, *Magma Mater*, vuelta a la licuación primigenia.

El punto álgido de esta regresión magmática es situado por Saura, en el arte contemporáneo, en el binomio Picasso-Pollock: «Solamente Picasso con su sexo-pincel, y Jackson Pollock a través de su pintura eyaculativa, especialmente en sus *Pinturas negras*, han logrado reflejar la cópula en sistema de modernidad evadido de la representación ilusionista. Solamente Picasso transgrede el 'desnudo ideal' para convertir su pintura en desnudamiento del deseo que no precisa de la belleza convencional para ser imagen del deseo en sí misma. Un cuerpo estará presente a un tiempo por delante y por detrás, y siendo a un tiempo Venus de Velázquez y maja de Goya, nos mostrará la posesión instantánea y vertiginosa de todos los componentes eróticos del cuerpo femenino, pero también, y esto es lo más importante, una sexualidad que se evidencia en el tratamiento de la imagen al margen de la representación. La carne, en artificio plástico no ilusionista, se transforma en estructura sexuada, mientras que la polifocalidad de los cuerpos, sean desnudos, besos o cópulas, la propia imbricación del impulso sexual en una organicidad hecha de rabia estructural de fluidez, inmediatez y solución perentoria confieren a ciertas pinturas un aspecto de milagro estético y genesíaco.» En este último párrafo podemos hallar la clave estética y artís-



«Dama», 1958.

tica de las *Damas* de Saura, el cual quiere fundir la violencia destructora de Picasso con el fluido chorro eyaculativo de Jackson Pollock. Recomposición cruel —alteración— de la figura, objeto del deseo y descarga gestual, que la inunda.

Todo arte copulativo es dialéctico: enfrenta la realidad con el deseo, al pintor con la modelo, la energía con el lienzo.

Del explosivo encuentro de estas fuerzas enfrentadas surge la pintura, el magma, la materia tatuada. La creación es así inseparable de la destrucción.

(...) En esta cópula pictórica no puede pasarnos desapercibido lo que al respecto dijo Saura sobre Picasso y Pollock. Me refiero a la importancia que estos dos pintores tuvieron, por de pronto, en el Saura de los años 50, ese que arribó al informalismo a través del surrealismo. No voy a repetir cómo Saura sintió la necesidad de «armar» con un esquema figurativo ese fluido automático en el que se hallaba envuelto, pero sí me parece oportuno destacar que la decisión de que ese esquema fuera el del cuerpo de una mujer —una dama— tuvo una relación estrecha con Picasso, el cual, en la segunda mitad de los años 20 y durante las dos trágicas décadas siguientes, los 30 y los 40, sorprendió a todo el mundo con su cruel representación de la mujer. Como muy sagazmente subrayó Saura, lo asombroso de estas mujeres monstruosas, desnudos o retratos, no fue debido a una exacerbación expresionista de los rasgos, sino a la «fría» desfiguración a las que fueron sometidas, que, a mi juicio, es inseparable de la experiencia cubista. Como es sabido, los orígenes del cubismo estuvieron ligados tanto al esquematismo de Cézanne como al del arte de los pueblos primitivos, pero su

desarrollo consistió, primero, en la reducción analítica de la figura y, después, a su reconstrucción sobre nuevas bases. En este sentido, las representaciones femeninas monstruosas que Picasso llevó a cabo entre 1925 y 1945, el momento de despliegue triunfal del surrealismo, tuvieron un inequívoco germen cubista, a cuya violencia retornó el pintor malagueño no sólo como reacción frente al academicismo neoclasicista de la vanguardia, sino frente a la orientación abstracta, por vía del automatismo, del primer surrealismo. En cierta manera, Picasso retomó la técnica de disección cubista de la figura como una forma de «centrar» la violencia de su mirada cruel. Lo evoco aquí porque algo parecido le ocurrió a Saura cuando acometió su providencial primera serie de *Damas* de los años 50: que llevó el automatismo a la mesa de disección o, si se quiere, que trató al informalismo como un cadáver. Pero en esta disección Saura no quiso «disecar» lo que más apreciaba en Pollock: el ritmo fluido de su furiosa gestualidad. De manera que apreciemos en el juego pictórico de las *Damas* lo que tienen de figuras talladas con ritmo, lo que tienen de composición-descomposición; porque, a la postre, no hay dama cubicada sin el correspondiente borrón.

(...) Creo que la serie *Damas* es fundamental –funcional– en el encuentro personal de Antonio Saura con la pintura: su encuentro con el «sexo-pincel», que marca su destino copulativo; su encuentro con la visión analítica que es la mirada cruel, que «esquematisa» lo real para que devenga algo significativo, dramático, temporalizado; su encuentro con la «grosería» de la pintura como materia, porque sólo así ésta recuperará su poder primigenio del magma nutricio, con todo su esplendor orgánico germinativo y con toda su expresividad excrementicia de embadurnamiento; su encuentro con la esgrima de la «mano-codo-cerebro»; y, en fin, en su encuentro con éxtasis eyaculativo que hace incorporar al artista al ritmo fluido de la naturaleza. (...)

Si aún cupiera alguna duda acerca del sentido escatológico –en la doble acepción del término– con que Saura encaró sus *Damas*, nos bastaría observar cómo esta serie inicial se acompañó inmediatamente después por otra, en la que estas primeras *Magma mater* fueron entronizadas en su correspondiente sillón. Hay ciertamente muchas y muy ricas resonancias en este proceso espontáneo de entronización que no se limitan sólo al aspecto simbólico de consagración matriarcal, sino a la ciertamente asombrosa y deslumbrante incorporación de la sombra que circunda el triángulo, la estructura piramidal. ¡Qué maravillosa profanación! (...)

Pintor obsesivo y recurrente como sólo lo puede ser el pintor de una pieza o de una dama, que es el pintor de una vez para todas, Antonio Saura volvió, en otros momentos de su trayectoria, sobre este tema, y en particular, como es sabido, con la serie de 1983 de las *Dora Maar*, y sobre todo en las de 1986, de las *Dora Maar visitadas*, con sus correspondientes intercalaciones de sillones, pero estas revueltas o visitas no hacen sino indicarnos que, en efecto, «la suerte estaba echada» y que ésta era la suerte de la pintura. Pero las *Damas* de Antonio Saura celebran también otra cualidad pictórica intempestiva: la de la revelación táctil de la materia, porque no se entiende a este pintor si no se repara en el hecho de que, para él, la pintura no sólo se ve, sino que se palpa, huele, sabe y hasta hace oír su silencio; en suma: alimenta, porque alimenta nuestras pasiones. Recordemos lo que decía Covarrubias sobre las damas «engalanadas» y «cortejadas»: he aquí que el caballero español Antonio Saura, de una forma muy intensa y, por qué no, hasta residualmente católica, ha descubierto para nosotros, gracias a sus *Damas* el secreto inmemorial de la pintura, ese primigenio acto de obscenidad que es la creación. Así que, digámoslo nosotros también de una vez: «entre damas anda el juego». El juego del arte, el juego de la pintura y el juego de Antonio Saura. □

En el 150º aniversario de su nacimiento

Ciclo «Francisco Tárrega y su estela»

La Fundación Juan March ha programado un nuevo ciclo para los **miércoles 30 de octubre y 6, 13 y 20 de noviembre**, bajo el título «Francisco Tárrega y su estela», coincidiendo con el **150º aniversario de su nacimiento**, y que será ofrecido por José Luis Rodrigo, Jaume Torrent, Juan-José Sáenz y José Luis Ruiz del Puerto.

El programa del ciclo, que se transmite en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España, es el siguiente:

— *Miércoles 30 de octubre*

José Luis Rodrigo, guitarra

Obras de Francisco Tárrega (1852-1909)

Adelita (Mazurca); Mazurca en Sol; Sueño; Danza mora; Capricho árabe; Fantasía sobre motivos de «La Traviata»; Tres Estudios; Minuetto; Marieta (Mazurca); María (Gavota); Variaciones sobre «El Carnaval de Venecia»; y Recuerdos de La Alhambra

— *Miércoles 6 de noviembre*

Jaume Torrent, guitarra

Seis Canciones populares catalanas, Cuatro Preludios y Tres Piezas de concierto, de Miguel Llobet; Cuatro Piezas románticas, de Emilio Pujol; y Seis Piezas españolas, de Graciano Tarragó

— *Miércoles 13 de noviembre*

Juan-José Sáenz, guitarra

Tres Estudios y Tres Preludios, de Andrés Segovia; Dos Piezas características, de Daniel Fortea; El Abejorro y Homenaje a Tárrega, de Emilio Pujol; Cuatro Obras originales, La frontera de Dios, Canciones castellanas y Peñenera y Zapateado, de Regino Sáinz de la Maza; y Homenaje a Tárrega, de Joaquín Turina

— *Miércoles 20 de noviembre*

José Luis Ruiz del Puerto, guitarra

Siete Preludios, de Francisco Tárrega;

Preludio del recuerdo, de Javier Costa; Homenaje a Francisco Tárrega, Op. 57, de Jaume Torrent; Preludio de espejos, de Vicente Roncero; Preludio-homenaje, de Salvador Chuliá; Endecha (estreno mundial), de José Antonio Orts; Trois Bagatelles de nuit, de José Zárate; Tres Preludios Tárrega, de Carlos Cruz de Castro; Ezkil (estreno mundial), de Ramón Lazkano; Tres Preludios d'homenatge, de Salvador Brotons; Preludio, de Eduardo Pérez Maseda; Frammenti Uno, «Tres Preludios para dos homenajes», de Emilio Calandín; Caligrafía, de César Camarero; Preludi, de Ramón Ramos; y Preludio de Cristal, de Claudio Prieto

(Todas las obras de este concierto son encargo del Instituto Valenciano de la Música.)

Los intérpretes

José Luis Rodrigo es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. **Jaume Torrent** es profesor de guitarra en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, del que fue director académico entre 1993 y 1999. **Juan-José Sáenz** desarrolla su carrera artística en la triple faceta de la pedagogía, la investigación y la interpretación. **José Luis Ruiz del Puerto** es profesor del departamento de Guitarra del Conservatorio «José Iturbi» de Valencia. □

Tres conciertos en el mes de octubre

«Schumann-Brahms: cuartetos y quintetos con piano»

Los miércoles 2, 9 y 16 de octubre la Fundación Juan March ofrece en su sede el ciclo «Schumann-Brahms: cuartetos y quintetos con piano», que comenzó el pasado 25 de septiembre.

Como se indica en el programa de mano, «unir en un mismo ciclo de conciertos los nombres y las músicas de Robert Schumann y Johannes Brahms no necesita especial justificación, ya que pocas veces en la historia de la música un joven compositor ha sido saludado tan efusivamente como Brahms por Schumann. La amplia amistad que el joven de Hamburgo mantuvo a lo largo de toda su vida con la esposa de Robert, muy pronto su viuda, la eximia Clara Wieck, y la fidelidad y defensa de la vida y la obra del amado maestro son hechos que resaltan la compenetración de músicas tan íntimamente unidas y sin embargo tan diferentes».

En el último ciclo del pasado curso, celebrado en junio, se escucharon las Sonatas para violín y piano de Schumann y Brahms (con las de Mendelssohn). Este nuevo ciclo ofrece también otra muestra de colaboración entre maestro y discípulo, igualmente rarísima de escuchar: la transcripción para dos pianos que Brahms hizo al comienzo de su carrera del bellísimo Quinteto en Mi bemol de Schumann.

El crítico musical Andrés Ruiz Tarazona, autor de las notas al programa y de la introducción general, comenta:

Andrés Ruiz Tarazona

Amor y arte

Una de las más claras visiones teóricas de la música del Romanticismo es la de Robert Schumann (1810-1856). Aunque el Romanticismo en Europa es algo muy anterior a la década de 1834-1840, España incluida, no hay duda de que fue entonces cuando unos pocos músicos se opusieron a la estética académica, procedente del período clásico, para seguir la senda desbrozada por el último Beethoven y abrir perspectivas desconocidas al arte musical.

Ciertamente, en el año 1853, el panorama de la música alemana y el suyo propio, no eran nada favorables para el compositor sajón. Pero al acabar el mes de septiembre, Robert y Clara [su espo-

sa] reciben la visita de un joven músico que porta la carta introductoria del destacado maestro e ilustre violinista Joseph Joachim. Schumann lo contaría en un célebre artículo, «Neue Bahnen» (*Nuevos Senderos*), publicado el 28 de octubre en la «Neue Zeitschrift für Musik» de Leipzig. No especifica Schumann qué tocó Brahms exactamente en su casa, pero en su escrito habla de sonatas que eran sinfonías disfrazadas, pues Brahms manifestaba una desusada riqueza armónica y un raro poderío como ejecutante. Schumann demostró lucidez y agudeza al captar en toda su magnitud el genio de Brahms.

Aquel 30 de septiembre de 1853, en

Düsseldorf, nació una gran amistad y surgía una relación Schumann-Brahms, maestro-discípulo, de honda repercusión en la música alemana. Brahms permaneció varios días con los Schumann, y se incorporó a su círculo, abandonando la incipiente relación que tuvo con la llamada Nueva Escuela Alemana.

Brahms es un continuador de la obra de Schumann en la segunda mitad del siglo XIX. En sus obras sinfónicas logró expresarse con gran elocuencia, pero aun se ve mejor su estilo en las de cámara y piano, sin dejar de lado las obras corales y sus bellas canciones. Siempre supo controlar los sentimientos, sometiendo a formas rígidas que le impedían caer en los extremismos constructivos y libertad formal de ciertos autores contemporáneos. No se crea, sin embargo, que Brahms no fue un romántico. Su estética procedía de los mejores músicos de esa corriente y en particular de Schumann, aunque Schönberg demostró, en el año de su primer centenario, cierto acercamiento del arte de

Brahms al wagneriano. Fantasía y libertad y a la vez orden constructivo; respeto estricto a las reglas y al tiempo sentimientos imprecisos e imaginación divagatoria; apego y gusto por la música tradicional mientras hacía gala de una admirable capacidad de abstracción renuente a todo descriptivismo. Todo esto hace de Johannes Brahms una personalidad musical de primer orden. Su mensaje, de deslumbrante belleza y serena emotividad, encerrado en formas de larga tradición en el mundo germánico, sigue alimentando los sueños y el espíritu de millones de personas en el —tan diferente al suyo— mundo de hoy.

Johannes Brahms y aun más su guía y maestro Schumann mostraron toda la vida preferencia por el piano, tan propia del siglo XIX. El haberlo incorporado a su música de cámara en tríos, cuartetos y quintetos, algo que ya hicieron Mozart, Schubert y Beethoven, era una manera de aumentar el repertorio y preservar una tradición que hubiese tal vez peligrado sin ellos. □

«Aula de Reestrenos», el 23 de octubre

Homenaje a Tomás Marco

El miércoles 23 octubre, a las 19,30 horas y retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE, se celebra en la Fundación Juan March una nueva «Aula de Reestrenos» (hace la número 44 de esta iniciativa de su Biblioteca de Música Española Contemporánea), dedicada en esta ocasión a homenajear al compositor **Tomás Marco**, con motivo de su 60 aniversario. Cuarteto nº 2 «Espejo desierto»; Cuarteto nº 1 «Aura»; Cuarteto nº 3 «Anatomía Fractal de los Ángeles»; y Cuarteto nº 4 «Los Desastres de la Guerra» son las cuatro obras de Tomás Marco que interpreta el **Cuarteto Arcana**, formado por **Rosa M^a Núñez** y **Francisco Romo**, violines; **Roberto Cuesta**, viola; y **Salvador Escrig**, violonchelo.

Tomás Marco, compositor, musicólogo, crítico, académico y gestor musical, acaba de cumplir sesenta años y, con este motivo, la Fundación Juan March le dedica esta sesión concebida —se dice en la nota previa del programa de mano— como un testimonio de reconocimiento a su labor en pro de la música. Porque ha compuesto muchas obras, sí, pero buena parte de su tiempo lo ha dedicado a la música de nuestro país. Ningún músico español de los tiempos modernos se ha prodigado tanto en este terreno ni ha transitado tantas vías. Esta sesión es una panorámica de su catálogo muy parcial, pues necesariamente ha de serlo la música que quepa en un concierto de un compositor tan prolífico como Marco.

«Conciertos de Mediodía»

Piano; violonchelo y piano; y percusión son las modalidades de los cuatro «Conciertos de Mediodía» que ha programado la Fundación Juan March para el mes de octubre, los lunes a las doce horas.

LUNES, 7

RECITAL DE PIANO

por **Emilio González Sanz**, con obras de J. S. Bach-J. Brahms, C. Debussy, F. Chopin y F. Liszt. Emilio González Sanz (Soria, 1975) realizó sus estudios profesionales en el Conservatorio Superior Provincial de Música de Guadalajara y, posteriormente, en el Conservatorio Superior de Madrid y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, de Madrid. Ha sido galardonado en varios concursos nacionales e internacionales.

LUNES, 14

RECITAL DE VIOLONCHELO Y PIANO

por **Hamid Kazerani** (violonchelo) y **Juan Carlos Martínez** (piano), con obras de C. Saint-Saëns, G. Fauré, C. M. von Weber y D. Shostakovich-G. Piatigorsky.

Hamid Kazerani nació en Teherán (Irán), ciudad donde inició sus estudios; como violonchelista solista ha pertenecido a las orquestas de la Radio y Televisión de Irán, la Sinfónica de Teherán y Orquesta Sinfónica de Madrid, actualmente titular del Teatro Real de Madrid. Juan Carlos Martínez (Madrid,

1959) inició sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y más tarde ingresó en el Conservatorio de Colonia. Es profesor titular en el Conservatorio Teresa Berganza de Madrid.

LUNES, 21

RECITAL DE PIANO

por **Liliana Pignatelli**, con obras de L. van Beethoven, F. Liszt y J. Brahms.

Liliana Pignatelli inició sus estudios en el Conservatorio de Música de Buenos Aires y actualmente los perfecciona en Madrid; ha dado numerosos recitales, conciertos de cámara y conciertos con orquesta.

LUNES, 28

RECITAL DE PERCUSIÓN

por el **Dúo Cara a Cara (Raúl Benavent y Esaú Borredá**, percusión), con obras de M. Ravel, M. de Falla, A. Piazzolla, D. Hollinden e improvisación.

Raúl Benavent y Esaú Borredá son naturales de Beniganim (Valencia). Raúl Benavent estudió en los Conservatorios de Valencia, Madrid, Zaragoza y Rotterdam (Holanda). Ha sido miembro integrante de la Joven Orquesta Nacional de España, es por oposición timbalero y percusión solista en la Orquesta «Pablo Sarasate» de Pamplona y, actualmente, profesor de la Orquesta Sinfónica de RTVE, del Centro de Estudios Neopercusión y componente del Dúo Cara a Cara. Esaú Borredá ha formado parte de la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid y de la JONDE. Pertenece a la plantilla de profesores de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Tres veces por semana

«Recitales para Jóvenes», en la Fundación

El martes 8 de octubre comienzan en la Fundación Juan March los «Recitales para Jóvenes», correspondientes al curso 2002/2003, a los que acuden estudiantes de colegios e institutos madrileños, acompañados de sus profesores. Estos conciertos, que inició la Fundación Juan March en 1975, abarcan diversas modalidades instrumentales y se celebran tres veces por semana, en las mañanas de los martes, jueves y viernes. Están destinados exclusivamente a estudiantes, previa solicitud de los centros a la Fundación Juan March. Cada recital es comentado por un especialista en música. Más de 20.000 jóvenes asisten cada curso a estos recitales y son ya más de medio millón los estudiantes que han acudido a lo largo de estos 27 años. El programa de «Recitales para Jóvenes», entre octubre y noviembre, es el siguiente:

— Los martes (8, 15, 22 y 29 de octubre; y 5, 12, 19 y 26 de noviembre) **Andrey Chestiglazov** y **Sonja Ovrutsky** ofrecen un recital de violín y piano, con obras de A. Vivaldi, J. S. Bach, W. A. Mozart, N. Paganini, L. Boccherini, P. Sarasate, C. Cruz de Castro e I. Frolov. Los comentarios son de **Carlos Cruz de Castro**.

Andrey Chestiglazov inicia sus estudios de violín en San Petersburgo, su ciudad natal. Ha sido profesor y concertino de la Orquesta Filarmónica de San Petersburgo. En la actualidad es concertino de la Orquesta Nacional de España. Sonja Ovrutsky realizó sus estudios en el Conservatorio de Moscú y en la Juilliard School of Music de Nueva York. Actualmente es profesora acompañante en el estudio de Zakhar Bron y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid.

— Los jueves (10, 17, 24 y 31 de octubre; y 7, 14, 21 y 28 de noviembre) **Kennedy Moretti** ofrece un recital de piano, con obras de A. Soler, C. Ph. E. Bach, L. van Beethoven, F. Chopin, C. Debussy, E. Granados e I. Albéniz. Los comentarios son de **Jesús Rueda**.

Kennedy Moretti nació en Brasil en

1966 y realizó sus estudios musicales en la Universidad de São Paulo, en la Academia Franz Liszt de Budapest y en la Escuela Superior de Música de Viena. Es catedrático de música de cámara en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca y profesor de educación auditiva en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

— Los viernes (11, 18 y 25 de octubre; y 8, 15, 22 y 29 de noviembre) **Ángel García-Jermann** y **Duncan Gifford** ofrecen un recital de violonchelo y piano, con obras de L. Boccherini, L. van Beethoven, F. Mendelssohn, C. Davidoff, I. Stravinski, C. Debussy, Jean Françaix y P. Sarasate. Los comentarios son de **Tomás Marco**.

Ángel García-Jermann inició sus estudios musicales en Madrid y los amplió en la Universidad de Indiana (Bloomington) y de Detmold (Alemania). Es violonchelo solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE. Duncan Gifford nació en Australia y estudió en el Conservatorio de Música de Sydney y en el Estatal de Moscú; ha sido solista con las orquestas sinfónicas de Sydney, Melbourne, Adelaida, Orquestas de Cámara de Australia, de San Petersburgo y Camerata Mozart de Roma. □

«Origen y evolución del Hombre» (y III)

Coordinada por José María Bermúdez de Castro, Profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, del 5 al 28 de febrero pasado, se celebró en la Fundación Juan March un «Aula abierta» titulada «Origen y evolución del Hombre», de cuyo contenido se ha venido informando en los dos números anteriores de este *Boletín Informativo*. A continuación se ofrece un resumen de las conferencias impartidas por Eudald Carbonell, catedrático de Prehistoria de la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona («La evolución técnica»); Juan Carlos Díez, profesor de Prehistoria de la Universidad de Burgos («Estrategias de subsistencia»); Ignacio Martínez, profesor titular en el departamento de Geología de la Universidad de Alcalá de Henares («La evolución del lenguaje»); y José Miguel Carretero, profesor titular de Paleontología en el departamento de Ciencias Históricas y Geografía de la Universidad de Burgos («Evolución del tamaño y la forma del cuerpo en los homínidos»). Todos ellos forman parte del equipo de investigación multidisciplinar de las excavaciones y estudio de los Yacimientos Pleistocenos de Atapuerca (Burgos), codirigido por José María Bermúdez de Castro y Juan Luis Arsuaga, y que obtuvo el Premio Príncipe de Asturias de Investigación Científica y Técnica 1997 y el Premio de Castilla y León de Ciencias Sociales y Humanidades 1998.

Eudald Carbonell

La evolución técnica

La evolución cultural es un producto del desarrollo humano y de la evolución biológica. Hace cinco millones de años el azar nos hizo homínidos y la lógica nos va a hacer humanos. Las herramientas de piedra y madera que construyeron los homínidos para adaptarse al entorno construyeron la inteligencia operativa, y ésta se fue sublimando hasta poder llegar a la conciencia, por lo tanto a nuestra capacidad de interpretar quiénes somos, cuándo aparecimos, cómo hemos evolucionado. Sin la aparición de la posición bípeda, que se dio entre 5,5 y 6 millones de años, no habríamos podido liberar las manos para la produc-



ción de instrumentos en el exterior de nuestro cuerpo. Por tanto, hace cinco millones de años empezó el proceso de hominización, y con ella la capacidad biomecánica que influiría en la aparición de nuestras representaciones cerebrales posteriores.

Entre 3 y 2,4 millones de años un cambio climático provoca una gran aridez en el continente africano. El planeta se enfría y en África nacen ecosistemas muy variados. Homínidos que están acostumbrados a vivir en zonas arbóreas han de adaptarse a espacios abiertos, con menos árboles, a sabanas extensísimas en las que los animales depredadores son abundantes.

Para esta adaptación necesitan establecer nuevas formas de obtener energía del medio y sobre todo conseguir una ingesta diferente a la que habían tenido hasta entonces. Ellos eran herbívoros, comían hojas y frutos, y para adaptarse al nuevo medio han de incorporar el consumo de carne, transformarse en omnívoros y así poder en muy poco tiempo obtener energía y sobrevivir. Y en ese mismo momento su cerebro aumenta un poco y aparece la inteligencia operativa. Estos homínidos, de forma inconsciente, empiezan a dejar escrita información en cantos tallados, lascas y piedras. En ese modo de golpear una piedra con otra, de fabricar una herramienta con otra, hemos de

buscar el inicio de la conciencia, de la inteligencia operativa, en definitiva del proceso de humanización.

En el proceso de adaptaciones técnicas que han influido en la estructura social de la humanidad, los restos hallados en los yacimientos de Atapuerca han aportado datos científicos básicos que nos permiten sostener que la complejidad cultural en nuestro género aparece como mínimo hace 450.000 años. Los procesos de resocialización que los conocimientos técnicos han ido implementando en el proceso evolutivo estallan, se nuclean a partir de los 450.000 años, y la resocialización completa de esos procesos se produce hacia los 40.000 años.

Juan Carlos Díez

Estrategias de subsistencia

¿Cómo era el modo de vida de los grupos humanos del Pleistoceno medio? ¿Cómo era la vida diaria, el transcurrir de los días de aquellos pobladores de la sierra de Atapuerca hace ochocientos mil y trescientos mil años de antigüedad? Nos centraremos aquí en el *Homo antecessor* y el *Homo heidelbergensis*. Entre ambos grupos hay un lapso considerable de tiempo, en torno al millón de años, dentro de un mismo sistema económico, el cazador-recolector. En cuanto salen del continente africano ocupan las áreas más meridionales de Asia. Les encontramos a las puertas de Europa en torno a hace 1,4 millones de años. Para esta fecha ya se ha creado una nueva tecnología. Es factible suponer que la ocupación humana de lo que es el área más occidental del continente europeo se encuentre en 1,2 millones de años de antigüedad. En la Sima del Elefante, en Atapuerca, se



ha encontrado una serie de fragmentos óseos con marcas de corte, calizas y sílex que parecen indicar que un ser con capacidad de crear instrumentos ya ocupaba Europa en esos momentos. Pero en Europa no encontrarán el mismo ecosistema de África. Se enfrentan a una gran variabilidad estacional, distinta de la relativa homogeneidad de los ámbitos tropicales. Encontrarán también muchos animales que ya conocían: elefantes, rinocerontes, y otros nuevos para ellos, como los grandes cérvidos, équidos, bóvidos, los bisontes...; todo un ecosistema bastante rico en herbívoros y que a priori podía sustentarlos bien.

Estos grupos desarrollarían estrategias para consumir carne y disponer de refugios para poder alimentarse y estar a salvo de los otros depredadores. El medio ambiente, en contra de lo que se suele creer con las glaciaciones, no fluctuó tanto entre fases frías y

cálidas. Hubo, sí, períodos glaciares que afectaron a la península ibérica, pero no tanto como en Inglaterra y en el norte de Europa. Los grupos humanos que vivían en la península ibérica y, concretamente, en Atapuerca, estaban en cierto modo salvaguardados de esos rigores climáticos que experimentó buena parte del continente euroasiático.

La sierra de Atapuerca debía de estar rodeada por grandes masas de agua que permitían la instalación en ella de esos grupos humanos. Y algo muy importante fue la búsqueda de materias primas para la fabricación de instrumentos. Los grupos humanos de hace 800.000 años necesitaban las piedras más idóneas para ese fin, y precisamente la sierra de Atapuerca está rodeada de terrazas en las que se han ido depositando bloques de pederrenal. Disponían así del agua y de las materias primas para realizar sus ins-

trumentos. Los cráneos y huesos nos hablan de un ligero dimorfismo sexual, de que buena parte de sus estrategias para conseguir alimento eran parecidas a las de los animales, de ciertas patologías como sordera o infecciones bucales y otros aspectos de la conducta. La boca era empleada como tercera mano, para sujetar el alimento con los dientes, utilizaban palillos de dientes...

Una de las hipótesis que hemos formulado es que los grupos humanos de *Homo antecessor* en la sierra de Atapuerca eran caníbales. También se ha documentado la instalación de campamentos, lugares de reunión para planificar y compartir alimento y transmitir culturalmente sus experiencias. Se habla de diversos tipos de estrategias en los grupos humanos en el Pleistoceno medio: eran carroñeros, cazadores o, probablemente, practicaban ambas opciones colectoras.

Ignacio Martínez Mendizábal

La evolución del lenguaje

El lenguaje es, ante todo, una función del cerebro, una propiedad de la mente. En el siglo XX se tuvo la impresión de que el lenguaje habitaba —si se me permite la expresión— en dos regiones básicamente del cerebro humano: el área de Broca y el área de Wernicke. Ésta última es la encargada de convertir las ideas en palabras y se comunica con el área de Broca, que planifica toda la secuencia de movimientos de los músculos que hay que generar para decir algo tan sencillo como «árbol». Las dos áreas producen abultamientos en la topografía, en la superficie de la corteza cerebral; y esto es una característica casi exclusiva de los humanos. Dada esta peculiaridad



topográfica, bastaba con estudiar los moldes endocraneales de los especímenes fósiles. Cuando los homínidos mueren sus cerebros, por supuesto, se descomponen, pero la morfología de su corteza, de su superficie externa, está impresa en las paredes internas del cerebro, y como los cerebros muchas veces se conservan es posible obtener un molde de la superficie cerebral de los homínidos del pasado. Así pudieron estudiarse ambas áreas, sobre todo la de Broca, que es la que más huellas ha dejado. Se vio así que restos con casi dos millones de antigüedad ya tenían un área de Broca incipientemente desarrollada, y era mucho más notable este desarrollo en humanos de cerca

de 1.800.000 años: su área de Broca era como la nuestra. Pero la neurobiología ha descubierto que el área de Broca no está comprometida exclusivamente con la función del lenguaje: hay otras zonas de la corteza cerebral que están implicadas cuando hablamos o escribimos. Pero lo terrible para los paleontólogos fue cuando se descubrió que el área de Broca participa también de otras funciones: de los movimientos de precisión de la mano derecha. Así que en el caso de aquellos fósiles ya no sabemos si hablaban o más bien utilizaban con gran destreza las manos. Si no podemos acceder al lenguaje de manera directa, estudiando la superficie cerebral, ¿qué otra vía de acceso han encontrado los paleontólogos para acceder a este problema? Pues la otra vía de acceso es estudiar el órgano a través del cual el cerebro se manifiesta, y este órgano, conocido como aparato fonador o vías aéreas superiores, consta básicamente de las cuerdas vocales que están en la laringe, que es una fuente de emisión sonora. Estas vías aéreas en nuestra especie no están sólo comprometidas en la emisión de sonidos, sino que tienen que desempeñar otras funciones que son capitales para la supervivencia: el alimento y la bebida pasa por estas vías aéreas y también el aire camino de los pulmones. En su anatomía las vías aéreas de un humano adulto son muy diferentes en un par de cuestiones capitales de las de un chimpancé, y la morfología de éste es la anatomía básica de un mamífero: los «raros», pues, somos los humanos adultos, y lo somos porque la cara es muy corta, está por debajo del cráneo, y nuestra laringe está situada muy abajo en el cuello respecto de la posición de un chimpancé. Y el hecho de que la laringe sea muy baja determina que la faringe sea muy larga y, por tanto, la probabilidad de que el alimento, en vez de bajar al esófago, «se equivoque» e ingrese en la tráquea es mucho mayor, y se produzca el «atragantamiento», que en los humanos es un

problema grave. Podemos preguntarnos, pues, cómo es posible que la selección natural nos haya hecho esta faena. Darwin ya se ocupó de este enigma y encontró una respuesta: hay órganos que han perdido eficacia en el desempeño de una función pero han adquirido una función nueva que es más importante para la supervivencia del individuo. ¿Y qué función es la que desempeñan las vías aéreas de un humano que no pueda hacer un chimpancé y qué ha podido primar en términos de selección natural para cumplir sus otras funciones?

Podemos observar los movimientos de la lengua cuando producimos tres vocales: la «i», la «a» y la «u». Si comparamos el aparato fonador de un chimpancé con el de un humano nos encontramos con el segmento horizontal acortado y el vertical alargado y ambos son de la misma longitud. El triángulo vocálico es crucial para entender nuestra comunicación. Cuando hablamos y producimos las vocales que son la base del lenguaje, lo que es importante para comunicarnos es que los sonidos vocálicos sean claramente distinguibles y los tres sonidos que mejor se distinguen por ser sus propiedades acústicas las más diferentes son estas tres vocales. Estos tres sonidos no los puede emitir un chimpancé. Para conseguir esto se ha modificado nuestro aparato fonador. Como este instrumento tan especial que tenemos se puede argumentar que ha sido tallado por la selección natural, por su uso del lenguaje, hay que admitir —si esto es cierto— que pilotando ese proceso estaban las facultades mentales. Tuvo que haber una mente con capacidades lingüísticas que era la que dio rentabilidad a las variaciones anatómicas que permitían usar esta capacidad. Y todo esto, desde esta perspectiva, es lo que nos permite rastrear en la anatomía de los fósiles aquellos indicadores que nos permitan saber si la laringe estaba alta o baja y, por tanto, si hablaban o no; no si fueron los primeros, pero sí, al menos, que esos fósiles hablaban.

José Miguel Carretero

Evolución del tamaño y la forma del cuerpo en los homínidos

El tamaño de un animal cualquiera no es un capricho de la naturaleza, muy al contrario, el tamaño corporal es un factor de importancia capital en la vida de cualquier especie, 1º) porque está relacionado con muchos de los llamados «factores vitales» de nuestra vida; y 2º) porque cada nicho ecológico está asociado a un determinado tamaño corporal, que solemos llamar tamaño óptimo, y que depende, en parte, de la habilidad para conseguir y procesar alimentos.

En términos darwinistas ser pequeño es maravilloso ya que el potencial reproductivo es mucho mayor, luego: ¿qué ventajas tiene entonces ser grande? Ser grande también tiene algunas ventajas, ya que como el tamaño afecta a un montón de factores esenciales de nuestra ecología. Entre otros muchos podemos citar: 1º) Abre un amplio espectro de posibilidades dietéticas. 2º) Mejora las posibilidades de defensa contra los predadores. 3º) Permite subsistir con alimentos de baja calidad ([energía basal] = [peso corporal]^{0,75}). Y 4º) Mejora la eficacia termorreguladora. En general, en un individuo grande la relación superficie-volumen es pequeña (poca superficie y mucho volumen) lo que ayuda a mantener el calor.

Bien, ¿y los homínidos somos grandes o pequeños? Los primates son mamíferos de tamaño medio, pero considerando que la gran mayoría de los mamíferos son los llamados micromamíferos, resulta que los homínidos, incluso los primeros homínidos, son a todos los efectos mamíferos de gran tamaño y viven por tanto vidas lentas.

Los primeros homínidos, a los que



llamaremos de forma general australopitecos, podemos definirlos como auténticos «chimpancés bípedos». Quizá el esqueleto de australopiteco más famoso sea el de Lucy, de la especie *Australopithecus afarensis*. Las hembras de esta especie medían alrededor de 1 m y

pesaban 30 Kg., mientras que los machos medían 1,50 m y pesaban unos 50 Kg. (algo menos que un chimpancé). Su dimorfismo sexual era muy elevado, casi tan grande como el del gorila, en el que un macho es 1,5 veces más grande que la hembra. El dimorfismo sexual es otra variable relacionada con el tamaño corporal y además con la biología social de las especies. El gran dimorfismo sexual de *A. afarensis* se puede interpretar como una adaptación para la lucha entre machos por el acceso a las hembras. Lo más aceptado hoy en día es que estos homínidos quizá vivían en pequeños grupos familiares en los que un macho controlaría unas pocas hembras (quizá no más de dos o tres) y sus crías.

Otro factor en el que el tamaño del cuerpo influye decisivamente es la encefalización, o relación entre el tamaño corporal y el cerebral, que da una medida de la inteligencia. Los primeros homínidos eran algo más pequeños que los chimpancés, sin embargo, sus cerebros eran un poco más grandes que los de éstos. El ligero aumento de cerebro junto con un cuerpo ligeramente menor significa necesariamente una mayor encefalización. Es decir, que los australopitecos habían conseguido de una sola tacada dos adaptaciones cruciales, la bipedestación y un mayor grado de encefalización respecto a los primates anteriores en el tiempo.

Revista de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 158

Artículos de Emilio Lledó, Víctor Nieto Alcaide, Francisco Ruiz Ramón, Ramón Pascual, Antoni M. Badia i Margarit y Fernando Morán

En el número 158, correspondiente al mes de octubre, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el catedrático de Filosofía **Emilio Lledó**; el catedrático de Historia del Arte **Víctor Nieto Alcaide**; el catedrático de Literatura **Francisco Ruiz Ramón**; el catedrático de Física Teórica **Ramón Pascual**; el lingüista **Antoni M. Badia i Margarit**; y el escritor y diplomático **Fernando Morán**.

A **Emilio Lledó**, desde su distanciamiento ideológico e intelectual de la obra de Maeztu, la lectura de un ensayo de José Luis Villacañas sobre éste le permite reflexionar sobre cómo se construyen nuestras particularidades ideológicas.

Víctor Nieto Alcaide, al analizar el libro de Francis Haskell sobre las exposiciones de los maestros antiguos, se ocupa de la importancia que en la cultura de masas tienen las exposiciones temporales.

Francisco Ruiz Ramón comenta un libro-catálogo sobre las puestas en escena de Calderón de la Barca en el siglo XX y se pregunta cómo deben montarse hoy los clásicos, sin caer en la pura arqueología o en la pura arbitrariedad.

El ensayo sobre el que escribe **Ramón Pascual** refiere las ideas generales sobre las «teorías del todo», que tratan de explicar de manera unificada las claves de nuestro universo, desde lo más pequeño a lo más grande.

En opinión de **Antoni M. Badia i Margarit** la aparición de la *Enciclopèdia de la llengua catalana* sugiere caminos para hallar respuestas a cuestiones como el papel del catalán en la historia, sus caracte-



terísticas, sus dificultades y su posible función en esta época de cambios.

Este extraordinario narrador de universos históricos cerrados, como define **Fernando Morán** al periodista polaco Ryszard Kapuscinski, autor de *Ébano*, un libro sobre África, logra ponernos en comunicación directa con lo africano.

Tino Gatagán, **Justo Barboza**, **Marisol Calés** y **Arturo Requejo** ilustran el número. □

Suscripción

«SABER/Leer» se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 10 euros para España y 15 euros o 12 dólares 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 1 euro ejemplar.

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Regulación de genes eucarióticos en su contexto natural de cromatina»

Entre el 22 y el 24 de abril se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Regulation of Eukaryotic Genes in their Natural Chromatin Context*, organizado por los doctores Ken Zaret (EE UU) y Miguel Beato (España). Hubo 19 ponentes invitados y 33 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

– EE UU: **C. David Allis**, Universidad de Virginia, Charlottesville; **Trevor Archer**, NIH, Research Triangle Park, Carolina del Norte; **Gary Felsenfeld**, **Gordon L. Hager** y **Keiko Ozato**, NIH, Bethesda; **Katherine A. Jones**, The Salk Institute for Biological Studies, La Jolla; y **Ken Zaret**, Fox Chase Cancer Center, Filadelfia.

– España: **Miguel Beato**, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.

– Alemania: **Peter B. Becker**, Ludwig-Maximilians Universität, Múnich; y **Wolfram Hörz**, Universidad de Múnich.

– Italia: **Ernesto Di Mauro**, Università La Sapienza, Roma; y **Valerio Orlando**, Institute of Genetics and Biophysics, Nápoles.

– Suiza: **Susan M. Gasser** y **Vincenzo Pirrotta**, Universidad de Ginebra; y **Fritz Thoma**, Institut für Zellbiologie, Zúrich.

– Holanda: **Frank Grosveld**, Universidad Erasmus, Rotterdam.

– Austria: **Thomas Jenuwein**, Biocenter, Viena.

– Gran Bretaña: **Wolf Reik**, The Babraham Institute, Cambridge; y **Bryan M. Turner**, Universidad de Birmingham.

Los organismos eucarióticos poseen decenas de miles de genes, de los cuales sólo una pequeña parte es activa en una célula individual en un momento dado. Evidentemente, este proceso de discriminación que permite elegir qué genes se expresan y en qué medida, tiene una importancia extraordinaria para el buen funcionamiento de la célula. No es extraño, por tanto, que los mecanismos que controlan la expresión génica hayan sido objeto de una intensa investigación en las últimas décadas. Hasta hace relativamente poco, el paradigma conceptual que explicaba estos mecanismos de regulación visualizaba el gen como una estructura lineal y se basaba

fundamentalmente en las interacciones entre ciertas secuencias reguladoras del ADN (promotores, activadores) y ciertas proteínas capaces de reconocerlas específicamente (factores transcripcionales, cofactores). De acuerdo con este esquema, el complejo juego de interacciones ADN-proteína y proteína-proteína culminaba con la producción de una molécula de ARN mensajero por parte de la ARN polimerasa. Aunque este paradigma ha sido útil, resulta demasiado simplista, ya que no toma en consideración la peculiar y compleja estructura del ADN eucariótico, el cual se encuentra densamente empaquetado y asociado a unas proteínas de carácter

básico denominadas histonas. Este nivel de compactación, que permite compactar los miles de millones de pares de bases del genoma eucariótico en el reducido espacio del núcleo celular, impone restricciones topológicas con respecto al acceso de la ARN polimerasa a los genes que debe transcribir. En los últimos años, los científicos están llegando a la conclusión de que estas restricciones topológicas tienen importantes consecuencias en los diferentes procesos implicados en el flujo de información genética. La cromatina no sólo representa un obstáculo, sino que en muchos casos la organización tridimensional del ADN facilita o evita la interacción con la maquinaria de transcripción. Este problema biológico fundamental, aunque todavía mal conocido, constituyó el objetivo de esta reunión. Uno de los mecanismos fundamentales que afectan a la estructura de la cromatina es la modificación post-traducciona del residuo N-terminal de las histonas, mediante acetilación, metilación o fosforilación. La modificación de histonas parece estar implicada en procesos tales como la formación de heterocromatina pericéntrica, la inactivación del cromosoma X de las hembras para alcanzar la compensación de la dosis gé-

nica y la regulación génica dependiente del complejo «Polycomb» en *Drosophila*. Otro de los modelos que más información están aportando es el constituido por el promotor del virus del tumor mamario del ratón. La inducción hormonal de este promotor está mediada por cinco puntos de unión a hormonas esteroideas. No obstante, el proceso es dependiente de una profunda remodelación de la cromatina en la región circundante. También se han identificado proteínas remodeladoras dependientes de ATP implicadas en la regulación de cromatina. El mecanismo de acción de estas proteínas no está claro, pero es posible que su función se asocie al deslizamiento del octeto de histonas a lo largo del ADN. La regulación y remodelación de la cromatina a «larga distancia» constituye otro de los temas candentes de investigación en este campo. Recientemente se han identificado elementos «aisladores», los cuales poseen dos importantes funciones: la primera es bloquear la acción de elementos «enhancer» y la segunda es ejercer una barrera a la acción de cromatina condensada en las proximidades. Este tipo de estudios nos ayudarán a entender los efectos de «posición» sobre la expresión de los genes.

«Señalización mediante lípidos: procesos celulares y sus mecanismos biofísicos»

Entre el 20 y el 22 de mayo tuvo lugar el *workshop* titulado *Lipid Signalling: Cellular Events and their Biophysical Mechanisms*, organizado por los doctores Edward A. Dennis (EE UU), Isabel Varela-Nieto y Alicia Alonso (España). Hubo 21 ponentes invitados y 31 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

– España: Alicia Alonso, Universidad del País Vasco, Bilbao; Mariano Sánchez Crespo, Universidad de Valla-

dolid; e Isabel Varela-Nieto, Instituto de Investigaciones Biomédicas Alberto Sols, Madrid.

– Estados Unidos: **Jerold Chun**, Merck&Co, San Diego; **Edward A. Dennis**, Universidad de California, San Diego; **John H. Exton**, Universidad de Vanderbilt, Nashville; **Senitiro Hakomori**, Universidad de Washington, Seattle; **James H. Hurley**, NIH, Bethesda; **Richard Kolesnick**, Memorial Sloan-Kettering Cancer Center, Nueva York; **Tobias Meyer**, Universidad de Stanford; **Suzanne Scarlata**, SUNY Stony Brook, Nueva York; y **Philip N. Tsichlis**, Thomas Jefferson University, Filadelfia.

– Gran Bretaña: **Shamshad Cockcroft**, University College, Londres; **Mi-**

chael J. O. Wakelam, Universidad de Birmingham; y **Roger L. Williams**, MRC-Laboratory of Molecular Biology, Cambridge.

– Finlandia: **Paavo K. J. Kinnunen**, Universidad de Helsinki; y **J. Peter Slotte**, Abo Akademi University, Turku.

– Alemania: **Martin Krönke**, Universidad de Colonia; y **Günter Müller**, Aventis Pharma Germany, Frankfurt am Main.

– Dinamarca: **Ole G. Mouritsen**, University of Southern Denmark, Odense.

– Holanda: **Karel W. A. Wirtz**, Universidad de Utrecht.

Una de las características esenciales de toda célula viva es la presencia de una membrana constituida por lípidos y proteínas. El modelo generalmente aceptado de «mosaico fluido» describe a esta membrana como una solución bidimensional y orientada de lípidos polares y proteínas hidrofóbicas, que se encuentran en equilibrio termodinámico instantáneo. Naturalmente, se reconocía la importancia estructural de estos lípidos constituyentes (fosfolípidos y esfingolípidos, fundamentalmente), pero se pensaba que eran moléculas «inertes» desde el punto de vista bioquímico. Esta visión ha cambiado radicalmente en las últimas décadas. Hoy sabemos que los lípidos de membrana están directa o indirectamente implicados en importantes procesos celulares, particularmente en la transducción de señales como respuesta a diversos estímulos extracelulares. El principal objetivo de este *workshop* ha sido justamente reunir a especialistas procedentes de tres campos distintos, la biología celular, la bioquímica y la biofísica, pero cuyo trabajo está relacionado con las distintas rutas de señalización lipídica, con objeto de revisar nuestros conocimientos desde diversos puntos de vista y encontrar elementos comunes en estas rutas.

Las primeras investigaciones sobre este asunto fueron realizadas en los años 50, pero no fue hasta los 80 del

pasado siglo cuando quedó definitivamente establecido que el ciclo del fosfatidil inositol constituye una de las rutas de señalización principales en las que está implicado el catión calcio. El ciclo comienza cuando un agonista se une al receptor de membrana correspondiente, esto activa una proteína G para unirse con GTP, la cual estimula una fosfolipasa; esta enzima rompe un lípido de membrana, el fosfatidilinositol bifosfato (PIP₂) en diacilglicerol (DG) e inositol trifosfato (InsP₃). Ambos productos actúan como segundos mensajeros: el primero activa una proteína quinasa C mientras que el segundo libera calcio secuestrado en el retículo endoplásmico. Ambas acciones se refuerzan mutuamente, activando las rutas de señalización hasta una respuesta celular final. La fosfatidil colina (PtdCho) también puede actuar como fuente de segundos mensajeros cuando es hidrolizada por las fosfolipasas A₂ o D. Esta última puede generar ácido fosfatídico (PtdOH), el cual tiene actividad como mensajero. La regulación y efectos de estas enzimas están siendo activamente investigados, en particular los efectos biológicos de fosfolipasa A₂ secretada en diferentes tipos celulares o los mecanismos biofísicos de activación de la misma, en conexión con su posible uso en liposomas para direccionar fármacos. □

En el Centro de Estudios Avanzados

Curso 2002/2003: nuevos alumnos y actividades

Se han reanudado las clases en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, para el curso 2002/2003. Hasta finales de mayo del año 2003 se desarrollarán en el Centro diversos cursos, impartidos por especialistas españoles y extranjeros, en los que participan los seis nuevos alumnos que fueron becados por el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones en la convocatoria para el Curso 2002/2003, más los que llevan realizando sus estudios en el Centro procedentes de convocatorias anteriores.

Los seis nuevos alumnos que fueron seleccionados el pasado mes de junio para incorporarse al Centro en el curso que ahora se inicia son los siguientes: **Laia Balcells Ventura**, **Luis de la Calle Robles**, **Alejandro Guerrero Ruiz**, **Álvaro Martínez Pérez**, **Carmen Navarro de Pablo** y **Lluís Orriols Galve**. De ellos, tres se han licenciado en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, dos en la Complutense de Madrid y uno en la de Salamanca. Cinco proceden de Ciencias Políticas y de la Administración y uno de Sociología. Fueron elegidos entre 41 solicitantes, en la decimosexta convocatoria de plazas del citado Instituto, que inició sus actividades en 1987. La dotación de estas becas es de 1.050 euros mensuales brutos, aplicables a todos los meses del año.

El Comité encargado de seleccionar a estos nuevos alumnos ha estado integrado por los profesores permanentes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales **José María Maravall**, también director académico del Centro, **José Ramón Montero**, **Andrew Richards** e **Ignacio Sánchez-Cuenca**. El número total de alumnos del Centro es de 43, de los cuales 33 están becados y 10 reciben una ayuda para concluir sus tesis doctorales.

Los profesores y temas de los nuevos cursos para el primer semestre son:

— *Ciudadanos y gobiernos: los lí-*

mites del poder, por **José María Maravall** (Universidad Complutense de Madrid) (alumnos de 1º y 2º).

— *Research Design in Comparative Politics*, por **Stathis N. Kalyvas** (Universidad de Chicago) (1º y 2º).

— *Economía I: Microeconomía*, por **Jimena García Pardo** (Universidad Complutense, de Madrid) (1º).

— *Introducción a las matemáticas*, por **Ignacio Sánchez-Cuenca** (Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales) (1º).

— *Análisis estadístico de historias de acontecimientos*, por **Fabrizio Bernardi** (Universidad Nacional de Educación a Distancia) (2º).

— *Métodos cuantitativos de investigación social I*, por **Modesto Escobar** (Universidad de Salamanca) y **Marta Fraile Maldonado** (Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona) (1º).

— *Teoría de la elección racional*, por **Ignacio Sánchez-Cuenca** (2º).

— *Research Seminar*, por **José Ramón Montero** (Universidad Autónoma de Madrid), **Stathis N. Kalyvas**, **Andrew Richards** (Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales) y **Martha Peach** (Directora de la Biblioteca del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales) (2º).

— *Research in Progress*, por **Stathis N. Kalyvas**, **Andrew Richards** e **Ignacio Sánchez-Cuenca** (3º y 4º). □

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

Entre los seminarios celebrados en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, figuran los de Margaret Levi, profesora de Ciencia Política en la Universidad de Washington, Seattle, sobre «In Unions we Trust» (28-XI-01) y Russell Hardin, profesor de Ciencia Política en las Universidades de Stanford y Nueva York, sobre «Street-Level Epistemology of Democratic Participation» (29-XI-2001). Ambos impartieron conjuntamente un tercer seminario bajo el título «Trust, Distrust, Trustworthiness: Conceptual and Explanatory Issues» (30-XI-2001).

Los seminarios que a lo largo del curso organiza el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales son impartidos por destacados especialistas en ciencia política y sociología, generalmente procedentes de universidades u otras instituciones extranjeras.

Los temas de estas reuniones giran en torno a las transiciones a la democracia y procesos de consolidación democrática (especialmente en el Sur y Este de Europa), partidos políticos y sistemas electorales, problemas del Estado de bienestar, la economía política de las sociedades industriales y la estratificación social.

El contenido de los seminarios y de otros trabajos realizados en el Centro se recoge resumido en la colección de *Estudios/Working Papers*.

Margaret Levi

Confiamos en los sindicatos

Margaret Levi habló en su seminario acerca de la confianza en las relaciones entre líderes sindicales y sus afiliados. Levi sigue las premisas que ella misma y otros autores modelizaron en su libro *Analytic Narratives*. Dicho procedimiento usa las herramientas de la teoría de juegos para extraer predicciones e hipótesis que son *a posteriori* puestas a prueba mediante profundos análisis de casos. Las relaciones principal-agente entre líderes sindicales y seguidores son analizados por Levi a través de los conceptos de *trust* (confianza) y *trustworthiness* (capacidad y merecimiento de confianza). En este contexto, las instituciones median estas relaciones de



confianza al aportar incentivos y al permitir (o no) la evaluación de la capacidad del líder sindical (agente). Posteriormente, definió el juego y sus equilibrios en lo referente a la elección del líder sindical por el electorado (los trabajadores). En un primer momento, el principal debe elegir al agente (el líder sindical) prefiriendo a uno competente; sin embargo, debe elegir bajo incertidumbre de si lo será o no. A continuación, el agente debe aportar beneficios a los trabajadores (convenios, mejoras en las condiciones de trabajo, etc.), y es entonces cuando el propio agente debe decidir si beneficiarse de la corrupción o no. Si es incompetente, la corrupción le benefi-

ciará sólo a él; si no, beneficiará a sus electores (a través de la mafia, por ejemplo) mejorando su imagen ante ellos. Finalmente, el principal (los trabajadores o electores) deben decidir si confiar en el agente o cambiarlo por otro.

Los equilibrios posibles del juego son los siguientes: a) confiar en el agente si la probabilidad de que sea competente es baja y los beneficios de la corrupción para él son mayores que los derivados de que el principal confíe en él; b) si la probabilidad de ser incompetente es alta, el principal «despide» al agente aunque reporte beneficios, y el agente incompetente decide hacer dinero y beneficiarse; y c) si los beneficios de la confianza son mayores que los de la corrupción, el agente decide ser «limpio» y los electores confían en él.

El modelo fue puesto a prueba por la autora explorando el comporta-

miento de tres famosos líderes sindicales: J. R. Hoffa de la IBT; H. S. Bridges de la ILWU, y P. Troy de la CDRHWU. Los dos primeros están implantados en EE UU y Canadá y el tercero en Australia. Los tres eran líderes sobradamente competentes en las negociaciones y en el manejo de las huelgas. Sin embargo, mientras Hoffa contactó con la mafia, beneficiándose él y sus seguidores, Bridges y Troy permanecieron plenamente incorruptibles y comprometidos con la causa obrera.

Margaret Levi es Jere L. Bacharach Professor de Estudios Internacionales en la Universidad de Washington. De 1996 a 2000 tuvo a su cargo la Cátedra Harry Bridges y fue directora del Bridges Center for Labor Studies. Es miembro de la American Academy of Arts and Sciences.

Russell Hardin

Democracia y participación

El profesor **Russell Hardin** planteó en su intervención las paradojas y problemas que presenta la participación política y el voto en un régimen de carácter democrático. Las motivaciones detrás del voto de los individuos y, especialmente, la racionalidad de emitir un



voto que tiene de hecho poco valor en la determinación del resultado final fueron las cuestiones más importantes en su análisis. Tras un repaso somero de las diversas críticas a la coherencia de los sistemas democráticos hechas desde perspectivas de elección racional, se centró en tratar de resolver la paradoja de la falta de incentivos individuales para el voto. Siguiendo ideas de Olson, Hardin señaló la irracionalidad aparen-

te de votar, al ser una acción que de hecho tiene pocas posibilidades de influir en el resultado final, además de tener un coste en buscar información sobre los partidos.

Hardin trata de responder a estas cuestiones a través de una teoría económica del conocimiento. En vez de partir de la racionalidad pura, su mirada se centra en las percepciones subjetivas que tienen los ciudadanos a la hora de votar; tanto desde el ángulo de sus motivaciones como de los procesos de búsqueda de información para tomar la decisión de a quién votar.

Al referirse a los mecanismos que justifican la acción del voto individual, Hardin se basa en una llamada «igno-

rancia racional» de los votantes. Éstos en cierto modo no se plantean la racionalidad de la acción de voto, o al menos no lo hacen a un nivel micro de su influencia, sino que se centran más en elementos de carácter macro, como el apoyo al sistema democrático o a una determinada agenda desde un voto más expresivo.

Hardin señaló que existen indicios de cómo cuestiones puramente de costes, como la dificultad de votar, pueden explicar algunos fenómenos. Las diferencias de participación entre las ciudades de Nueva York o Chicago, por ejemplo, pueden achacarse a la dificultad que tiene el votante para acceder a las urnas en la primera ciudad, en comparación con la segunda. La diferencias de participación entre lugares donde el registro en el censo electoral es automático y lugares donde no lo es también llevan a pensar en este sentido. Los votantes siguen siendo víctimas de la misma paradoja del poco valor de su voto.

No es posible hablar de una sola motivación para el voto —concluyó Hardin—, así como no es posible decir que la racionalidad del voto es completa. La paradoja, pues, sigue siendo, que es posible que la democracia funcione y los votantes crean en ella, dejando de lado (o incluso ignorando) la importancia relativa de su voto.

El papel de la confianza en las relaciones sociales y políticas

En el seminario que impartieron conjuntamente, Russell Hardin y Margaret Levi presentaron un proyecto dirigido, entre otros, por ellos mismos, y que, con un enfoque multidisciplinar, pretende examinar el papel de la confianza (*trust*) en las relaciones sociales y políticas. En primer lugar, Hardin situó la falta de *trust* como un problema de capacidad de un Gobierno para gobernar. Más concretamente, definió el liberalismo político como una teoría basada en la desconfianza hacia el Es-

tado, que pretendía por encima de todo proteger a los individuos del poder del Gobierno. Así, destacó el esfuerzo de los padres de la Constitución norteamericana por debilitar el papel del Gobierno Federal y que estuvo impregnada de desconfianza hacia el Gobierno. Dicha desconfianza destacaba ante otros casos como el de Francia, cuya Constitución revolucionaria parecía esforzarse por atribuir capacidad al Gobierno, no restringirla. Tal falta de *trust* en el Gobierno puede causar problemas a éste para actuar en tiempos de crisis, como ejemplificó Hardin con el caso de Roosevelt ante la crisis de los años treinta.

Posteriormente Levi se centró en la relación entre *trust* y los conflictos de intereses, especialmente en contextos cambiantes como pueden ser las transiciones a la democracia. Si, como dice Levi, las constituciones nos protegen de los conflictos de interés, la transformación de éstos provoca una necesaria redefinición de quién y por qué debe ser considerado «digno de confianza, así como una redefinición de las instituciones mismas. Con una transición política, los cambios afectan a la *trustworthiness* por tres vías. En primer lugar, afectan al contexto institucional y a las redes sociales donde los individuos interactúan. En segundo lugar, cambia la concepción de qué labores son necesarias y quiénes son competentes para llevarlas a cabo. En tercer lugar, se transforman los valores y los criterios para juzgar los actos de los individuos. Estas transformaciones ponen a prueba las estructuras de *trust* existentes en la sociedad, de forma que algunas sobreviven, algunas se transforman y otras desaparecen.

Russell Hardin es profesor de Ciencia Política en las Universidades de Stanford y Nueva York, habiendo impartido clases anteriormente en otras universidades y centros docentes de Estados Unidos. Es miembro de la American Academy of Arts and Sciences y de la American Association for the Advancement of Science.

Octubre

1, MARTES

- 19,30 **AULA ABIERTA**
 «El laberinto de las palabras: Introducción a los diccionarios» (III)
Manuel Seco: «Las metas y los caminos del diccionario»

2, MIÉRCOLES

- 19,30 **CICLO «SCHUMANN-BRAHMS: CUARTETOS Y QUINTETOS CON PIANO» (II)**
 Intérpretes: **Cuarteto Hemera**
 Programa: Quinteto con piano, Op. 44, de R. Schumann y Cuarteto con piano nº 1 en Sol menor, Op. 25, de J. Brahms (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

3, JUEVES

- 19,30 **AULA ABIERTA**
 «El laberinto de las palabras: Introducción a los diccionarios» (IV)
Manuel Seco: «Los materiales del diccionario»

5, SÁBADO

- 12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO DE CONCIERTOS DEL LIM (II)
 Intérpretes: **Grupo LIM**
 Programa: ...Altri anelli (estreno), de G. Baggiani; y Quatuor pour la fin du Temps, de O. Messiaen

7, LUNES

- 12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Piano, por **Emilio González Sanz**
 Obras de J. S. Bach-J. Brahms, C. Debussy, F. Chopin y F. Liszt

8, MARTES

- 11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**
Violín y piano, por **Andrey Chestiglazov** (violín) y **Sonja Ovrutsky** (piano)
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
 Obras de A. Vivaldi, J. S. Bach, W. A. Mozart, N. Paganini, L. Boccherini, P. Sarasate, C. Cruz de Castro e I. Frolov (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

- 19,30 **AULA ABIERTA**
 «El laberinto de las palabras: Introducción a los diccionarios» (V)
Manuel Seco: «El primer nivel: la macroestructura del diccionario»

9, MIÉRCOLES

- 19,30 **CICLO «SCHUMANN-BRAHMS: CUARTETOS Y QUINTETOS CON PIANO» (III)**
 Intérpretes: **Ana F. Comesaña** (violín); **José Manuel Román** (viola); **Ángel García Jermann** (violonchelo); y **Kennedy Moretti** (piano)

Programa: Cuartetos con piano Op. 26 y Op. 60, de J. Brahms
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

10, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Piano, por **Kennedy Moretti**

Comentarios: **Jesús Rueda**
Obras de A. Soler,

EXPOSICIÓN «TURNER Y EL MAR. ACUARELAS DE LA TATE», EN MADRID

Durante el mes de octubre se exhibe en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, la exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate», que ofrece un total de 70 obras —en su mayor parte acuarelas— del artista inglés **J. M. W. Turner** (Londres, 1775- 1851), uno de los más importantes paisajistas de la historia del arte. Las obras que ofrece la muestra, organizada por la Tate y la Fundación Juan March, proceden en su mayoría del legado del propio Turner que conserva la Tate. El comisario de la exposición es **Ian Warrell**, conservador de la Tate.

Las 70 obras —entre ellas hay dos óleos y nueve grabados a partir de acuarelas— fueron realizadas por Turner entre 1795 hasta 1851, año de su muerte, y tienen al mar como «leitmotiv», representado en una amplia gama de aspectos. Abierta hasta el 19 de enero de 2003.

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

Visitas guiadas: miércoles 10-13; y viernes, 17,30-20.

C. Ph. E. Bach,
L.v. Beethoven, F. Chopin,
C. Debussy, E. Granados
e I. Albéniz
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

19,30 AULA ABIERTA

«El laberinto de las palabras: Introducción a los diccionarios» (VI)
Manuel Seco: «El segundo nivel: la microestructura del diccionario»

11, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Violonchelo y piano, por **Ángel García Jermann** (violonchelo) y **Duncan Gifford** (piano)

Comentarios: **Tomás Marco**

Obras de L. Boccherini,
L.v. Beethoven, F. Mendelssohn, C. Davidoff,
I. Stravinsky, C. Debussy,
J. Françaix y P. Sarasate
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

14, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Violonchelo y piano, por **Hamid Kazerani** (violonchelo) y **Juan Carlos Martínez** (piano)
Obras de C. Saint-Saëns,
G. Fauré, C. M. v. Weber y
D. Shostakovich-Piatigorsky

15, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Violín y piano, por **Andrey Chestiglazov** (violín) y **Sonja Ovrutsky** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 8)

- 19,30 AULA ABIERTA**
«El laberinto de las palabras: Introducción a los diccionarios» (VII)
Manuel Seco: «Los artífices del diccionario»

16, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «SCHUMANN-BRAHMS: CUARTETOS Y QUINTETOS CON PIANO»** (y IV)
Intérpretes: **Dúo Uriarte-Mrongovius** (2 pianos)
Programa: Sonata para dos pianos, Op. 34b, de J. Brahms y Quinteto, Op. 44, de R. Schumann (versión para dos pianos de J. Brahms).
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

17, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Piano, por **Kennedy Moretti**
Comentarios: **Jesús Rueda**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 10)
- 19,30 AULA ABIERTA**
«El laberinto de las palabras: Introducción a los diccionarios» (y VIII)
Manuel Seco: «El diccionario en la calle»

18, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Violonchelo y piano, por **Ángel García Jermann** (violonchelo) y **Duncan Gifford** (piano)
Comentarios: **Tomás Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 11)

19, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO DE CONCIERTOS DEL LIM (III)
Intérpretes: **Grupo LIM**
Programa: Homenaje GP, de C. Bernaola; Albor, de T. Marco; Latidos (Palpiti), de J. Hidalgo; Pasodoppio, de J. L. Turina; y Concierto para clave, de F. Escudero

21, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Piano, por **Liliana Pignatelli**
Obras de L.v. Beethoven, F. Liszt y J. Brahms

22, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Violín y piano, por **Andrey Chestiglazov** (violín) y **Sonja Ovrutsky** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 8)
- 19,30 AULA ABIERTA**

«Las plantas bajo el dominio del hombre» (I)

Francisco García

Olmedo: «Plantas y humanos en el Edén»

Radio Clásica, de RNE)

23, MIÉRCOLES

- 19,30 BIBLIOTECA DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA AULA DE (RE)ESTRENOS (44):**
«Homenaje a Tomás Marco. 60 años.»
 Intérpretes: **Cuarteto Arcana**
 Programa: Cuartetos nº 2 «Espejo desierto»; nº 1 «Aura»; nº 3 «Anatomía Fractal de los Ángeles»; y nº 4 «Los Desastres de la Guerra», de T. Marco
 (Transmitido en directo por

24, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
 Piano, por **Kennedy Moretti**
 Comentarios: **Jesús Rueda** (Programa y condiciones de asistencia como el día 10)
- 19,30 AULA ABIERTA**
«Las plantas bajo el dominio del hombre» (II)
Francisco García
 Olmedo: «El invento de la agricultura»

25, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
 Violonchelo y piano, por

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.

● Exposición «Saura: Damas» (Obra sobre papel)

En octubre sigue abierta, en las salas para exposiciones temporales, «Saura. Damas» (Obra sobre papel), que incluye una selección de 53 obras realizadas entre 1949 y 1997 por **Antonio Saura** (Huesca, 1930- Cuenca, 1998), miembro fundador del grupo «El Paso» y pionero en la renovación del arte de vanguardia española del pasado siglo. Las obras –en técnica mixta, óleo, collage, mina de plomo y tinta china sobre papel– proceden de la Sucesión Antonio Saura y de una colección particular. Hasta el 2 de febrero de 2003.

● Colección permanente del Museo

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

Ángel García Jermann
(violonchelo) y **Duncan Gifford** (piano)
Comentarios: **Tomás Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 11)

26, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO DE CONCIERTOS DEL LIM (y IV)
Intérpretes: **Grupo LIM**
Programa: Trío, de X. Montsalvatge; Ocho canciones vascas, de J. Arámbarri; Jardín de amores (estreno), de R. Aponte-Ledée; Claridad tallada, de M. Angulo; y Temblor de lira (estreno), de C. Villasol

28, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Percusión, por el **Dúo «Cara a Cara» (Raúl Benavent y Esaú Borredá, percusión)**
Obras del Dúo «Cara a Cara», M. Ravel, M. de Falla, A. Piazzolla y D. Hollinden

29, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Violín y piano, por **Andrey Chestiglazov**

(violín) y **Sonja Ovrutsky** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 8)

19,30 AULA ABIERTA
«Las plantas bajo el dominio del hombre» (III)
Francisco García Olmedo: «De los grandes viajes a la hibridación vegetal»

30, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «FRANCISCO TÁRREGA Y SU ESTELA» (I)
Intérprete: **José Luis Rodrigo** (guitarra)
Programa: Adelita; Mazurca en Sol: Sueño; Danza mora; Capricho árabe; Fantasía sobre motivos de «La Traviata»; Tres estudios; Minuetto; Marieta (Mazurca); María (Gavota); Variaciones sobre «El Carnaval de Venecia»; y Recuerdos de La Alhambra, de F. Tárrega (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

31, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Kennedy Moretti**
Comentarios: **Jesús Rueda**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 10)

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