

Desde el 7 de febrero
está abierta en la
Fundación Juan
March la exposición
«Espíritu de
modernidad: De Goya
a Giacometti» (Obra
sobre papel de la
Colección Kornfeld)



Nº 327
Febrero
2003

S umario

Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (XI)	3
<i>Luis Mateo Díez</i> , por Fernando Valls	3
Arte	
«Espíritu de modernidad: De Goya a Giacometti» (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld), desde el 7 de febrero en Madrid	9
— Exposición con 82 obras de 17 maestros de los siglos XIX y XX	9
La crítica y la exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate»	14
Exposición «Chillida, elogio de la mano», en el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca, desde el 12 de febrero	20
Música	
Ciclo «Shostakovich, música de cámara», en febrero	21
Finalizó el ciclo «Quintetos de Mozart, Mendelssohn y Brahms»	22
— Álvaro Guibert: «El corazón de la música de cámara»	22
Homenaje al compositor Ángel Martín Pompey en «Aula de Reestrenos»	24
«Conciertos de Mediodía» en febrero	26
«Conciertos del Sábado»: «Beethoven: Integral de los cuartetos de cuerda»	27
Aula abierta	
«El laberinto de las palabras: Introducción a los diccionarios» (y II), por Manuel Seco y Olimpia Andrés	28
«La imagen cinematográfica»: conferencias de José Luis Borau, desde el 11	34
Publicaciones	
«SABER/Leer» de febrero: artículos de Francisco López Estrada, Rafael Argullol, José María Martínez Cachero, Luis Mateo Díez, Francisco García Olmedo y Carlos Gancedo	35
Biología	
Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología	36
«Factores de intercambio»	36
«El sistema ubiquitina proteasoma»	37
Ciencias Sociales	
Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales	39
Convocadas seis plazas para el curso 2003/2004 en el Centro	39
Serie «Tesis doctorales»	40
— <i>Socialismo, igualdad en la educación y democracia. La experiencia de González y Mitterrand</i> , por María Fernández Mellizo-Soto	40
Serie «Estudios/Working Papers»: últimos títulos publicados	42
Noticias de la Fundación	
Nuevo Director Gerente adjunto	43
Relevo en la dirección del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología	43
Fallece Jaime Prohens, patrono de la Fundación Juan March	43
Calendario de actividades culturales en febrero	44

 NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (XI)

Luis Mateo Díez

De entre los narradores que inician su trayectoria literaria a comienzos de los pasados años setenta, uno de los que ha logrado construir una obra más singular y ambiciosa es, sin lugar a dudas, Luis Mateo Díez. Buena prueba de ello son novelas como *La fuente de la edad* (1986), *Camino de perdición* (1995), *El espíritu del Páramo* (1996) y *La ruina del cielo* (1999).

Luis Mateo Díez nace en 1942 y estudia en su Villablino natal con maestros formados en la pedagogía de la Institución Libre de Enseñanza, quienes le inculcan el placer y el valor de la lectura de los clásicos. A la vez, el joven disfrutaba de los calechos y filandones, relatos que al amor de la lumbre narraban sus vecinos del valle leonés de Laciana. Años después se licencia en Derecho y se instala en Madrid, donde ha compuesto gran parte de su obra.

Nos hallamos, pues, frente a un autor de la estirpe de los conscientes, profundo conocedor de la tradición narrativa, tanto de la popular como de la culta. Él mismo ha reconocido que se hizo escritor leyendo a Faulkner, aunque su ideal como narrador haya sido Kafka. Con Pavese aprende a reutilizar los mitos en historias que narran la vida cotidiana; y en Valle-Inclán, una concepción de la literatura sustentada en el lenguaje, vehículo siempre de pensamiento. Así, su principal reto co-



Fernando Valls es profesor de Literatura española contemporánea en la Universidad Autónoma de Barcelona, director de la revista *Quimera* y colaborador de la edición catalana del diario *El País*. Ha dedicado numerosos artículos a la obra de Luis Mateo Díez y editado *Los males menores* (2002). Próximamente se publicará su libro *Imaginación, memoria y palabra. La narrativa de Luis Mateo Díez*.

* 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, →

mo escritor estriba en que la ficción sustituya a la memoria, que tienda a adquirir la mayor autonomía posible, deshaciéndose de aquellos asideros que la encadenan a la más explícita realidad. Por todo ello, el estilo de Luis Mateo Díez lo conforma su manera, el procedimiento más adecuado, de conseguir un determinado clima verbal.

Después de unos primeros tanteos como poeta, en el grupo Clara-boya, artífices entre 1963 y 1968 de una más que sugestiva revista literaria, se decanta definitivamente por la prosa narrativa, a lo largo de cuya trayectoria ha cultivado con fortuna, además de la novela, el microrrelato (*Los males menores*), el cuento (*Brasas de agosto*), la novela corta (*Apócrifo del clavel y la espina*, *La mirada del alma* y *El diablo meridiano*) y lo que podría denominarse como ensayo ficcionalizado (*Relato de Babia*).

Con *Las estaciones provinciales* (1982) se inicia un ciclo que podríamos agrupar bajo el epígrafe de 'novelas de la búsqueda'. En esta obra, sustentada en una trama clásica y en personajes perfectamente perfilados, se narran las curiosas peripecias en las que se ve envuelto el periodista Marcos Parra, al descubrir la corrupción de las fuerzas vivas de su ciudad. Desde esta primera novela, el realismo crítico de Luis Mateo Díez es transgresor (su apuesta es por la realidad «compleja», «metafórica»), a lo que contribuye no poco la utilización de la ironía y el humor, supremos rasgos de lucidez y consuelo de sus habituales antihéroes. Su definitiva consagración como novelista le llega con *La fuente de la edad*, obra con la que consigue el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Literatura. Se cuenta en ella las peregrinas aventuras de una Cofradía formada por cinco amigos que para paliar el aburrimiento caen en la tentación de buscar la fuente de la eterna juventud.

→
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); *Gabriel Miró*, por Miguel Ángel Lozano Marco, profesor de Literatura española en la Universidad de Alicante (agosto-septiembre 2002); *Vicente Blasco Ibáñez*, por Joan Oleza, catedrático de Literatura española en la Universidad de Valencia (octubre 2002); *Eduardo Mendoza*, por Joaquín Marco, catedrático de Literatura española en la Universidad de Barcelona (noviembre 2002); *Ignacio Aldecoa*, por Juan Rodríguez, profesor titular de Literatura española de la Universidad Autónoma de Barcelona (diciembre 2002); y *Max Aub*, por Manuel Aznar Soler, catedrático de Literatura española en la Universidad Autónoma de Barcelona (enero 2003).

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

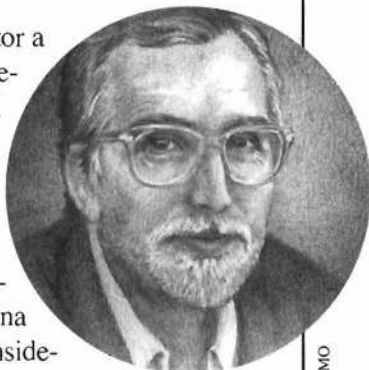
LUIS MATEO DÍEZ

Pero quizá la contribución más notable del autor a la narrativa española del momento fuera su adecuada destilación de diversos elementos del costumbrismo y del realismo, sin olvidar la sabia utilización del humor. Esta ambiciosa novela encierra, en suma, una fábula no menos satírica que corrosiva contra la mezquindad y el ensimismamiento de la vida provincial en la España de los años cincuenta. Y, en una lectura más esperanzadora, también puede considerarse el texto como una guía de perplejos que señala una posible vía de escape, la de la ilusión, la fantasía, el mito o la quimera, de esa realidad que tan a menudo abruma y se hace insoportable.

Las horas completas (1990) puede definirse, como luego tantas otras obras del autor, a manera de un cuento de cuentos construido sobre la metáfora del camino. Si algo se aprende en las obras de Luis Mateo Díez es que la auténtica vida anda siempre entre el humor y la tragedia, y resulta mucho más frágil y misteriosa de lo que pudiera parecer. Buena prueba de ello es lo que aquí se cuenta: el corto viaje que emprenden cinco religiosos una tarde de domingo a lo largo del Camino de Santiago. Lo paradójico es el contraste entre lo modesto del periplo y los graves trastornos, físicos y espirituales, que les acarrea a los protagonistas. Esta novela aporta también un personaje inolvidable, el inquietante peregrino con el que se topan los sacerdotes, ese loco lúcido, tan frecuente en sus ficciones, que aquí nos hace pensar en lo endeble de la existencia humana.

A estas alturas de la trayectoria narrativa de Luis Mateo Díez, puede observarse ya cómo temas, motivos y estructuras se reiteran una y otra vez en ricas variaciones. De este modo, casi todas sus obras son relatos de antihéroes, en los cuales un viaje, una búsqueda, les proporciona sentido o aclara la existencia de los protagonistas. Así, las semejanzas entre el planteamiento y la estructura de su primera novela y *El expediente del naufragio* (1992) son evidentes: ambas se organizan a partir de pesquisas y digresiones, lo que lleva al protagonista a encontrarse consigo mismo. En el caso de la última novela citada, Fermín Bustarga, empleado del archivo municipal, al indagar en la vida del poeta Saelices acaba encontrándose con lo que podría llamarse la maravillosa mediocridad, en una novela que no sería impreciso tachar de existencial, de melancólica.

En 1995, con la publicación de *Camino de perdición*, empieza una nueva etapa en su obra, caracterizada por la utilización de un estilo más sencillo y depurado, menos barroco. Puede observarse también en ella



una cierta evolución, un enriquecimiento, que va del realismo a las fronteras de la fantasía, a lo onírico, así como del paso de un tiempo y una geografía real a otra inventada, símbolo –sin embargo– de aquélla. El tema predominante es el del destino humano que se presenta aquí en relación estrecha con el de la identidad. Así, el protagonista, el viajante de comercio Sebastián Odollo, es un hombre de escasa voluntad y –como tal– con un destino incierto, cuya existencia transcurre entre el desarraigo y la soledad. En la novela, que podría definirse como de carreteras y pensiones, de mujeres, amistad y alcohol, se narra el viaje que emprende Odollo en busca de un compañero perdido en la Campiña y las trampas que tiene que sortear hasta dar con él y poder encontrarse consigo mismo. El autor apuesta en estas páginas por la libertad personal; lo que se apunta, en suma, es que ni siquiera la dictadura franquista pudo con la libertad de vivir.

En las novelas que componen el ciclo del Páramo, con la última de esta trilogía, titulada *El oscurecer*, recién publicada, parte el autor de una geografía real para inventar mediante el lenguaje un territorio imaginario, unas historias de leyenda. *El espíritu del Páramo* (1996) recoge la sustancia de un mundo narrado y perdido. En el primer episodio se traza la geografía de la Llanura, del Páramo, un lugar que fue un vergel y se convirtió en un erial para luego renacer con la construcción de un pantano. La trama se inicia con la llegada de Rapano a Celama en 1947, un personaje que actúa como hilo conductor del relato. En la soledad de su oficio, Rapano es pastor, ha intentado comprender un mundo que no hay quien entienda, de ahí que se lamente del espíritu gregario y del egoísmo humano, de la uniformidad de las vidas, de lo que pudo haber sido y no fue al llegar el agua a la comarca. Pero es la quinta historia, aquella que narra el último y «caprichoso viaje» del viejo Venancio Rivas, la que sintetiza el espíritu del conjunto. En la larga agonía del anciano, su postrer deseo consiste en recorrer «algo de lo que más me gusta de Celama». De este modo, en compañía de su hija Menina, la Cordelia muda de este Lear del Páramo, la exclamación final del anciano, «Páramo de mi vida...», condensa todo el sentido de este capítulo, así como del conjunto del libro: el dolor por la pérdida de ese erial que casi nada vale, pero que fue su vida.

La ruina del cielo, quizá su mejor novela, surge de la propia evolución de su obra. Se construye utilizando el añejo artificio del «manuscrito encontrado». En esta ocasión, el doctor Ismael Cuende se interesa por los papeles que había dejado uno de sus antecesores en el cargo. Con ellos, no sólo intenta reconstruir la vida de los habitantes del Páramo sino conocer al autor de la documentación. El humor preside gran parte de los sesenta y ocho breves capítulos que componen una obra

LUIS MATEO DÍEZ

plagada de disparatados personajes, que a menudo tienen nobles objetivos, aunque en raras ocasiones consigan el poder o la fortuna. Pero quizá lo más digno de ser destacado sea que el autor utiliza la ficción para restituir la memoria y reivindica la vida vivida con intensidad y lucidez, más allá del tiempo, del espacio, pero también del no siempre afortunado destino de unos personajes condenados a perder desde que nacen. En el cómputo global de la narración, la amistad, la bondad y las pasiones se imponen a la injusticia, la desgracia o la muerte.

Esta trilogía que podría haberse titulado también *Ciclo de la pérdida* se cierra con *El oscurecer (Un encuentro)* (2002). Lo que se relata ahora es el encuentro de tres huidos cerca del apeadero de una estación de tren: un Viejo que vaga por el campo obsesionado por el tiempo, la vejez y la muerte; un perro vagabundo y el joven Lito, a quien su padre ha expulsado de la casa y ahora persigue la justicia. Los temas de esta obra son la decadencia mental y física que supone la vejez y todas las tribulaciones que trae consigo: la soledad, el peso que adquieren las cosas y –sobre todo– la pérdida de la libertad.

Esta inquietante fábula que transcurre en el presente se articula sobre dos movimientos opuestos pero simbólicamente complementarios, el del Viejo que quiere volver a Celama y el del joven Lito que intenta huir. Pero quizá sea en los diálogos que el Viejo entabla con los varios desdoblamientos de su conciencia, con el perro y con Lito donde se advierta mejor la maestría del autor.

No quiero olvidarme de *El paraíso de los mortales* (1998), su penúltima novela, que puede definirse como iniciática. En ella, el joven Mino Mera, aprovechando que su familia se ha ido de vacaciones y lo ha dejado estudiando en su casa, traspasa el denso y monótono espejo de la realidad para adentrarse en un mundo sorprendente (el de la Península La Eternidad y el de la Ribera del Edén, donde se halla el paraíso de los mortales, habitado por las Melchoras, las tres gracias del río Nega), en busca de su misterioso tío Fabio Mera. Los protagonistas de esta obra son de aquella misma estirpe de la que a menudo suele servirse el autor: seres lúcidos con vidas al margen, pero con una consciencia libertaria que los vuelve inconformistas con lo poco que tienen, pues intentan exprimirle al mundo las escasas gotas de satisfacción que éste les proporciona. Toda la clave del relato puede resumirse en el comentario de Eterna: «Siempre hay esperanza en el misterio, la vida no puede ser sólo lo que vemos y tocamos».

Libro a libro, consciente de sus posibilidades literarias, Luis Mateo Díez ha intentado siempre ir un poco más allá, procurando ensanchar el territorio de sus ficciones; afinar la prosa, adaptándola a las exigencias de cada una de sus obras. Cultivador del realismo, con la bien

aprendida lección de los mejores maestros del XIX, ha enriquecido aquel marco cultivando lo que él ha llamado un «realismo sin límites». Ha explorado los recovecos de los géneros narrativos y, como casi todos los grandes escritores contemporáneos, ha barajado con suma habilidad la práctica y la reflexión teórica; buena prueba de esto son los libros *El porvenir de la ficción* (1992) o bien *Las palabras de la vida* (2000).

Podríamos afirmar, a modo de conclusión, que Luis Mateo Díez realiza el siguiente recorrido: parte de una realidad legendaria, la del *Apócrifo del clavel y la espina* (1977); se instala después en la España de la provincia, en los años cincuenta (*Las estaciones provinciales* y *La fuente de la edad*), de la que se aleja progresivamente para construir un territorio cada vez más simbólico y metafórico, hasta conseguir crearse un mundo, un espacio propio, la Celama de *El espíritu del Páramo* y *La ruina del cielo*, donde podemos hallar seres que provienen de los cuentos populares, pero también de las obras de Cervantes y Shakespeare. Su operación estética estriba en el enriquecimiento de la tradición realista mediante la utilización de un lenguaje rico, culto y preciso; de unas narraciones sustentadas en el diálogo y en la complicidad del narrador con sus protagonistas y, en fin, por medio del uso de una particular visión de la realidad distorsionada por los sueños. No contribuye poco a ello el empleo que hace de todos los géneros narrativos (microrelato, cuento, novela corta y novela); de sus peculiares ensayos, a menudo trufados de componentes ficticios, o bien del apócrifo. Especial relevancia poseen sus singulares personajes, quienes se enfrentan a la realidad siempre con extrañeza y asombro, quizá porque sus esperanzas no les conducen mucho más allá de la mera supervivencia. Utiliza con este propósito el recurso del humor, del vitalismo, donde la bebida, el amor y la sexualidad desempeñan un papel principal. Sus personajes son seres inadaptados, inconformistas, antihéroes, en suma, que se pasan la vida huyendo, indagando, dudando, y en ese ir y venir en pos de alguna quimera, en ese vagar, es cuando encuentra sentido su existencia. Sus peripecias resultan, con frecuencia, más mentales que físicas, además tienen que inventarse una vida, autoengañarse, ya que la existencia real es poco gratificante. Si algo queda claro en la obra de Luis Mateo Díez es que lo universal nada tiene que ver con lo cosmopolita y que en el último pueblo perdido se hallan todas las historias posibles.

Todo este importante bagaje literario ha convertido a Luis Mateo Díez en uno de los principales protagonistas de la literatura, de la novela española, de estas últimas décadas; no en balde ha cumplido con creces el ideal de fundar un nuevo universo literario con su palabra medida. □

Desde el 7 de febrero, nueva exposición en la Fundación

«Espíritu de modernidad: De Goya a Giacometti» (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld)

Ofrece 82 obras de 17 maestros de los siglos XIX y XX

«Espíritu de modernidad: De Goya a Giacometti» (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld) es la exposición que presenta la Fundación Juan March en Madrid desde el 7 de febrero. En esta muestra podrá contemplarse un total de 82 obras –78 sobre papel y 4 esculturas en bronce–, realizadas entre 1820 y 1964 por 17 autores, todos ellos máximas figuras del arte de los siglos XIX y XX. Las obras proceden de la Colección Eberhard W. Kornfeld, de Berna (Suiza). La exposición, organizada por la Fundación Juan March, estará abierta en Madrid hasta el 8 de junio de 2003.

Además de dos dibujos en sepia de Francisco de Goya, la exposición ofrece una selección de dibujos, acuarelas, guaches y otras técnicas sobre papel firmadas por maestros del impresionismo (Degas, Pissarro) y otros nombres claves de la vanguardia histórica como Seurat, Redon, Modigliani, Mondrian, Brancusi, Léger, Klee, Klimt, Chagall; del expresionismo (Schiele, Kirchner, Grosz); siete láminas de Picasso, más 13 dibujos y 4 esculturas en bronce de Alberto Giacometti.

De gran parte de estos artistas la Fundación Juan March ha ofrecido en su sede, a lo largo de los últimos treinta años, una exposición monográfica. Esta muestra presenta parte de «una colección excepcional de obras sobre papel recopiladas por un hombre que a lo largo de muchas décadas ha logrado afinar un agudo sentido de la calidad (...)», señala Werner Spies, ex director del Centro Georges Pompidou, de París, en el catálogo. «La exposición ofrece una recapitulación de la historia del arte de los dos últimos siglos: nos guía desde Goya hasta Giacometti, con el dibujo como argumento exclusivo.(...) En la colección se ha consumado una mirada sintética que cultiva incesantemente las propias predilecciones, entre las que sin ningún género de dudas se cuentan, junto a los impresionistas, Klee, Picasso, Klimt y Schiele, los trabajos de Kirchner y Giacometti.»

La conferencia inaugural de la exposición corre a cargo del profesor Werner Spies. A continuación se reproducen extractos de los textos que sobre cada

uno de los autores representados ha escrito la historiadora del arte Isabel Durán para la *Guía didáctica* de la muestra.

*Horario de visita: de lunes a sábado, de 10 a 14 horas, y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14 horas.
Visitas guiadas: miércoles 10-13; y viernes, 17,30-20.*

▶ FRANCISCO DE GOYA

(*Fuendetodos*, 1746
- *Burdeos*, 1828)



«Cazador con su perro»
c. 1815-1820.

Se puede afirmar que con él comenzó el arte moderno porque sus obras lograron cambiar la manera en que los pintores contemporáneos interpretaban el mundo. Esa ruptura se materializó principalmente en el desarrollo de un discurso conceptual muy comprometido política y socialmente, y en una utilización de la pintura muy próxima a la que tendrían años más tarde los llamados expresionistas.

▶ EDGAR DEGAS

(*París*, 1834 - *París*, 1917)

Una mirada atenta a su obra nos hace descubrir cómo era la *belle époque*. Degas refleja la vida moderna de las actrices y bailarinas, la cultura del café y de la noche, el ambiente de las carreras de caballos... Las imágenes de Degas son el fiel reflejo de una sociedad encantada del momento que le ha tocado vivir.



«Mujer desnuda secándose el cuerpo» c. 1879

▶ CAMILLE PISSARRO

(*St. Thomas [Caribe]*, 1830 - *París*, 1903)

El arte de Pissarro tiene como meta reconciliarnos con el mundo. Presenta escenarios que no son reales, pero que se asemejan a lo que nuestros sentidos



«Las vendimias», 1894

quisieran ver para lograr un estado de plena armonía. Se podría decir que sus paisajes son «paisajes del placer».

▶ GEORGES SEURAT

(*París*, 1859 - *París*, 1891)

A pesar de su corta vida, 32 años, logró desarrollar una técnica que revolucionó el tratamiento del color en la pintura. Se llamó divisionismo y consistió en utilizar exclusivamente los colores primarios sin mezclar, aplicados en pequeñísimas pinceladas. Serán el ojo del espectador y la distancia de su punto de vista los encargados de fundirlos en una imagen única.



«Dama con ramo, de espaldas» c. 1882

▶ ODILON REDON

(*Burdeos*, 1840 - *París*, 1916)

Su obra formó parte de una corriente con muy diversas derivaciones que estaba funcionando desde hacía ya más de un siglo: el Simbolismo. Desde 1900 muchos autores recalcaron en él, por tener aspectos modernos.



«La luz» c. 1900

Redon creaba objetos y figuras que

no existían, mezclándolos en situaciones insólitas, muy próximas a un mundo onírico, pero sin suponer una investigación del subconsciente como haría el Surrealismo.

▶ AMEDEO MODIGLIANI

(Livorno [Italia], 1884 - París, 1920)



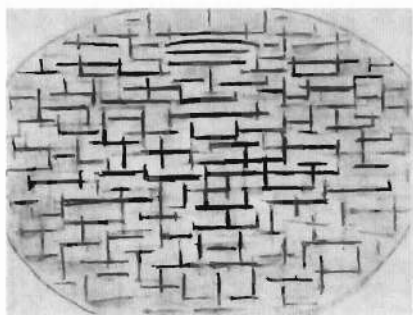
«Cabeza de frente. Estudio para una escultura», 1910-1911

fuerzas y negras.

El tema central de todas sus obras es la representación de personajes. Son figuras que, aun siendo en muchos casos personas concretas, se estilizan de tal modo que bien podríamos pensar que son una tipología del ser humano. Sus colores son muy planos y las líneas que los contornean

▶ PIET MONDRIAN

(Amersfoort [Holanda], 1872 - Nueva York, 1944)



«El mar», 1914

Veía el arte como el único camino posible para conseguir la clarificación espiritual. Parecía convencido de que lo espiritual era enemigo de lo material. De ahí que toda su carrera artística se pueda describir como un proceso de descomposición y abstracción de la naturaleza en líneas y colores puros.

▶ CONSTANTIN BRANCUSI

(Pestisani Gorij [Rumanía], 1876 - París, 1957)

Uno de los escultores más grandes de los tiempos modernos. Creó formas idealizadas de la naturaleza. Su gran obsesión fue la de llegar a crear esculturas puras y perfectas. Para ello, en vez de modelar, parece como si extrajera sus piezas del espacio. Así, formas perfectas se unen con superficies pulimentadas y meticulosamente tratadas, en lo que acaban siendo esculturas de una belleza formal incomparable.

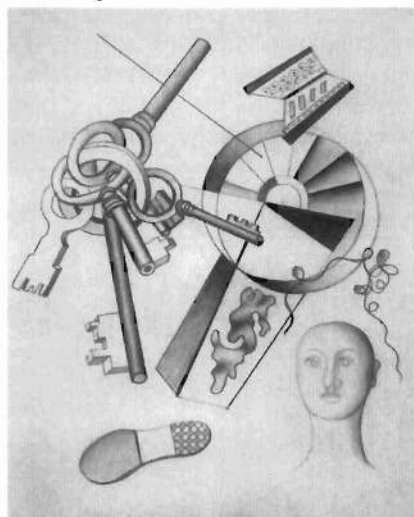


«Autorretrato, forjando hierro en el yunque», 1915

▶ FERNAND LÉGER

(Argentan [Francia], 1881 - Gif-sur-Yvette [Francia], 1955)

Pocos artistas han logrado transmitir tanta pasión hacia el nuevo mundo



«Llaves y contraste de objetos. (Naturaleza muerta de llaves)», 1928-30

de las máquinas. Sus personajes y objetos están siempre concebidos como si formaran parte de la primera generación de robots de la historia.

Léger era un artista comprometido socialmente, pensaba que gracias a la aparición de las máquinas por fin se eliminarían las diferencias de clase. Toda la clase obrera podría llegar a ser sustituida por ellas.

► PAUL KLEE

(*Münchenbuchsee [Suiza], 1879-
Muraltto-Locarno [Suiza], 1940*)



«Casa amarilla II», 1940

«Hoy revelamos la realidad que yace detrás de las cosas visibles, expresando así la creencia de que el mundo visible no es más que un caso aislado en relación con el universo y que hay otras muchas realidades latentes...»

Así hay que ver sus imágenes, todas nos muestran aquello que está pero que no se ve, cosas que existen pero quizás sólo en el corazón del hombre.

► PABLO PICASSO

(*Málaga, 1881 - Mougins
[Francia], 1973*)



Está considerado como uno de los artistas más importantes de todo el s. XX. Él fue quién dio el gran salto, el paso cla-

«Guitarra y frutero sobre un velador», 1921

ve hacia un nuevo arte. Su obra *Las señoritas de Aviñón* (1907) supuso un hito en la historia de la pintura europea. Además, a lo largo de su extensísima vida fue capaz de ir abriendo nuevos caminos de investigación en el arte.

► MARC CHAGALL

(*Vitebsk [Rusia], 1887 - Saint Paul de
Vence [Francia], 1985*)



«El tratante de ganado», 1912

En todas sus obras se entrelazan dos mundos, el que podemos llamar real y el que está a medio camino entre el mundo de los sueños y el de los deseos. Las imágenes que resultan de esta mezcla están impregnadas de una lírica muy especial que proviene de su origen eslavo.

► GUSTAV KLIMT

(*Baumgarten, 1862 - Viena, 1918*)



«Semidesnudo yacente hacia la derecha», 1905-06

Vivió en la Viena de 1900, momento en el que cae el Imperio Austro-húngaro. Participó del fuerte sentir que rondaba a los artistas vieneses contra las formas artísticas anticuadas. Gustav Klimt pintó el mundo de los sentimientos, de sus más personales e íntimas vivencias, de una forma completamente nueva y desde una óptica erótica.

EGON SCHIELE*(Tulln [Austria], 1890 - Viena, 1918)*

«Muchacho de pie hacia la izquierda», 1911

Como Klimt, vivió al final de esa Viena moderna de 1900. En su obra son constantes las representaciones de las pulsiones más trascendentes del ser humano: la pregunta por la identidad:

¿quién soy yo?, la sexualidad, el amor

y la muerte. Por ello, sus figuras y paisajes tienen un estilo pictórico sincopado, deformado y convulso.

GEORGES GROSZ*(Berlín, 1893 - Berlín, 1959)*

«El general blanco. La última sabiduría», 1922

La primera Gran Guerra hirió espiritualmente a muchos artistas y les hizo crear de un modo tal como nunca hubieran hecho en otras cir-

cunstancias. Georges Grosz estaba asqueado del género humano y utilizaba el arte para denunciar a una sociedad rota por el dolor, una sociedad corrupta por el conformismo de la clase política, que hablaba a una generación destruida de conseguir un futuro mejor mediante un patriotismo hipócrita.

ERNST LUDWIG KIRCHNER*(Aschaffenburg [Alemania], 1880 - Frauenkirch, Davos [Suiza], 1938)*

«Observar el movimiento excita el pulso de mi vida, la fuente de la creación. Un cuerpo moviéndose muestra parcialmente sus diferentes aspectos, para luego fusionarse en una forma completa: la imagen interior». Esa celeridad y ese nerviosismo, junto con el trazado rápido y expresivo del pincel, son las herramientas que usa Kirchner para mostrarnos el «alma» del momento en que vivió.



«Tres bañistas en la ola», 1913

ALBERTO GIACOMETTI*(Borgonovo, Stampa [Suiza], 1901 - Chiur [Suiza], 1966)*

Conoció y estudió muy profundamente a los clásicos. Se puede decir que todo su trabajo es una reinterpretación moderna de los conceptos y formas clásicas de representar. Sus cuerpos longilíneos, y la vibración inquieta de su trazo en el dibujo y de los materiales en la escultura, hacen visible la intención de potenciar el encuentro de su obra con la mirada tanto del artista como del espectador.



«Retrato de E. W. Kornfeld», 1959

Se clausuró el pasado 19 de enero

Turner y la crítica

La exposición ha tenido 120.000 visitantes

El pasado 19 de enero se clausuró, en la sede de la Fundación Juan March, en Madrid, la exposición «Turner y el mar. Acuarelas de la Tate», que desde que fue inaugurada el 20 de septiembre de 2001 ha sido visitada por 120.000 personas. La muestra, integrada por 70 obras —en su mayoría acuarelas, dos óleos y nueve grabados a partir de acuarelas— del pintor romántico inglés J. M. W. Turner (Londres, 1775-1851) que procedían fundamentalmente del legado del pintor que conserva la Tate de Londres, tuvo una amplia repercusión en los diarios y revistas especializadas, tal como se refleja en la selección de comentarios que se publica a continuación.

«Sus mejores cualidades artísticas»

«Uno de los puntos de mayor interés de la presente convocatoria consiste en que se centre en las acuarelas de Turner, pero no sólo porque no han sufrido tanto como sus óleos, sino porque ahí resplandecen sus mejores cualidades artísticas. Por lo demás, es tal la facundia creativa de Turner que raramente usaba las acuarelas de forma subsidiaria, sino que poseen un interés propio, ya que reflejan casi siempre experiencias o experimentos únicos, y, a pesar de su número, están provistas de una frescura y una espontaneidad admirables.»

Francisco Calvo Serraller
(«Babelia»/«El País», 14-IX-2002)

«Espectáculo grandioso y teatral»

«En las acuarelas de Turner, sobre todo en las del Turner mayor o viejo, vemos pronto que el espectáculo grandioso y teatral de su pintura, eso que tiene de aria operística, ha sido como acallado, asordinado para dejar oír más bien una especie de rumor de íntimo concertino. Quizá donde mejor lo vemos es en las muchas que dedicó al mar, esas en las que el agua, lo fluyen-

te e infinito del mar, ha dejado de estar representado como símbolo de algo invisible e irrepresentable.»

Enrique Andrés Ruiz
(«Blanco y Negro Cultural»/
«ABC», 21-IX-2002)

«Pintar el agua con agua»

«(...) El mar, agitado o en absoluta calma, el mar siempre cambiante y siempre el mismo, *toujours recommence*, y el cielo, cargado también de agua (las acuarelas de Turner serían eso, pintar el agua con agua). Si hay un sentido constante en las acuarelas de Turner (y también en su pintura al óleo) creo que es el ofrecer a la mirada cielo y mar, arriba y abajo, enlazados en una unidad cósmica. Por ejemplo, mediante el arcoiris, tendido como un gran puente simbólico.»

Guillermo Solana
(«El Cultural»/
«El Mundo», 19-IX-2002)

«La zona más íntima»

«(...) Su exhibición ofrece ahora una ocasión única para que el público español se adentre en la zona más íntima, también en la menos espectacular y conocida, del trabajo de Turner, per-

mitiéndole al mismo tiempo avanzar por la evolución de sus sistemas técnicos y de su personalísimo estilo.»

Oscar Alonso Molina

(«Caballo Verde»/
«La Razón», 20-IX-2002)

«Un viaje hacia la libertad»

«Desafiante o apacible, en plena tormenta o en aparente calma, lamiendo arenas y playas o restallando contra escarpados farallones, el mar, la fascinación por los temas marinos, acompañaron a Turner desde el mismo comienzo de su largo viaje artístico. Un viaje hacia la libertad en el que el asombro ante la trágica belleza de su apabullante poder supo plasmarse en imágenes de un cromatismo sin ataduras, que confirmaban su visión romántica de la naturaleza, omnipotente y terrible, abrumadora para las limitadas fuerzas humanas. Pero un viaje, también, desde las convenciones pictóricas de su época hacia la meta de una abstracción sin límites.»

Asunción Doménech

(«Descubrir el arte», septiembre 2002)

«Barcos cargados de memoria»

«Para Turner los barcos eran los medios de transporte de los pensamientos que iban cargados de memoria hacia el abismo. Las pinturas marinas plasmadas en los últimos años de su vida son aún más oscuras y nocturnas, como pálidas imágenes introspectivas. Reflejaban su desolado y convulso paisaje interior lleno de dudas y desconocimientos trascendentes.»

César Antonio Molina

(«La Voz de Galicia», 8-XI-2002)

«Actitud minimalista»

«Turner pintó el mar una y otra vez, en todas sus luces y fases, bravío o no. Hoy diríamos que tuvo una actitud mi-



«Brighthelmstone» (grabado por George Cooke, para la serie «Southern Coast», prueba retocada), 1825.

nimalista o repetitiva, de manera que a través de la mínima anécdota consiguió la máxima expresión.»

Mercè Ibarz

(«Magazine»/

«La Vanguardia», 29-IX-2002)

«Nubarrones desparramados»

«Hay nubarrones desparramados en los paisajes marinos que Turner pintó a la acuarela y que presenta la espléndida exposición en la Fundación March. Es un Turner que suena a música de cámara, como hay un Turner que pinta sinfonías espectaculares.»

Valentí Puig

(«ABC», 23-IX-2002)

«La emoción del paisaje»

«En el cuadro no está el paisaje sino la huella, el sentimiento, la emoción que el paisaje ha dejado en el pintor, traducidos en colorido, en luminosidad, en manchas difusas y explosivas.»

Manuel Hidalgo

(«El Mundo», 5-X-2002)

«Imágenes irreales»

«En muchas de sus acuarelas la luz logra imágenes irreales, tierra, mar y cielo se confunden dando lugar a formas extrañas, inciertas e irreconocibles, que no muestran cosas sino tan

sólo las sugieren, de esta forma el espectador tiene que agudizar sus sentidos para ver el mundo y el lugar que el artista desea.»

Pilar Gómez
(«Reseña», noviembre 2002)

«Cielos, atardeceres, olas»

«Entre el material que se exhibe predominan los estudios, apuntes inacabados que sirvieron a Turner para experimentar con la forma, el color, la atmósfera o la luz. Esa circunstancia no les resta dinamismo o fuerza dramática. Muy al contrario, como se constata en la representación de cielos de tormenta, atardeceres en la costa, arrastres de olas, oleadas en medio de una tempestad o en el reflejo del sol sobre el agua.»

Antonio Rojas
(«Canarias7», 7-X-2002)

«Fugacidad cromática»

«El gran protagonista de las acuarelas de Turner son los cielos anubarrados o borrascosos, siempre sorprendidos en una fugacidad cromática maravillosa. Si a Constable hay que verlo con paraguas, para ver a Turner hace falta el chubasquero.»

César Pérez Gracia
(«Heraldo de Aragón», 25-XI-2002)

«Entramado de colores y luces»

«(...) Esas obras fueron ejecutadas con la supervisión del genio inglés en el tema marino, quizás donde mejor ejerció esa pasmosa libertad en la pincelada, con pulsiones abstractas, al disolverse sus formas en un sensible y estético entramado de colores y luces, con suaves toques ligeros, que ya preludeaba a los impresionistas.»

Julián H. Miranda
(«El Punto de las Artes»,

20/26-IX-2002)

«Itinerario artístico»

«La montaña y el mar fueron los temas en los que Turner se manejó como pez en el agua, aspecto que permite también en esta exposición reconstruir su itinerario artístico.»

José Ignacio Aguirre
(«Metrópoli»/«El Mundo», 20-IX-2002)

«Se adelantó a su tiempo»

«(...) Acuarelas de William Turner: son maravillosas y le gustan a todo el mundo. Se adelantó a su tiempo y viéndolas se recuerda a Rothko: luz, color, impresión de inmensidad y de trascendencia. El gran arte es intemporal.»

Marina Mayoral
(«Mujer de hoy», 30-XI-2002)

«Plasmar una tormenta»

«El artista juega a su antojo en mares en calma, embravecidos o en naufragios. Hay una leyenda que cuenta cómo Turner llegó a atarse al mástil de un barco durante una tormenta para poder plasmarla mejor en el lienzo. Cierzo o no (cuesta creerlo), fue muy minucioso y exigente en su trabajo.»

Natividad Pulido
(«ABC», 19-IX-2002)

«Brumas y modernidad»

«Con Turner, la pintura británica abre las puertas a la modernidad y consolida la visión más romántica de las brumas que impregnaron para siempre la literatura y la pintura inglesas.»

Pablo Sobisch
(«Guía del Ocio», 20-IX-2002)

«Meditaciones personales»

«Para Turner [las acuarelas] no eran manifestaciones acabadas, sino medi-



«Mástiles de un barco naufragado», hacia 1825.

taciones personales sobre ideas pictóricas, pero en ellas observamos el discurrir del sentimiento del artista, sus métodos y pensamientos.»

Victoria Eugenia Arenal
(«Jano», noviembre 2002)

«Historia y sensibilidad»

«(...) Turner nos enseña su relación con el mar de la mano de la Tate, más de 70 obras son presentadas y guiadas dando al visitante un recorrido lleno de historia y sensibilidad, una delicia.»

Carmen Pérez Ramírez
(«El Periódico», 16-XI-2002)

«Obras muy especiales»

«Son obras muy especiales, ya que el autor nunca las pensó para exponerlas ni para que nadie las viera, sino que nacen de una necesidad directa de tomar apuntes que sirvieran para la realización de sus pinturas, como base para encargos de grabados y también, por qué no, por el propio placer de tomarlos.»

Pablo Jiménez

(«Siete días médicos», 10-X-2002)
«Atmósfera de agua»

«La luz, el agua, el vapor, la velocidad, el aire, son los motivos recurrentes de la pintura de Turner, el gran paisajista inglés que sobrepasa a los románticos y anuncia el impresionismo.»

Ángel Vivas
(«Muface», octubre 2002)

«Delicades aquarel·les»

«Fa la impressió que es va convertir en un artista dedicat a crear delicades aquarel·les únicament pel seu plaer personal, tot fent unes obres capaçes de captar les variacions dels núvols i de l'aigua.»

Jaume Socias i Palau
(«Avui», 21-XI-2002)

«El rugir de las olas»

«Una de cada tres obras de Turner tiene como tema el mar. Por este motivo no resulta extraño que una muestra sobre este artista romántico busque

las claves de esa intensa relación entre este maestro del paisaje y el rugir de las olas.»

Carlos Bueno
 («Gaceta de los negocios»,
 28-IX-2002)

«Estallido de luz»

«Turner, a través de la unidad profunda con que describe a la naturaleza, la impregna y llena de un estallido de luz, la dinamiza y la sublima.»

Concha Benavent
 («Crítica», noviembre 2002)

«Obra revolucionaria»

«Su obra es verdaderamente revolucionaria, sobre todo dentro del género del paisaje, que hizo avanzar de un modo extraordinario en la representación del espacio atmosférico y de la luminosidad.»

Ángel Vivas
 («Época», 13-IX-2002)

«El pintor del cielo y del mar»

«(...) Las acuarelas van desprendiéndose de los 'personajes' sobre el mar, barcos y velas que Turner esboza apenas para volcar los pinceles en la captación del ambiente: una raya separa los dos volúmenes que terminarían convirtiendo a Turner en lo que es: el pintor del cielo y del mar.»

M. A. («El Nuevo Lunes», 30-IX-2002)

«Su obra más personal»

«A mediados de la década de 1820, se produce una fractura entre lo que presenta al público y su obra más personal, que Turner comenzó a guardar escrupulosamente para lo que sería el proyecto del legado.»

Rocío de la Villa
 («La Vanguardia», ed. Madrid,

16-X-2002)

«Naturalismo simplista»

«(...) Su obra denota la influencia de los paisajistas clásicos e históricos hasta llegar a un naturalismo simplista en el que emerge su sensibilidad y espíritu romántico.»

Francisco Vicent
 («La Tribuna de Guadalajara»,
 22-IX-2002)

«Espíritu creador»

«En el arte de Turner observamos una idea seductora y sublime de la Naturaleza, que resalta su espíritu creador.»

Ángel Las Navas Pagán
 («Lanza», 20-X-2002)

«Barcos de vapor»

«Turner representó el mar en una amplia gama de aspectos: en calma, tempestuoso, solitario o surcado por barcos de vapor. Precisamente éstos aparecen representados por vez primera en sus pinturas.»

(«Crítica de Arte», septiembre 2002)

«Atmósfera íntima»

«[Las obras] sumergen al visitante en una atmósfera íntima, misteriosa y romántica, que acoge lo que en realidad son visiones muy subjetivas, a menudo esbozos que, sin embargo, resumen la fuerza y la belleza avasalladoras del mar.»

Irene Porras
 («Ubicarte.com», 19-IX-2002)

«Desbordante imaginación»

«Una desbordante imaginación materializada en formas y colores que nos sumergen en un mundo de belleza y de contrastes.»

(«*Absolute Madrid*», octubre 2002)
«*Emociones y sentimientos*»

«A través del mar supo expresar como nadie las emociones y los sentimientos que le provocaba la contemplación de estos paisajes, con los que logró llevar a su máxima expresión la técnica de la acuarela.»

A. Llamas Palacios
(«*Alfa y Omega*»/
«*ABC*», 17-X-2002)

«*Fuente de vida*»

«Suele trascender el tema del paisaje para mostrar lo que se esconde tras la naturaleza, una sublimidad que puede entenderse como fuente de vida o de angustia y amenaza.»

Ignacio Sierra
(«*El duende de Madrid*»,
octubre 2002)

«*Composiciones abstractas*»

«En Turner, a veces la referencia a la realidad exterior casi desaparece por completo, dando lugar a verdaderas composiciones abstractas...»

Francisco J. Sánchez-Ortiz
(«*Gal Art*», octubre 2002)

«*Forma más etérea*»

«Es un placer y gozo la contemplación de estas obras, en las que vamos alejándonos de manera evolutiva de la realidad clasicista para adentrarnos, para alcanzar esa otra forma más etérea, más conceptual con la que aprehender el mar y el cielo de sus marinas.»

Mercedes Hidalgo Asís
(«*La Opinión*», 9-X-2002)

«*Poderes creadores y destructores*»

«Turner exploró e investigó el mar,

combinando los poderes creadores y destructores del mismo, así como la capacidad purificadora generada de la combinación del agua con el fuego, es decir, del mar con el sol.»

Carlos Barcón
(«*Diario del Ferrol*», 16-IX-2002)

«*Estados de ánimo*»

«(...) Vio todos sus estados de ánimo reflejados en el agua: confusión, miedo, furia, vacío..., pero también sosiego y melancolía.»

Pilar Sanz
(«*20 minutos*», 23-IX-2002)

«*Sorprendente economía*»

«(...) A través de una sorprendente economía en la composición y una paleta de colores ligeros y brillantes plasmó con gran sutileza los efectos atmosféricos de la luz a través del color.»

(«*Noticias médicas*», octubre 2002)

«*Sintetismo absoluto*»

«Sus composiciones son verdaderos experimentos de luz y color, llegando al sintetismo absoluto en el que sólo aparecen los conceptos de cielo y agua.»

Susana García Fanjul
(«*La Brocha*», noviembre 2002)

«*Paisaje con poesía*»

«Nos sumerge en su visión del paisaje con toda la suavidad de su encanto y su poesía.»

María Luisa Aymá
(«*Mundo Latino*», diciembre 2002)

«*Furor y emoción*»

«Sus cielos y mares, tan efectistas, causaron furor en su época y siguen emocionando con su romanticismo.»

(«*Telva*», octubre 2002)

En el Museo de Arte Abstracto Español, desde el día 12

Exposición «Chillida, elogio de la mano», en Cuenca

Ofrece 103 obras del artista vasco

Desde el 12 de febrero puede contemplarse en las salas de exposiciones temporales del Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca, la exposición «Chillida, elogio de la mano», que presenta una selección de 103 obras realizadas por Eduardo Chillida (San Sebastián 1924-2002) entre 1945 y 2000. La muestra estará abierta en el Museo hasta el 11 de mayo próximo. Las obras —dibujos, collages, «gravitaciones», esculturas en acero y terracotas— proceden de la colección del propio Chillida y de una colección particular.



Con esta muestra la Fundación Juan March sigue mostrando la obra de artistas españoles de la generación de los años 50, vinculados al Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuyos fondos es propietaria desde 1980, por donación de su creador, el pintor Fernando Zóbel.

«Es curioso que un tema recurrente en los dibujos y grabados de Eduardo Chillida, desde sus primeros ejercicios escolares, sea su propia mano» —señala **Javier Maderuelo**, catedrático de Arquitectura en la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid) y autor del texto «De la mano al espacio» que recoge el catálogo de la exposición—. «En realidad puedo aventurarme a asegurar más: casi todas las obras que Eduardo Chillida ha realizado como escultor, como grabador o dibujante, exceptuando solamente una serie de desnudos realizada ente 1948 y 1951, cuando aún practicaba la representación antropomórfica, y algún retrato familiar ocasional, tiene como referente último la mano (...)».

Eduardo Chillida nace en 1924 en San Sebastián. Su primera exposición la realiza en París en 1950. Ha recibido casi todos los premios: de la Bienal de Venecia al Kandinsky, del Wilhem Lehmbruck al Príncipe de Asturias, del Kaiserring alemán al Premio Imperial en Japón. Sus esculturas se encuentran frente al mar como en San Sebastián, o en la montaña como en Japón, y en ciudades como Washington, París, Lund, Munster, Madrid, Palma de Mallorca, Guernica o Berlín. Sobre su obra han escrito arquitectos, matemáticos, filósofos como Martín Heidegger y Emile Cioran, o poetas como Octavio Paz. En 1994 fue nombrado académico de Bellas Artes de Madrid y al año siguiente, miembro de la Academia de Boston y de Nueva York. Nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid en 2000, fallece en San Sebastián el 19 de agosto de 2002.

Nuevo ciclo en febrero

«Shostakovich, música de cámara»

La Fundación Juan March ha programado para los miércoles 5, 12, 19 y 26 de febrero un nuevo ciclo de conciertos bajo el título «Shostakovich, música de cámara». Interpretado por el Trío Bellas Artes; el Trío Kandinsky, con la colaboración de Joan Oropella, violín y Paul Cortese, viola; Julia Malkova (viola), Rafael Khismatulin (violín) y Natalia Maslennikova (piano); y Ananda Sukarlan (piano), se ofrece en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España. En la primavera de 2001 la Fundación Juan March programó la integral de sus Cuartetos de cuerda. Ahora se escuchará el resto de su obra camerística.

El programa es el siguiente:

– *Miércoles 5 de febrero*

Trío Bellas Artes (Rafael Khismatulin, violín; Paul Friedhoff, violonchelo; y Natalia Maslennikova, piano)

Sonata para violonchelo y piano en Re menor, Op. 40; 10 Preludios para violín y piano, Op. 34; 4 Preludios para violín y piano, Op. 34; y Trío nº 1 en Do menor, Op. 8, para violín, violonchelo y piano

– *Miércoles 12 de febrero*

Trío Kandinsky (Manuel Porta, violín; Amparo Lacruz, violonchelo; y Emili Brugalla, piano), con la colaboración de Joan Oropella, violín, y Paul Cortese, viola

Trío nº 2 en Mi menor, Op. 67; y Quinteto para piano y cuerdas en Sol menor, Op. 57

– *Miércoles 19 de febrero*

Julia Malkova (viola), **Rafael Khismatulin** (violín) y **Natalia Maslennikova** (piano)

Sonata para viola y piano, Op. 147; y Sonata para violín y piano, Op. 134

– *Miércoles 26 de febrero*

Ananda Sukarlan (piano)
10 Preludios y Fugas, Op. 87: nº 1, Do mayor; nº 5, en Re mayor; nº 8, en Fa sostenido menor; nº 7, en La mayor; nº 24, en Re menor; nº 4, en Mi menor; nº 11, en Si mayor; nº 9, en Mi mayor; nº 20, en Do menor; y nº 15, en Re-bemol mayor

Los intérpretes

Rafael Khismatulin es concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid. **Paul Friedhoff** es solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid. **Natalia Maslennikova** ha sido profesora en el Colegio de Música y en el Conservatorio Superior de Alma-Ata (Kazajstán) y maestra pianista en la Ópera y Ballet del Teatro Kirov (Maryinsky) de San Petersburgo. **Manuel Porta** mantiene una intensa actividad camerística al formar parte del Trío Kandinsky. **Amparo Lacruz** es profesora del Conservatorio de Manresa y ha impartido clases en los Encuentros de la Joven Orquesta Valenciana, entre otros. **Emili Brugalla** ha colaborado regularmente con grupos de cámara como Solistas de la Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). **Paul Cortese** es profesor del Conservatorio Superior del Liceo y de la Escuela Pedro Carrero. **Joan Oropella** ha realizado conciertos en España, Francia, Inglaterra, Portugal y Estados Unidos y ha grabado para Radio Nacional de España, Catalunya Ràdio, Radio Clásica y TV3. **Julia Malkova** desarrolla, paralelamente a su actividad con orquesta, una intensa actividad concertística y de música de cámara. **Ananda Sukarlan** ha editado en España el «Album de Colien». □

Finalizó el ciclo de enero

«Quintetos de Mozart, Mendelssohn y Brahms»

El primer ciclo musical de la Fundación Juan March en el año 2003 fue programado para los días 8, 15 y 22 de enero a cargo del Cuarteto Rabel, con el título «Quintetos de Mozart, Mendelssohn y Brahms».

Como se indicaba en el programa de mano, a pesar de su escasez, y ciñéndonos a la primera modalidad, el Quinteto con dos violas nos ha legado obras de gran belleza y perfección, comenzando con los seis debidos a Mozart. Este ciclo acoge dos de los cinco quintetos mozartianos de madurez (a la serie completa ya dedicó la Fundación Juan March un ciclo en mayo-junio de 1985), los dos de Mendelssohn y los dos de Brahms. Álvaro Guibert es el autor de las notas al programa y de la introducción general.

Álvaro Guibert

El corazón de la música de cámara

El quinteto de cuerda, como cualquier otro objeto cultural, puede observarse de dos maneras: o bien desplegamos la perspectiva de la historia y nos fijamos en el devenir del quinteto en el transcurso de los años, o bien dejamos plano el factor tiempo para centrar nuestra atención en las características esenciales, y por tanto permanentes, del quinteto.

La escritura a cinco partes fue muy frecuente en la época renacentista y en los primeros tiempos del estilo barroco. Abundan entonces las piezas vocales a cinco partes, pero también existen las composiciones instrumentales para quinteto instrumental. De hecho, en los conjuntos de violas de la época isabelina encontramos más quintetos que cuartetos. Pero la fijación del quinteto de cuerda, su nacimiento como género, hay que situarlo en el último tercio del siglo XVIII, cuando Michael Haydn por una parte y Luigi Boccherini por otra empiezan a componer piezas pensadas para el conjunto de dos violines, dos violas y un violonchelo. Los dos

primeros quintetos de Michael Haydn están escritos en Salzburgo en 1773, mientras que los doce quintetos de las opus 11 y 12 de Boccherini son de 1771, cuando Boccherini estaba ya en Madrid al servicio del infante Don Luis, hermano de Carlos III. Así pues, podríamos decir que el quinteto de cuerda nació en España.

Entre el centenar largo de quintetos que pueblan el catálogo de Boccherini hay muchos con dos violas, como los escuchados en este ciclo de conciertos, pero la mayoría están pensados para dos violines, una viola y dos violonchelos. La preferencia por el violonchelo se comprende fácilmente en Boccherini. Él mismo fue virtuoso del instrumento, pero también fueron violonchelistas su suegro Parreti y su patrón prusiano, el rey Federico Guillermo II. Sin embargo, la diferencia no es tanta entre un tipo y otro de quinteto. Boccherini hacía que uno de los dos violonchelos tocara en un registro muy agudo y le otorgaba gran vuelo melódico. Al final, esta parte acaba estando cercana por

peso y tesitura a una parte de viola. El repertorio posterior del quinteto también duda entre la duplicación de la viola o del violonchelo. Hay ejemplos sublimes de ambas variedades: Mozart y Brahms crearon cumbres gigantescas con dos violas y Schubert escribió para el quinteto de dos violonchelos una obra maestra sin parangón. Junto a ellos, y junto a los fundadores Haydn y Boccherini, los principales autores de quintetos son Mendelssohn, Beethoven, Bruckner, Milhaud y Martinu.

En todos sus aspectos históricos, el nacimiento del quinteto de cuerda se explica como fenómeno paralelo al del cuarteto. Los cuatro arcos surgieron, una docena de años antes que los cinco, de los talleres de Boccherini, una vez más, y del otro hermano Haydn, el gran Franz Joseph. Pero ambas especialidades camerísticas responden a la misma tendencia histórica. Se asientan sobre la decadencia del bajo continuo y sobre las nuevas oportunidades que se abrían ante el compositor. Ahora se podían componer texturas a la vez que se ideaban voces, se podía jugar a equilibrar y desequilibrar sonoridades y establecer una conversación entre cuatro o cinco contertulios de igual rango. Claro que el extraordinario éxito histórico que la fórmula ha alcanzado, sobre todo en el caso del cuarteto, no se entendería sin otros cambios que concurren en fechas próximas y cuya combinación adquiere una importancia decisiva. Me refiero a la fijación del molde constructivo de la sonata y al consiguiente triunfo de la tonalidad, que ya no se limita a ordenar los sonidos, sino que sirve para planificar el entero discurso musical. A partir de ahora, y durante el próximo siglo y medio, las obras musicales no sólo tienen sonoridad y belleza, sino también dirección, sentido incluso. Para bien y para mal.

Teniendo en cuenta la enorme importancia y trascendencia que ha adquirido el repertorio del cuarteto de cuerda, el quinteto entra en nuestra imaginación sonora con la etiqueta de variante. Queramos o no, el cuarteto es el

canon y el quinteto su violación. Nuestro oído tiene codificado el cuarteto (dos violines, una viola y un violonchelo) como el modelo de equilibrio en el ámbito de los instrumentos de cuerda. Añadir un quinto instrumento es una transgresión y, como tal, una oportunidad muy prometedora.

Concebimos hoy el quinteto como un cuarteto con otro instrumento y ese quinto puede ser un clarinete, como en los quintetos que escribieron Mozart y Brahms seducidos por el timbre exótico de ese instrumento, o puede ser un piano, tan alejado del sonido de los instrumentos de arco que irrumpe en su tertulia con pujante y a menudo deliciosa impertinencia. De esa mina sacaron oro Schumann, Brahms, Dvořák, Franck, Fauré, Shostakovich, Hindemith y muchos otros. Pero el quinto instrumento puede ser también de cuerda y entonces el compositor se encuentra con la feliz oportunidad de ver ampliadas sus posibilidades polifónicas sin necesidad de renunciar a la homogeneidad tímbrica. Se produce, respecto del cuarteto, un corrimiento hacia el grave, más si lo que añadimos es un violonchelo y no una viola. Pero restablecer el equilibrio con estas nuevas coordenadas puede convertirse en una gozosa tarea de exploración de pesos sonoros.

El viaje a lo oscuro se acentúa cuando se continúa la ampliación. El color gravísimo del sexteto de cuerda (dos violines, dos violas y dos violonchelos) nos despierta en el eco obras maestras de Brahms y de Schönberg.

Lo que nosotros oímos en estos tres conciertos son las raíces del género. Siguiendo el ejemplo de Michael Haydn, a quien tanto admiró y en quien tanto se inspiró, Mozart estableció esas raíces y, al mismo tiempo, las hizo fructificar en obras maestras. Mendelssohn continuó ese camino, lo mismo que Brahms después. Bien vale la pena seguir a estos tres ilustres cicerones en un viaje que explora nada menos que el corazón de la música de cámara, que es como decir de la música misma. □

El pasado 27 de noviembre, en un Aula de Reestrenos

Homenaje al compositor Ángel Martín Pompey

La Fundación Juan March organizó el pasado 27 de noviembre, con motivo del centenario del nacimiento del compositor Ángel Martín Pompey (Montejo de la Sierra, Madrid, 1902-Madrid, 2001), un Aula de Reestrenos (la número 45), en la que el Quinteto Español (Agustín Serrano, piano, Víctor Martín y Manuel Guillén, violines, Emilio Mateu, viola, y Ángel Luis Quintana, violonchelo), interpretó dos obras del músico homenajeado: Quinteto con piano nº 3 en Do Mayor y Quinteto con piano nº 1 en Fa menor. El concierto fue transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE. En 1998 la Fundación Juan March le rindió un homenaje y en las palabras de agradecimiento el compositor anunció que legaba a la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March todos sus papeles, lo que los herederos han efectuado en 2002. El crítico Lope Nieto se encargó de la introducción y de las notas al programa de mano, del que se toma este resumen.

Lope Nieto

Ángel Martín Pompey en su centenario

«Debido a mi carácter y a mi forma de vida, mi personalidad no ha sido comprendida. Nunca me ha preocupado este problema.» Esto escribía Ángel Martín Pompey en el año 81 haciendo gala de su proverbial laconismo. Con estas breves frases hacía balance de sesenta años de actividad profesional y de sus relaciones con el medio musical en que ésta se desarrolló. Ahora, trascurrido apenas un año de su muerte, queda aún pendiente la tarea de asignarle un lugar en la historia de la música española del siglo XX ajustado a sus merecimientos. Ello requerirá un estudio todavía por hacer y una difusión de su obra capaces de conseguir que su figura cale en la conciencia de la sociedad española. Individualista visceral como fue y reactivo a cualquier tipo de

militancia, don Ángel nunca se cansó de proclamar su independencia ante gustos, escuelas y dogmas. La suma de circunstancias que conformaron su peripecia vital dieron como resultado último un perfil artístico de extraña singularidad: los vínculos que ligan a don Ángel con su generación se caracterizan menos por las afinidades que por las diferencias.

Quizás en ellas radique la causa del desfase. En su juventud no siguió el compás de su generación, entiéndase, de aquellos que en el primer tercio del siglo XX apostaban por nuevas formas de expresión de acuerdo con las vanguardias europeas, pero también rehuyó su identificación con el conservadurismo casticista preponderante en los gustos de la época y elevado después a la condición de ideología

oficiosa en la España de la posguerra. Años más tarde y bien entrado ya en la cincuentena con un lenguaje regenerado y novedoso, tampoco podría quedar incorporado al vanguardismo que defendían las nuevas levas de compositores a los que aventajaba en más de un cuarto de siglo. Por consiguiente, sus propuestas quedaron marginadas de los capítulos abiertos por la confrontación de las ideas en un vacío generacional carente de referencias y su nombre fue cayendo poco a poco en el olvido. Armándose de un resignado optimismo, siguió imperturbable con su trabajo como si nada de ello le incumbiera y simplemente se limitó a poner su obra en manos del tiempo. Este orden de cosas, y pese a la dispersa atención recibida en los últimos tiempos, con la recuperación tardía de alguna de sus obras y la concesión del Premio Nacional de Música en 1999, don Ángel permanece todavía irredento en un espacio baldío de la historia.

Llegaba un poco tarde don Ángel cuando en el año dieciocho inició sus estudios de solfeo en el Conservatorio y venía con escaso bagaje; poco más que su talento. En aquel período de efervescencia, de discusión entre lo viejo y lo nuevo y de ascenso social de la música en España, empezaba ya a granar el grupo de compositores, en su mayoría, como el propio don Ángel, discípulos de Conrado del Campo, y que la historiografía musical denominó Generación del 27.

Pero otro aspecto fundamental en el período de formación de don Ángel vino a marcarle una senda diferente.

La música de vanguardia era esencialmente sensual, lúdica y profana; y sus adeptos, artistas con un sentido cuasi político de su militancia y de notoria filiación intelectual republicana y laicista. Sin embargo, el joven Pompey, desde su aterrizaje en 1917 en la Venerable Orden Tercera de San Francisco hasta su jubilación sesenta años después en el Colegio del Pilar, vivió siempre en estrecho vínculo con las instituciones eclesiásticas, en cuyo entorno recibió importantes impulsos para su formación integral. La música religiosa está en el origen de su experiencia artística, y en el fondo de su carácter siempre hubo una pulsión mística, que creció con el avance de la edad e impregnó sus últimas obras.

Pero el hecho trascendental que vino a marcar su camino a lo largo de la primera mitad del siglo fue su encuentro con Conrado del Campo. A diferencia de tantos condiscípulos que relegaron las enseñanzas del maestro a favor de ideas más audaces, don Ángel permaneció fiel a sus preceptos, guiado acaso más por la admiración que le profesaba que por una perfecta consonancia en materia de arte. Tomando como referencia su obra escrita hasta comienzos de los cincuenta, hubiera bastado situarlo en el ala conservadora de la música española como epígono de su maestro y compositor de obras sinfónicas y camerísticas de elevado valor artístico. Pero no quedaron ahí las cosas, porque don Ángel abrigaba desde antaño una inquietud que sólo después de un largo período de maduración llegaría a dar fruto. Hubo de esperar a haberlo probado todo en la música, para, entrado ya en la cincuentena, y en un clima de creciente aislamiento, embarcarse en la tranquila aventura de rehacer todo su lenguaje musical. □

El Quinteto Español.



«Conciertos de Mediodía»

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

LUNES, 3

RECITAL DE PIANO A CUATRO MANOS

por **Dúo Nebra** (Margarita Carrión Calleja y Eva M^a Gómez Gutiérrez), con obras de M. Adalid, R. Chapí, F. Pedrell y T. Bretón.

Margarita Carrión estudió en el Real Conservatorio Superior de Madrid y realizó cursos de perfeccionamiento en Luxemburgo. Compagina la labor docente y la concertística. Eva M^a Gómez Gutiérrez estudió en el Conservatorio Superior de Madrid, su ciudad natal, y amplió sus estudios en la Academia F. Liszt de Budapest. Es profesora del Conservatorio Profesional de El Espinillo, Madrid.

LUNES, 10

RECITAL DE VIOLÍN Y PIANO

por **Esther Rubio** (violín) y **Juan Ignacio Fernández Morales** (piano), con obras de J. S. Bach, W. A. Mozart, M. Ravel y O. Messiaen.

Esther Rubio nació en Albacete y realizó sus estudios de violín y música de cámara en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid; ha ampliado sus estudios

en Gran Bretaña, Alemania y Estados Unidos. Compagina su actividad concertística con la docencia en el Conservatorio Tomás de Torrejón y Velasco. Juan Ignacio Fernández Morales (Vélez-Málaga, 1974) estudió en el Conservatorio Superior de Música de Málaga. Además de sus recitales y conciertos, es catedrático de música de cámara en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

LUNES, 17

RECITAL DE CANTO Y PIANO

por **José Antonio García-Quijada** (bajo barítono) y **Fernando Turina** (piano), con obras de De la Torre, Anchieta, P. Esteve, M. de Fuenllana, T. Cabrera, J. Turina, E. Toldrá, A. García-Abril y J. Rodrigo.

José Antonio García-Quijada realizó sus estudios en la Escuela Superior de Canto de Madrid, su ciudad natal; posee numerosos premios y su repertorio operístico abarca desde Monteverdi a Rossini, estando especializado en Mozart. Fernando Turina realizó sus estudios en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y en el Real Conservatorio Superior de Madrid, su ciudad natal. Ha sido vicedirector de la Escuela de Canto de Madrid y en la actualidad es catedrático de Repertorio Vocal.

LUNES, 24

RECITAL DE PIANO

por **María Zissi**, con obras de F. Schubert, C. Debussy y S. Prokofiev.

María Zissi (Larissa, Grecia) estudió en la Music Academy de Múnich y en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.

«Conciertos del Sábado» en febrero y marzo

Ciclo «Beethoven: Integral de los cuartetos de cuerda»

A la Integral de los cuartetos de cuerda de Beethoven se dedican los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March en febrero y marzo. Del 1 de febrero al 29 de marzo, en sábados sucesivos y en nueve conciertos, actúan el **Cuarteto Picasso**, el **Cuarteto Leonor** y el **Cuarteto Concertino**.

El programa del ciclo en febrero es el siguiente:

— *Sábado 1 de febrero*

Cuarteto Picasso (David Mata, violín; Ángel Ruiz, violín; Eva M^a Martín, viola; y John Stokes, violonchelo)

Cuarteto n^o 1, en Fa mayor, Op. 18, n^o 1 y Cuarteto n^o 11, en Fa menor, Op. 95

— *Sábado 8 de febrero*

Cuarteto Leonor (Anne Marie North, violín; Delphine Caserta, violín; Jaime Huertas, viola; y Álvaro Huertas, violonchelo)

Cuarteto n^o 2, en Sol mayor, Op. 18, n^o 2 y Cuarteto n^o 7, en La mayor, Op. 59, n^o 1

— *Sábado 15 de febrero*

Cuarteto Concertino (Alexander Vassiliev, 1^{er} violín; Alexander Guefat, 2^o violín; Vicente Alamá, viola y Vladimir Atapin, violonchelo)

Cuarteto n^o 3, en Re mayor, Op. 18, n^o 3 y Cuarteto n^o 14, en Do sostenido menor, Op. 131

— *Sábado 22 de febrero*

Cuarteto Picasso

Cuarteto n^o 6, en Si bemol mayor, Op. 18, n^o 6 y Cuarteto n^o 8, en Mi menor, Op. 59, n^o 2

El **Cuarteto Picasso** se fundó en Madrid, en 1999. David Mata es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE. Ángel Ruiz es miembro de esta misma orquesta, del grupo de cámara Modus Novus y de la Orquesta de Cámara Solistas de Madrid. Eva Martín es viola principal de la Orquesta de la Comunidad de Madrid. John Stokes es miembro fundador del Cuarteto Picasso y del Sartory Cámara y violonchelo solista de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. El **Cuarteto Leonor** se formó en 2001. Sus miembros son profesores de los Cursos Musicales de San Esteban de Gormaz (Soria). Anne Marie North es concertino de la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Delphine Caserta es profesora de la Escuela Municipal de Música de Toledo. Jaime Huertas es profesor en las Escuelas de Música de Boadilla y Tres Cantos (Madrid). Álvaro Huertas es profesor numerario del Conservatorio Profesional de Música de Soria. El **Cuarteto Concertino** lo integran: Vladimir Atapin, violonchelo solista y principal de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias; Vicente Alamá, viola; Alexander Vassiliev, concertino de la citada Orquesta del Principado de Asturias; y Alexander Guefat, miembro de esta misma Orquesta y de la de cámara «Los Virtuosos de Moscú» y «Cuarteto de Moscú».

Manuel Seco

«El laberinto de las palabras: introducción a los diccionarios» (y II)

Del 24 de septiembre al 17 de octubre, Manuel Seco, miembro de la Real Academia Española y autor del *Diccionario del español actual*, impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «El laberinto de las palabras: introducción a los diccionarios», con la participación de Olimpia Andrés, colaboradora de Manuel Seco en el citado *Diccionario*.

Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron: «Redes para atrapar el universo»; «Trayectoria de la lexicografía»; «Las metas y los caminos del diccionario»; «Los materiales del diccionario»; «El primer nivel: la macroestructura del diccionario»; «El segundo nivel: la microestructura del diccionario»; «Los artífices del diccionario»; y «El diccionario en la calle».

Manuel Seco fue redactor jefe, académico redactor y, de 1981 a 1993, director del Seminario de Lexicografía de la Real Academia Española, donde se compilaba el *Diccionario histórico de la lengua española*. Autor del *Diccionario del español actual*, publicado en dos volúmenes en 1999, con la colaboración de Olimpia Andrés y Gabino Ramos, obtuvo por este libro el Premio de Cultura (modalidad Literatura) de la Comunidad de Madrid. Otras obras suyas son *Estudios de lexicografía española* (2ª ed. aumentada, 2002), *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española* y *Gramática esencial del español*. Desde 1979 es miembro de la Real Academia Española y en 2002 ha sido elegido primer presidente de la Asociación Española de Lexicografía. Ha sido miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March.

Olimpia Andrés ha colaborado con Manuel Seco en los dos diccionarios citados y actualmente, también bajo su dirección, redacta un *Diccionario de locuciones y modismos del español actual*.

En el número anterior del *Boletín Informativo* se ofreció un extracto auténtico de las cuatro primeras conferencias. A continuación se incluye el de las restantes.

En su forma habitual, el diccionario está constituido por una larga serie de mensajes formados por un elemento lingüístico (normalmente una palabra) seguido de un enunciado que da información sobre ese elemento. Ese mensaje, «elemento lingüístico» + «información sobre él», es el artículo o *entrada*, y el elemento lingüístico con que se



inicia es el *lema*. (Denominaciones no unánimes: para algunos, *entrada* es el lema, y para otros *lema* es la entrada). Pues bien, se llama macroestructura –o nomenclatura– el conjunto de las entradas o artículos, y microestructura el conjunto de las informaciones contenidas en cada artículo del diccionario. Las dos estructuras, macro y micro, definen la

estructura total de una obra de este género. En los diccionarios españoles, la macroestructura está organizada tomando como pauta el orden alfabético universal, con la única particularidad de que entre *n* y *o* se intercala una letra, *ñ*, particular del sistema gráfico del español. Hasta 1994 (X Congreso de Academias de la Lengua Española) nuestro alfabeto tenía otra particularidad, la de incluir como letras los dígrafos *ch* y *ll*, con arreglo a una decisión académica de 1803. La reciente modificación alfabética es preciso tenerla en cuenta cuando se consultan diccionarios de diferentes fechas; además, conviene saber que hay lexicógrafos hispanoamericanos que se niegan a ponerla en práctica.

La primera condición de la entrada —aparte de un especial relieve tipográfico del lema— es la lematización: el convencionalismo por el cual los lemas constituidos por una palabra variable deben uniformarse presentándose en una determinada forma de su morfología (infinitivo en los verbos, singular en nombres y adjetivos, etc.).

La cuestión principal que afecta a la macroestructura es la selección del léxico. Esta selección no se plantea, lógicamente, en los diccionarios con vocación de inventario total, los históricos, que son minoría. En los ordinarios, tanto si manifiestan su propósito de registrar la lengua contemporánea como si no se plantean ninguna perspectiva cronológica, la selección suele realizarse siguiendo criterios intuitivos o subjetivos. Es excepcional que se lleve a cabo partiendo de un corpus o de un índice de frecuencias. Un segundo nivel de selección es necesario respecto a sectores del léxico. El director del diccionario tiene que decidir sobre la inclusión general, o restringida, o nula, de nombres propios, tecnicismos, dialectalismos españoles, americanismos, vulgarismos, extranjerismos..., para lo cual ha de definir con claridad desde el principio los respectivos conceptos, y después aplicar sistemáticamente las decisiones adoptadas. Es importante no perder de vista que las unidades léxicas no están etiquetadas de

una vez para siempre; que lo que hace veinticinco años era un vulgarismo, o un americanismo, o un tecnicismo, puede haber cambiado su ubicación en los niveles de uso. En cualquier caso, todas estas decisiones no dejarán de estar condicionadas por factores como las dimensiones previstas para el libro, el público destinatario, el equipo humano con que se cuenta y el tiempo de que se dispone.

No sólo en la macroestructura, sino también en la microestructura, es preciso que el director del diccionario se someta a la exigente coherencia de seguir de manera sistemática, en todos los casos análogos, los principios que le han guiado al tomar una decisión puntual. La normalización es muy deseable, de una parte, por la economía de espacio que supone en un tipo de producto en que el espacio es siempre un bien escaso; de otra, por la economía de esfuerzo y tiempo de la que se benefician el autor y el usuario, al crear en ellos una serie de automatismos mentales que facilitan las respectivas tareas de la redacción y la consulta.

La microestructura, lo que en la entrada sigue al lema, es la información sobre la palabra-lema. Los contenidos esenciales de esa información se refieren a la palabra como signo y a la palabra como significado: los primeros expresan *lo que es* la palabra (por ej., «nombre femenino»); los segundos, *lo que significa* (por ej., «tejido de seda muy fino y vaporoso»). El sistema generalmente aceptado exige que en toda entrada existan los dos tipos de información ocupando lugares fijos. Pero, aparte de la información puramente gramatical sobre la palabra como signo, existen otras maneras de información, también lingüísticas, aunque no gramaticales, a las que cada vez se reconoce mayor importancia en la caracterización de una palabra: su mayor o menor frecuencia, su nivel de uso (coloquial, literario, etc.), su carácter dialectal, su pertenencia a un ámbito limitado de la actividad o del saber. Por otra parte, entre la información gramatical y la infor-

mación semántica hay una estrecha cohesión: la categoría gramatical comporta una determinada forma del enunciado definidor, de manera que si la categoría de la palabra es nombre, el enunciado tendrá también categoría nominal (artista [nombre] = persona que se dedica al arte [sintagma nominal]). Esta equivalencia gramatical entre la palabra y el enunciado definidor es correlato de la equivalencia semántica entre una y otra.

La norma, generalmente aceptada, de la equivalencia gramatical y semántica entre palabra definida y enunciado definidor (ley de la sinonimia) implica que en un enunciado de habla la palabra puede ser sustituida por su definición sin que se perturbe el sentido de la frase. Una vez adoptada esta norma en un diccionario, debe seguirse sistemáticamente siempre que sea posible. En los casos en que no hay tal posibilidad (por ej., palabras «funcionales» o «gramaticales» e interjecciones), el lugar de la definición sinonímica lo ocupa una explicación en forma oracional («se usa para...», «expresa...»). Fuera de estos casos, el empleo innecesario de explicación en lugar de definición (por ej., en entradas de adjetivos, «se dice de...» o «se aplica a...») se considera una deficiencia del diccionario.

En los diccionarios modernos, aparte de las informaciones ya mencionadas, suelen ofrecerse indicaciones sintácticas adicionales sobre el uso de la palabra, así como precisiones relevantes relativas al contorno o contexto habitual de la misma dentro de los enunciados de habla. Ese contexto, en los diccionarios tradicionales, aparece mezclado con el texto definidor formando parte indiferenciada de él.

Es frecuente que el contenido de las palabras se divida en varios sentidos. En la entrada no sólo se exponen las acepciones, o definiciones de cada uno de esos sentidos, sino las locuciones constituidas sobre la palabra-lemma, con función gramatical igual o distinta a la de ésta (locución adjetiva, verbal, adverbial, etc.), así como las particulares

formas fraseológicas llamadas fórmulas rutinarias (para la Academia, «expresiones») y que nosotros preferimos denominar *fórmulas oracionales*.

Dejando aparte otros muchos aspectos comentables dentro del complejo tema de la definición, vale la pena insistir en un complemento importante de ella: el ejemplo. «Un diccionario sin ejemplos es un esqueleto», según la conocida frase de Voltaire. Sólo en diccionarios abreviados o de bolsillo se justifica hoy la falta de ejemplos a continuación de las definiciones. La intención didáctica es la que preside la utilización de los ejemplos inventados, destinados a mostrar en un contexto la palabra que se ha definido, a fin de hacerla ver «en acción» después de haberla examinado en forma conceptual. Los diccionarios de más envergadura recurren a la cita textual de pasajes tomados de documentos reales, con el objetivo primero de demostrar la autenticidad de los usos definidos, y con el segundo de exponerlos en un contexto vivo, en una imagen fotográfica y no en un dibujo.

Un elemento habitual en la microestructura de los diccionarios, la etimología, en realidad no forma parte sustancial de ella, puesto que es la pieza más prescindible; de hecho, puramente ornamental. Se suele alegar que con ella se entiende mejor el significado de la palabra. Esto no es cierto: la verdadera manera de hacer entender el significado de la palabra es dar bien su definición. La información etimológica es muchas veces opaca, otras incierta y otras falsa. Su presencia en los diccionarios se debe sólo a una curiosidad popular —sin duda muy extendida— sobre el porqué de las palabras, y el lugar adecuado para esa curiosidad es el diccionario etimológico o el histórico.

Los artífices del diccionario

Cuando, en 1981, murió María Moliner, desaparecía la única representante de una tradición de lexicógrafos de nuestra lengua que había durado casi

quinientos años y cuyo distintivo común era haber realizado uno o varios diccionarios con sus solas fuerzas. La lexicografía individual en España cuenta en su historia con una serie de figuras cuyos nombres son un santoral laico para quienes hoy cultivamos el género: Nebrija, Covarrubias, Terreros, Salvá, Domínguez, Toro Gisbert, Casares, Moliner.

Hay textos bastante numerosos en que los lexicógrafos se han quejado de la dureza de su menester, y testimonios de sus largas jornadas de trabajo y de las zozobras —a veces más que zozobras— en que se vieron por los avatares políticos. También es verdad que algunos de ellos han manifestado la felicidad singular que les aportó su oficio; por algo Alain Rey ha hablado de «el sadomasoquismo de estas empresas».

A finales del siglo XVI empezó a practicarse en los diccionarios generales europeos el método de la redacción colectiva. En la Accademia della Crusca, fundada en 1583 bajo la tutela de los Medici, sus miembros coordinaron su esfuerzo para componer un diccionario basado en el léxico de los grandes escritores florentinos, el cual se publicó en 1612. El eco llegó a otros países, y en 1635 Richelieu fundó la Academia Francesa con el cometido de componer un diccionario de su lengua —que no aparecería hasta 1694—. En España fue análogo el fin principal de la fundación de la Academia, cuyos miembros, siguiendo la senda abierta por los académicos florentinos y franceses, empezaron en 1713 la preparación colectiva de un diccionario y llevaron a cabo su publicación entre 1726 y 1739.

En esta tarea, los académicos españoles se repartían los artículos, cuya redacción realizaban individualmente para someterla después al examen y aprobación de la Corporación en pleno. Era, pues, un sistema en que todos trabajaban y todos dirigían. A partir de 1780, todas las ediciones abreviadas del primer *Diccionario*, las que hoy llevan el nombre de *Diccionario usual*, son igualmente revisadas y aprobadas por el

Pleno de la Academia, que actúa siempre como autor colectivo de la obra. Este método colegiado, que hoy no se usa en ningún otro diccionario, ha sido objeto de muchas críticas, entre ellas las de Mayans, Salvá y Cuervo.

Desde 1852 se practica en los diccionarios españoles no académicos la modalidad de la redacción colectiva, pero siempre con un director de la obra. El diccionario con director individual y equipo redactor de variada extensión ha coexistido hasta la segunda mitad del siglo XX con el diccionario de autor solo, pero hoy (salvo en los formatos pequeños) ya es el único existente.

La preparación de un diccionario exige en sus redactores, y mucho más en su director, un excelente dominio del idioma: conocimiento a fondo, y no puramente teórico, de sus estructuras, y perfecta capacidad para la expresión escrita ajustada a la norma culta de la lengua, exenta de cualquier rasgo dialectal. Pero la redacción lexicográfica no implica sólo corrección formal, sino claridad, precisión y concisión. Por descontado, es necesario poseer una ortografía segura, donde tiene singular importancia la puntuación. A todo esto se añade el requisito de una decorosa cultura, no sólo literaria, sino general. No se trata de «saberlo todo», sino de saber dónde se pueden buscar las cosas. Para los términos especializados los equipos de redacción deben contar con materiales de consulta y con la colaboración externa de especialistas. Pero quede claro que las definiciones de especialidades no deben ser redactadas en última instancia por éstos, sino por los miembros del equipo sobre la base de los datos por ellos suministrados.

El diccionario en la calle

Hay un interés general en la gente por los diccionarios. Todos los libros que se llaman así, sean de la materia que sean, tienen el rasgo común de que todo su contenido está ordenado según las letras del alfabeto. El orden alfabético es

la llave que proporciona acceso fácil y rápido a la información que se busca en el libro, y es obvio que esa facilidad es determinante de la gran aceptación de este género de publicaciones en el mundo moderno. En lo que respecta al conocimiento del idioma, el léxico es el elemento más fácil de identificar para los hablantes. Por eso la herramienta del alfabeto, aplicada a las palabras del idioma, es para todos el medio más directo de reflexionar sobre la propia lengua. Se comprende que los diccionarios de lengua sean obras populares. La gente tiene fe en su diccionario, y, como en las creencias religiosas, el mayor coeficiente de adhesión a una de estas obras se produce cuando ésta cuenta con el respaldo de una tradición firmemente asentada. En ninguna lengua se da un caso más longevo que en la española, el de la tradición del *Diccionario* académico, aunque en los últimos decenios esta obra empiece a compartir culto con creaciones modernas que por méritos propios han atraído el respeto de la gente.

Pero el dueño de un diccionario, aunque lo consulte con alguna frecuencia y esté satisfecho de él, probablemente no ha leído nunca las instrucciones de uso que toda obra de este género presenta en sus primeras páginas. Esas instrucciones no son un adorno, sino una guía encaminada a hacer que el lector obtenga el máximo provecho del libro. La oferta de un diccionario siempre es mayor —en ocasiones mucho mayor— que la utilidad que su usuario le saca. Obras como las de Casares y Moliner, concebidas como instrumentos para generar o codificar la expresión del lector, y no meramente para descifrar o «traducir» la palabra ajena, rara vez son utilizadas con otra finalidad que la ordinaria consulta de palabras, como cualquier otro diccionario.

Es frecuente que, por esa despreocupación respecto a las instrucciones, o por puro desconocimiento de la gramática elemental, el lector no encuentre lo que busca o entienda mal lo que encuentra. Pero la reacción habitual es culpar de defectuoso al libro consulta-

do. Hay, por otra parte, personas que protestan por la acogida en el diccionario de voces o sentidos que consideran ofensivos para un determinado colectivo, ignorando que el diccionario no ofende a nadie, sino que es un simple cronista que se limita a cumplir su misión de registrar la realidad del uso de la lengua, guste o no guste esa realidad.

Las críticas impresas no son necesariamente más serias que las orales. Los comentarios de los periódicos, aparte de algunos cumplidos, se detienen en los aspectos más superficiales (a veces reproduciendo los que declara el editor): número de voces, palabras nuevas que se incluyen; tal vez alguna que se ha omitido, considerada importantísima por el reseñista. No dicen nada sobre el método ni sobre la calidad de la información. Tampoco las críticas publicadas en revistas especializadas están muy por encima de las de la prensa. Algunas son (in)explicablemente elogiosas, mientras otras son, por ocultas razones, sangrientas. Es corriente que no acierten al alabar ni tampoco al censurar. Como los periódicos, aunque en tono más suficiente, prestan a menudo gran atención a aspectos secundarios, sin analizar facetas esenciales, como la metodología o la estructura.

Se observa, tanto en el público como en la crítica, falta de preparación para entender adecuadamente el diccionario. Cuanto más perfecta es la obra, peor comprendida y peor aprovechada. Aquí sí hay que hablar de honrosas excepciones. Pero urge hacer algo para que unas obras que nacen para ser útiles lo sean de verdad. Es necesario, por un lado, incluir o fomentar en los programas de enseñanza el adiestramiento en el uso de estos instrumentos, cada vez más indispensables en la vida de hoy; y por otro, dotar a los diccionarios de una mayor facilidad de manejo. Lo primero depende de quienes gobiernan la educación y de quienes la ejercen. Lo segundo, de los mismos lexicógrafos, intensificando la búsqueda de la claridad, y de sus editores, haciendo materialmente más cómoda la consulta del libro.

La lexicografía, arte y oficio

Desde el *boom* del interés por el fenómeno diccionario, sobrevenido en la segunda mitad del siglo XX, han brotado en forma creciente los estudios y estudiosos relacionados con esta clase de obras y con sus autores, hasta entonces poco menos que considerados, como decía Samuel Johnson, no discípulos, sino esclavos de la ciencia.

Lexicografía pasó de ser solamente «arte de componer léxicos o diccionarios» (Academia, 1970) a ser también «parte de la lingüística que se ocupa de los principios teóricos en que se basa la composición de diccionarios» (Academia, 1984), o, en definición no académica más concisa y acertada, «estudio de los diccionarios y de su técnica». Para distinguir este 'estudio' de esta 'técnica', ya que la habitual confusión de las terminologías las llama igual, es frecuente dar al primero el nombre de *lexicografía teórica* o *metalexicografía*, frente a la pura *lexicografía*. La distancia que hay entre una y otra es semejante a la que hay, por ejemplo, entre música y musicología. Sería abusivo llamar música a la musicología, como lo es llamar lexicografía a lo que no es técnica de componer diccionarios, sino estudio de los diccionarios.

El conocimiento de los diccionarios no puede limitarse al mero trato de su consulta, ni a las enseñanzas de la *metalexicografía*. Necesita asomarse a su taller de redacción. Olimpia Andrés, encargada de las clases prácticas de este curso, las dedicó —aparte del comentario de páginas de diversos diccionarios notables— a mostrar *prácticamente* recursos importantes para la composición de un diccionario moderno.

El primer paso era el establecimiento de un sistema gramatical claro, suficiente y coherente, capaz de identificar con rigor todas las unidades léxicas en los aspectos necesarios para su correcta definición, prestando particular atención al



Olimpia Andrés

nombre, al verbo y a los distintos tipos de locuciones. Un segundo paso consistía en fijar con precisión conceptos fundamentales en la tarea lexicográfica, como la definición y sus clases y el «contorno» de verbos, nombres y adjetivos.

Tras esta indispensable introducción, se pasó al tema central, la definición, planteado concretamente en torno a los rasgos distintivos dentro de series de palabras unidas por relaciones paradigmáticas (tipo *silla / sillón / sofá*, etc.), confirmando o precisando la validez de tales rasgos a través de la consulta del corpus. Se ilustró después con ejemplos la necesidad de resolver ciertas aparentes homonimias dentro de una determinada serie léxica, discriminar, por ejemplo, adjetivos y participios y llegar a conceptos distintos para cada elemento. Esto obliga igualmente a la utilización de los corpus, examinando y contrastando los textos reales ofrecidos por ellos y por otras fuentes de la red. Se realiza a continuación la clasificación gramatical y semántica de los textos, que quedan distribuidos en futuras acepciones. Las fases últimas son la redacción de las definiciones, la selección de los ejemplos y la ordenación de las acepciones ya redactadas. Un olfato detectivesco y cierta sensibilidad de artista, unidos a una metodología rigurosa al servicio de un concepto moderno del diccionario y con utilización de los recursos que hoy se le ofrecen al lexicógrafo, permiten, según pudo demostrarse experimentalmente con el caso de dos palabras, unas veces limpiar de voces que nunca existieron —«voces fantasma», procedentes de remotas erratas— los muchos diccionarios respetables que las heredan de otros anteriores, y otras veces desenterrar palabras que, aunque bastante extendidas por el mundo hispanohablante, no habían caído bajo la mirada de los lexicógrafos. □

Desde el 11 de febrero

«La imagen cinematográfica»

Conferencias de José Luis Borau

Del 11 de febrero al 6 de marzo, el director de cine y académico José Luis Borau imparte en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «La imagen cinematográfica». El «Aula abierta» –integrada por ocho sesiones– consta de dos partes: una de conferencias públicas, a las 19,30 horas, y otra anterior de clases prácticas, destinada sólo a profesores, previa inscripción.

El propósito primordial del ciclo es, por una parte, reivindicar la condición sustantiva de imagen que requiere la expresión cinematográfica. Una imagen es siempre el resultado de una reflexión, de un conocimiento previo, de una experiencia anterior. La memoria y el subconsciente trabajan sólo con imágenes. Ahora bien, ¿cómo se concibe, cómo se prepara y, sobre todo, cómo se realiza una imagen de cine? ¿Situando simplemente una o varias cámaras delante de la representación que hemos organizado para ellas? ¿Confundiendo en que la calidad del director, del guión, de los intérpretes o de la luz provoquen por sí mismas la imagen buscada? ¿Confundiendo al azar que se produzca el milagro anhelado?

El programa es el siguiente:

Martes 11 de febrero: «Necesidad de la imagen»

Jueves 13 de febrero: «La imagen cinematográfica»

Martes 18 de febrero: «Análisis de la imagen cinematográfica»

Jueves 20 de febrero: «Situación y acción de la imagen cinematográfica»

Martes 25 de febrero: «La invención de la imagen cinematográfica»

Jueves 27 de febrero: «Preparación de la imagen cinematográfica»

Martes 4 de marzo: «La realización de la imagen cinematográfica» (I)

Jueves 6 de marzo: «La realización de la imagen cinematográfica» (II)

José Luis Borau (Zaragoza, 1929). Licenciado en Derecho, se graduó en la Escuela Oficial de Cinematografía (1960), de la cual fue profesor de Guión. Con su propia empresa, «El imán», produjo, escribió y realizó *Hay que matar a B* (1973) y *Furtivos* (1975), que obtuvo la Concha de Oro de San Sebastián. Otros títulos son *La Sabina* (1979), *Río abajo* (1984), *Tata mía* (1986) y *Niño Nadie* (1997). *Leo* (2000), su última realización, obtuvo el «Goya» al Mejor Director del Año. Además ha producido y escrito películas como *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972) –mencionada para un «oscar» a la Mejor Película de Habla Extranjera– o *Camada negra* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977), premiada en Berlín. Su adaptación, con Carmen Martín Gaité, de los cuentos de Elena Fortún –la serie *Celia* (1992)–, le valió la Medalla de Oro del Festival de Nueva York. Premio Nacional de Cinematografía (2002).

Presidió la Academia del Cine Español (1994-98), dirigiendo su *Diccionario del Cine Español 1896-1996*, y ha publicado diversos libros. Fundador de la Semana de Cine Experimental de Madrid, y director de «Ediciones del imán», es académico de número de las Reales de Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza, y San Fernando, de Madrid. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 162

Artículos de Francisco López Estrada, Rafael Argullol, José María Martínez Cachero, Luis Mateo Díez, Francisco García Olmedo y Carlos Gancedo

En el número 162, correspondiente al mes de febrero, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran los catedráticos eméritos de Literatura Española **Francisco López Estrada** y **José María Martínez Cachero**; el catedrático de Humanidades **Rafael Argullol**; el escritor **Luis Mateo Díez**; el catedrático de Bioquímica **Francisco García Olmedo**; y el científico **Carlos Gancedo**.

Francisco López Estrada se ocupa de una edición, en español y en ruso, de la *Embajada a Tamorlán*, uno de los libros de viajes más interesantes de la Edad Media.

En el libro de José Jiménez, *Teoría del arte*, que comenta **Rafael Argullol**, culminan los interrogantes y conjeturas suscitados por el autor en libros anteriores, y forman todos ellos una meditación estética en la que se concilia un amplio conocimiento teórico con una visión de la creatividad artística.

José María Martínez Cachero escribe acerca de la verdadera «epistolomanía» que padeció en vida Vicente Aleixandre y lo hace al referirse a las doscientas cartas y tarjetas postales que ha recogido Irma Emiliozzi y que el Premio Nobel de Literatura fue enviando, entre 1928 y 1984, a varios de sus compañeros de la Generación del 27.

Luis Mateo Díez se acerca al guión cinematográfico que Víctor Erice hizo de una popular novela de Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai*, y que por distintas razones no se pudo llevar a la pantalla. Al escritor le interesa seguir la huella de un filme invisible, que descubre una historia que no estaba como tal en la novela original.

Revista crítica de libros
de febrero

Febrero 2002. Nº 162
1 euro

SABER/Leer

HISTORIA

Viaje a Samarcanda: Tamorlán
Por Francisco López Estrada

El autor de este artículo, Francisco López Estrada, es catedrático emérito de Literatura Española en la Universidad de Salamanca. Ha publicado numerosos libros de viajes y de historia, entre ellos *El viaje a Samarcanda* (1998) y *El viaje a Samarcanda* (2001).

En este número:

En este número	
Francisco López Estrada	1-2
Rafael Argullol	3-8
José María Martínez Cachero	9-12
Luis Mateo Díez	13-14
Francisco García Olmedo	15-16
Carlos Gancedo	17-18

SUMARIO en página 1

Francisco García Olmedo invita a adentrarse por la rica y variada vida de Carl Djerassi, uno de los químicos más conocidos, catedrático de universidad, escritor y coleccionista de arte.

Carlos Gancedo comenta el libro de Kathy Barker, *At the Helm. A Laboratory Navigator*, que pretende ser una ayuda para los jóvenes investigadores.

Tino Gatagán y **Francisco Solé** 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***«Factores de intercambio»**

Entre el 4 y el 6 de noviembre del pasado año se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Exchange Factors*, organizado por los doctores X. R. Bustelo (España), J. Silvio Gutkind (EE UU) y Piero Crespo (España). Hubo 20 ponentes invitados y 31 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

— Alemania: **Klaus Aktories**, Universidad de Friburgo; y **Alfred Wittinghofer**, Max-Planck-Institut für Molekulare Physiologie, Dortmund.

— Estados Unidos: **Dafna Bar-Sagi**, Universidad de Nueva York, Stony Brook; **Gary M. Bokoch**, The Scripps Research Institute, La Jolla; **Channing J. Der**, Universidad de California del Norte, Chapel Hill; **Larry A. Feig**, Tufts University, Boston; **Jorge E. Galán**, Universidad de Yale, New Haven; **J. Silvio Gutkind**, NIH, Bethesda; **Douglas I. Johnson**, Universidad de Vermont, Burlington; **Michael K. Rosen**, Universidad de Texas, Dallas; **Wojciech Swat**, Universidad de Washington, St. Louis; y **Yi Zheng**, Chil-

dren's Hospital Research Foundation, Cincinnati.

— Holanda: **Johannes L. Bos**, Universidad de Utrecht; y **John G. Collard**, The Netherlands Cancer Institute, Amsterdam.

— España: **Xosé R. Bustelo** y **Eugenio Santos**, Universidad de Salamanca; y **Piero Crespo**, Instituto de Investigaciones Biomédicas, Madrid.

— Canadá: **James C. Stone**, Universidad de Alberta, Edmonton Alberta.

— Gran Bretaña: **Martin Turner**, The Babraham Institute, Cambridge; y **Victor L. J. Tybulewicz**, National Institute for Medical Research, Londres.

En un organismo superior las células tienen que intercambiar información entre ellas; de hecho, la propia supervivencia del organismo depende de una intrincada red de interacciones que coordinan el crecimiento, diferenciación y metabolismo de las células de diferentes órganos y tejidos. El término «comunicación celular» alude a este conjunto de procesos, sumamente complejos, cuyos tres elementos indispensables son: una molécula mensajera, un receptor celular y un proceso de transducción de señal intracelular que a su vez consta de numerosos elementos, y que es responsable último de los cambios observados. Dentro del conjunto de procesos de transducción de señal, la denominada superfamilia de las GT-Pasas constituye un grupo de proteínas

de enorme importancia biológica. Estas proteínas se caracterizan por la capacidad de hidrolizar el nucleótido GTP de forma concomitante a su mecanismo de acción. De forma resumida, el proceso se inicia cuando una molécula señalizadora o ligando se une a un receptor específico y esto provoca un cambio de conformación que permite la unión de éste con la proteína G correspondiente. Dentro de esta superfamilia proteica cabe destacar a la familia Ras, que interacciona con receptores de tirosín kinasa e interviene en un amplísimo abanico de fenómenos, incluyendo la regulación de la proliferación celular, diferenciación y modulación del metabolismo. Asimismo, la familia Rho interviene en la regulación del citoesqueleto de actina y la familia Rab regula la fusión

de vesículas, por citar sólo algunos ejemplos.

En muchas de estas GTPasas, como es el caso de Ras, la activación requiere de una proteína adicional denominada Factor de Intercambio de Guanina (en inglés GEF). Esta proteína se une a la GTPasa ocasionando la disociación del nucleótido GDP que se encontraba unido a ésta y permitiendo así la unión con una nueva molécula de GTP, lo que resulta en la activación del proceso de señalización. En algunos casos también es necesario otro factor adicional denominado Proteína Activadora de GTPasa (en inglés GAP). Distintos miembros de la superfamilia tienen diferentes requerimientos en estos factores. La reacción de intercambio de GTP provocada por el GEF tiene un mecanismo complejo, ya que requiere de diversos pasos y da lugar a la formación de numerosas moléculas intermediarias. En la actualidad, nuestros conocimientos sobre este proceso son incompletos, aunque se ha producido un considera-

ble avance en los últimos años. Muy a grandes rasgos, la investigación en este campo se está centrando en tres aspectos principales. En primer lugar, en la base estructural de los factores de intercambio y en el estudio detallado de la reacción propiamente dicha. Otro aspecto importante es la regulación de GEFs, en particular en las familias Ras y Rho. Asimismo, merece mencionarse el estudio de estas proteínas en microorganismos. Por una parte, las levaduras, siendo organismos eucariotas, poseen GEFs y constituyen un excelente modelo experimental; por otra, algunas bacterias patógenas han desarrollado proteínas capaces de mimetizar la acción de GEFs del huésped como parte de su proceso patogénico. El abanico de efectos biológicos en los que intervienen los factores de intercambio es realmente amplio, e incluye el desarrollo del sistema inmunitario, la formación de tumores, el crecimiento de las células neuronales en desarrollo y la homeostasis de glucosa.

«El sistema ubiquitina proteasoma»

Entre el 18 y el 20 de noviembre de 2002 tuvo lugar el *workshop* titulado *The Ubiquitin-Proteasome System*, organizado por los doctores Aaron Ciechanover (Israel), Daniel Finley (EE UU), Thomas Sommer (Alemania) y Cristóbal Mezquita (España). Hubo 22 ponentes invitados y 30 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

– Israel: **Aaron Ciechanover** y **Avram Hershko**, Technion-Israel Institute of Technology, Haifa.

– Estados Unidos: **Raymond J. Deshaies**, California Institute of Technology, Pasadena; **Scott D. Emr** y **Randolph Y. Hampton**, Universidad de California, La Jolla; **Daniel Finley**, **Alfred L. Goldberg** y **Tom A. Rapoport**, Harvard Medical School, Boston; **Linda Hicke**, Northwestern University, Evanston; **Mark Hochstrasser**, Universidad de Yale,

New Haven; **William G. Kaelin, jr.**, Howard Hughes Medical Institute, Boston; y **Cecile Pickart**, Johns Hopkins University, Baltimore.

– Francia: **Rosine Haguenaue-Tsapis**, Institut Jacques Monod, París.

– Alemania: **Robert Huber** y **Stefan Jentsch**, Max-Planck-Institut für Biochemie, Martinsried; **Thomas Sommer**, Max-Delbrück-Center for Molecular Medicine, Berlín; y **Dieter H. Wolf**, Universidad de Stuttgart.

— España: **Cristóbal Mezquita**, Universidad de Barcelona; **Sergio Moreno**, Universidad de Salamanca; y **Timothy M. Thomson**, Institut de Biologia Molecular, Barcelona.

— Japón: **Yoshinori Ohsumi**, National Institute for Basic Biology, Okazaki; y **Keiji Tanaka**, The Tokyo Metropolitan Institute of Medical Science, Tokio.

A mediados del siglo XX el descubrimiento del proceso de la síntesis de proteínas por la maquinaria celular sentó las bases de la Biología moderna. Curiosamente, sólo en los últimos años estamos empezando a apreciar la importancia del proceso inverso, es decir de la degradación de proteínas en la célula. Naturalmente, los fenómenos de proteólisis que ocurren durante la digestión eran conocidos desde hace mucho tiempo. Sin embargo, estos procesos difieren radicalmente de la destrucción proteica en el interior de la célula y por buenas razones: en el primer caso el propósito es una destrucción inespecífica de polipéptidos mientras que el segundo tiene que estar cuidadosamente controlado, ya que las consecuencias de la proteólisis indiscriminada serían fatales para la célula. La destrucción selectiva de proteínas intracelulares está asociada al concepto de recambio proteico o vida media de las proteínas. Esto responde en primer lugar a razones de regulación: proteínas biológicamente activas, como la adenilato ciclasa, deben ser degradadas rápidamente para que el efecto se disipe; por otro lado, proteínas estructurales como las histonas deben tener vidas medias más largas. Otro aspecto importante del fenómeno de recambio proteico es la necesidad de mantener un control de la calidad de las proteínas, lo que requiere un mecanismo que degrade aquellas cuyo plegamiento es incorrecto o que hayan sufrido los efectos de la oxidación.

El sistema ubiquitina proteasoma constituye la ruta fundamental y mejor conocida para la destrucción selectiva de proteínas. Esencialmente, el proceso consta de dos fases. En la primera una enzima adiciona una molécula de ubiquitina (una proteína marcadora de bajo peso molecular) a un residuo de lisi-

na de la proteína diana. Esta ubiquitinación constituye una especie de «beso de la muerte», ya que la proteína diana queda marcada para su destrucción, lo que ocurre en la segunda fase por una proteasa de muy alto peso molecular denominada proteasoma. Una de las cuestiones más importantes es la relativa a la selectividad del proceso, es decir, cómo reconoce el sistema qué proteínas deben ser marcadas y cuáles no. En líneas generales, los factores que determinan la selectividad son: 1) determinadas secuencias dentro de las proteínas; 2) el residuo N terminal; 3) la presencia de aminoácidos oxidados; y 4) factores estéricos relacionados con plegamientos incorrectos. Todos estos factores están siendo activamente investigados particularmente en el contexto de la degradación de proteínas durante el ciclo celular. Esto ha llevado a identificar nuevos elementos como «ciclosoma» o «Complejo Promovedor de Anafase».

Otra de las sorpresas que nos ha deparado la investigación en este campo es la importancia que parece tener el sistema ubiquitina proteasoma en los procesos de tráfico intracelular de membranas. Por ejemplo, se ha visto que la ubiquitinación actúa como señal en los procesos de endocitosis y que regula la maquinaria implicada en este proceso. Otros datos apuntan también a un papel en otros mecanismos de tráfico de membranas, como la secreción y autofagia. El mecanismo de acción del proteasoma ha atraído el interés de los científicos. Se trata de un complejo proteico de forma cilíndrica y gran tamaño, que es abundante en el citosol y capaz de romper específicamente proteínas marcadas en un proceso dependiente de ATP, rindiendo péptidos y ubiquitina. □

El 28 de febrero finaliza el plazo de solicitud

Convocadas seis plazas del Instituto Juan March para el curso 2003/2004

Se destinan al Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

El día 28 de este mes de febrero finaliza el plazo de solicitud para optar a las seis plazas que ha convocado el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones con destino a su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales para iniciar estudios en el curso 2003/2004, que dará comienzo el mes de septiembre de 2003. Ésta es la decimoséptima convocatoria del citado Instituto, reconocido en noviembre de 1986 por el Ministerio de Educación y Ciencia como Fundación docente privada de interés público, que inició sus actividades en 1987. Estas plazas se destinan a españoles con título superior obtenido con posterioridad al 1 de enero de 2000 en cualquier Facultad universitaria afín a los estudios programados en el Centro o que estén en condiciones de obtenerlo en junio de 2003. Se requiere un buen conocimiento del idioma inglés.

Dotación y duración

Cada plaza está dotada con 1.050 euros mensuales brutos, aplicables a todos los meses del año. Esta dotación económica podrá alcanzar una duración total de cuatro años. Se prolongará inicialmente durante los dos años de Master y, una vez superado éste a satisfacción del Centro, durante dos años más destinados a la redacción de la tesis doctoral. Parte de los cursos ofrecidos por el Centro requerirá la participación activa del estudiante en clases y seminarios que se mantendrán en inglés, así como la redacción de trabajos en dicho idioma. Por tanto, los candidatos a estas plazas habrán de tener un buen conocimiento del idioma inglés, tanto oral como escrito, lo que deberá acreditarse mediante las pruebas que el Centro determine.

Los cursos del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales son

impartidos por profesores españoles y extranjeros. Para el período 2003/2004 se prevén cursos sobre teoría política y social, ciencia política, teoría económica, economía social y metodología cuantitativa de investigación social, entre otros. Estos cursos estarán a cargo de los profesores James Fearon, Gøsta Esping-Andersen, José María Maravall, José Ramón Montero, Ignacio Sánchez-Cuenca, Andrew Richards, Jimena García-Pardo, Modesto Escobar, Esther Ruiz, Marta Fraile, Fabrizio Bernardi y Martha Peach.

Las solicitudes y documentación habrán de ser remitidas al Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales del Instituto Juan March (calle Castelló, 77, 28006 Madrid) hasta el 28 de febrero de 2002. Más información, en la sede del Centro o en la dirección de Internet: <http://www.march.es>.

Tesis doctorales

Socialismo, igualdad en la educación y democracia

Investigación de María Fernández Mellizo-Soto

Socialismo, igualdad en la educación y democracia. La experiencia de González y Mitterrand es el título de la tesis doctoral realizada en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales por María Fernández Mellizo-Soto, Doctora en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid y Doctora miembro del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Es Profesora Asociada en el departamento de Sociología VI de la citada Universidad e investigadora en la Unidad de Políticas Comparadas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Su tesis fue leída el 12 de junio de 2001 en la Universidad Complutense de Madrid y estuvo dirigida por Gøsta Esping-Andersen, catedrático de Sociología de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y miembro del Consejo Científico del Centro. Recibió la calificación de Sobresaliente *cum laude* y ha sido publicada por este Centro en la serie «Tesis doctorales». Su autora resume a continuación su contenido.

La socialdemocracia de después de la II Guerra Mundial era muy optimista sobre las positivas consecuencias de las reformas educativas en la igualdad social. En particular, partidos como el laborista británico o el socialdemócrata sueco creían en la herramienta educativa como motor de igualación de la sociedad. Pensaban que, igualando las oportunidades educativas de todos los individuos, la sociedad, casi de forma automática, se haría más igual. Los gobiernos socialdemócratas de estos años acometieron reformas de sus sistemas educativos inspirados en estas ideas igualitarias. Las socialdemocracias del sur de Europa, como la española y la francesa, vinieron más tarde. Ambas compartían de igual manera este optimismo en la igualación a través de la educación y querían hacer reformas educativas en consecuencia. ¿A qué dilemas se enfrentaron?, ¿cómo influyeron los contextos en los que actuaron?, ¿qué grado de maniobra tuvieron para realizar estas reformas?

La tesis describe y analiza la adopción de políticas educativas en relación con la igualdad en España y Francia por parte de los gobiernos socialdemócratas desde el comienzo de los años ochenta hasta principios de la década de los noventa. Tiene como objetivo la adopción y el desarrollo de políticas educativas en relación con la igualdad divergentes por parte de gobiernos del mismo signo ideológico, en especial, de gobiernos socialdemócratas. Intenta explicar el que gobiernos similares, socialdemócratas, adopten políticas educativas en relación con la igualdad diferentes. Analiza cómo los contextos institucionales, las preferencias gubernamentales y los cálculos electorales afectan a las decisiones de los gobiernos sobre política educativa en relación con la igualdad.

El argumento principal que ha defendido esta tesis es que gobiernos del mismo signo ideológico, socialdemócratas, adoptan diferentes políticas educativas en relación con la igualdad se-

gún el coste electoral asociado a esas políticas. Los constreñimientos electorales afectan a la viabilidad de las políticas educativas. Las preferencias gubernamentales no se plasman directamente en las políticas educativas, sino que los costes electorales median y pueden cambiar la orientación de esas políticas.

Esta tesis muestra que en política educativa el socialismo, principalmente el británico y el sueco de los años cincuenta y sesenta, ha tendido a combinar criterios universales y compensatorios, que han intentado ir más allá de la meritocracia en educación. Describe a través de los casos español y francés que, sin embargo, los gobiernos socialistas pueden seguir caminos diferentes. Ha argumentado y demostrado que en estos caminos diferentes tiene bastante poder explicativo el diferente coste electoral asociado a las políticas educativas desarrolladas (o, al menos, iniciadas o sugeridas). La opinión pública sobre las políticas educativas es un factor fundamental en la explicación de la adopción de diferentes políticas educativas en relación con la igualdad. Esta tesis ha descartado las explicaciones que ponen énfasis en los constreñimientos institucionales como explicación de las divergencias en las políticas, y ha considerado insuficientes las que enfatizan el papel de las preferencias de los gobiernos y su transmisión casi automática a las políticas. Ha considerado, sin embargo, relevante el papel de determinadas instituciones en el proceso de formación de preferencias. Adicionalmente, esta investigación ha descartado explicaciones del apoyo mostrado a las políticas basadas bien en las resistencias iniciales a las políticas, bien en una reciente transición a la democracia.

Adicionalmente, y centrándose principalmente en las políticas dirigidas al sector privado de educación en ambos países (la LODE de 1985 en España y el proyecto de educación privada de 1984 francés, llamado proyecto Savary), esta tesis ha mostrado que los go-

bernantes pueden desarrollar estrategias de disminución de resistencias cuando consideran que la política que desean desarrollar puede desencadenarlas y que éstas supondrían un coste electoral importante (e incluso darle la vuelta y utilizar esa política como arma electoral en el futuro). Ha demostrado que ante cuestiones muy conflictivas, ante las que la sociedad está muy polarizada, una estrategia política de convencimiento y movilización del partido y de la sociedad, la batalla por la opinión pública contando con el apoyo del partido, puede ser más exitosa que intentar poner de acuerdo a los diferentes grupos antagónicos. Ha mostrado que el apoyo del partido político, así como la coherencia gubernamental, son elementos muy importantes de las estrategias gubernamentales de disminución de resistencias.

En concreto, esta tesis ha argumentado principalmente que aunque tanto en España como en Francia hubiera gobiernos del mismo signo ideológico, socialistas, en la década de los ochenta y principios de los noventa, el diferente coste electoral asociado a sus políticas educativas en relación con la igualdad hizo que se siguieran caminos diferentes en ambos países. Mientras que en España se siguió un modelo socialdemócrata que combinaba criterios universales y compensatorios e intentaba ir más allá de la meritocracia, en Francia, tras un experimento socialdemócrata fallido, se siguió un modelo republicano que era más meritocrático.

La diferencia entre estos caminos, la continuidad francesa o el fracaso de su experimento socialdemócrata, no derivó ni del constreñimiento de sus instituciones ni de preferencias distintas a las socialdemócratas ni de un cambio de preferencias. La mayor continuidad en el caso francés no derivó esencialmente de restricciones o constreñimientos institucionales superiores a los del caso español (restricciones derivadas de su mandato o alianzas políticas, de su régimen político o su burocracia). De hecho, en algún sentido los socialis-

tas españolas se enfrentaron a mayores restricciones de este tipo. Estas restricciones fueron debidas a la herencia y descentralización educativas así como a la Constitución. La mayor continuidad del caso francés no derivó fundamentalmente de preferencias del gobierno socialista distintas de las socialdemócratas ni de un posible cambio de preferencias del gobierno, ya fuera por nueva información en posesión del mismo o por un cambio en la composición del gobierno derivada del faccionalismo del PS. Las preferencias del partido socialista español, por el contrario, sí se vieron afectadas por un elemento institucional, la Constitución española de 1978, y antes de que este partido llegara al poder hubo un cierto cambio en sus preferencias. La diferencia entre los caminos español y francés se debió principalmente a los costes electorales derivados de las políticas educativas acometidas en cada país. El rechazo de la opinión pública frustró la política socialdemócrata francesa y forzó la continuidad republicana en educación. El apoyo de la opinión pública a la política socialdemócrata española posibilitó su desarrollo. En las medidas concretas de la política educativa española en que esto no fue así su viabilidad también sufrió. El apoyo a la política educativa socialista en España, sin em-

bargo, no derivó esencialmente ni de la ausencia de resistencias iniciales a las políticas ni de la reciente transición a la democracia.

La comparación específica de la LODE española y del Proyecto de educación privada francés ha ilustrado que los gobernantes pueden desarrollar estrategias de disminución de resistencias cuando consideran que la política que desean desarrollar puede desencadenarlas y que éstas supondrían un coste electoral importante (e incluso convertirlas en un beneficio electoral). Ante cuestiones muy conflictivas, ante las que la sociedad está muy polarizada, una estrategia política de convencimiento y movilización del partido y de la sociedad, la batalla por la opinión pública contando con el apoyo del partido, como en la LODE, puede ser más exitosa que intentar poner de acuerdo a los diferentes grupos antagónicos, como en el proyecto Savary. El contraste entre estas dos iniciativas ha revelado la importancia del apoyo del partido político a la estrategia gubernamental de debilitamiento de resistencias a las políticas. Además, la cuestión de la financiación universitaria en España ha puesto de manifiesto la importancia de la coherencia gubernamental en el desarrollo de una estrategia de disminución de resistencias.

«Estudios/Working Papers»

Cinco nuevos títulos ha publicado recientemente el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, dentro de la serie *Estudios/Working Papers*.

177. **Terry L. Karl**
The Vicious Cycle of Inequality in Latin America.
178. **Russell Hardin**
Street-Level Epistemology and Democratic Participation.
179. **Juan J. Linz**

Fascism, Breakdown of Democracy, Authoritarian and Totalitarian Regimes: Coincidences and Distinctions.

180. **Javier G. Polavieja**
El paro te cambia: los mecanismos causales del voto de castigo en las elecciones generales de 1996.
181. **Henar Criado Olmos**
Strategic Mobilization under Uncertainty: the Logic of PSOE Mobilization Strategies in the 1996 Spanish Electoral Campaign.

Nuevo Director Gerente adjunto

El presidente de la Fundación Juan March ha nombrado Director Gerente adjunto de la misma y del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones a **Javier Gomá Lanzón**, actual secretario de Patronato de la Fundación y del citado Instituto Juan March, de cuyo Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales es secretario general. Nacido en Bilbao en 1965, Gomá Lanzón es doctor en Filosofía y Letras, Licenciado en Filología Clásica y Derecho, y Letrado del Consejo de Estado.

Relevo en la dirección del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología

Al cumplir la edad reglamentaria, **Andrés González** ha cesado en la Dirección del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Ingeniero Industrial, Andrés González ingresó en la Fundación Juan March en 1974 como Director de los Servicios Administrativos. Desde 1989 dirigió las reuniones sobre Biología de la Fundación y desde 1992 ha sido director del referido Centro.

Para sustituirle ha sido nombrada Directora del Centro **Lucía Franco**, doctora en Ciencias Biológicas por la Universidad Autónoma de Madrid, quien ingresó en 1994 en el citado Centro, del cual era actualmente adjunta al director.

Fallece Jaime Prohens

Jaime Prohens Mas, patrono de la Fundación Juan March y del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, falleció en Madrid el 31 de diciembre de 2002.

Nacido en Palma de Mallorca en 1927, Jaime Prohens era Licenciado en Ciencias Económicas y Empresariales y había desarrollado toda su vida profesional en el Grupo March, desde su ingreso en Banca March en 1947.

Con cargos de máxima responsabilidad en empresas como Transmediterránea, Uralita, Simago y Pryca, fue vicepresidente de Corporación Financiera Alba hasta su jubilación.



Febrero

1, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO

CICLO «BEETHOVEN: INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA» (I)

Intérpretes: **Cuarteto Picasso** (David Mata, violín; Ángel Ruiz, violín; Eva M^a Martín, viola; y John Stokes, violonchelo)
Programa: Cuarteto n^o 1, en Fa mayor, Op. 18, n^o 1 y Cuarteto n^o 11, en Fa menor, Op. 95

3, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Piano a 4 manos, por **Dúo Nebra** (Margarita Carrión Calleja y Eva M^a Gómez Gutiérrez)

Obras de M. Adalid, R. Chapí, F. Pedrell y T. Bretón.

4, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Piano, por **Alfonso Peciña**.
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
Obras de F. Chopin, J. Brahms, I. Albéniz, Chick Corea y A. Ginastera
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

19,30 AULA ABIERTA «Los grandes creadores de la Literatura griega clásica» (VII)

Francisco Rodríguez Adrados: «Platón: *La República*»

5, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «SHOSTAKOVICH, MÚSICA DE CÁMARA» (I)

Intérpretes: **Trío Bellas Artes** (Rafael Khismatulin, violín; Paul Friedhoff, violonchelo; y **Natalia Maslennikova**, piano)
Programa: Sonata para violonchelo y piano en Re menor, Op. 40; 10 Preludios para violín y piano, Op.34; 4 Preludios para violín y piano, Op.34; y Trío n^o 1 en Do menor, Op. 8, para violín, violonchelo y piano (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

6, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Violonchelo y piano, por **Rafael Ramos** (violonchelo) y **Miguel Ángel Ortega Chavalas** (piano)
Comentarios: **Jesús Rueda**
Obras de A. Vivaldi, L.v. Beethoven, R. Schumann, S. Rachmaninov, C. Debussy y G. Cassadó
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

19,30 AULA ABIERTA «Los grandes creadores de la Literatura griega clásica» (y VIII)

Francisco Rodríguez
Adrados: «La Historia:
 Tucídides»

7, VIERNES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES

Violín y piano, por
Mariana Todorova (violín)
 e **Irini Gaitani** (piano)

«ESPÍRITU DE MODERNIDAD: DE GOYA A GIACOMETTI»
 (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld)

Desde el 7 de febrero se exhibe en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, la exposición «Espíritu de modernidad: De Goya a Giacometti» (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld), integrada por 82 obras -78 sobre papel y 4 esculturas en bronce-, realizadas entre 1820 y 1964 por 17 autores, todos ellos máximas figuras del arte de los siglos XIX y XX. Las obras proceden de la Colección Eberhard W. Kornfeld, de Berna (Suiza).

Además de dos dibujos en sepia de Francisco de Goya, la exposición ofrece una selección de dibujos, acuarelas, guaches y otras técnicas sobre papel firmadas por maestros del impresionismo (Degas, Pissarro) y otros nombres claves de la vanguardia histórica como Seurat, Redon, Modigliani, Mondrian, Brancusi, Léger, Klee, Klimt, Chagall; del expresionismo (Schiele, Kirchner, Grosz); siete láminas de Picasso, más 13 dibujos y 4 esculturas en bronce de Alberto Giacometti. Abierta hasta el 8 de junio.

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.

Comentarios: **Tomás Marco**
 Obras de J. S. Bach,
 L.v. Beethoven, F. Schubert,
 C. Franck, C. Debussy,
 B. Bartók, y M. de Falla
 (Sólo pueden asistir grupos
 de alumnos de colegios e
 institutos, previa solicitud)

19,30 Inauguración de la Exposición «ESPÍRITU DE MODERNIDAD: DE GOYA A GIACOMETTI»
 (Obra sobre papel de la Colección Kornfeld)
 Conferencia de **Werner Spies**, ex director del Centro Georges Pompidou, de París

8, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «BEETHOVEN: INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA» (II)
 Intérpretes: **Cuarteto Leonor (Anne-Marie North, violín; Delphine Caserta, violín; Jaime Huertas, viola; y Álvaro Huertas, violonchelo)**
 Programa: Cuarteto nº 2, en Sol mayor, Op. 18, nº 2 y Cuarteto nº 7, en La mayor, Op. 59, nº 1

10, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Violín y piano, por Esther Rubio (violín) y **Juan Ignacio Fernández Morales** (piano)
 Obras de J. S. Bach,
 W. A. Mozart, M. Ravel
 y O. Messiaen

11, MARTES

11,30 RECITALES PARA

JÓVENES

Piano, por **Alfonso Peciña**
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

- 19,30 AULA ABIERTA**
«La imagen cinematográfica» (I)
José Luis Borau:
«Necesidad de la imagen»

12, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO**
«**SHOSTAKOVICH, MÚSICA DE CÁMARA**»
(II)
Intérpretes: **Trío Kandinsky** (Manuel Porta, violín; Amparo Lacruz, violonchelo; y **Emili Brugalla**, piano), con la colaboración de **Joan Oropella** (violín) y **Paul Cortese** (viola)
Programa: Trío nº 2 en Mi menor, Op. 67; y Quinteto para piano y cuerdas en Sol menor, Op. 57
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

13, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Violonchelo y piano, por **Rafael Ramos** (violonchelo) y **Miguel Ángel Ortega Chavalda** (piano)
Comentarios: **Jesús Rueda**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 6)
- 19,30 AULA ABIERTA**
«La imagen cinematográfica» (II)
José Luis Borau:

«La imagen cinematográfica»

14, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Violín y piano, por **Mariana Todorova** (violín) e **Irini Gaitani** (piano)
Comentarios: **Tomás Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 7)

15, SABADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «BEETHOVEN: INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA» (III)
Intérpretes: **Cuarteto Concertino** (**Alexander Vassiliev**, violín; **Alexander Guelfat**, violín; **Vicente Alamá**, viola; y **Vladimir Atapin**, violonchelo)
Programa: Cuarteto nº 3, en Re mayor, Op. 18, nº 3 y Cuarteto nº 14, en Do sostenido menor, Op. 131

17, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Canto y piano, por **José Antonio García-Quijada** (bajo barítono) y **Fernando Turina** (piano)
Obras de De la Torre, Anchieta, P. Esteve, M. de Fuenllana, T. Cabrera, J. Turina, E. Toldrá, A. García-Abril y J. Rodrigo

18, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

Piano, por **Alfonso Peciña**
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

19,30 AULA ABIERTA
«La imagen cinematográfica» (III)
José Luis Borau: «Análisis de la imagen cinematográfica»

19, MIÉRCOLES

19,30 CICLO
«SHOSTAKOVICH, MÚSICA DE CÁMARA» (III)
Intérpretes: **Julia Malkova**, viola; **Rafael Khismatulin**, violín; y **Natalia Maslennikova**, piano

Programa: Sonata para viola y piano, Op. 147, y Sonata para violín y piano, Op. 134
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

20, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Violonchelo y piano, por **Rafael Ramos** (violonchelo) y **Miguel Ángel Ortega Chavalas** (piano)
Comentarios: **Jesús Rueda**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

19,30 AULA ABIERTA
«La imagen cinematográfica» (IV)
José Luis Borau:

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)

El 2 de febrero se clausura, 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, 1997).

● Exposición «Chillida, elogio de la mano»

Desde el 12 de febrero se ofrece la exposición «Chillida, elogio de la mano», compuesta por 84 obras sobre papel y 13 esculturas del artista vasco. La muestra se ha organizado en colaboración con la familia Chillida. Abierta hasta el 11 de mayo.

● 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.

«Situación y acción en la imagen cinematográfica»

22, SÁBADO

- 12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «BEETHOVEN: INTEGRAL DE LOS CUARTETOS DE CUERDA» (IV)
 Intérpretes: **Cuarteto Picasso** (David Mata, violín; **Ángel Ruiz**, violín; **Eva Martín**, viola; y **John Stokes**; violonchelo)
 Programa: Cuarteto nº 6, en Si bemol mayor, Op. 18, nº 6 y Cuarteto nº 8, en Mi menor, Op. 59, nº 2

24, LUNES

- 12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Piano, por **María Zissi**
 Obras de F. Schubert, C. Debussy y S. Prokofiev

25, MARTES

- 11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**
Piano, por **Alfonso Peciña**
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 4)
- 19,30 **AULA ABIERTA**
 «La imagen cinematográfica» (V)
José Luis Borau: «La invención de la imagen cinematográfica»

26, MIÉRCOLES

- 19,30 **CICLO**
 «**SHOSTAKOVICH, MÚSICA DE CÁMARA**» (y IV)
 Intérprete: **Ananda Sukarlan** (piano)
 Programa: 10 Preludios y Fugas. Op. 87, de D. Shostakovich
 (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

27, JUEVES

- 11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**
Violonchelo y piano, por **Rafael Ramos** (violonchelo) y **Miguel Ángel Ortega Chavalda** (piano)
 Comentarios: **Jesús Rueda**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 6)
- 19,30 **AULA ABIERTA**
 «**La imagen cinematográfica**» (VI)
José Luis Borau: «Preparación de la imagen cinematográfica»

28, VIERNES

- 11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**
Violín y piano, por **Mariana Todorova** (violín) e **Irini Gaitani** (piano)
 Comentarios: **Tomás Marco**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 7)

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>