Nº 334
Noviembre
2003

Sumario

Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (XVIII)

Ramón J. Sender, por Juan Carlos Ara 3

Kandinsky: origen de la abstracción

La exposición muestra la evolución del apisaje figurativo al abstracto 13
— Valeriano Bozal: «Kandinsky, el camino de la pintura abstracta» 14
— Textos de Wassily Kandinsky 18
Finalizó el ciclo «Músicas para una exposición Kandinsky» 19

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

«Lucio Muñoz íntimo», desde el 26 de noviembre 21
— Ofrece 33 obras realizadas entre 1953 y 1997 21
«Saura. Damas» y «Chillida, elogio de la mano», hasta el día 15 22
Curso sobre cerámica contemporánea 23

Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca

Exposición «Esteban Vicente: collages» 24
— José María Parreño: «El collage, crucial en su expresionismo abstracto» 24

Música

Ciclo «Hugo Wolf en su centenario» 28
«Música para dos pianos», en «Conciertos del Sábado» 29
«Conciertos de Mediodía» de noviembre 30
«Recitales para Jóvenes» 31
Archivo de Música Española en la página web de la Fundación 32

Aula abierta

«El siglo de los intelectuales», por José-Carlos Mainer 33
«La imagen cinematográfica» (y III), por José Luis Borau 34

Publicaciones

«SABER/*Leer*» de noviembre: artículos de Álvaro del Amo, Fernández de la Cuesta, Márquez Villanueva, López Estrada, Darío Villanueva, Fernando R. de la Flor y Sixto Ríos 38

Biología

Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 39
«Workshop» sobre «Mecanismos de desarrollo en la organogénesis de vertebrados» 39
Últimas publicaciones del Centro 40

Ciencias Sociales

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 41
— Seminarios de Richard Breen y Jon Elster 41

Calendario de actividades culturales en noviembre 43

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (XVIII)

Ramón J. Sender

Razones para un clásico del siglo XX

Uno viene observando, de un tiempo acá, cómo andan asentándose algunas taxonomías aceptables para la localización cabal, en nuestra sinuosa enciclopedia, de los novelistas del convulso siglo pasado. En los días que corren proliferan los inventarios, razonablemente unánimes, y las colecciones que transparentan un progresivo consenso. Comienza el siglo XXI y llega la hora propicia (más una pizca de superstición cronológica) de clasificar, de sugerir especies y clásicos de las formas de escritura de la vigésima centuria. No parece lógica, sin embargo, la tenaz desubicación de la obra y figura de Ramón José Sender Garcés (Chalamera de Cinca, Huesca, 3-II-1901; San Diego, California, 16-I-1982) no sólo dentro del canon occidental sino del más modesto territorio de la historia literaria española.

Algo habrá que decir, sin embargo, de un novelista que no carece de lectores contumaces, de reediciones continuas, de traduc-

Juan Carlos Ara Torralba es profesor titular de Literatura española en la Universidad de Zaragoza. Además de ser autor de numerosos artículos, monografías y ediciones críticas acerca de la historia literaria de los siglos XIX y XX (*Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León*, *A escala. Letras oscenses*, edición de las *Obras Completas* de Pío Baroja...), es miembro activo del Centro de Estudios Senderianos y responsable de la edición de las Actas *El lugar de Sender*, así como del catálogo de la exposición *Cartografía de una soledad. El mundo de Ramón J. Sender.*

* 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, →

ciones a un holgado número de idiomas y, paradójicamente, de críticos que una vez sí y otra también señalan al autor de *Imán* como el cuarto gran novelista español, tras Cervantes, Pérez Galdós y Baroja. No deberían faltar cálculos y razones para tamaña elevación, y se me ocurre que el más sobresaliente de ellos (quizá por ser el de mayor profundidad) pasa por que la escritura de Sender alcanzó a recorrer la realidad de su tiempo con idéntica clarividencia que la de Cervantes y Galdós respecto de los suyos.

Sí, la novelística de Sender es esencialmente recursiva, extensa, ensayística en cuanto que preparado atento a captar los *niveles del existir* (título de un inolvidable libro de la enealogía *Crónica del alba*) del hombre del siglo XX. Como tal, a Sender no le faltó el requisito indispensable para ser un escritor de su época: la vocación de modernidad. Sender manifestó en diferentes ocasiones esta propensión bien en juicios y afinidades electivas, bien en confidencias epistolares y menudas, como las correspondidas con su coterráneo y compañero de exilio Joaquín Maurín. Conviene reparar en que tal característica, la de probar con solvencia diferentes modos de acercamiento a los *niveles*, se considera propia de cualquier artista clá-

---

→

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); *Max Aub*, por Manuel Aznar Soler, catedrático de Literatura española en la Universidad Autónoma de Barcelona (enero 2003); *Luis Mateo Díez*, por Fernando Valls, profesor de Literatura española contemporánea en la Universidad Autónoma de Barcelona (febrero 2003); *Ramón Pérez de Ayala*, por Dolores Albiac, profesora de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (marzo 2003); *Rafael Sánchez Ferlosio*, por Jordi Gracia, profesor de Literatura española en la Universidad de Barcelona (abril 2003); *Camilo José Cela*, por Darío Villanueva, catedrático de Teoría de la literatura y Literatura comparada de la Universidad de Santiago de Compostela (mayo 2003); *Miguel Espinosa*, por Cecilio Alonso, profesor de Literatura española en el Centro de la UNED Alzira-Valencia «F. Tomás y Valiente» (junio-julio 2003); *Miguel Delibes*, por Santos Sanz Villanueva, profesor de la Universidad Complutense de Madrid (agosto-septiembre 2003); y *Ramón Gómez de la Serna*, por César Nicolás, profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad de Extremadura (octubre 2003). Todos ellos pueden consultarse en Internet: **www.march.es**

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

FRANCISCO SOLÉ

sico del siglo pasado, desde Picasso a Stravinsky. Ensayó Sender varias fórmulas, y ésta es causa no sólo de que se hable de un primer o de un segundo Sender, sino también de la desubicación arriba sugerida.

Pero con la vocación no basta para ser *clásico*, ni siquiera en un siglo en el que poco a poco la *apuesta* (la *propuesta*, el gesto original y vanguardista) pareció valor suficiente en la sucesión de *ismos* y mercados culturales. Sender añadió a aquella obsesiva voluntad un oficio narrativo sin el cual no se comprende la escritura compulsiva de miles de páginas (ni tampoco, en similar orden de cosas, la hechura efectiva y la técnica impecable de los cuadros del admirado Picasso). Resultan reveladores, en este sentido, los consejos de veterano autor que Sender insinúa a su amigo Maurín tras haberle enviado éste, candorosamente, el borrador de una obra. Hablaba allí Sender de confiarle *trucos* y otras artimañas de carpintería novelera. Un lector de Sender los intuye tras la perfección del diseño de situaciones, composición y personajes.

Desde la distancia crítica de lector no inocente puede intuirse, asímismo, que Sender tuvo su aprendizaje. Fue también mancebo de las letras como lo había sido de farmacia en su juventud, allá por tierras aragonesas y madrileñas. Largas jornadas de ejercicio periodístico (y con seguridad la lectura atenta de algunos maestros como Baroja, en el tono menor y aventurero, y aun Valle-Inclán en el épico-trágico) le adiestraron en el manejo magistral de su mejor arma literaria: la crónica. No debe olvidarse que Sender firmó cientos de artículos y crónicas en *La Tierra* oscense o en los madrileños *El Sol* o *La Libertad*, entre otras muchas revistas (cientos de artículos enviados cumplidamente a la «American Literary Agency» en intervalos precisos y durante años de penoso exilio), y que el título de una de sus obras más justamente afamadas es *Crónica del alba*. Así, en su indagación de los niveles del existir y de la realidad profunda de su tiempo Sender jamás olvidó los fundamentos documentales, cronísticos y aun reporteros. Todas las novelas de Sender tienen una especie de grado cero, falsamente simple, de escritura. Hay una historia progresiva, lineal. Jamás falta el suceso. Ahora bien, sin negar la habilidad de escritura de la ocasión, del sucedido o de la anécdota, el oficio y la vocación de Sender tendieron a trascender la crónica mediante la fundación de otros niveles de significado sobre aquélla; estratos progresivamente míticos,

simbólicos; ensayos de explicación globales de la condición humana. Ambas cosas, *crónica* y *alba*, son lo que queda y lo que más atrae de su escritura.

Con aquel bagaje imprescindible, Sender fue superando y asimilando, sucesivamente, el psicologicismo modernista, la crónica sentimental, el documentalismo tremendo, el expresionismo, el existencialismo y aun el realismo *mágico* (hasta *lisérgico*) de sus novelas de madurez americana. Un poco de todo ello hay en sus obras del largo exilio, y al análisis de tales modos han dedicado los más perspicaces críticos bastantes páginas. A ninguno de los últimos les falta, claro parece, razón; señaladamente a los que atienden (allende etiquetas que hermanan justamente a Sender con los expresionistas alemanes de entreguerras, con Kafka, con Sartre o Camus, con Graves o Faulkner) los logros propios del que aspira a una vigencia canónica o enciclopédica (el imperativo atemporal) de sus novelas. Uno de ellos es la tendencia natural de Sender a la mostración épico-trágica de conflictos individuales de un héroe arquetípico. Este aliento teatral suele identificarse con lo que Sender llamaba *entrar en situación*, y que en el autor de *Los laureles de Anselmo* pasó por someter a sus protagonistas (siempre solitarios, siempre perseguidos, siempre supervivientes) a encrucijadas inevitables dentro de la armazón cronística y que dejaban al descubierto la condición más *ganglionar* (adjetivo tan grato al pensamiento senderiano, siempre atento a los vínculos de unión entre lo material y lo trascendente) o natural del género humano.

Esta obsesión por desenmascarar al hombre y dejarle solo frente a los impulsos más primarios puede detectarse desde *Imán* (1930) a *En la vida de Ignacio Morel* (1969), y responde a ese designio primitivista y tremendo que recorrió las artes occidentales en el ancho campo cronológico que comprende el tranco 1920-1970, año arriba, año abajo. Propendió Sender a desbaratar las llamadas mistificaciones de la ideología y el arte burgueses mediante la denuncia documental y la trascendencia mítica. Estas inquisiciones se resolvieron en la narrativa senderiana a través de inevitables secuencias de culpa, expiación y violencia, trufadas de regresos a la infancia o de ascensos simbólicos a un mundo angelical y mágico. En Sender, este nivel, esta esfera monitora llegaría a confudirse naturalmente con el refugio en la memoria y en la propia escritura.

Tal vez sea la asombrosa capacidad de fabulación la que termine de explicar el porqué del carácter clásico de una narrativa senderiana que siempre partió del azar de la crónica y del sucedido hacia la lección mítica y consoladora. Y es que sólo los clásicos sa-

ben poner en tela de juicio la realidad aceptada; ellos conocen cómo sacudir e inquietar al lector con parábolas que procuran gozo y reflexión, que delimitan una nueva estética e incluso una nueva epistemología que al cabo de los años se entiende como *normal* o propia de una época pretérita, pero accesible.

Una escritura a lo largo

El modo compulsivo de la escritura senderiana (que hunde sus raíces en toda una forma de ser y de entender, y que dio a la luz de la imprenta decenas de títulos, entre novelas y relatos breves) ha significado el principal obstáculo de la crítica a la hora de otorgarle un lugar definitivo en el olimpo de las letras contemporáneas. Como bien indicó un veterano crítico senderiano, el pensamiento de Sender nace al calor del tecleo congestionado de la máquina de escribir (más de seis horas –confesadas– de trabajo diario), y no al revés. Quiero decir: la novela senderiana surge en mayor medida del dictado de la letra y del azar de la escritura que discurre que de la ideación apriorística de un plan claro y exacto. Quien creía en el poder exorcizador y suficiente de la escritura, quien al cabo suponía más que una cierta identidad entre vida y literatura, no podía escribir de otra manera. La novela fue el espacio ideal para convocar recuerdos y documentos al hilo de una disposición lineal a la espera de los momentos trascendentes. Para una intensidad desnuda y sin *adredes* realistas, con niveles más difusos y *superrealistas* del existir, el curioso senderiano puede acudir a su poesía o a su pintura; para una argumentación original o incluso arbitraria (muy barojiana) de asuntos teóricos y afinidades electivas, léanse sus numerosos ensayos. En cuanto a los que denuncian una escritura desigual en Sender, sin sucesión continua y exclusiva de *obras maestras*, sería de desear que, por ejemplo, indicasen las similitudes profundas entre dos novelas maestras, el tan intenso y compacto *Réquiem por un campesino español* y el aluvión cronístico y sentimental de la enealogía *Crónica del alba*.

O, mejor aún, en *Imán* (1930), novela primeriza de Sender que asombró en su momento y que todavía nos deja perplejos por su perfección y novedad. En ella muchos han observado ya la existencia de un *Sender hecho*, el oriente de un novelista que nace maduro. El éxito de *Imán* (30.000 ejemplares de tirada en su segunda edición, de 1933) no radicó únicamente en ser una novela de la guerra de Marruecos (el nivel cronístico, la denuncia documental);

no podía serlo, a nada menos que nueve años de los sucesos que testimoniaba. De *Imán* sedujo la capacidad de creación del primer protagonista solitario y perseguido (el soldado Viance) que Sender eleva del anonimato cronístico (un soldado más del desastre) a arquetipo humano (el héroe inocente que asiste a un espectáculo de horror y tragedia).

Parecidos asuntos se ventilaron en las novelas del periodo republicano. Desfilan algunos *hombres nuevos* que enfrentaban su lugar natural (material y ganglionar) a la violencia hipócrita del *statu quo* dominante. El anarquista (luego, efímeramente, comunista) Sender utiliza el documental cronístico para la denuncia combativa (*Casas Viejas*, 1933; *Viaje a la aldea del crimen*, 1934), pero también la biografía muy al uso del momento (reivindicación ganglionar y una pizca modernista de Santa Teresa en *El verbo se hizo sexo*, 1932), el relato de lección más urgente e inmediata (*Siete domingos rojos*, 1932, y *O.P. (Orden Público)*, 1931) y, señaladamente, la fulgurante parábola expresionista (con la sorprendente y premonitoria *La noche de las cien cabezas (novela del tiempo en delirio)*, 1934, y, en parte, con *Historia de un día de la vida española*, 1935).

De no ser por la quiebra dolorosa que significó la Guerra Civil, la aparición de *Mr. Witt en el cantón* (1936) hubiera supuesto la consagración definitiva de Ramón J. Sender como novelista nacional. La novela obtuvo, de hecho, el Nacional de Literatura, y miembros del jurado como Pío Baroja no dudaron en aplaudir los méritos *clásicos* de una novela histórica que se basaba en los episodios de la Cartagena cantonal. Todas las habilidades *de carpintería* pueden detectarse acá. No carece *Mr. Witt*, empero, de un recorrido de lectura simbólico sobre el que planean héroes semianónimos, personajes incompletos lastrados por la ideología burguesa caduca, intrigas, violencias y persecuciones. Ingredientes manejados en una topografía asfixiante, existencial, de *huis clos*.

Justo en medio de la vorágine bélica escribe Sender la novela-reportaje *Contraataque* (1938) y, al poco, de la maleta migratoria surge la asombrosa *El lugar del hombre* (1939), reelaborada y retitulada más tarde –1958– como *El lugar de un hombre*, donde Sender trascendentaliza un suceso real (el «crimen de Cuenca») para ofrecer al lector una de las más hermosas parábolas de la dignidad humana. Ya en América, funda la editorial Quetzal y publica en escaso lapso de tiempo *El lugar del hombre*, *Proverbio de la muerte* (1939), *Mexicayotl* (1940), *Hernán Cortés* (1940) y *Epitalamio del prieto Trinidad* (1942). De aquellas dos décadas (cuarenta y cincuenta) datan las que se consideran las más atractivas creaciones de

Sender. Así, *Crónica del alba* (1942) es el título que inaugura una portentosa y significativa empresa de reinvención del pasado e inquisición del lugar personal, compuesta además por los siguientes ocho títulos: *Hipogrifo violento* (1954), *La Quinta Julieta* (1957), *El mancebo y los héroes* (1958), *La onza de oro* (1963), *Los niveles del existir* (1963), *Los términos del presagio* (1967), *La orilla donde los locos sonríen* (1967) y *La vida comienza ahora* (1967).

Si bien se mira, el propósito existencial, *naïf* y alegorizante del escritor que se desdobla en el «Pepe Garcés» de *Crónica del alba* es muy similar al del Sender alienado en el «Saila» («alias» al revés) de *La esfera* (1947, reescritura de *Proverbio de la muerte*), una de las novelas más existencialistas e inquietantes del autor de *Imán*. *La esfera* fue lugar propicio para el ensayo alegórico, la mostración simbólica y la perpleja reflexión filosófica del exiliado que trasmutó en escritura expresionista su propia pesadilla personal. Cierta *desrealización* teatral de la Guerra Civil en favor de una novela de lectura simbólica acompañó la escritura de *El rey y la reina* (1949), libro también de atmósfera cerrada y sofocante en el que, una vez más, la sucesión azarosa de los acontecimientos forzaba a los protagonistas a una suerte de agonismo desnudo, primitivo, inaplazable.

Fue Sender, con el transcurso de los años y el afianzamiento de una fama literaria ultramarina, progresivamente consciente del exacto lugar desde donde escribía, lo que contribuyó a una construcción mucho más matizada de sus novelas, quizá menos rica en *adredes* y pretextos inmediatos (el factor crónica), pero de seguro más *literaria* (reinvención libérrima del fondo sentimental a gusto del que se siente muy cómodo fabulando). Buena prueba de ello es la serie de novelas memorables que comenzaría con *El verdugo afable* (1952); libro este donde la convocatoria de recuerdos es regocijada y amarga a un tiempo, donde lo que se cuenta y, ante todo, *cómo se cuenta*, delata la existencia de un narrador juguetón y mordaz, severo y sonriente, malhumorado y bienhumorado según y a gusto. Con todo, el mejor botón de muestra de lo que queremos decir podemos observarlo en *Mosén Millán* (1953), anticipo del afamado *Réquiem por un campesino español* (1960). Allí Sender logró que, en último término, todas las virtudes del relato se concentraran en la diestra estrategia del narratario, de tal modo que la lectura resultante pareciese fruto de una memoria colectiva abstracta e incontrovertible. También en *Los cinco libros de Ariadna* (1957, largo texto anticipado en *Ariadna*, 1955) el grotesco juicio que otorga apariencia estructural a la novela no es sino ensayo del

narrador juguetón para dar forma a un ajuste de cuentas con cierto pasado personal y con las actuaciones comunistas en la Guerra Civil. Y no olvidemos la adopción del modo de «fantasía dramática» elegido como enmarcación alegórica de *Los laureles de Anselmo* (1958).

Estas magnitudes de la fuerte personalidad del narrador se impusieron a nuevas topografías descubiertas por Sender. Nos referimos a América y a la Historia más remota, lugares a donde Sender trasladó naturalmente sus recurrencias temático-estilísticas. Ya hemos citado que *Mexicayotl* y *Hernán Cortés* fueron publicados en la década de los cuarenta, pero veinte años más tarde un Sender maduro los fagocitó en *Novelas ejemplares de Cíbola* (1961) y *Jubileo en el zócalo* (1964), respectivamente. A estos excelentes libros de tema americano deben sumarse la excelente *Epitalamio del Prieto Trinidad* (1942), los cuentos de *Relatos fronterizos* (1970), o incluso la saga humorística –tan denostada por la crítica– de *Nancy* (*La tesis de Nancy* (1962), *Nancy, doctora en gitanería* (1974), *Nancy y el bato loco* (1971), *Gloria y vejamen de Nancy* (1977) y *Epílogo a Nancy* (1984). En paralelo (y aun en tangente) se sitúan unas novelas históricas que, como las contemporáneas de Graves o Yourcenar, procuran una exploración de la trágica y violenta condición humana. Sender penetró libérrimamente en los episodios históricos que le interesaban para hacer de ellos un nuevo deambulatorio de hecatombes, delirios, traiciones, barbaries, heroísmos y chispazos líricos. A diferentes grados, encontramos un poco de todo ello en *Bizancio* (1956), *Carolus Rex* (1963), *Los tontos de la Concepción* (1963), *El bandido adolescente* (1963), *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964), *Las criaturas saturnianas* (1968), *Tres novelas teresianas* (1967), *Las gallinas de Cervantes* (1967), *Túpac Amaru* (1973) y *El pez de oro* (1976).

Las últimas novelas citadas de la serie abundan, por lo demás, en algunos caracteres propios de la postrera etapa del escritor. Entre ellos, es muy notable la progresiva tendencia a la creación de relatos (y aun excursos) con sentido profético, un sí es no es apocalíptico. Y es que conforme se fue agotando el fondo sentimental del escritor, y esquilmada la convocatoria medianamente ordenada de fantasmas, obsesiones y recuerdos, Sender convirtió su jardín de escritura en un tíovivo de fantasías de la memoria que menoscabó el sustrato cronístico. Determinados sucedidos no serían sino pretextos para complacientes y regocijados ajustes de cuentas, o bien para inmediatas relecturas en una ensimismada y hermética esfera simbólica. Así hay que leer las novelas ordenadas bajo signos zo-

diacales y relatos como *El regreso de Edelmiro* o *Chandrío en la plaza de las Cortes* (1981). Pero no faltaron tampoco textos de calidad mayor (incluido el premiado *En la vida de Ignacio Morel*) como la galería de suicidas de *Nocturno de los 14* (1969), o renovados recuentos y reelaboraciones tales que *El superviviente* (1978) y *El fugitivo* (1976).

Los niveles del existir

Fue Sender a la vez hijo y fugitivo del siglo. Lo vivió y lo escribió extensa, intensamente, siendo esta última actividad clarividencia y exorcismo a un mismo tiempo. Quizá por ello memoria y biografismo se erigen en instancias imprescindibles para comprender gestos e improntas senderianas, y aun en tentaciones para reconstruir *positivamente* lo que no debería pasar por plana ejecutoria documental sino por parábolas inexcusables de un ciudadano, de un país y de una civilización en continua crisis.

Por descontado, lo que leemos en las novelas de Sender es pura literatura, y lo que le convierte en clásico no es lo que contó, sino cómo lo hizo: la capacidad de transmitir las convulsiones de un siglo con los nuevos y perplejos modos de percibirlo. Sender *vio en lo que hay*, como lo hicieron Picasso, Kafka, Grass, Faulkner o Borges, porque adoptó la manera más efectiva de captar los diferentes niveles de la existencia. Sender, al cabo, añoró siempre los ojos abiertos e inocentes del niño, el territorio de la infancia, tal vez por haber sido testigo de acontecimientos terribles. Hijo de un administrador de tierras y de una maestra, de pequeño hubo de observar la realidad dura y caciquil del agro aragonés, de sufrir la severidad de un padre dominante. En la adolescencia mostró su carácter irreductible y montaraz, siempre dispuesto a la fuga y al desasimiento suficiente. Tuvo también sus años de *niño bien* en la Huesca de 1919-1922, cuando dirigía el periódico comarcano *La Tierra*, pero el servicio militar en tierras coloniales marroquíes le enfrentó una vez más a una realidad acre y hostil. De *La Tierra* pasó a *El Sol* madrileño, donde ejerció, como sabemos, de sutil *croniqueur* de lo cotidiano. Su temperamento sedicentemente *montañés* poco condecía con la calma chicha de la *dictablanda*, por lo que no sorprende que en los amenes de aquélla se echara al monte anarquista. Estos años, y los subsecuentes republicanos (1928-1936), arrastraron a Sender, como a tantos artistas occidentales, a tomar partido urgente por una solución final redentora. El *hombre*

nuevo Sender principió de anarquista pero, insatisfecho con los métodos del anarcosindicalismo, vio en la disciplina comunista un método más eficaz para la revolución. Casado con Amparo Barayón y consagrado en enero de 1936 como novelista nacional, Sender podía aparecer a los ojos de un revirado Baroja como un *dandy comunista* más, remedo del matrimonio Alberti-León. La Guerra Civil, sin embargo, marcaría a fuego en la conciencia de Sender el emblema de fugitivo y superviviente: en pocos meses son fusilados su mujer Amparo y su hermano Manuel mientras él está peleando en el frente; con dos pequeños hijos a cuestas y perseguido por algunos mandos comunistas, comienza un periplo de *Saila* que termina en tierras norteamericanas. A pesar de su individualismo cerril y de una susceptibilidad epidérmica –y hasta paranoica–, Sender también es un paradigma de artista trasterrado. Tuvo como referencia obsesiva la patria abandonada aunque sin necesidad de frecuentar más grupos de españoles que él mismo. Ciertamente, el solitario Sender del exilio se replegó en su febril escritura, frecuentó su memoria y, según sabemos, convocó una y otra vez los recuerdos y los fantasmas en una suerte de sentimiento de culpa aliviado por la reinvención idealizada de un pretérito progresivamente más abstracto. Tal que sus compañeros de suerte, se las apañó para ejercer de profesor universitario y para colocar, con fortuna, buena parte de las miles de páginas nacidas de su grafomanía. Cuando hubo ocasión de regresar a España, el Sender esotérico de *esferas armilares* y signos zodiacales no fue entendido en un país que le esperaba como una suerte de imperturbable *novelista social* y revolucionario; nada más lejos del bregado anticomunista arrepentido (como tantos intelectuales occidentales de renombre) de haber sido *compañero de viaje* años ha. Desde bastante tiempo antes de la recuperación editorial española (mediados los años 60) Sender estaba muy a gusto reescribiendo en las salas de su memoria personal, en aquella inolvidable biblioteca de Monte Odina, título del libro de 1980.

El placer de leer a Ramón José Sender Garcés no estriba en el reconocimiento de qué personajes reales aparecen en *Crónica del alba*, como tampoco la fruición de contemplar *Las señoritas de Aviñón* consiste en la rebusca de fotografías y partidas de nacimiento de las susodichas. La novelística de Sender fue cualquier cosa menos *apropósito* de algo; por tal razón, la de deambular con suficiencia por los diferentes y plurisignificantes niveles del existir, la reputamos como paradigma de un hijo aventajado del siglo XX. □

KANDINSKY

Con 44 pinturas, acuarelas, tinta china y grabados

«Kandinsky: origen de la abstracción»

La exposición muestra la evolución del paisaje figurativo al abstracto

Con una conferencia de Maria-Josep Balsach, **profesora de Arte contemporáneo de la Universidad de Girona, se inauguraba el pasado 8 de octubre, en la sede de la Fundación Juan March, la exposición «Kandinsky: origen de la abstracción», que presenta 44 obras (30 pinturas y 14 acuarelas, tinta china y grabados), realizadas entre 1899 y 1920 por el creador del arte abstracto. (Visita virtual:** *www.march.es*)

La exposición, que ha sido organizada por la Fundación Juan March y la Fundació Caixa Catalunya de Barcelona, se centra en el tema del paisaje y muestra la evolución artística del pintor desde sus obras más figurativas en los inicios de su trayectoria, pasando por una progresiva disolución de las formas, el desarrollo y finalmente la culminación de la abstracción. De este modo, en estas 44 obras, puede detectarse una sutil transición de un paisaje figurativo a uno más emocional y de éste a uno decididamente abstracto. Las obras proceden principalmente del Museo Estatal Tretiakov de Moscú, de diversos museos rusos y de otros europeos, como el Centro Georges Pompidou de París, la Lenbachhaus de Múnich, el Von der Heydt Museum de Wuppertal, la Tate de Londres y el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, entre otros. A continuación ofrecemos un extracto del estudio que para el catálogo de la muestra ha escrito Valeriano Bozal, **catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid; y algunos párrafos del texto de** Marion Ackermann, ***Una pequeña guía para la observación de la «Composición VII»*, que recoge también el catálogo.**

«Moscú I. La plaza Roja», 1916

El nuevo ***horario de visita*** *de las exposiciones que exhibe la Fundación Juan March en su sede, en Madrid, es el siguiente:*

• De lunes a sábado, de 11 a 20 horas • Domingos y festivos, de 11 a 15 h.

Visitas guiadas:

• Miércoles, de 11 a 14 horas • Viernes, de 16,30 a 19,30 horas.

Valeriano Bozal

Kandinsky, el camino de la pintura abstracta

«Sin título», 1916

Dos ciudades tuvieron una importancia decisiva en la formación de Kandinsky: Moscú, su ciudad natal (aunque su familia se trasladó pronto a Odessa, en cuyo liceo estudió el artista, éste volvió después a Moscú) y Múnich, donde se instaló por primera vez en 1896: Múnich era uno de los centros artísticos más importantes de Alemania, allí encontramos las principales manifestaciones del *Jugendstil*, a las que el artista no fue ajeno.

En la producción de 1901, por lo general óleos de pequeño tamaño, abundan los motivos paisajísticos en una línea marcadamente posimpresionista que no sólo trata de captar el instante, también la condición de la naturaleza, con abundantes estudios espaciales, para los que se sirve de motivos anecdóticos como caminos, riachuelos y casas, que implican siempre la percepción de un sujeto, no sólo la contemplación óptica de los campos y los prados, las montañas, los cielos, ante todo la «pertenencia» a esos campos, a esa naturaleza.

Los años de Murnau y Múnich, donde se instala en 1908, suponen un cambio en su trayectoria que será definitivo. El sentimiento romántico de la naturaleza no desaparece, bien al contrario, se afirma, pero las formas en las que se expresa cambian sustancialmente. Además de pintar, trabaja con el compositor Thomas von Hartmann y el bailarín Alexandre Sacharoff, lo que acentúa la importancia que la música adquiere en su obra. Por otra parte, redacta la que será su más importante obra teórica, *De lo espiritual en el arte*.

Los paisajes de Murnau podrían considerarse una mera continuación de los motivos anteriores, pero no lo son. El estilo está transformándose: la pincelada espesa pierde importancia, se descarga de pasta pictórica y, aunque se mantiene el ritmo, éste no lo es tanto de pinceladas cuanto de formas coloreadas dispuestas según una organización compositiva cada vez más rigurosa y explícita. En el curso de su evolución se impone el color.

Obras de 1908 y 1909 son *Murnau. Patio del Castillo, Murnau. Paisaje con torre, Murnau-Lindenburg. Paisaje con torre* y *Riegsee. La iglesia del pueblo*. Son paisajes, y paisajes todavía figurativos, en los que percibimos sin dificultades todos y cada uno de los motivos, las casas, las torres, los caminos, los árboles, los montículos, etc., pero los rasgos tradicionales del paisaje han desaparecido. El artista no pretende tanto recrear un espacio tridimensional ilusionista cuanto disponer las formas sobre una superficie y desplegar una composición cromática que produzca un efecto sobre el espectador, un efecto emocional.

Kandinsky no pretende reproducir el color que posee cada cosa para así

ofrecer una representación verista de las cosas. Los amarillos, verdes, azules, morados, rojos y blancos que aquí aparecen gozan de autonomía, son más puros y agresivos, producen en nosotros efecto en cuanto colores, no en cuanto «colores de cosas». Kandinsky no ha prescindido de la narración, el paisaje es reconocible, pero la narración no está ya en primer plano. El contraste de estos colores no tiene tanto la pretensión de reconstruir una escena, un paisaje, cuanto de afectarnos emocionalmente. El paisaje se percibe con una perspectiva nueva, diferente de la mantenida hasta entonces, y la emoción surge a partir de los mismos recursos (hasta ahora) formales de la pintura.

«Pintura con tres manchas», 1914

Si somos capaces de prescindir de los elementos miméticos, aunque sólo sea imaginariamente, nos quedaremos con una serie de líneas, formas coloreadas, arcos y curvas en un espacio indefinido: son los componentes de sus obras abstractas. Y algo más: las emociones suscitadas por esas formas (más que abstractas, abstraídas) son las mismas, al menos familiares, que las producidas por la imagen figurativa, por el paisaje con camino, personajes, casas, etc.

Yo fundé la pintura abstracta

«He pintado el primer cuadro abstracto en 1911», afirma Kandinsky en 1921, cuando el debate sobre el origen (y, por tanto, sobre el creador) de la pintura abstracta está en auge: ¿fue Mondrian, Malevitch, Delaunay, Kupka o Kandinsky? En realidad una acuarela con tinta china y mina de plomo, *Sin título*, realizada por Kandinsky en 1910, firmada y fechada, que se conserva en el Centre Georges Pompidou –donada por Nina Kandinsky en 1976–, no sólo resuelve la cuestión sino que corrige al mismo artista.

En *De lo espiritual en el arte* se refiere Kandinsky a los dos efectos del color: el «puramente físico» y el «psicológico». El primero está constituido por el conjunto de sensaciones físicas que la percepción de un color produce, sensaciones que desaparecerán cuando lo haga el color o cuando se vea en repetidas ocasiones. El segundo ejerce una «vibración anímica», actúa sobre la psique, ejerce una influencia directa sobre el alma. A partir de esta hipótesis, el artista se verá en la obligación de especular sobre un lenguaje pictórico que empieza desde cero –porque ha abandonado los apoyos que le prestaba la mimesis– y, consecuentemente, en la necesidad de sugerir una verdadera gramática pictórica (una tarea que no acabará nunca, a la que dedicará otros escritos y sus lecciones de Bauhaus, una tarea en la que también están implicados otros artistas de la época).

Para Kandinsky el arte es el resultado de una «necesidad interior». De esta forma, el lenguaje artístico no es un instrumento para representar miméticamente la realidad dada, ni una exigencia de su transformación, es una verdadera producción de realidad. «Sobre la cuestión de la forma» (texto de Kandinsky) es un buen testimonio del modo en que el artista articula de manera original algunos de los conceptos vigentes en el debate estético

«Composición VII», 1913

del momento. Abstracción y realismo no son sino dos polos que conducen a una misma meta, formas de materialización que el espíritu (artístico) concreta y determina, pues sabido es que la forma artística no es sino la manifestación exterior del contenido interior.

Será posible así la creación de un «arte total» en obras que reúnen la pintura, la música, el teatro y el ballet. La «obra de arte total» fue uno de los proyectos de la vanguardia centroeuropea de estos años y, con matices de importancia, continuará estando presente en el horizonte posterior a la Gran Guerra. Aunque de manera diversa, tanto los formalistas como Kandinsky muestran su interés por manifestaciones artísticas a las que hasta ahora no se había atendido o que expresamente se habían despreciado. Pero sería inadecuado hacer de Kandinsky un formalista más. No lo es, aunque comparta muchos de sus conceptos y un marco de debate cultural y estético común. Si en algo se distancia de los formalistas es en el énfasis que concede a la experiencia interior del sujeto. Para aquéllos el arte es, ante todo, un modo de «dar forma» a –y, así, de conocer– la realidad exterior. Para Kandinsky el arte es un modo de expresar la necesidad interior personal, de una colectividad y de una época, universal.

La acuarela de 1910 con la que inicia el arte abstracto, a la que me he referido, no nos ofrece tanto la construcción de un mundo visual cuanto la vibración de su experiencia. Ni en ésta ni en *Dentro del círculo* (1911), otra acuarela fundamental en su trayectoria, se reconocen motivos figurativos, pero sí el ritmo de una vibración personal que es eco de un movimiento universal, en el que se alcanza, por la falta de límite, la más extrema libertad expresiva.

El lenguaje para el futuro

1911 y 1912 fueron años de gran actividad y producción. El catálogo razonado de las pinturas reúne los números 373 a 425 para el primero y 426 a 451 para el segundo, en buena parte óleos, pero también otras técnicas. A éstas es preciso añadir acuarelas y dibujos, y sólo así podremos medir la capacidad de trabajo de Kandinsky, que en esos años está enfrascado en una polémica estética y cultural y en la preparación y edición del almanaque de *Der Blaue Reiter*.

Quizá fuera posible añadir otro componente importante para esta nueva visualidad kandinskyana: la luz. Hasta ahora en sus pinturas había aparecido luz natural, luz de día o de noche, del amanecer y del atardecer. Ahora empieza a cambiar la condición de la luz, y creo que esto también se debe en buena parte a la importancia que adquiere el teatro: la luz de muchas de las pinturas de 1911 y, sobre todo, de 1912 en adelante es una luz artificial, teatral, y el cromatismo pare-

ce resultado de los efectos propios de la luz eléctrica, escenográfica.

La utopía revolucionaria

En 1914, al estallar la guerra, la vida de Kandinsky sufre cambios importantes. En tanto que ciudadano ruso, se ve obligado a marchar de Alemania. En agosto de 1914 viaja a Suiza y en diciembre de ese año pasa a Rusia, primero a Odessa y de inmediato a Moscú. A finales de 1915 se traslada a Estocolmo, donde permanece hasta marzo de 1916, fecha en la que vuelve a Rusia. Cuando vuelve, se ha separado de Gabriele Münter y conoce a Nina Andreevsky, con la que contraerá matrimonio en febrero de 1917. Simultáneamente, empiezan a planteársele problemas económicos de difícil solución: la Revolución de Octubre no hace sino perjudicarlo. La concepción kandinskyana de un arte total no choca con los anhelos revolucionarios de transformación radical; la relación entre la ciencia y el arte, tal como la expone en su conferencia de 1921, puede incluirse como un renglón más, original y llamativo, en el debate sobre la muerte de la pintura de caballete; la afirmación de un lenguaje nuevo conecta con los proyectos de Scriabin, Elena Guro, Matiusin y Velimir Khlebnikov –Tatlin, uno de los artistas más estimados por Kandinsky realizará una escenografía de éste–; su defensa de la abstracción parecerá ahora tímida en comparación con las propuestas de Malevich; su presunción de un mundo nuevo puede concretarse –al menos, verse como tal– en la eclosión artística que la Revolución trae consigo...

Pero no cabe duda de que Kandinsky no era un artista revolucionario en el sentido en que lo fueron Rodchenko, Tatlin o Lissitzky y es evidente que deseaba pintar más de lo que podía hacerlo en Moscú entre 1918 y 1921. Ahora bien, que no rechaza la enseñanza del arte y la organización de las instituciones correspondientes es cosa que se pone de manifiesto tanto por su trabajo en la Rusia revolucionaria, cuanto por su posterior aceptación de un puesto en la *Bauhaus* de Weimar (1922).

Pero ¿cuál fue su evolución? En 1914, el número de óleos disminuyó y la pintura tendió a hacerse más dramática, incluso agresiva. Las *improvisaciones* son testimonio de un mundo caótico y las obras en las que representa a los Jinetes del Apocalipsis una clara referencia a los acontecimientos europeos. No hay pinturas en 1915 en el catálogo razonado y en 1916 su número es escaso. Ahora bien, más relevante que el número es la importancia que adquiere la figuración, con repetidas vistas de Moscú –entre las que destaca *Moscú I. La Plaza Roja* –, y ello sin que desaparezca la abstracción.

En las obras más importantes pintadas por Kandinsky en estos años se han podido advertir algunos cambios muy evidentes, el más importante de los cuales es la presencia de la figuración. Moscú adquiere la fisonomía de una parte del cosmos y, como él, se compone a la manera de una sinfonía.

Las pinturas de 1917 desarrollan abstractamente esta «temática». Son manifestaciones románticas de una visión cósmica, como si el artista deseara investigar en la condición del mundo y en las emociones que su naturaleza suscita. Hasta qué punto semejante «temática» está alegóricamente relacionada con los acontecimientos histórico-políticos es asunto sobre el que no me atrevo a pronunciarme. Quizá, tal como insistieron algunos artistas revolucionarios, Kandinsky pertenecía, a pesar de su radical originalidad, al viejo mundo artístico, pero eso no tanto por su inclinación mística –que la tenía–, cuanto por el hecho de que pensaba en la pintura en términos de expresión y representación más que en términos de construcción, y porque comprendía las obras en relación a una contemplación privada y personal, individual, más que en atención a su destino colectivo. □

Textos de Wassily Kandinsky

(De su obra «De lo espiritual en el arte», 1911)

La relación inevitable entre color y forma nos lleva a observar los efectos que tiene la forma sobre el color. La forma misma, aun cuando es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, posee su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades idénticas a esa forma.

Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, especialmente al iniciarse un camino. Aun cuando la construcción general puede lograrse por vía de la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación nunca se crea ni se encuentra a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación.

Todo el que no capta el sonido interno de la forma (de la física y especialmente de la abstracta), considerará siempre arbitrario tal tipo de composición. Precisamente el movimiento aparentemente arbitrario de las formas sobre la superficie del cuadro puede parecer un juego gratuito con las formas. También aquí rige el criterio y el principio que en todos los terrenos es lo único y lo único esencial: el principio de la necesidad interior.

En general el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo, el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas.

El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana.

La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Llamaremos a esta base principio de la necesidad interior.

La forma permanece abstracta, es decir, no define un objeto real sino que es una entidad totalmente abstracta. Estos seres puramente abstractos, que como tales poseen su vida, su influencia y su fuerza, son el cuadrado, el círculo, el triángulo, el rombo, el trapecio y otras innumerables formas, que se hacen cada vez más complicadas y no tienen denominación matemática. Todas ellas tienen carta de ciudadanía en el reino abstracto.

Cuando por razones artísticas «deformamos» un rostro o diferentes partes del cuerpo, chocamos no sólo con la cuestión puramente pictórica sino también con la anatómica, que obstaculiza la intención pictórica y le impone consideraciones de segundo orden. En nuestro caso, por el contrario, todo lo secundario desaparece automáticamente y queda sólo lo esencial: el objetivo artístico. Precisamente, esta posibilidad de deformar las formas, en apariencia arbitraria, pero en realidad rigurosamente determinable, es una fuente de infinitas creaciones puramente artísticas.

El espectador está demasiado acostumbrado a buscar la coherencia externa de las diversas partes del cuadro. El período materialista ha producido en la vida y, por lo tanto, también en el arte, un espectador incapaz de enfrentarse simplemente al cuadro (muy especialmente el llamado «experto en arte»), en el que busca todo (imitación de la naturaleza, naturaleza a través del temperamento del artista, es decir, su temperamento, ambiente, «pintura», anatomía, perspectiva, ambiente externo, etc.) todo menos la vida interior del cuadro y su efecto sobre la sensibilidad.

KANDINSKY

Finalizó el ciclo «Músicas para una exposición Kandinsky»

La Fundación Juan March programó durante los días 15, 22 y 29 de octubre el ciclo «Músicas para una exposición Kandinsky», con motivo de la exposición «Kandinsky: origen de la abstracción» que se inauguró el 8 de octubre. Interpretado por Miriam Gómez-Morán **(piano);** Trío Kandinsky y Grupo Tactum, **se ofreció en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España.**

Como se indicaba en el programa de mano, este ciclo de música, así como las conferencias del profesor Simón Marchán **en el Aula abierta «Iconos de la modernidad (Antes y después de Kandinsky)», acompañan a la exposición «Kandinsky: origen de la abstracción» que se ofrece en nuestras salas. La programación simultánea de ciclos conjuntos de conferencias, música y exposiciones se ha hecho otras muchas veces por la utilidad que tienen para disfrutar de una visión global de los acontecimientos, artísticos o no.**

Este ciclo de música incluía obras de compositores que fueron amigos de Kandinsky y tuvieron los mismos objetivos estéticos, como Schönberg, y que son contemporáneas de las pinturas expuestas. Como el asunto a tratar es el de la disolución de la tonalidad clásica y la búsqueda de nuevas vías, no estaba el Schönberg dodecafónico de los años veinte (que pertenece a otro momento histórico, el del racionalismo y la Bauhaus) y en cambio se programaron hasta tres obras breves del último Liszt en las que la armonía tradicional ya se tambalea: son un claro anuncio de lo que se avecinaba. Tardorromanticismo, expresionismo, atonalidad por último: ése es el panorama musical que ha acompañado a esta exposición.

José Luis García del Busto **es el autor de las notas al programa y de la introducción general, de la que reproducimos un extracto.**

José Luis García del Busto

La fiesta artística

La fiesta artística que es contar con la pintura de Kandinsky la refuerza esta casa –como tantas veces ha hecho– con un ciclo paralelo de conciertos que, en tres jornadas, va a presentar música que se hermana o que sirve para ambientar sonora, intelectual y artísticamente la exposición. Y, como no podía ser de otra forma, es Arnold Schönberg el compositor (¡y también pintor!) en el que se basan estos conciertos.

En la relación Schönberg-Kandinsky, el primero en tender la mano fue el pintor ruso. Éste, establecido en Alemania desde 1896, había asistido, junto a su colega Franz Marc, a un concierto celebrado en Múnich el 1 de enero de 1911, en el que el Cuarteto Rosé tocó los dos *Cuartetos* que Schönberg había escrito hasta entonces y la pianista Etta Werndorff sus *Piezas op. 11*. Impresionado, Kandinsky escribió al compositor una car-

ta admirativa, mostrándose en sintonía artística con él. Schönberg procuró contacto personal con Kandinsky en el verano del mismo año, en el tiempo que pasó en Baviera tras haber acabado su *Tratado de armonía*, y la relación personal y la sintonía artística cuajaron hasta el punto de que tres cuadros de Arnold Schönberg fueron colgados en la exposición inaugural de *Der Blaue Reiter*, principio del glorioso movimiento artístico que fundaron Kandinsky y Marc en el mismo año de 1911.

Poco después, Schönberg demostró que tenía en su pensamiento el arte de Kandinsky, aunque fuera en segundo término... Así, en carta a Emil Hertzka (Berlín, 1913), planeando el posible paso a cine de su obra *La mano feliz*, Arnold Schönberg escribió: «Un pintor (por ejemplo, I. Kokoschka, o II. Kandinsky, o III. Roller) diseñará todas las escenas principales»...

La amistad se mantenía gracias a la correspondencia y a la mutua admiración, pues los encuentros personales no eran frecuentes. En 1922 Schönberg ha tenido noticia de Kandinsky y le escribe en cordialísimo tono: «¿Qué es de su libro *Lo espiritual en el arte*? Pienso en él porque apareció al mismo tiempo que mi *Tratado de Armonía*, del que acabo de enviar a la imprenta una revisión ya muy avanzada»... «¿Le sería posible venir a Austria siquiera una vez? Me agradaría mucho verle. En todo caso, espero volver a oír de usted más a menudo, lo que me hará mucho bien»... Pero esta relación dio un brusco y negativo giro meses después, en 1923: tras ser invitado por Kandinsky a acudir a Weimar para integrarse en los proyectos culturales de la Bauhaus, Schönberg se informó y entendió que en la Bauhaus soplaban vientecillos antisemitas. Profundamente dolido, el compositor vienés escribió a su hasta entonces amigo una carta escueta y dura en la que se deslizaban frases como ésta: «No soy un alemán, un europeo, quizá ni siquiera un ser humano (al menos los europeos prefieren a los peores de su raza antes que a mí), sino que soy judío» (...) «He oído que también un tal Kandinsky ve sólo maldad en los actos de los judíos y que sólo ve lo judío en sus malos actos, y entonces renuncio a toda esperanza de entendimiento. Fue un sueño. Nosotros somos hombres de especies distintas. ¡Definitivamente!» Como cabe imaginar, Kandinsky, sorprendido y tocado, contestó inmediatamente, considerando infundada la acritud de Schönberg. Sin embargo, las posturas política y ética de ambos creadores no eran antagónicas y, así, el desencuentro sería pronto felizmente saldado: en el verano de 1927, Arnold Schönberg y Wassily Kandinsky reanudarían su amistad tras coincidir descansando en Pörtschach.

Las obras de Schönberg que se interpretan en estos conciertos van, cronológicamente, desde 1899 hasta 1912, si bien la *Sinfonía de cámara op. 9*, de 1906, la escucharemos aquí en la versión instrumental hecha por Webern en 1923, el año del choque entre Schönberg y Kandinsky al que acabamos de referirnos. Cuando, en 1899, el joven maestro vienés compone su impresionante *Noche transfigurada*, el pintor ruso (ocho años mayor) hacía poco que se había establecido en Múnich. Las *Piezas op. 11* ya hemos visto que figuran entre la primerísima música schönbergiana que conoció Kandinsky. Las *Piezas op. 19* son de 1911, el año del encuentro entre los dos artistas, y el *Pierrot lunaire* llegaría meses después...

En cuanto a la música no de Schönberg que se escucha en estos mismos conciertos, mayoritariamente fue concebida en 1907-1908, entre la *Sinfonía de cámara* y las *Piezas op. 11* del vienés: la *Sonata* de Scriabin, la de Berg y el *Trío* de Reger. Por delante, a modo de anticipo y anuncio, se sitúan las misteriosas últimas piezas pianísticas de Liszt y, como obra más moderna, la *Suite* pianística de Bartók. □

Desde el 26 de noviembre

Exposición «Lucio Muñoz íntimo»

Ofrece 58 obras realizadas entre 1953 y 1997

El 26 de noviembre se abre en las salas de exposiciones temporales del Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma (*www.march.es/museopalma*), la exposición «Lucio Muñoz íntimo», compuesta por 58 obras de Lucio Muñoz **(1929-1998) realizadas entre 1953 y 1997 –un año antes de su muerte– por una de las figuras más relevantes del informalismo español del siglo XX. Las obras –en cera sobre papel, técnica mixta sobre papel y sobre tabla, óleo, collage y grafito sobre papel– proceden de colecciones particulares. La exposición permanecerá abierta en el Museo hasta el 14 de febrero de 2004.**

La exposición nos acerca –se apunta en la presentación del catálogo–, desde el silencio y la intimidad de la mirada, al proceso creativo de Lucio Muñoz; un proceso vital en el que la literatura y la música fueron estímulos constantes de su creación plástica. Sus obras se presentan como evocaciones de un mundo interior; espacios para la reflexión, sugerencias para comprender el mundo.

La muestra ofrece una selección de obras íntimas, de pequeño y mediano formato en su mayoría, junto con otras obras de mayores dimensiones, sin renunciar por ello al concepto de intimidad referido en su título; sus obras más reposadas, de cámara, menos conocidas. Ofrece un recorrido por las diferentes etapas del artista, a través de las cuales muestra la capacidad expresiva de la materia. Su constante afán investigador le llevó a adentrarse en las posibilidades de los materiales. La madera, protagonista indiscutible, se ofrece pintada, tallada, arañada, astillada, quemada; ennegrecida y misteriosa en sus primeras obras, y luminosa, desnuda y serena en las últimas. La utilización del papel en un momento determinado le proporcionó espontaneidad, flexibilidad e independencia. Junto a sus paisajes interiores, emocionales y misteriosos se presentan composiciones arquitectónicas y objetuales en un progresivo despojamiento material; una simplicidad formal, que también se ve reflejada en los títulos.

Actividades en torno a la exposición

- ***Miércoles 26 de noviembre***
  Diálogo entre **Fernando Castro** y **Rodrigo Muñoz Avia** sobre Lucio Muñoz
- ***Jueves 27 de noviembre***
  Fernando Castro: «La generación de Lucio Muñoz»

Salón de actos
19,30 horas. Entrada libre.

El 15 de noviembre

Se clausuran las exposiciones de Chillida y Saura

El próximo 15 de noviembre se clausuran, en las salas temporales del Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma, las dos exposiciones que llevan abiertas desde el pasado 23 de julio: *Chillida, elogio de la mano*, 103 obras realizadas entre 1945 y 2000 por el artista vasco, y en las que la mano es el elemento unificador; y *Saura. Damas*, 53 obras realizadas por el pintor aragonés entre 1945 y 1997, y en las que el hilo conductor es la representación de la mujer. Ambas exposiciones coincidieron con el primer aniversario de la muerte de Eduardo Chillida y con el quinto de la muerte de Antonio Saura.

«Mujer en su habitación», 1950, de Saura

Tanto la prensa local como la nacional se ocuparon, en su día, de estas dos muestras inauguradas en las salas temporales del renovado y ampliado Museu de Palma. Así, por ejemplo, **Cristina Ros**, en su columna aparecida en «Última Hora» escribía, entre otras cosas: «Explosivo Saura, convierte en bestial la imagen de la mujer que desea, acentúa el drama y ofrece la imagen de una relación o de un deseo sexual. El que se establece entre el artista y la pintura». Y en otra columna, al día siguiente, Cristina Ros se refería al artista vasco: «... Las manos de Chillida son la expresión del sosiego y el método. No falto de pasión, pero ésta viene sobradamente avalada por la constancia y el detenimiento con los que aplicó su mirada...».

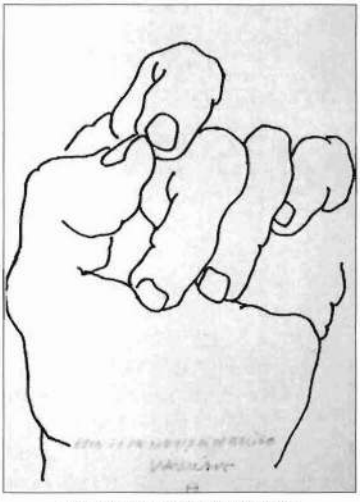
Joana Maria Roque, desde Palma y para «La Vanguardia», de Barcelona, definía así el «diálogo Chillida-Saura» del Museu: «Una explosión de belleza y arte, en un caserón noble, adecuado como museo de vanguardia».

L. Moyá, en «Diari de Balears», refiriéndose a la obra de Chillida consideraba que «el muntatge ensenyarà una nova imatge de la seva producció, allunyada del seu monumentalisme característic i centrada en la figura de les mans».

«Es la oportunidad –escribía **Lourdes Durán** en «Diario de Mallorca»– de ver al Chillida más íntimo a través de sus manos, las que no re-

flejan la anatomía propiamente sino cierta filosofía de la vida del propio artista.»

Francesc Bujosa, crítico de arte de «Última hora», tras reflexionar sobre la importancia de las manos («hay algunos que incluso se atreven a decir que no es la cara el espejo del alma sino las manos»), pasó a subrayar la importancia de las mismas en la obra del artista vasco («no piensen ustedes que se trata de una pequeña muestra, bien al contrario. Y es que la mano ha sido un tema central en casi toda la obra de Chillida») y a dar, por último, un consejo: «Yo les pido que no dejen de visitar la exposición y, para que lo hagan sin cansarse, les diré que está en el segundo piso». □



«Sin título», 2000, de Chillida

Curso del 4 al 22 de noviembre

Cerámica contemporánea

Dentro de las actividades que el Museu d'Art Espanyol Contemporani (Fundación Juan March), de Palma, ha emprendido en el nuevo curso que se inició el mes pasado (itinerarios didácticos, talleres relacionados con la colección permanente, propuestas didácticas específicas en torno a las exposiciones temporales, Recitales para Jóvenes, etc.), en noviembre se celebra un Curso sobre cerámica Contemporánea.

El programa del curso es el siguiente:

- Martes 4: *Introducción a la historia de la cerámica*
  19 horas
  Jaume Coll

- Miércoles 5: *Nociones sobre técnicas cerámicas*
  19 horas
  Joan Gardy Artigas

- Sábado 8: *Visita al taller de la ceramista* ***Margalida Escalas***
  11 horas

- Martes 11: *La tradición del torno: Hans Coper, Bernard Leach, Llorens Artigas, Antoni Cumella*
  19 horas
  Luis Castaldo

- Miércoles 12: *Los primeros años: Dufy, Matisse, Marquet... y los años cincuenta: Fontana, Picasso, Miró...*
  19 horas
  Mª Antonia Casanovas

- Martes 18: *Los años setenta: Tàpies, Chillida y últimas tendencias*
  19 horas
  Lourdes Cirlot

- Sábado 22: *Miquel Barceló y la cerámica*
  11 horas
  Enrique Juncosa

Anteriormente la Fundación Juan March ha organizado en Palma cursos sobre arte contemporáneo, el grabado y otros temas relacionados con las exposiciones temporales ofrecidas en el Museo. □

27 obras realizadas de 1950 a 1994

Los collages de Esteban Vicente

Una selección de 27 collages realizados por Esteban Vicente **(Turégano, Segovia, 1903 - Bridgehampton, Long Island, EE UU, 2001), artista español perteneciente a la Escuela de Nueva York del expresionismo abstracto americano, se exhibe en las salas de exposiciones temporales del Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca. Las obras, que abarcan de 1950 a 1994, proceden del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, de Segovia. La exposición permanecerá abierta en Cuenca hasta el 8 de febrero de 2004.**

«Prefiero pensar que el collage –dejó escrito Esteban Vicente– es otra forma de pintar, más que un medio definido y limitado. Las dimensiones propias del material determinan la calidad de esta superficie 'no pintada'. (...) El papel en blanco me invita a depositar en él mi visión, mis sentimientos, me invita a encontrar una nueva realidad plástica. En el collage encuentro una valiosa serenidad y la concreción que son esenciales para la existencia de mi imagen en la pintura.»

José María Parreño, **subdirector del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, de Segovia, es autor del estudio que sobre el collage y el artista segoviano recoge el catálogo. Reproducimos a continuación un extracto.**

José María Parreño

El collage, crucial en su expresionismo abstracto

El collage es, probablemente, la forma artística más característica de la plástica del siglo XX. Mientras que esta opinión está generalmente aceptada, las causas de su aparición, su sentido, resultan mucho más discutidas. También es sorprendente la variedad de creaciones que toman su nombre. Así las cosas, si su creador fue Picasso o fue Braque, en la primavera o en el otoño de 1912 creo que tiene una importancia menor. Lo indiscutible es que el collage nació en el seno del cubismo analítico y que contribuyó decisivamente a su desarrollo. Podemos afirmar también sin temor a equivocarnos que desempeñó un papel decisivo en la transformación de la escultura del siglo XX y que fue el medio plástico por excelencia para las propuestas de surrealistas y dadaístas. Desde prácticas concretas como el fotomontaje, a la actitud de cierto arte postmoderno, que recombina estilos y lenguajes arrancándolos de su contexto original, el collage ha llegado a ser un método de trabajo más que una técnica artística específica. Pero además, si lo consideramos tan representativo del arte del siglo XX es porque logra capturar su espíritu de manera insuperable. La ruptura de la unidad espacio-temporal, la fragmentación, la re-

Esteban Vicente en su estudio de Bridgehampton, hacia 1970. Foto: John Redd

Esteban Vicente, Honolulu Academy of Arts. Hawaii, 1969. Foto: Francis Haar

organización de partes heterogéneas en un todo nuevo y distinto, son rasgos del collage pero también de nuestras vidas, de nuestra experiencia de la sociedad y la cultura en la que estamos inmersos.

En cierto modo, la técnica del collage parece muy poco apropiada como vehículo del lenguaje del expresionismo abstracto, pues la exigencia de un proceso técnico elaborado dificulta la acción de unas fuerzas instintivas que se lanzan a la conquista física del lienzo o el papel. En otro sentido, sin embargo, nada puede ser más adecuado. Según Max Ernst, el mecanismo del collage consiste en la explotación del encuentro fortuito de realidades distantes –y en vez de realidades podemos decir colores, formas, texturas y también impulsos– en un plano que no les es familiar. Como él mismo escribiera: «La conquista más noble del collage es lo irracional». Es por esto por lo que podía ser útil para quienes querían expresarse burlando la vigilancia de la razón y la costumbre. Pero la explotación de la arbitrariedad, la consagración del azar, tan caras a los surrealistas que podían convertirse en un fin en sí mismas, no pasaban de ser para los jóvenes expresionistas más que un medio o un punto de partida. Cortar, elegir, colocar, mover, pegar y a veces rasgar o raspar y empezar de nuevo, anula la necesidad e incluso la conciencia de la representación, dando lugar a estructuras relacionales creadas a partir de sentimientos y asociaciones formales. El collage, de intención surrealista, es el que practica Motherwell. En sus collages de 1944 y 1945, evita cuidadosamente el solapamiento de los fragmentos, tratando de producir la impresión de una aparición súbita y simultánea de imágenes creadas por generación espontánea. Todo ello da como resultado la anulación de cualquier profundidad o movimiento y una acentuada impresión de planitud muy acorde con la versión más canónica del movimiento al que Motherwell se adscribe. Como veremos, la actitud de Esteban Vicente es del todo contraria, coherentemente con su desconfianza por el automatismo y el azar. Así, un recurso habitual de Vicente será la superposición de fragmentos y su yuxtaposición, que enfatiza el sentido espacial del cuadro y su carácter constructivo. La causa es que el collage de Vicente es de raíz cubista, aunque su utilización del color desbordará por completo la restringida paleta cubista. Y es ahí donde el artista desarrolla su propia personalidad.

La singularidad de Vicente en el contexto del expresionismo abstracto americano encuentra su mejor plasmación en los collages. Por eso creo que dedicarles una exposición no es ocuparse de una faceta menor de su

creación, al contrario. Me atrevería a decir que si bien es un pintor excelente, sus collages alcanzan el rango de excepcionales. En su genial utilización del color, en su humildad material, en su equilibrio espacial riguroso se resume su lenguaje. Y son una pieza clave del puente que le conduce de la figuración de su etapa europea y los primeros años americanos –hasta 1939, aproximadamente– a la abstracción radical con la que, una década más tarde, entrará a formar parte de la Escuela de Nueva York. En el intervalo, Vicente abandonó la figuración y comenzó a utilizar la superposición de planos de color como medio para crear espacio, guiado por su interés en ocuparse «de la estructura general del cuadro, que creo que había dejado de lado en el proceso de pintar del natural», como él mismo declaró.

«Mealii», Hawaii, 1969

La experimentación con el papel fue un medio privilegiado para cambiar el rumbo de su evolución. De hecho, es el recurso más inequívocamente cubista que acompañará a Vicente a partir de entonces, conectándole ya hasta el final con su pesquisa de aquellos años. Vicente nunca ha negado la importancia del collage en aquel proceso. Y si decidió un día trabajar con él fue para intentar seguir pintado... por otros medios. El medio artístico neoyorkino detectó enseguida el interés de este trabajo: un collage figura en la tarjeta de su primera individual en Nueva York desde hacía once años, en Peridot Gallery, 1950, y son sendos collages los de Rose Fried Gallery en 1957 y 1958; la revista *Art News* elige un collage para la cubierta del número de febrero de 1957 y lo mismo hará *Art International* en 1964. A su vez, es seleccionado para la exposición colectiva *Collage International: From Picasso to the Present* (Contemporary Arts Museum, Houston, 1958) y para *The Art of Assemblage* (MOMA, Nueva York, 1961). Uno de sus collages de esta última muestra aparece reproducido en la crítica que Thomas B. Hess le dedicó poco después en *Art News*. Pero tal vez lo que mejor muestra la relevancia que adquieren los collages de Vicente en el contexto del expresionismo abstracto es un artículo de Elaine de Kooning, publicado en septiembre de 1952 en la revista *Art News*, y que formaba parte de una serie dedicada a artistas del momento. Que alguien tan inmerso en el contexto ar-

«Collage con amarillo, azul y naranja», 1963

tístico eligiera el collage y lo analizara con tal dedicación, da idea de la importancia que le concedía. No hay muchos otros ejemplos de collage expresionista en aquellos años: los ya mencionados de Motherwell y Krasner, los de Marca Relli y los, años después tan próximos a Vicente, de Anne Ryan. Sólo conocemos un collage de Elaine de Kooning de entonces, *Collage* (1950), que guarda muchas semejanzas con un cuadro importante: *Asheville* (1949), ambos próximos, por cierto, a los mencionados cuadros de Vicente de 1952.

Lo que le diferencia en todos los casos es su acusado sentido espacial, tanto en el movimiento del plano como en su profundidad, y junto a ello, el apasionado uso del color. Vale la pena recordar que Vicente abandonó la escultura, su primera vocación, a causa de su interés por el color y la agilidad de la pintura. Vicente parece, en realidad, haber hallado una fórmula para combinar esas dos opciones: escultura y pintura, espacio y color, el orden cubista y la libertad expresiva del cromatismo. La elección del collage, como escultura subrepticia, que arranca y construye con planos de color, constituyó sin duda una solución ideal para sus aspiraciones. Le permitía entrar en relación directa con la fisicidad de los materiales y, sobre todo a partir del uso del spray y el aerógrafo, manejar el pigmento con rotunda intensidad, para así poder plasmar mejor el color como soporte de la luz.

Si ahora tuviéramos que establecer su parentesco con otros grandes creadores del collage, deberíamos relacionarlo con el Braque de los primeros *papiers collés*. Cercano a Schwitters en ciertos aspectos compositivos –también sucede con algunos de sus *Toys*–, aunque con el paso de los años el cromatismo va encendiéndose y aligerándose hasta ser decididamente matissiano. A diferencia de éste, Vicente, sin embargo, introducirá siempre elementos pictóricos en y entre los papeles recortados, alterando la nitidez y creando profundidad. Su interés por las calidades del borde del plano de color, de su materialidad, tienen también un efecto en profundidad, buscando las texturas como matiz de los tonos y forzando las superposiciones. □

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 también responsable esta institución cultural. 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 generaciones posteriores de los años ochenta y noventa.

El Museo cuenta con salas de exposiciones temporales, donde se organizan periódicamente muestras de diferentes artistas.

Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March)
Casas colgadas, Cuenca
Tfno.: 969 21 29 83 - Fax: 969 21 22 85
Internet: ***www.march.es/museocuenca***
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.

Nuevo ciclo en noviembre

Ciclo «Hugo Wolf en su centenario»

La Fundación Juan March ofrece un nuevo ciclo de conciertos, bajo el título «Hugo Wolf en su centenario», durante los miércoles 5, 12 y 19 de noviembre. Interpretado por Manuel Cid **(tenor) e** Irini Gaitani **(piano);** Gabriel Pérez-Bermúdez **(barítono) y** Jorge Robaina **(piano); y el** Cuarteto Leonor (Delphine Caserta, **violín;** Enrique Rivas, **violín;** Jaime Huertas, **viola; y** Álvaro Huertas, **violonchelo) y transmitido en directo por Radio Nacional de España, el programa del ciclo es el siguiente:**

— *Miércoles 5 de noviembre*

Manuel Cid (tenor) e **Irini Gaitani** (piano)

Lieder con textos de J.W. Goethe, J. von Eichendorf, «Italienisches Liederbuch», E. Mörike y «Spanisches Liederbuch»

— *Miércoles 12 de noviembre*

Gabriel Bermúdez (barítono) y **Jorge Robaina** (piano)

Lieder con textos de Heine, Mörike, Lenau y Goethe

— *Miércoles 19 de noviembre*

Cuarteto Leonor (Delphine Caserta, violín; **Enrique Rivas**, violín; **Jaime Huertas**, viola; y **Álvaro Huertas**, violonchelo)

Intermezzo en Mi bemol mayor, Serenata Italiana en Sol Mayor y Cuarteto de cuerda en Re menor

Los intérpretes

Manuel Cid es profesor de la Escuela Superior de Canto de Madrid y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía y académico de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla. **Irini Gaitani** es profesora de piano en la Academia de Enseñanza Musical de K. Gurska y de música de cámara en el Conservatorio de Ferraz. **Gabriel Bermúdez** ha colaborado con el Festival de Ópera de La Coruña y el Teatro Calderón de Valladolid. Ha obtenido el Premio de la Asociación Gayarre de Amigos de la Ópera de Navarra en el Concurso Internacional de Canto Julián Gayarre 2000, en Pamplona. **Jorge Robaina** ha ganado diversos premios, como «Pegasus» en Viena, «Coleman» en Santiago de Compostela y el segundo de Juventudes Musicales de España. Ha actuado en el Festival Internacional de Granada, de Canarias y de Otoño de Madrid, entre otros.

El **Cuarteto Leonor** es una formación nacida en 2001; para la presente temporada tiene programados conciertos en España, Francia, Suiza y Alemania. **Delphine Caserta** es profesora de la Escuela Municipal de Música de Toledo y fundadora, además del Cuarteto Leonor, del Dúo «In media res». **Enrique Rivas** es profesor de violín en el Conservatorio Profesional de Música «Jacinto Guerrero» de Toledo. **Jaime Huertas** es profesor en las Escuelas Municipales de Música de Boadilla y Tres Cantos (Madrid), y profesor en los Cursos Internacionales de Música de San Esteban de Gormaz (Soria). Es miembro fundador del Cuarteto Leonor. **Álvaro Huertas** es director y profesor de los Cursos Internacionales de Música de San Esteban de Gormaz. Durante cuatro años ha sido profesor por oposición del Conservatorio Profesional de Música de Soria. □

«Conciertos del Sábado» en noviembre

«Música para dos pianos»

Con un ciclo dedicado a la «Música para dos pianos» prosiguen en noviembre los «Conciertos del Sábado». Los días 8, 15, 22 y 29 a las 12 de la mañana, actúan el ***Atlantis/Piano Dúo (Heidi Sophia Hase y Eduardo Ponce)*** *y los dúos* ***Alberto Rosado-Kennedy Moretti, Begoña Uriarte-Karl-Hermann Mrongovius y BdB dúo (Mª José Barandiarán-Mª José de Bustos).*** *Aunque no es la primera vez que la Fundación programa este tipo de música, en esta ocasión lo hace para presentar oficialmente el nuevo piano Steinway, adquirido la pasada primavera directamente en la célebre fábrica de Hamburgo, y comparar su sonido con el veterano Steinway que ha sido el soporte principal de muchos conciertos durante casi tres décadas; piano que, adecuadamente convervado, aún sonará muchas veces en nuestra sala.*
El programa del ciclo es el siguiente:

— Sábado 8 de noviembre

Atlantis/Piano Dúo (Heidi Sophia Hase y Eduardo Ponce)

Concerto per due pianoforti soli, de I. Stravinsky, Concertino, Op. 94 y Suite Op. 6, de D. Shostakovich; y Variaciones sobre un tema de Paganini, de W. Lutoslawski.

— Sábado 15 de noviembre

Alberto Rosado y Kennedy Moretti

Christus wir sollen loben schon, BWV 611, de G. Kurtág-J.S. Bach; Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56b, de J. Brahms; Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 633, de G. Kurtág-J.S. Bach; Cuatro piezas de Mikrokosmos, de B. Bartók; Christe, du Lamm Gottes, BWV 619, de G. Kurtág-J.S. Bach; Cuatro piezas de «Jatékok», de G. Kurtág; O Lamm Gottes, unshuldig BWV 618, de G. Kurtág-J.S. Bach; Tres piezas para dos pianos, de G. Ligeti; y Ach wie nichtig, ach wie flüchtig BWV 644, de G. Kurtág-J.S. Bach.

— Sábado 22 de noviembre

Begoña Uriarte y Karl-Hermann Mrongovius

Concierto en Re mayor, para dos instrumentos de tecla, de A. Soler; 5 Valses, Op. 39, de J. Brahms; Elegía, de F. Poulenc; y Danzas Sinfónicas, Op. 45, de S. Rachmaninov

— Sábado 29 de noviembre

BdB dúo (Mª José Barandiarán y Mª José de Bustos)

Bein joan hintzan, de F. de Madina; Barcus Suite, de Ch. Bordes; Lindaraja, de C. Debussy, Cinco Piezas infantiles, de J. Rodrigo; Tríana y Navarra, de I. Albéniz; y Tres Danzas andaluzas, de M. Infante.

Otros ciclos monográficos sobre música para dos pianos

Además de diversos recitales sueltos o integrados en música pianística, la Fundación Juan March ha dedicado a la música para dos pianos los siguientes ciclos monográficos:

- Música del siglo XX para dos pianos (1986)
- Mozart: Integral de la obra para dos pianos y piano a cuatro manos (1991)
- Música romántica para dos pianos (1992)
- Música para dos pianos (2003)

«Conciertos de Mediodía»

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

LUNES, 3

RECITAL DE PIANO
por **José María Domínguez**, con obras de F. Chopin, M. A. Balakirev, B. Godard, M. Ravel, E. Chabrier, I. Albéniz y F. J. Haydn.

José María Domínguez (Madrid) estudió en el Real Conservatorio de Música de Madrid. Ha dado conciertos y recitales de piano, cámara y canto en las comunidades de Castilla-León, Castilla-La Mancha, Madrid, Murcia y La Rioja. Ha fundado el trío Triumf formado por oboe, piano y trompa. Es profesor superior de piano, cámara y solfeo y actualmente profesor de piano en el Conservatorio de Calahorra.

LUNES, 10

RECITAL DE PIANO
por **Adela Martín**, con obras de D. Scarlatti, P. Donostia, E. Granados, J. Rodrigo, A. Martín e I. Albéniz.

Adela Martín obtuvo el Grado Profesional en el Conservatorio de Zaragoza y perfeccionó sus estudios en Barcelona y en el Conservatorio de Badalona. Es profesora titular de piano en el Conservatorio Joaquín Maya de Pamplona, actividad que compagina con numerosos recitales en España y en el extranjero.

LUNES, 17

RECITAL DE CANTO Y PIANO
por **Blanca Ortiz** (soprano) y **Laurence Verna** (piano), con obras de L. Delibes, K. Weill, E. Satie, F. Poulenc, F. Braga, A. Ginastera, H. Villa-Lobos, C. Guastavino y M. de Falla.

Blanca Ortiz forma parte del grupo de cámara «Ad Libitum» de música contemporánea. Laurence Verna ha sido profesora en la Escuela de Arte Lírico de la Ópera de París. Es pianista repertorista del coro en el Teatro Real de Madrid.

LUNES, 24

RECITAL DE MÚSICA DE CÁMARA
por el **Trío Karasiuk (Bartosz Karasiuk**, violín; **Piotr Karasiuk**, violonchelo; y **Andrzej Karasiuk**, contrabajo), con obras de J. Bodin de Boismortier, J. B. Bréval, J. Haydn, J. Myslivecek, F. Zappa y E. Bor.

El Trío Karasiuk está formado por tres miembros de la misma familia: Andrzej, contrabajo, y sus dos hijos, Piotr y Bartosz, violonchelo y violín, respectivamente. Bartosz Karasiuk es miembro de la Joven Orquesta Nacional de España y de la Orquesta-Escuela de la Sinfónica de Madrid (Teatro Real). Piotr es miembro de la Joven Orquesta Nacional de España. Andrzej fue miembro de la Orquesta Nacional de España. Actúa regularmente como solista y es profesor de contrabajo en el Conservatorio Padre A. Soler de San Lorenzo de El Escorial.

Los martes y jueves, en la Fundación

«Recitales para Jóvenes»

En noviembre continúan los «Recitales para Jóvenes», conciertos de música clásica que, destinados a estudiantes de colegios e institutos, previa petición, lleva organizando la Fundación Juan March desde 1975 en Madrid y, de modo esporádico, en otras ciudades españolas, y que comenzaron el pasado mes de octubre, con el inicio del curso escolar. En este curso, los «Recitales para Jóvenes» se organizan los martes y jueves en Madrid, y, como novedad este año, los viernes alternos en Palma de Mallorca. Todos estos recitales tienen las mismas características: un concierto para uno o dos instrumentos y el comentario, entre pieza y pieza, de un crítico musical. En estos casi treinta años se han organizado más de dos mil conciertos y a ellos han acudido más de medio millón de estudiantes, acompañados de sus profesores.

• Los martes, **Enrique Pérez Piquer**, clarinete, y **Aníbal Bañados**, piano, ofrecen un recital basado en obras de W. A. Mozart, C. M. Von Weber, F. Poulenc, J. Françaix, J. Pons Server, W. Lutoslawsky y D. Milhaud. Los comentarios son de **Carlos Cruz de Castro**.

Pérez Piquer es clarinete solista de la Orquesta Nacional de España, concertista, pedagogo y miembro fundador de varios tríos y dúos. Aníbal Bañados es profesor de música de cámara en el Conservatorio de la Comunidad de Madrid y profesor de repertorio en la Escuela de Música Reina Sofía. Carlos Cruz de Castro estudió composición y dirección de orquesta en el Conservatorio Superior de Madrid y en Düsseldorf y dirige el departamento de producción de Radio Clásica, de RNE.

El clarinete es un instrumento de viento-madera, de forma cilíndrica con un ensanchamiento en forma de clarín en su final, con una boquilla constituida por una lengüeta simple de caña y varios agujeros que se tapan con los dedos o por medio de un juego de llaves. Se incorporó a la vida musical del siglo XVIII con una fuerza considerable y llegó a convertirse en uno de los instrumentos favoritos de compositores como Mozart, Rossini o Von Weber.

• Los jueves, la pianista **Elisaveta Blumina** ofrece un recital basado en obras de W. A. Mozart, F. Schubert, P. I. Tchaikovsky y S. Prokofiev. Los comentarios son de **Tomás Marco**.

Elisaveta Blumina, pianista rusa, estudió en el Conservatorio de San Petersburgo y realizó cursos de perfeccionamiento en Hamburgo y Berna. Ha actuado como solista con varias orquestas filarmónicas rusas, alemanas y polacas. Ha obtenido varios premios, algunos de ellos en España. Tomás Marco es compositor, académico y miembro de la Comisión Asesora de la Fundación Juan March. Ha sido director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

El piano es un instrumento inventado a comienzos del siglo XVIII, pero sólo en los años finales del siglo, con Haydn y Mozart, alcanza su madurez, lo que le convertirá en instrumento favorito de compositores y oyentes a lo largo del siglo XIX, y también en el siglo XX. Muchos compositores han ideado sus músicas ante el piano, cualquiera que fuera al final su destino instrumental. Y otros muchos le han tenido como confidente de sus estados de ánimo. □

En la página web de la Fundación

Archivo de Música Española Contemporánea

Ofrece información completa de los conciertos celebrados desde 1975

Más de 3.180 obras de 547 compositores recoge el Archivo de Música Española Contemporánea que la Fundación Juan March ofrece en su página web (*www.march.es/cultura/musica/inicia.asp*). Se trata de la música ofrecida en los cerca de 1.900 conciertos celebrados en su sede desde 1975 con la actuación de 923 intérpretes.

Este Archivo no posee sólo un valor documental de carácter histórico, sino que resulta útil para investigadores y programadores de conciertos, al permitir conocer diversos ciclos y programas en torno a un tema y compositor: puede consultarse por compositores, por obras o por voces e instrumentos. Esta base de datos proporciona también información biográfica de intérpretes y de autores, así como comentarios y textos sobre las distintas obras del concierto y del tema objeto del ciclo.

Para dotar a la música contemporánea de la adecuada perspectiva histórica, incluye también toda la música española anterior a los siglos XIX y XX que se ha interpretado en esta institución.

La mayor parte de las partituras y muchas grabaciones, así como los programas de mano de donde proceden los textos, pueden ser consultados en la *Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos* de la Fundación Juan March. También, desde mayo de este año, se conservan íntegros en la página web de esta institución los folletos-programa de los ciclos monográficos.

La música española contemporánea ha venido siendo objeto de especial atención en la programación cultural de la Fundación Juan March. Se han organizado conciertos en homenaje a figuras destacadas del mundo musical hispano, como Federico Mompou, Alberto Ginastera, Regino Sáinz de la Maza, Nicanor Zabaleta, Rodolfo Halffter, Joaquín Rodrigo, Goffredo Petrassi, Carmelo A. Bernaola, Luis de Pablo, entre muchos nombres.

Desde 1975 se han celebrado en las salas de la Fundación *conciertos-estreno*, con explicaciones del propio autor, de los siguientes compositores: Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Tomás Marco, Gonzalo de Olavide, Cristóbal Halffter, Miguel Ángel Coria, Claudio Prieto, Ramón Barce, Ángel Oliver, Jesús Villa Rojo, Josep Soler, José Luis Turina; también en los ciclos de conciertos se han estrenado algunas obras de jóvenes compositores españoles.

Bajo el título de *Aula de Reestrenos* desde 1996 realiza la Fundación una serie de conciertos en los que se ofrecen obras de compositores españoles que, por las razones que fueren, no se pueden escuchar fácilmente después de su estreno, provocando en ocasiones la práctica «desaparición» de muchas composiciones. Se presentan también por primera vez en Madrid composiciones recientes ya estrenadas en otros sitios, o incluso no estrenadas. □

Desde el 4 de noviembre

«El siglo de los intelectuales»

Conferencias de José-Carlos Mainer

Del 4 al 27 de noviembre, el catedrático de Literatura Española en la Universidad de Zaragoza José-Carlos Mainer**, imparte en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «El siglo de los intelectuales (Para una historia de la acción intelectual en la España del siglo XX)». El «Aula abierta» –integrada por ocho sesiones en torno a un mismo tema– 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 programa de las ocho conferencias públicas es el siguiente:**

Martes 4: «Hacia una fenomenología del intelectual»

Jueves 6: «El bautismo del intelectual: las crisis del fin del siglo XIX»

Martes 11: «La reválida reformista: entre 1910 y 1918»

Jueves 13: «Vanguardia y nacionalismo cultural»

Martes 18: «Compromisos: la politización del intelectual en los años treinta»

Jueves 20: «La Guerra Civil y los intelectuales»

Martes 25: «La reconstrucción del Estado: el intelectual en los años cincuenta»

Jueves 27: «La transición como polémica intelectual»

José-Carlos Mainer (Zaragoza, 1944) es catedrático de Literatura Española en la Universidad de su ciudad natal, tras haberlo sido en las de Barcelona (Central y Autónoma) y La Laguna. Es co-director de la revista *España Contemporánea* y consejero de redacción de importantes revistas de hispanística. Trabaja sobre historia de la literatura de los siglos XIX y XX, habiendo publicado libros como *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)* (2000) y *La escritura desatada (El mundo de las novelas)* (2000).

Ha sido responsable de numerosas ediciones (desde Galdós y Valera a Carmen Martín Gaite o Luis Martín-Santos, pasando por Baroja, Gómez de la Serna y Basterra); y libros de síntesis como *La Edad de Plata (1902-1939)* (1982) y *El aprendizaje de la libertad (la cultura de la transición)* (2000), en colaboración con Santos Juliá.

Con el nombre de intelectuales –se indica en el programa de mano– designamos una figura social de perfiles profesionales muy difusos pero de importancia capital en la historia del siglo XX. No es fácil decir qué es un intelectual pero es hacedero decir cómo actúa y dónde surge.

Podemos precisar, por un lado, el clima en el que florece (sociedades más o menos fluidas y contextos nacionales significativos, donde se produce una importante difusión de la letra impresa y se define suficientemente el campo de lo profesional) y, por otro, describir sus misiones en relación con la constitución de los públicos, las movilizaciones ideológicas y la crítica (y, a la vez, apoyo) de la construcción del Estado.

Este doble propósito tiene este curso, en el que serán abordadas nociones tan usuales y discutidas como las de generación y grupo, conceptos historiográficos tan fundamentales como el de periodización y horizontes o el de interdisciplinariedad. □

José Luis Borau

«La imagen cinematográfica» (y III)

Con esta última entrega, finaliza el resumen del «Aula abierta» que del 11 de febrero al 6 de marzo pasados impartió en la Fundación Juan March el director de cine y académico José Luis Borau **bajo el título «La imagen cinematográfica», y de cuyo contenido hemos ido informando en los dos números anteriores de este *Boletín Informativo*.**
Los títulos de las ocho conferencias públicas fueron: «Necesidad de la imagen»; «La imagen cinematográfica»; «Análisis de la imagen cinematográfica»; «Situación y acción de la imagen cinematográfica»; «La invención de la imagen cinematográfica»; «Preparación de la imagen cinematográfica»; «La realización de la imagen cinematográfica» (I); y «La realización de la imagen cinematográfica» (II).

Los elementos visuales que cuentan en una película son la luz –la fotografía–, los decorados y el vestuario. Al principio el cine se rodaba con luz natural, en exteriores y por eso los estudios se instalaron en Hollywood, en California, porque allí había más horas de luz natural. Cuando la electricidad entra en el cine se prescinde de la luz natural y ésta se dispone en el fotograma según las necesidades: con la luz se juega, se construye, se subraya algún aspecto. La luz artificial en el cine siempre es voluntaria, debido a alguna razón particular. La gran escuela de la luz nace en Centroeuropa. Los grandes operadores norteamericanos aprendieron de los grandes operadores europeos que emigraron allí. En España se dio una circunstancia curiosa y es que vinieron, en los años treinta, huyendo de Hitler, varios directores de fotografía, y algunos se quedaron aquí y se dio el caso de que muchas de esas películas de la época, en cierto sentido bastante primitivas y deficientes, estaban muy bien desde el punto vista visual. La posibilidad de disponer de mucha luz en los grandes estudios americanos permitió grandes experimentos ya dentro de la escuela americana. Se hacían películas en las que «todo estaba a foco», es lo que se llamaba la «profundidad de campo», todo estaba iluminado. Fue un logro artístico notable. La invención de nuevos aparatos y la utilización del nuevo celuloide cambian por completo las posibilidades de la luz y de la fotografía.

Lo segundo que se ve en un fotograma es el lugar donde ocurren los acontecimientos. El lugar puede ser natural –un bosque, una playa– o un interior. Los decorados hablan indirectamente, sin que el espectador se de cuenta de ello. Una película real tiene que encontrar su ámbito idóneo; ese ámbito, a su vez, se construye de dos formas: con el decorado en sí mismo y con la luz, y decorado y luz se deben complementar. Puede darse el caso de que un decorado elegido en bocetos –cuando los decorados se construían– que es del gusto del director, al exponerlo a la luz no funciona, no es lo que aquél quiere; de ahí la importancia que tiene la luz. Los de-

corados –que, por supuesto, tienen que valer por sí mismos– no serían nada sin la luz. La luz les da volumen, realidad. En una película es muy difícil alternar decorados naturales con decorados construidos o de estudio. Hay géneros que se apoyan mejor en un tipo de decorados que en otros. Los decorados de una película histórica son más difíciles que los de una película normal por conceptos que tenemos pre-establecidos: si utilizamos la catedral de Burgos no conseguiremos dar la idea de cómo era la catedral hace 400 años y daremos la imagen de cómo es hoy, con su antigüedad, que no es la que tenía hace cuatro o cinco siglos, por más que disimulemos la luz eléctrica y los altavoces. Se ha tardado mucho, por otro lado, en llegar a que los decorados sirvieran a la historia de la película. Antes se buscaba una unanimidad de época, inflexible (si se hacía una película de los años veinte, los decorados, por fuerza, tenían que ser *art decó*), pero no eran decorados reales. Los lugares reales están llenos de contrastes, de contradicciones y aquella unanimidad de decorados falseaban esa realidad. Esta falacia contribuía a que nos distanciáramos de la historia.

Lo tercero que se ve en una película es el vestuario y con éste ocurre tres cuartas partes de lo que ya he dicho respecto a los decorados. Con una salvedad importante: en el cine salen unos personajes y se supone que éstos se han vestido ellos mismos con arreglo a su gusto, a su condición social, etc. Nos los creemos más si no advertimos la mano del responsable del vestuario. Antes se iba al teatro a ver cómo vestían las grandes actrices, y eso entonces se trasladó al cine: se decía qué bien viste fulanita en tal película. Esto ya no ocurre de la misma forma en el cine de hoy. El vestuario no sorprende tanto y los personajes deben dar idea de que se han vestido ellos mismos. Antes los actores exigían que los trajes fueran nuevos y todos, fuera cual fuese la circunstancia, iban «de nuevo». Luego se pensó que había que avejentarlos, pero no lo hacían bien, no te lo acababas de creer del todo. Ahora se utilizan normalmente trajes usados, comprados en el Rastro, resultan reales, convincentes. Cuando se necesita ir a una época anterior se echa mano –en vestuario, y también en decorados– de la pintura, de los ejemplos pictóricos que nos han llegado. En el cine, por otro lado, siguiendo aquel lema célebre de «la arruga es bella», no hay cosa más convincente en cine que una actriz se levante y se vea que se ha arrugado su vestido de seda. Las imperfecciones, las incongruencias históricas, las contradicciones tanto en decorados como en vestuario enriquecen una película.

La interpretación y los actores

Los actores encarnan los personajes de las películas. El personaje es el sujeto de la acción. Hay que distinguir entre el actor de cine y el actor de teatro. Los dos actúan, pero la forma y criterios para hacerlo son radicalmente distintos. En el cine el actor fundamentalmente ha de ser físicamente creíble e interesante por algún aspecto. En teatro, si el actor tiene una voz bonita, una dicción perfecta y actúa bien, podemos llegar a creer que Julieta, por ejemplo, que en la obra de Shakespeare tiene 16 años, en la escena la interprete una mujer incluso de 40. El teatro en este sentido es mucho más convencional, porque en él importa sobre todo el texto, así como en la ópera lo principal es la música y la voz.

Al actor de cine le cuesta mucho más trabajo variar su aspecto físico. De hecho, trabaja con su físico, que él ante todo debe conocer mejor que nadie, empezando por la voz. Tiene que sacar partido a lo que es y tiene, a la forma de sonreír, de mirar, de caminar. En el cine los actores no tienen que proyectar la voz, la cámara está muy próxima y además hay un micró-

fono que registra cualquier leve matiz vocal. La voz del actor de cine ha de ser real, no se le exige una pronunciación y dicción perfectas como en el teatro.

En el cine americano, cuando las películas son de corte histórico o bíblico, se utilizan actores británicos, para no presentar actores con acentos de Texas o Arkansas, por poner un ejemplo. El doblaje ha acabado con esas dificultades. En el cine español de los años 30 o 40, las películas que tenían tanto éxito en México, las de Sarita Montiel, Marisol o Joselito, no se doblaban al acento mexicano, pero sí otras más intelectuales, que gustaban menos, como *Muerte de un ciclista*, de Bardem. Algunos doblajes imperfectos han constituido, a su vez, una forma de hablar en el cine. En los primeros años 30 en Hollywood, cuando aún no existía el doblaje, se descubrió que el público no quería leer subtítulos y se hacían distintas versiones originales en varios idiomas, con actores de diversas nacionalidades. Las versiones españolas eran las que tuvieron más éxito en Europa. Las primeras películas sonoras de El Gordo y el Flaco gustaron mucho en España, hasta el punto de que Stan Laurel y Oliver Hardy las doblaron en español con acento americano.

Los actores tienen que aprender a hablar con criterios cinematográficos. Pueden ser de dos clases: profesionales y naturales. Hay quienes sólo actuando con naturalidad hacen bien papeles de tipo realista. Pero lo normal es que los actores sean profesionales. Éstos vienen de dos campos: los que proceden del teatro o los que se hacen con el cine. Los profesionales del teatro llegaban al cine con un criterio falso. Hay una tendencia, muy extendida todavía hoy, a pensar que solamente los actores de teatro merecen el nombre de actores. El actor de teatro es el dueño de la escena en el momento de la representación. Hace las pausas que le marcan o que él considera que hay que hacer, se mueve como quiere. El actor de teatro se siente bien con el calor del público, la relación con él es directa. Esto no lo puede tener el actor de cine. Al llegar el cine sonoro se descubrió lo que lo que algunos actores hacían era distinto; pasaban cosas y la cámara parecía adivinar sus reacciones. Un actor o actriz de cine, su cuerpo y su aspecto, tienen que ser un tema en sí mismo.

Hay actores de escuela. En los años 50 y 60 cobró mucha fama el Actor's Studio de Nueva York, que era una astuta adaptación del método que Stanislawsky creó en Rusia a comienzos del siglo XX. Los Strasberg trataron de imponer el «método», según el cual un actor debe conocer al máximo de la historia y del personaje. Este método dio grandes actores como Paul Newman o Marlon Brando. Yo creo que el actor que está demasiado preocupado por conocer el sentido de la obra, es un actor abrumado de información.

En cine es decisivo para el actor contrastar lo que ha hecho con lo que luego se ve en realidad en pantalla. Hay actores que sólo leen el diálogo (no la parte de la acción) y tienden a hacer el gesto que corresponde al texto (por ejemplo, ponen cara triste antes de decir el texto), lo cual contradice una de las leyes del cine, que es no adelantar acontecimientos. El gesto siempre tiene que añadir algo a las palabras. Hay actores, hay estrellas y actores-estrella.

Los actores no dependen de sí mismos, sino de los otros actores, además del director, naturalmente. Es importante lograr esa relación trabada, esa interrelación entre los personajes, estar pensando con arreglo a lo que están diciendo los demás. Y además el actor tiene que mantener el tono de la escena, no sólo ser fiel a su oponente en el plano y en la escena, sino ser fiel al tono de la escena. El actor es una pieza dentro de la película, y ésta tiene un tono de drama, melodrama, de comedia, etc. Siempre suele tender a actuar de una manera realista, a pare-

cer natural. En la vida las personas no somos naturales. Creemos que lo somos, pero no es verdad. Estamos llenos de vacilaciones. Muchas veces ese afán de naturalidad es perjudicial, porque impide ser fiel a los demás actores y al tono de la película. El actor español de cine, hasta los años 60, o no sabía nada o venía del teatro, con el lastre tan nefasto que dejó el teatro decimonónico español. Excepción eran los actores secundarios, que son quienes salvaron el cine español de esa época. Tenían la gran ventaja de llevar a sus espaldas muchos años de profesión y de vida bohemia; y llegaban al cine con una experiencia vital que no tenían las grandes figuras.

Hoy en día el actor está muy preparado. En principio, los actores de cine españoles son buenos. A veces son las historias las que no están a su altura. En mi opinión tienen un problema: ese afán de naturalidad que les impide hablar bien. Algunos hablan tan mal que no se les entiende. El actor, en definitiva, lo primero que tiene que aprender es a conocerse exhaustivamente. Lograr que nos creamos su personaje. A veces los actores se cargan los personajes y a veces ocurre al contrario. A veces se va a ver no lo que pasa en la película, sino a ver al actor.

El director

Suele compararse al director de una película con el director de una orquesta, pero es una comparación, a mi juicio, falaz y peligrosa. En la música, como en el teatro, lo que cuenta, más que la versión, es la misma obra y autor (Beethoven, Calderón). El director de cine no está interpretando una obra ajena, está haciendo su película, es el autor de la obra. Si realmente el director de cine –mejor sería llamarle realizador– fuera un director como el de orquesta, habría que encontrar el verdadero autor de una película. ¿Es el guionista? No, tampoco éste es el autor de una película. El guionista describe una película que sólo él se ha inventado y lo hace para el director. El guión no es la obra.

El director es el que hace el milagro de realizar una imagen cinematográfica. El director no puede rodar un guión tal como está, porque en el guión el tiempo y el espacio no se cumplen como en la realidad. Los movimientos de los actores implican el paso de un tiempo y este tiempo puede ser bueno o malo. Se puede producir un silencio. En el cine todo lo que pasa en una imagen significa algo, para bien o para mal. Lo primero que tiene que hacer el director es visualizar esa imagen y saber cómo esa imagen puede dar la impresión que se busca. Saber qué es lo que sobra y lo que falta. El que controla el sentido de la imagen, su oportunidad y sus contenidos es el director, aunque sea a partir de un guión. El director se siente Dios en el rodaje. Él decide y está controlando la imagen constantemente.

El montaje es esencial en la película. Se trata de cortar, ordenar y pegar las imágenes. Es la última ocasión para corregir errores. Y es una oportunidad para dar mayor expresividad a la película. Montar una película implica no solamente elegir los momentos buenos y corregir los defectos, sino procurar que el sentido de la narración se cumpla paso a paso.

El director debe saber cómo se va a montar la película. La invención de la película no se produce solamente a la hora de encontrar una historia, de escribirla en forma de relato, ni tampoco de hacer el guión. La invención de una imagen cinematográfica sale en el plató. Esto no se da ni en el teatro ni en la literatura. Se da, en cambio, en la pintura.

Para «saborear» imágenes, hay que saber lo que hay detrás de una imagen cinematográfica; por qué se ve eso y no otra cosa. Las películas no solamente se miran, se ven. Una imagen puede hablarnos de muchas cosas a la vez, cuando está bien conseguida. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/*Leer*»: número 169

Artículos de Álvaro del Amo, Fernández de la Cuesta, Márquez Villanueva, López Estrada, Darío Villanueva, Rodríguez de la Flor y Sixto Ríos

En el número 169, correspondiente al mes de noviembre, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el escritor y director de cine **Álvaro del Amo**; el musicólogo **Ismael Fernández de la Cuesta**; los catedráticos de literatura **Francisco Márquez Villanueva** y **Francisco López Estrada**; el catedrático de Teoría de la Literatura **Darío Villanueva**; el profesor de Literatura española, **Fernando Rodríguez de la Flor**; y el matemático **Sixto Ríos**.

El que se haya reunido en un solo volumen el original francés de una obra de teatro, la versión inglesa y la española le permite a **Álvaro del Amo** reflexionar sobre la traducción.

Ismael F. de la Cuesta aprovecha la lectura de dos libros, uno sobre la recuperación de la música antigua y otro sobre el gregoriano, para subrayar que los musicólogos no saben despegarse del positivismo histórico, que permitió el conocimiento de la música a través de los documentos.

El libro sobre la Inquisición sevillana, del que se ocupa **Francisco Márquez Villanueva**, es más un estudio de historia social que rompe, en cierto modo, con la centralidad de otras aproximaciones a partir del hecho religioso.

Para **Francisco López Estrada** la publicación del Diccionario filológico de literatura medieval española, que analiza en su comentario, representa un digno esfuerzo por reseñar una información fidedigna y suficiente de la situación, estado, contenido y transmisión de los textos de dicha literatura.

Darío Villanueva comenta un ensayo de Louis Hay, uno de los pioneros de la «crítica genética», que persigue con la técnica filológica y ecdótica del análisis de los manuscritos la elucidación del proceso creativo de una obra literaria, una tarea amenazada hoy por la elaboración electrónica de los textos.

SABER/Leer

TEATRO

La vanguardia teatral a tres voces

Fernando R. de la Flor escribe acerca de un completo ensayo de J. G. A. Pocock sobre Maquiavelo, cuyo pensamiento y el espacio político en el que se desarrolló, la ciudad-estado de Florencia, llenan todas esas páginas.

Sixto Ríos aprovecha el centenario del nacimiento del matemático Von Neuman para referirse a la Inteligencia Artificial, en la que fue un pionero.

Marisol Calés, Pedro Grifol, Fuencisla del Amo, Alfonso Ruano, Victoria Martos, Stella Wittenberg y **Justo Barboza** ilustran el número. □

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Mecanismos de desarrollo en la organogénesis de vertebrados»

Entre el 9 y el 11 de junio se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Developmental Mechanisms in Vertebrate Organogenesis*, organizado por los doctores Guillermo Oliver **(EE UU) y** Miguel Torres **(España). Hubo 20 ponentes invitados y 31 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:**

– España: **Paola Bovolenta**, Instituto Cajal, Madrid; **Fernando Giráldez**, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona; **María A. Ros**, Universidad de Cantabria, Santander; y **Miguel Torres**, Centro Nacional de Biotecnología, Madrid.

– Estados Unidos: **Anne L. Calof**, Universidad de California, Irvine; **Tom Curran, Guillermo Oliver** y **Beatriz Sosa-Pineda**, St. Jude Children's Research Hospital, Memphis; **Jonathan Epstein**, Universidad de Pensilvania, Filadelfia; **Nicholas W. Gale**, Regeneron Pharmaceuticals, Tarrytown; **Susan K. McConnell**, Universidad de Stanford; **Olivier Pourquie**, Stowers Institute for Medical Research, Kansas City; **Didier Stainier**, Universidad de California, San Francisco; **Cliff Tabin**, Genetics Harvard Medical School, Boston; **Christopher V. E. Wright**, Universidad de Vanderbilt, Nashville; y **Kenneth S. Zaret**, Fox Chase Cancer Center, Filadelfia.

– Gran Bretaña: **François Guillemot** y **David G. Wilkinson**, National Institute for Medical Research, Londres.

– Finlandia: **Irma Thesleff**, Universidad de Helsinki; y **Seppo Vainio**, Universidad de Oulu.

El conocimiento de los mecanismos que conducen a la compleja y ordenada secuencia de acontecimientos que constituye el desarrollo y diferenciación celular sigue siendo uno de los temas centrales de la Biología. De una forma general, puede decirse que estos mecanismos se pueden describir en función de una serie de procesos esenciales, tales como división celular, migración de células o tejidos, crecimiento localizado y muerte celular programada.

Durante la morfogénesis, determinadas células o tejidos tienen que desplazarse de un lugar a otro del organismo a través de caminos pre-establecidos, con objeto de alcanzar un lugar de destino en el que establecer contacto con las células allí presentes. Para efectuar esta migración, las células necesitan valerse de «señales químicas», como por ejemplo, gradientes de concentración de algunas sustancias o mediante el reconocimiento de moléculas en la superficie de otras células. En otros casos, el movimiento se debe al plegamiento de una lámina celular completa, como resultado de cambios coordinados en la forma de sus componentes.

Por otro lado, la morfogénesis también depende del crecimiento de tejidos localizados, lo que requiere cam-

bios en el tamaño, forma y proporción de sus componentes, proceso que está normalmente bajo el control de genes reguladores. Opuesto al crecimiento es la eliminación selectiva de células por muerte celular programada, que juega también un papel primordial en el desarrollo. Para que este proceso pueda transcurrir de forma coordinada, las células tienen que ser capaces de «percibir» su posición relativa y emplear esta información para dar lugar a organizaciones espacialmente ordenadas, esto es, a la formación de «pautas» de diferenciación.

Naturalmente, la información necesaria para que todos estos cambios tengan lugar se encuentra localizada en el ADN. Particularmente importantes son los denominados genes homeóticos: genes reguladores que activan a grupos de otros genes implicados en desarrollo. Aunque los estudios pioneros en este campo se realizaron utilizando como modelos animales invertebrados, en los últimos años estamos asistiendo a un incremento exponencial en nuestros conocimientos sobre cómo tiene lugar el desarrollo en los vertebrados y sobre cómo los mencionados mecanismos se integran y coordinan para realizar la conversión del embrión en animal adulto.

Nada más terminar la fase de gástrula, las capas de tejido se dividen en sub-poblaciones de células, que constituyen los rudimentos de los órganos específicos. El objeto de este *workshop* era justamente revisar los avances recientes en el campo de la organogénesis en vertebrados.

La primera sesión estuvo dedicada al desarrollo de los tejidos derivados del endodermo, la más interna de las tres capas básicas y que origina los tejidos que tapizan la cavidad general del cuerpo. Se hizo hincapié en el papel de los factores de transcripción y en la formación de «pautas» durante el desarrollo del páncreas, hígado e intestino.

La segunda sesión se ocupó del desarrollo del sistema nervioso central, particularizando sobre el problema de la formación de «fronteras» tisulares en diferentes partes del encéfalo, así como en el papel de las proteínas proneurales y el empleo de técnicas basadas en la utilización de ratones mutantes. Las restantes sesiones se dedicaron al desarrollo de órganos sensores, ojo y oído, a la formación de extremidades y tejidos mesodérmicos y, finalmente, a la diferenciación de los tejidos vascular y cardiaco. □

Últimas publicaciones del Centro

Esta colección recoge el contenido de los *workshops* del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, por los científicos citados:

Nº 147: *2002 Annual Report*. Recoge las actividades realizadas en 2002 en el Centro.

Nº 148: *Membranes, Trafficking and Signalling during Animal Development*, por **K. Simons, M. Zerial** y **M. González-Gaitán** (27-29/I/2003).

Nº 149: *Synaptic Disfunction and Schizophrenia*, por **P. Levitt, D. A. Lewis** y **J. De Felipe** (10-12/II/2003).

Nº 150: *Plasticity in Plant Morphogenesis*, por **G. Coupland, C. Frankhauser** y **M. A. Blázquez** (24-26/II/2003).

Nº 151: *Wnt Genes and Wnt Signalling*, por **J. F. de Celis, J. C. Izpisúa Belmonte** y **R. Nusse** (24-26/III/2003).

Nº 152: *Molecular and Genetic Basis of Autoimmune Diseases: SLE and RA*, por **A. Coutinho, W. Haas** y **C. Martínez-A.** (7-9/IV/2003).

Nº 153: *The Dynamics of Morphogenesis: Regulation of Cell and Tissue Movements in Development*, por **C. D. Stern** y **M. A. Nieto** (12-14/V/2003).

Nº 154: *Developmental Mechanisms in Vertebrate Organogenesis*, por **G. Oliver** y **M. Torres** (9-11/VI/2003).

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

«La persistencia de la división sexual en el trabajo doméstico» fue el tema abordado por Richard Breen, **Official Fellow at Nuffield College, Oxford University, en un seminario impartido el 30 de octubre del pasado año en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Asimismo, Jon Elster, Robert K. Merton Professor of Social Science de la Universidad de Columbia (EE UU), impartió dos seminarios en el Centro en el pasado curso académico sobre «La Teoría de la Elección Racional y sus rivales» y «Formación de preferencias en los procesos de transición a la**

Richard Breen

La persistencia de la división sexual en el trabajo doméstico

La pregunta central del seminario era por qué los hombres no colaboran más en el trabajo doméstico y en el cuidado de los niños. Con la creciente incorporación de la mujer al mercado de trabajo, los sociólogos esperaban encontrar que ésta tenía mayor poder de negociación en el hogar debido a su aportación económica, y que por lo tanto el hombre contribuiría más, de modo que la distribución de tareas se acercaría a la igualdad. Sin embargo, los cambios han sido mínimos. Para explicar esta aparente contradicción, el profesor Breen presentó un modelo basado en la teoría de juegos. El juego enfrenta a hombres y mujeres que, a la hora de tomar una decisión sobre casarse o no, desconocen cuál será el comportamiento de su pareja respecto a las tareas del hogar. El modelo consiste en un juego de señales. La primera decisión es casarse o permanecer soltero. Una vez que se opta por el matrimonio, puede ocurrir que los maridos colaboren o no. La colaboración interesa a todo el mundo, pero si no se produce, entonces las mujeres tienen dos opciones, divorciarse o permanecer dentro del matrimonio y realizar todas las labores domésticas.

Se desprenden tres hipótesis que el ponente confirmó con datos de distintos países. La primera de ellas es que aumentan los incentivos para mostrarse más partidario de la igualdad, pero las preferencias reales se mantienen y por eso parece que las ideas cambian pero los comportamientos no. La segunda es que cuanta más discrepancia haya entre la supuesta distribución de tipos en la población, y la real, más aumentará la proporción de mujeres que no se casarán, dado que la mayoría prefiere la soltería al divorcio o al matrimonio desigual. La tercera es que en las encuestas veremos una valoración de la igualdad mucho más positiva en el campo del mercado laboral que en el plano doméstico.

Jon Elster

La Teoría de la Elección Racional y sus rivales

Jon Elster, en el primero de sus seminarios sobre «Rational-Choice Theory and Its Rivals» llevó a cabo una definición de las características básicas de la Teoría de la Elección Racional. Se trata de un enfoque –explicó– según el cual los individuos son actores racionales que actúan de acuerdo con sus preferencias y la información de que dispongan, llevando a cabo acciones que les reporten el máximo beneficio. Elster presentó algunas paradojas para probar que la Elección Racional es incapaz de tratar algunos fenómenos comunes.

Un ejemplo es la tarjeta de crédito. Es evidente que la gente suele endeudarse más a través del uso de una tarjeta de crédito que a través de créditos directamente solicitados al banco. Según Elster, este ejemplo se contradice con la Teoría de la Elección Racional, ya que un individuo con las mismas preferencias, las mismas restricciones, las mismas acciones posibles y con iguales resultados y con la misma información, lleva a cabo acciones distintas en un caso y otro, cuando cabría esperar reacciones análogas.

El conferenciante se refirió a otras posibles alternativas a la Teoría de la Elección Racional. Se trata de teorías menos amplias y menos ambiciosas y con objetos de estudio más reducidos. No buscan ofrecer una explicación completa a las acciones de los individuos, sino tratar de explicar situaciones más o menos concretas. La primera alternativa citada fue la Teoría de la Expectativa, según la cual los costes tienen más importancia que los beneficios.

Otra alternativa es el Descuento Hiperbólico. Otras son aquellas que cuestionan la capacidad de los individuos para actuar racionalmente.

Formación de preferencias en los procesos de transición a la democracia

En su segundo seminario, Jon Elster analizó la formación de preferencias por parte de los distintos actores en los procesos de transición a la democracia. Esas preferencias –explicó– se forman en base a la fuerza psicológica de las motivaciones, que Elster, en continua referencia a pensadores clásicos, agrupó en tres categorías: emoción, razón e interés. De ellas, tan sólo la última clase de motivaciones está necesariamente orientada hacia los resultados.

Las preferencias basadas en emociones se caracterizan por su urgencia inicial y por el rápido declive de su intensidad. Las preferencias basadas en la razón se caracterizan por su imparcialidad, pero su criterio puede ser retrospectivo (castigar en función de la gravedad de los hechos, justificándolo además en términos de *deterrence*) o prospectivo (consideraciones pragmáticas sobre lo que conviene a corto y medio plazo). Por último, las preferencias basadas en intereses condicionarán especialmente el proceso cuando los agresores tomen parte en éste, ya sea directamente o a través de la legislación del anterior régimen (con frecuencia consistente en medidas de *self-immunity*). □

Noviembre

3, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Piano, por **José Mª Domínguez**
Obras de F. Chopin-Balakirev, F. Chopin, B. Godard, M. Ravel, E. Chabrier, I. Albéniz y J. Haydn

4, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Clarinete y piano, por **Enrique Pérez Piquer** (clarinete) y **Aníbal Bañados** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
Obras de W. A. Mozart, C. M. von Weber, F. Poulenc, J. Françaix, J. Pons, W. Lutoslawsky y D. Milhaud
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

19,30 AULA ABIERTA
«El siglo de los intelectuales» (I)
José-Carlos Mainer: «Hacia una fenomenología del intelectual»

5, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «HUGO WOLF EN SU CENTENARIO» (I)
Intérpretes: **Manuel Cid** (tenor) e **Irini Gaitani** (piano)
Programa: Lieder. Textos de J.W. Goethe, J. von Eichendorf, «Italienisches Liederbuch», E. Mörike y «Spanisches Liederbuch»
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

6, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Elisaveta Blumina**
Comentarios: **Tomás Marco**
Obras de W. A. Mozart, F. Schubert, P. I. Chaikovski y S. Prokofiev
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

19,30 AULA ABIERTA
«El siglo de los intelectuales» (II)
José-Carlos Mainer: «El bautismo del intelectual: las crisis del fin del siglo XIX»

EXPOSICIÓN «KANDINSKY: ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN»

En noviembre está abierta en la Fundación Juan March la exposición «Kandinsky: origen de la abstracción», compuesta por 44 obras realizadas entre 1899 y 1920 por **Wassily Kandinsky** (Moscú, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944), considerado el creador del arte abstracto.
Visita virtual: ***www.march.es***
Nuevo horario de visita:
De lunes a sábado, de 11 a 20 horas
Domingos y festivos, de 11 a 15 h.
Visitas guiadas:
Miércoles, de 11 a 14 horas
Viernes, de16,30 a 19,30 horas.

8, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «MÚSICA PARA DOS PIANOS» (I)
Intérpretes: **Atlantis/Piano Dúo** (**Heidi Sophia Hase** y **Eduardo Ponce**, dos pianos)
Programa: Concerto per due pianoforti soli, de I. Stravinsky; Concertino, Op. 94 y Suite Op. 6, de D. Shostakovich; y Variaciones sobre un tema de Paganini, de W. Lutoslawski

10, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Piano, por **Adela Martín**
Obras de D. Scarlatti, P. Donostia, E. Granados, J. Rodrigo, A. Martín e I. Albéniz

11, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Clarinete y piano, por **Enrique Pérez Piquer** (clarinete) y **Aníbal Bañados** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

19,30 AULA ABIERTA
«El siglo de los intelectuales» (III)
José-Carlos Mainer: «La reválida reformista: entre 1910 y 1918»

12, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «HUGO WOLF EN SU CENTENARIO» (II)
Intérpretes: **Gabriel Bermúdez** (tenor) y **Jorge Robaina** (piano)
Programa: Lieder de Heine, Mörike, Lenau y Goethe
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

13, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Elisaveta Blumina**
Comentarios: **Tomás Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

19,30 AULA ABIERTA
«El siglo de los intelectuales» (IV)
José-Carlos Mainer: «Vanguardia y nacionalismo cultural»

15, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «MÚSICA PARA DOS PIANOS» (II)
Intérpretes: **Alberto Rosado** y **Kennedy Moretti** (dos pianos)
Programa: Christus wir sollen loben schon, BWV 611, de G. Kurtág-J.S. Bach; Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56b, de J. Brahms; Liebster Jesu, wir sind hier, BWV 633, de G. Kurtág-J.S. Bach; Cuatro piezas de Mikrokosmos, de B. Bartók; Christe, du Lamm Gottes, BWV 619, de G. Kurtág-J.S. Bach; Cuatro piezas de «Jatékok», de G. Kurtág; O Lamm Gottes, unshuldig BWV 618, de G. Kurtág-J.S. Bach;

Tres piezas para dos pianos, de G. Ligeti;
y Ach wie nichtig, ach wie flüchtig BWV 644, de G. Kurtág-J.S. Bach

17, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Canto y piano, por **Blanca Ortiz** (soprano) y **Laurence Verna** (piano)
Obras de L. Delibes, K. Weill, E. Satie, F. Poulenc, F. E. Braga, A. Ginastera, H. Villa-Lobos, C. Guastavino y M. de Falla

18, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Clarinete y piano, por **Enrique Pérez Piquer** (clarinete) y **Aníbal Bañados** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

19,30 AULA ABIERTA
«El siglo de los intelectuales» (V)
José-Carlos Mainer:
«Compromisos: la politización del intelectual en los años treinta»

19, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «HUGO WOLF EN SU CENTENARIO» (y III)
Cuarteto Leonor
Programa: Intermezzo en Mi bemol mayor, Serenata en Sol mayor y Cuarteto en Re menor
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

20, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Elisaveta Blumina**
Comentarios: **Tomás Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

19,30 AULA ABIERTA
«El siglo de los intelectuales» (VI)

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.
www.march.es/museocuenca

● **«Esteban Vicente: collages»**
27 obras realizadas entre 1950 y 1994, procedentes del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, de Segovia. Hasta el 8 de febrero de 2004.

● **Colección permanente del Museo**
Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos, de la colección de la Fundación Juan March. Visita virtual: ***www.march.es/museocuenca***

José-Carlos Mainer: «La Guerra Civil y los intelectuales»

22, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «MÚSICA PARA DOS PIANOS» (III)
Intérpretes: **Begoña Uriarte** y **Karl-Hermann Mrongovius** (dos pianos)
Programa: Concierto en Re mayor, para dos instrumentos de tecla, de A. Soler; 5 Valses, Op. 39, de J. Brahms; Elegía, de F. Poulenc; y Danzas Sinfónicas, Op. 45, de S. Rachmaninov

24, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Música de cámara, por el **Trío Karasiuk**
Obras de J. B. Boismortier, J. B. Bréval, J.M. Haydn, J. Myslivecek, F. Zappa y E. Bor

25, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Clarinete y piano, por **Enrique Pérez Piquer** (clarinete) y **Aníbal Bañados** (piano)
Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 4)

19,30 AULA ABIERTA
«El siglo de los intelectuales» (VII)
José-Carlos Mainer: «La reconstrucción del Estado: el intelectual en los años cincuenta»

26, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «HECTOR BERLIOZ: DOS SIGLOS» (I)
Intérpretes: **Ana Häsler** (mezzosoprano) y **Chiky Martín** (piano)
Programa: «Les Champs»; «L'Origine de la Harpe»; «Le coucher du soleil»; «Le Chasseur danois», «Elégie»; «Zaide»; y «Les nuits d'été», de H. Berlioz
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

27, JUEVES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Piano, por **Elisaveta Blumina**
Comentarios: **T. Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 6)

19,30 AULA ABIERTA
«El siglo de los intelectuales» (y VIII)
José-Carlos Mainer: «La transición como polémica intelectual»

29, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «MÚSICA PARA DOS PIANOS» (y IV)
Intérpretes: **BdB dúo (Mª José Barandiarán** y **Mª José de Bustos**, dos pianos)
Programa: Bein joan hintzan, de F. de Madina; Barcus Suite, de Ch. Bordes; Lindaraja, de C. Debussy, Cinco Piezas infantiles, de J. Rodrigo; Tríana y Navarra, de I. Albéniz; y Tres Danzas andaluzas, de M. Infante

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI, DE PALMA

Salón de actos
C/Sant Miquel, 11, Palma de Mallorca
Tfno.: 971 71 35 15 - Fax: 971 71 26 01
*Internet: **www.march.es/museopalma***

4, MARTES

19,00 **CURSO SOBRE CERÁMICA CONTEMPORÁNEA**
Jaume Coll: «Introducción a la historia de la cerámica»

5, MIÉRCOLES

19,00 **CURSO SOBRE CERÁMICA CONTEMPORÁNEA**
Joan Gardy Artigas: «Nociones sobre técnicas cerámicas»

8, SÁBADO

11,00 **CURSO SOBRE CERÁMICA CONTEMPORÁNEA**
Visita al taller de Margalida Escalas

11, MARTES

19,00 **CURSO SOBRE CERÁMICA CONTEMPORÁNEA**
Luis Castaldo: «La tradición del torno: Hans Coper, Bernard Leach, Llorens Artigas, Antoni Cumella»

12, MIÉRCOLES

19,00 **CURSO SOBRE CERÁMICA CONTEMPORÁNEA**
«Pintores y escultores hacen cerámica» (I)
María Antonia Casanovas: «Los primeros años: Dufy, Matisse, Marquet... y los años cincuenta: Fontana, Picasso, Miró...»

14, VIERNES

11,30 **RECITALES PARA JÓVENES**
Recital de violonchelo y piano, por **Luis Miguel Correa** (violonchelo) y **Rumiko Harada** (piano)
Comentarios: **Pere Estelrich**
Programa: Obras de J. S. Bach, L.v. Beethoven, J. Brahms, R. Schumann, C. Saint-Saëns, H. Villalobos, A. Torrandell y M. de Falla
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud de los centros al Museo)

18, MARTES

19,00 **CURSO SOBRE CERÁMICA CONTEMPORÁNEA**
«Pintores y escultores hacen cerámica» (II)
Lourdes Cirlot: «Los años setenta: Tàpies, Chillida... y últimas tendencias»

21, VIERNES

11,30 **RECITALES PARA**

JÓVENES
Recital de violonchelo y piano, por **Luis Miguel Correa** (violonchelo) y **Rumiko Harada** (piano)
Comentarios: **Pere Estelrich**
Programa: Obras de J. S. Bach, L.v. Beethoven, J. Brahms, R. Schumann, C. Saint-Saëns, H. Villalobos, A. Torrandell y M. de Falla
(Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud de los centros al Museo)

22, SÁBADO

11,00 **CURSO SOBRE CERÁMICA**

CONTEMPORÁNEA
«Pintores y escultores hacen cerámica» (y III)
Enrique Juncosa: «Miquel Barceló y la cerámica»

26, MIÉRCOLES

19,30 **Inauguración de la EXPOSICIÓN «LUCIO MUÑOZ ÍNTIMO»**
Diálogo entre **Fernando Castro** y **Rodrigo Muñoz Avia** (hijo del artista)

27, JUEVES

19,30 **Fernando Castro**: «La generación de Lucio Muñoz»

Exposiciones en el Museu

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

● **«Chillida, elogio de la mano» y «Saura. *Damas*», hasta el 15 de noviembre**
103 obras de **Eduardo Chillida** (91 dibujos sobre papel y 12 esculturas), realizadas entre 1945 y 2000. Colección del artista y colecciones particulares. 53 obras sobre papel realizadas por **Antonio Saura** entre 1949 y 1997. Sucesión Antonio Saura y colecciones particulares.

● **«Lucio Muñoz íntimo», desde el 26 de noviembre**
58 obras realizadas por **Lucio Muñoz** (1929-1998) –técnica mixta sobre óleo y papel– realizadas entre 1953 y 1997. Colecciones particulares. Hasta el 14 de febrero 2004.

● **Colección permanente del Museo**
Un total de 70 pinturas y esculturas, pertenecientes a 52 autores españoles del siglo XX, se exhiben en el Museo.
Visita virtual: ***www.march.es/museopalma***

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