

Sumario

ENSAYO	3
<i>Adaptaciones teatrales</i> , por Enrique Llovet	3
NOTICIAS DE LA FUNDACION	17
Arte	17
«Zero, la vanguardia en movimiento»	17
— La exposición ofrece obras de la Colección Lenz Schönberg, de Munich	17
— Hannah Weitemeier: «Zero y el espacio cultural europeo»	17
Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca: 49.786 personas lo visitaron en 1987	22
— Actualmente ofrece la muestra « <i>El Paso</i> después de <i>El Paso</i> »	22
Música	23
Ciclo de Música de Cámara del XIX	22
— Desde el 4 de mayo, tres conciertos del Ensamble de Madrid y el Conjunto de cuerdas «Rossini»	23
VII Tribuna de Jóvenes Compositores	23
— Estreno, el 25 de mayo, de cinco obras de cinco autores	23
Estrenada la obra <i>La chevelure</i> , de Miguel Angel Coria	24
Presentado el Catálogo del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea	25
Concierto de cámara, en el «Aula de Reestrenos»	26
«Conciertos de Mediodía» en mayo	27
Cursos universitarios	28
«La pintura española del siglo XX», por Julián Gállego y Santiago Amón	28
Reuniones científicas	35
Finalizó el ciclo sobre «La Nueva Inmunología»	35
— Intervenciones de los Premios Nobel Susumu Tonegawa y Baruj Benacerraf, y de los científicos Brigitte Askonas y Roberto Poljak	36
Publicaciones	44
«SABER/Leer»: número 15	44
— Incluye artículos de Tomás y Valiente, García Díez, Ynduráin, Sobejano, Azcárate, Perucho y Galindo	44
Calendario de actividades culturales en mayo	45

ADAPTACIONES TEATRALES

Por Enrique Llovet

Diplomático, escritor, autor, crítico de teatro. Premio Nacional de Literatura. Premio Nacional de Teatro. Premio Mariano de Cavia. Autor de La Operación C-1 España viva, Sócrates, Lo que sabemos del teatro y más de cien adaptaciones cinematográficas y teatrales, entre las que están El Cid, El Tartufo y Enrique IV.



El espectador español, mucho más que el lector, está hoy familiarizado con la palabra «adaptación», que ya desde hace años sustituye, en el programa de cualquier espectáculo, a las palabras «traducción» o incluso «versión», adelantándose así la idea de que un proceso de reescritura del original ha acometido ciertas transformaciones de fondo y forma en una obra determinada, normalmente con el propósito de hacerla inteligible —si procede de otro idioma—, representable —si procede de otro género—, aceptable —si una presión cualquiera entorpece la representación integral— o, sencillamente, mejorada y ajustada a los conceptos y a las normas sociales de un país, una época y una audiencia específicas.

* 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 la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, Europa, la Literatura, la Cultura en las Autonomías y Ciencia moderna: pioneros españoles.

El tema desarrollado actualmente es «Teatro español contemporáneo». En números anteriores se han publicado ensayos sobre *La investigación teatral en España: hacia una historia de la escena*, de Andrés Amorós, catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense y crítico teatral; *La crítica teatral*, por Luciano García Lorenzo, crítico teatral e investigador científico en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; y *La semiología del teatro*, por Antonio Tordera Sáez, profesor titular de Filología Hispánica de la Universidad de Valencia.

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

Parece pues la adaptación teatral una operación necesaria en muchos casos y útil en casi todos los demás, sobre todo a los ojos de la población teatral. Una operación a caballo entre el hecho literario y el hecho escénico. Una operación puente. Una operación valorada a veces como un asesinato y a veces como un acto terciario de creatividad. Una operación que ha pasado de ser excepcional a ser habitual. Un elemento más del largo y delicado proceso que va desde la gestación de un proyecto de texto teatral hasta su presentación final en un espacio escénico.

Convendría para reflexionar, incluso brevemente, sobre el tema de las adaptaciones, distinguir entre los trabajos hechos dentro del ámbito del idioma español —por ejemplo, con textos dramáticos clásicos o con textos no dramáticos: narrativos o poéticos— o procedentes de otra lingüística —por ejemplo, sin salir de un solo idioma, el abanico de problemas que se suscitan desde una adaptación de «El Rey Lear» a otra de «Pírgmalión»— y adaptaciones por razones no técnicas: violencias de una censura política, de una debilidad económica de la producción o de un clásico problema de reparto. Dentro de cada uno de estos apartados inciden a su vez los problemas lingüísticos generales y específicos de las traducciones y los sociológicos que configuran lo que será la relación del texto con una época concreta y una población teatral determinadas.

VARIEDAD DE ADAPTACIONES

Hace unos doscientos cincuenta años que se realizan adaptaciones de los textos clásicos. La baja calidad y moderada capacidad de producción de los dramaturgos del siglo XVIII prolongaron la permanencia en los escenarios de los títulos del siglo anterior, el de Oro, tocados y retocados por autores vivos a quienes se confió la tarea de dejar los originales como recién nacidos, bien conectados con la nueva sociedad. Cándido María Trigueros, Dionisio Solís y Vicente Rodríguez de Arellano reorganizaron —«refundieron»— textos de Lope, Tirso y Calderón «para evitar la incomodidad que resulta a los espectadores y a la servidumbre», como tranquilamente se explicó el arreglo de «A secreto agravio, secreta venganza», cuyas tres clásicas jornadas se reagruparon en cuatro actos, procurando que en cada uno de ellos «sea la escena invariable y mudando o añadiendo los versos que han sido necesarios para ello». Añádase que la censura a comedias con un siglo auestas —como «El Conde Lucanor», de Calderón— cortaba

pasajes enteros e incluso todo el final del segundo acto, como a «La mayor piedad de Leopoldo el Grande».

Seleccionar un texto, cortar, añadir. Si eso es todo lo que ha de hacer el adaptador parece lógico plantearse inmediatamente el problema clave, el problema de los criterios, el problema del método. Así pues, un sencillo análisis comparativo de las últimas adaptaciones de nuestro teatro y una ligera relectura de las adaptaciones más famosas ayudará a identificar las vías naturales del proceso. En realidad, una adaptación comienza con un estudio semiótico del texto original y concluye con una propuesta dramática más eficaz a los ojos y oídos del responsable. El tema de la inserción de los clásicos en la sociedad actual —tema planteado de distinta forma en cada país— se refiere no sólo a la sociedad espectadora y a su ideología, sino a la receptividad de la propia obra clásica en sí misma, a lo que esa obra dice o deja de decir, por encima del cambio histórico de estos últimos siglos. Los clásicos son, lógicamente, más olvidados en el siglo XIX que en el XVIII, y cuando comienza el rescate se hace buscando los añorados valores populares, mejor establecidos en Lope de Rueda que en Calderón. A partir de ese momento el objetivo es conseguir que los clásicos lleguen al gran público de una forma clara y perfectamente inteligible.

¿Cómo? Si reconstruyo mi propio trabajo, tan inclinado a estos menesteres, el proceso comienza con una revisión del texto que remite a una edición de confianza en el caso español o a una traducción fidedigna en el supuesto de una obra extranjera. En especial, en el caso de textos extranjeros, el estadio de la simple traducción debe buscar la literalidad, tratar de conservar la orientación lingüística del original, tanto en el tono general como en la especificidad de los personajes, cada uno con su posición, carácter y formación, evitar vocablos demasiado temporales, facilitar el trabajo del actor proponiendo oraciones «decibles» sin error. Una vez establecido ese primer texto conviene analizar su «argumento» —lo que llamamos «acción»—, fijar claramente el tema y el género y descomponer la «intriga» en la exposición, con su lógico acompañamiento de informaciones vitales, una estimación muy variable con el tiempo y el público, el nudo en que el conflicto principal se desarrolla, normalmente equilibrando las escenas dramáticas con las simplemente informativas y, como consecuencia de ello, un desenlace con buena valoración dramática —desde el carácter y la formación del público contemporáneo— de los tonos, energías y violencias de cada escena y, en el caso de los clásicos, el paralelismo de las escenas cómicas y las no cómi-

cas, tan usual en aquel teatro. Una buena versión debe mantener la alternancia generada por la polimetría o el uso desigual de verso y prosa o los sensuales y ricos cambios de ritmo tan característicos de las obras clásicas.

Identificar el conflicto principal ya es empezar a decidir desde el punto de vista de la adaptación. Hay que retener los datos preparatorios del conflicto, los referentes que hacen avanzar el nudo hacia las crisis, el sentido actual de los personajes secundarios —territorio éste en que los cortes suelen y pueden «limpiar» un texto de informes no necesarios para un público de hoy— y el valor de determinadas frases vitales para el entendimiento general de la propuesta. Eso quiere decir que una buena adaptación debe marcar diferencias entre la acción principal y las acciones secundarias, debe favorecer el entendimiento de un desenlace de acuerdo con la lógica y los conocimientos de un espectador actual y debe, en fin, modificar errores estructurales, atender el lenguaje de cada personaje, especialmente el del «emisor de ideas», y salvar el humor verbal en las comedias cómicas.

Parece mucho. Pero este análisis no lleva aún a nada. Ibsen es, en principio, intocable —salvo «Peer Gynt»—; «La Celestina» requiere una cirugía aparatosísima y una definición propia del tema central; «Fausto» o «Extraño interludio» tienen que ser abreviadas porque duran el doble de lo normal; suprimir el tercer acto de «César y Cleopatra» de Shaw se hace casi desde el estreno; y los agobiantes monólogos de Lope —y, en general, de todos nuestros clásicos— aconsejan cortes muy drásticos para no irritar a los avisados oídos de nuestros contemporáneos. Habría, además, una variante «no técnica» de las adaptaciones: la que al ideologizar la lectura de un texto clásico confiere a éste una posibilidad de convertirse en obra didáctica o incluso directamente propagandística. De alguna manera el teatro, todo el teatro, informa siempre sobre un orden social, y esa información, por encima o por debajo de su ropaje poético, es inevitablemente información política. Claro que un autor, un actor, un director, un adaptador son seres humanos, tienen ideas y tienen también derecho a comprometerse con ellas en todas sus actividades. En este sentido una adaptación de cualquier clásico español tiene que plantearse la búsqueda de soluciones teatrales para un importante tema: el tema de la ironía. Ante la fría representación de un texto no adaptado el espectador poco proclive a la arqueología puede percibir, frente a las zonas más vivas y, en consecuencia, más teatrales, la presencia de zonas burlonas, irónicas, críticas, falsas, que fueron organizadas y escritas para equilibrar una respuesta ideoló-

gica. Así es o, en todo caso, así nos lo parece en la lectura de hoy. Lectura importante, porque una representación sucede siempre aquí y ahora y un texto, sea cual sea su fecha de nacimiento, tiene que conectar con el público de hoy si es hoy cuando se le representa.

El teatro, evidentemente, es algo más que lo que dice el texto, lo que transmite o no transmite el texto, a un lector solitario. Eso es, en el mejor de los casos, literatura dramática. El teatro es el resultado de un acuerdo —o incluso de un desacuerdo— entre la textualidad de la obra y el pensamiento del público que la ve y la oye. Ahí es donde entra el referente ideológico. Ahí es donde se evidencia la necesidad de una adaptación que clarifique el vocabulario, reduzca o elimine personajes obvios e inútiles para el espectador de hoy, simplifique y esclarezca la intriga —la famosa «cólera del español sentado» ha aumentado mucho en este siglo— y encauce el discurso teatral de acuerdo con las normas y velocidades de hoy. Formas éstas que ya no son discutibles si se trata, como tanto se acostumbra ahora, de transponer los géneros. Yo mismo he firmado una versión teatral de «Tirano Banderas», de Valle-Inclán, y otra de «Historia de un caballo», de Tolstoi. Martín Recuerda inició su vida de dramaturgo adaptando «La sibila Casandra», de Gil Vicente, y el romance anónimo del Conde Alarcos, para redondear su punto de vista con la adaptación de «El libro del Buen Amor», bajo el nuevo título de «¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?». Grupos catalanes han montado poesía clásica medieval, provenzal y catalana. Alberti propuso su versión teatral de «La lozana andaluza». Juan Pedro Aguilar ha transferido al teatro temas de Berceo y del Cid y nuestra audiencia ha conocido hechos teatrales nacidos de los poemas de Lorca, Hernández y Machado. Muy recientemente se ha realizado una ingeniosa dramaturgia que ha permitido la adaptación al teatro de una obra cinematográfica: «Una jornada particular». Ha prosperado, finalmente, un género de entusiastas adaptaciones —«Vida y obra» de Benavente o de Muñoz Seca— cuyo remate es la «Antología de la zarzuela», de éxito mundial. En realidad, la pura esencia del concepto de adaptación: convertir los signos de ayer en signos de hoy. Y no sólo eso, naturalmente.

SELECCIONAR, CORTAR, AÑADIR

Cualquier adaptación, toda adaptación, remite inmediatamente a los supuestos brechtianos. Los famosísimos trabajos de Brecht

han influido, ciertamente, en gran número de adaptaciones españolas, muy en especial en los últimos años del franquismo. Los resultados oscilan entre el rigor de, por ejemplo, el «Macbeth» presentado por el Instituto Shakespeare de Valencia y la extrema libertad de mi conocida adaptación de «El Tartufo», de Molière.

Naturalmente la adaptación de obras clásicas extranjeras presenta problemas distintos a la adaptación de los clásicos españoles. La mayor dificultad está en que la distancia del patrón de valores de la sociedad que fue la primera receptora de la obra y la sociedad contemporánea española es algo mayor que si se tratase de textos de nuestro idioma; la facilidad, en cambio, la da el obligado paso de un idioma a otro que libera muchísimas posibilidades de juego verbal. Hay excepciones, claro: «Pígmalión», un texto casi incommunicable en un idioma que no sea el inglés y sus monosílabos; esa incommunicabilidad, ese aislamiento lingüístico de un personaje, casi no puede concebirse fuera del inglés y es, en todo caso, difícilísimo de transferir y adaptar.

La condición de los teatros actuales también afecta a la adaptación. Apartes y monólogos frontales al público son de poco recibo por la audiencia de un teatro moderno. El viejo teatro no tenía el problema de las mutaciones, pero en cambio sus secuencias escénicas son confusas para un público que ya no necesita ni admite continuos e interminables cambios. Este trabajo de adaptación no modifica apenas nada; simplemente clarifica. El teatro clásico isabelino, por ejemplo, no conocía la división en actos. Shakespeare se representaba de corrido, mientras nosotros dividíamos, a veces abusivamente, para que los entremeses viniesen en socorro del espectáculo. En el teatro, se ha dicho durante siglos, sobra todo lo que no importa. Así que los adaptadores se llevan tradicionalmente por delante el viaje de Laertes a París y el barco pirata en «Wilhelm Meister» —por consejo del propio Goethe—, los monólogos de Fray Lorenzo y la nodriza de «Romeo y Julieta», todo el tercer acto de «César y Cleopatra» de Shaw, el final de la «Victoria de la honra» de Lope, y así numerosos hábitos menores del mundo de las adaptaciones que asumieron ciertos defectos de construcción y trataron de corregirlos.

El concepto de adaptación, para nombrar el trabajo que rehace un texto asumiendo la dialéctica que se establece entre sociedades distintas en el espacio o en el tiempo, es un concepto impreciso que no siempre se profundiza con facilidad. Porque la adaptación puede ser simple —tipo *Comédie Française*— lim-

piadora, defensora de los valores tradicionalmente adscritos a los textos, puede ser «moderna» —las de Ronconi, Gruber, Stein y, entre nosotros, Narros— o apoyadas en las analogías entre las propuestas del texto original y las soluciones de la sociedad contemporánea y puede, en fin, ser «libre», reclamándose de esa libertad para usar el texto original como un sencillo pretexto para decir lo que viene en gana al director y al adaptador.

Habrà que hacer alusión, al menos superficialmente, a las adaptaciones de carácter «no técnico», no literario, no teatral. Son los arreglos, componendas, ajustes y variantes relacionados con la viabilidad del montaje: es decir, los «arreglos» por obra de las diferentes censuras —política, social o económica— y las transigencias debidas a peticiones de los actores o de los grupos teatrales. Los términos de la negociación con la censura significan, en general, negociar sobre temas, suprimir frases —el caso más general— y arreglar finales. El empeño con actores y grupos da otros resultados: «Hamlet» o «Don Juan», interpretados por mujeres; «Orquesta de señoritas», patéticamente adaptada para confiarla a un equipo masculino, y «Arsénico y encaje antiguo», estrenada en Madrid cambiando el principal papel masculino en femenino para dar a la actriz Isabel Garcés la satisfacción de interpretar la comedia.

También en estos terrenos la censura, por ejemplo, fue menos rigurosa con adaptaciones ligeras que conservaban un perfume arcaizante que con versiones libres siendo el caso más conocido el encarnizamiento censor con algunas versiones de «Fuenteovejuna». La verdad es que el romanticismo recortó y modificó grandes textos para espectacularizarlos. De ahí arrancó parte de la tradición mugrienta que prefirió asumir el polvo como un dato más a respetar antes que aceptar la tangibilidad del texto. Un texto, por otra parte, mal establecido, puesto que raramente se tomaba alguien la molestia de revisar las fuentes originales. Por remitir a un sencillo ejemplo, conviene recordar que los clásicos no hacían acotaciones, no dividían en escenas, no clarificaban, y las ediciones de esos textos llenan tales lagunas según criterios editoriales de época. Por eso son práctica habitual las adaptaciones: si un tema ha interesado se ha pedido al adaptador que lo ajustase, una y otra vez, a la ideología y al conjunto de signos culturales de cada país y de cada tiempo. En cierta ocasión llegó a decir Dullin que «Molière y Corneille no hicieron en toda su vida más que adaptar». Algo de eso hay cuando se piensa en aquellas adaptaciones que son transferencias de un género a otro:

«Pígmalión», «Romeo y Julieta» o «La venganza de don Mendo», convertidos en famosos y triunfales «musicales».

El tema de la censura es de otro rango. La censura cortaba, podaba, suprimía, prohibía e incluso, en ocasiones, «colaboraba». En 1784 ya lo hizo con el pobre Moreto al alterar el final de «Travesuras sin valor», sustituyendo la original decapitación del protagonista por un indulto general con motivo del nacimiento del príncipe heredero. Un gran ejemplo de la función censorial, que proclama valores genéricos de la comunidad y los defiende coercitivamente. Los espectadores dieciochescos de «Travesuras sin valor» estuvieron encantados con el nuevo final. Poca cosa si se recuerda que Sócrates en el «Critón» justificó su proceso como vital para defender las leyes atenienses. En cualquier caso, en el campo teatral los adaptadores han llevado la parte más dura del contacto con la censura, y el repertorio de incidencias, generalmente ridículas, generadas en los ensayos generales está aún, en el caso español, en la memoria de la comunidad teatral. La censura teatral es anterior al primer «Índice» de libros prohibidos. Hoy la libertad de expresión es uno de los grandes derechos humanos, aunque, entre nosotros, la juventud de la tolerancia aún admite querellas, denuncias y procesos.

Seleccionar, cortar, añadir. Es normal, hoy, considerar el lenguaje como una parte de la cultura, entendida ésta en su sentido antropológico. El lenguaje es adquirido y usado por seres pertenecientes a una sociedad en la que ese idioma, a su vez, se ha desarrollado y vivificado. Por eso decimos que «se aprende» a hablar. Porque el lenguaje se enseña, se transmite como formando parte de un fondo cultural que a su vez el mismo lenguaje explicita. No hay historia de la cultura animal porque no hay lenguaje animal. Las diferentes lenguas y los diferentes acentos y matices de cada una de ellas unen de una parte y separan de otra a la sociedad humana. La tecnología favorece la intercomunicación, pero, por el momento, la política la dificulta. Ya se notan diferencias lingüísticas entre la Alemania Federal y la Alemania Democrática. Pero, como es natural, la necesidad de comunicarse persiste y el teatro —como el cine, el libro o la televisión— está en vanguardia de ese estado de necesidad. La primera solución es la de imponer un segundo idioma, como casi está hecho en el terreno de las relaciones internacionales. En el teatro lo único sensato es considerar a la audiencia como monolingual, cómoda solamente en su idioma materno, generalmente considerado, por otra parte, como prueba de fidelidad al grupo en que se ha nacido. En términos teatrales, la única solución válida es la «tra-

ducción». Pero una traducción —un traslado de un texto escrito en una lengua a otro escrito en otra— no elemental, no funcional, está envuelta en problemas que ya San Jerónimo expresó cuando tradujo la Vulgata. Ajustar valores literales y valores literarios es un trabajo complejo porque, aun considerando posible la traducción exacta de cada palabra, ni remotamente significa eso que se vayan a conseguir frases correctas. Los lenguajes no son signos autónomos: pertenecen y son parte de culturas dispares. Dentro de ellas las palabras adquieren connotaciones, sentidos, adherencias que no tienen por qué tener en otras lenguas. Los expertos ejemplifican este problema citando la carga que la palabra «cordero» tiene en la Biblia y las dificultades y, sobre todo, pérdidas que ofrece la traducción a otro idioma. Por ello, el teatro precisa «adaptaciones», un paso o varios pasos más allá de la «traducción».

La adaptación, cuando se pasa de un idioma a otro, está obligada, además de traducir, a hacerlo eligiendo cuidadosamente entre voces sinónimas, ordenando las palabras, seleccionando determinada construcción gramatical, prefiriendo unos a otros rasgos fonológicos, considerando ritmos, rechazando o aceptando asonancias. El adaptador debe usar todos los recursos de la lengua a la que traduce y balancearlos con los de la lengua traducida. Traducir puede convertirse en una ciencia y adaptar seguirá siendo un arte.

No se trata sólo de un problema lingüístico. No basta con el trasvase técnico y sensible de un idioma a otro. Hay algo más. Algo que se presenta bruscamente cuando se traduce un chiste: no funciona, no sirve, no es gracioso, no es nada. O sea: adaptar es también considerar las pérdidas y ganancias que se obtienen cambiando de envases culturales, tanto temporales como espaciales. Porque los clásicos, dígame lo que se quiera, no son nuestros contemporáneos. El traje no ajusta. Los signos políticos, económicos y sociales son muy diferentes; el talante ético, el tejido psicológico, vienen de patrones distintos. Incluso las bases generales del lenguaje más coloquial están en nuestro tiempo alejadísimas del sistema barroco. En el siglo XVII no existían los potentes medios de comunicación de masas que hoy conocemos. El teatro divertía, evidentemente; formaba, sin lugar a dudas; informaba sobre todo o casi todo cuanto había que saber. Y todo ello se producía en una escena distinta a la nuestra, con un lenguaje dicho por actores diferentes, con un público que quería oír y oía como nosotros ni queremos ni podemos oír. Si es verdad, como afirmamos, que las pasiones y, en consecuencia, el teatro, están

por encima del tiempo, tendremos que adaptar para devolver la vida a pulsiones de otra manera momificadas. Pasar de la sensibilidad del pasado a la sensibilidad del presente es adaptar. Y es adaptar también algo inevitable cuando, en vez de trasvases temporales o además de ellos, hay que considerar los trasvases espaciales. Por el momento, la vida cultural del mundo no nace de una impregnación homogénea. Hay pueblos que dicen que no moviendo la cabeza de arriba abajo. Convertir un texto nacido en alemán, para espectadores alemanes, en un texto para españoles no es traducir. Tendrá que ser adaptar, buscando una y otra vez equivalencias, ritmos, modos, formas, compensaciones que se instalen en una audiencia para la que no nacieron, buscando obtener efectos similares a los producidos por el original. En esas condiciones la fidelidad absoluta, la traducción fiel, no parecen aconsejables. Las variaciones temporales y espaciales suscitan problemas de léxico, de referentes históricos, de pura sintaxis. Leer a Calderón es difícil. Oírlo lo es mucho más. Acceder al verso es una costumbre perdida. Asumir los ideales de otra comunidad es, por el momento, obra de misioneros desinteresados y excepcionales. La ideología de la Contrarreforma —o, sencillamente, la del actual fundamentalismo islámico y, si se quiere, la del sistema de valores del Japón, de la Unión Soviética o incluso de los Estados Unidos— está bastante lejos del actual cuerpo español de valores. Bastará con recordar un ejemplo muchas veces citado en las conversaciones teatrales de Almagro. Nada menos que en «El gran teatro del mundo» da el personaje de la Región un traspiés, y el Rey, sencillamente, le ofrece su brazo para que no vuelva a tropezar. Los espectadores de Calderón, de Lope y de Tirso entendían la referencia porque pertenecía a su sistema de valores. Nosotros ya no podemos hacerlo: antes de ir al teatro hemos estado viendo la televisión. La única salida es reconocer que el teatro es una convención, que la teatralidad es siempre una violencia y adaptar, buscar nuevos efectos, en nuevos espacios, para alcanzar una tensión teatral que siempre es obligado conseguir, hoy como ayer y en el teatro oriental como en el occidental.

LAS ADAPTACIONES ESPAÑOLAS

En esas condiciones y desde esos supuestos, las adaptaciones del repertorio español y del extranjero clásico y contemporáneo forman parte de los hábitos naturales en nuestra vida teatral. Veamos algunos datos:

Hace medio siglo, la media de espectáculos presentados en los escenarios españoles era de ciento veinticinco al año. Revisando doce años —mil quinientos estrenos— aparecen unas setenta adaptaciones de obras clásicas españolas y un millar de clásicos y contemporáneos extranjeros. Estas últimas son muy variables, en tanto que los clásicos españoles repiten básicamente cinco títulos: «La estrella de Sevilla», que se atribuye a Lope; «El alcalde de Zalamea» y «La vida es sueño», de Calderón; «Reinar después de morir», de Vélez de Guevara, y «El vergonzoso en palacio», de Tirso.

Cincuenta años después, salvo error u omisión, la situación presenta un diseño muy parecido en cuanto al número y carácter de los espectáculos, con el siguiente desglose:

1975.—Una adaptación española: «Misericordia», de Galdós, en versión de Alfredo Mañas. Veintidós adaptaciones de textos extranjeros, entre los que destacan dos clásicos: «Macbeth», de Shakespeare, en versión de Manuel Lorenzo y «El jardín de los cerezos», de Chejov, en versión valenciana, del grupo Carnestoltes. Una adaptación de los «Corridos de la revolución» mejicana de Alvaro Custodio e Ignacio López Tarso. Y dos musicales extranjeros: «¡Aplausos!», de Comden y Green, música de Strouse, adaptación de Julio Kaufmann, y «Jesucristo Superstar», de Rice y Webber, versión de Artime y Azpilicueta.

1976.—Cuatro adaptaciones españolas, y entre ellas «La vida es sueño», de Calderón, en versión de José Tamayo, y «Sombra y quimera de Larra», de Francisco Nieva, sobre la versión que de «No más mostrador» estructuró Larra. Veintiocho adaptaciones de obras extranjeras, entre las que se encontraban: «El retrato de Dorian Gray», de Wilde, en versión de Pablo Villamar; «Cándido», de Voltaire, en adaptación de Manuel Coronado y versión del TEI; «Julio César», de Shakespeare, adaptación de Juan Antonio Hormigón, y «Woyzeck», de Büchner, en adaptación del grupo «El Búho». La cuota musical fue cubierta por «Sugar», de Diamond y Stone, música de Styne, adaptación de Arteché.

1977.—«El caballero de Olmedo», adaptado por Hermógenes Sainz. Cuarenta y dos adaptaciones de obras extranjeras, y entre ellas: «Los gigantes de la montaña», de Luigi Pirandello, en adaptación de Enrique Llovet, que intentaba terminar el inconcluso texto italiano. «La Paz», de Aristófanes, en «celebración grotesca» de Francisco Nieva; «Preludio para una fuga», creación colectiva del TEI sobre textos de Rousseau, Gorki y noticias de prensa, «Rosencrantz and Guildenstern are dead», de Tom Stoppard, que adapta libremente la peripecia vital de los dos jóvenes escuderos

de Hamlet. Y cuatro grandes musicales: «Los vagabundos», trabajo español de Joaquín Deus, música de Moreno Buendía, sobre el texto original de Máximo Gorki; «El diluvio que viene», de Garinei y Giovannini, música de Trovaioli, adaptación española de Ramón y Antonio Riba; «¡Oh, Calcuta!», de Kenneth Tynan, adaptación de Juan José Alonso Millán, y «Yo quiero a mi mujer», de Michael Stewart, sobre una comedia francesa de Louis Rego, versión española de Artime y Azpilicueta.

1978.—Tres clásicos españoles: «La Celestina», en adaptación de Camilo José Cela; «Abre el ojo», de Rojas Zorrilla, versión de Caballero Bonald, y «Fuenteovejuna», de Lope, adaptada por Juan Germán Schroeder. Cuarenta adaptaciones de textos extranjeros, entre las que se singularizaron «Flowers», de Lindsay Kemp, adaptación libre del mundo de Genet, y «Salomé», del mismo grupo, sobre el tema de Wilde; «El señor presidente», novela de Miguel Angel Asturias, adaptada por el grupo venezolano Rajatabla; «Tío Vania», de Chejov, adaptación de Enrique Llovet; y «Lástima que sea una puta», de John Ford, en adaptación de Juan Antonio Castro. El apartado musical fue cubierto por «Elvis», de Jack Good y Ray Cooney, versión de Vicente Sainz de la Peña y Tony Luz.

1979.—Tres clásicos españoles con adaptaciones de intensidad variable: «El alcalde de Zalamea», en respetuosa adaptación de Fernando Fernán-Gómez; «La dama boba», revisada a fondo por el TEC, y «Los baños de Argel», en libérrima versión de Francisco Nieva. Cuarenta adaptaciones de origen extranjero, y entre ellas «El proceso», de Kafka, adaptado al alemán por Peter Weiss y al español por Francisco Uriz y Manuel Gutiérrez Aragón; «Don Carlos», de Schiller, adaptación de Enrique Llovet; «El Tartufo», de Molière, en versión muy libre de Enrique Llovet; «Historia de un caballo», cuento de León Tolstoi, adaptado en ruso por Mark Rozovsky y en español por Enrique Llovet; «Veraneantes», de Gorki, adaptación de Eugenio Amaya. Un buen trabajo musical: «La bella Helena», de Offenbach, en adaptación catalana de Kim Vilar y Guillem Jordi Graells.

1980.—Tres adaptaciones de clásicos: «La dama de Alejandría», un trabajo libre de Augusto Fernandes sobre «El Josep de las mujeres», de Calderón; «La lozana andaluza», de Francisco Delicado, en versión dramática actualizada de Rafael Alberti; «Calixto y Melibea», de Fernando de Rojas, adaptado por Ricardo López Aranda. Un buen trabajo de José Antonio Gabriel y Galán y José Luis Gómez adecuando para la escena «La velada en Benicarló», diálogo de la guerra de España, de Manuel Azaña.

Cuarenta y tres adaptaciones extranjeras, entre las que deben recordarse «La noche de Molly Bloom», escenificación del «Ulises», de James Joyce, en adaptación del Teatro Fronterizo de Barcelona y versión española de José Sanchís Sinisterra; «Una tarde con Lord Byron», textos en versión de Jane MacCulloch; «El héroe nacional», adaptación de Elidio Peña y Lilian Pipkin de una breve obra radiofónica de Friedrich Durrenmatt; «Macbeth», de Shakespeare, en traducción del Instituto Shakespeare de Valencia; «El sueño de una noche de verano», de Shakespeare, en adaptación de Agustín García Calvo; «Sonata a Kreutzer», de Leon Tolstoi, en adaptación de Hannach Watt y R. Lovell y versión española de José Méndez Herrera. Dos musicales: «Piaf», de Pam Gems, en versión de Dolores Bermúdez de Castro, y «Evita», ópera rock de Tim Rice y Andrew Lloyd Weber, adaptación española de Artime y Azpilicueta.

1981.—Nueve adaptaciones de clásicos españoles, y entre ellas «La mojigata», de Leandro Fernández de Moratín, en versión de Juan Antonio Hormigón; «Marcela o ¿cuál de los tres?», en versión anónima; «El gran teatro del mundo», de Calderón, adaptado por Santiago Paredes; «La hija del aire», de Calderón, adaptada por Francisco Ruiz Ramón; «La vida es sueño», de Calderón, en adaptación de José Sanchís Sinisterra, Alvaro Custodio y José Luis Gómez. Cincuenta adaptaciones de textos extranjeros, con especial interés de «Los carboneros», de Aristófanes, en adaptación de Agustín García Calvo. Y «Fuenteovejuna», de Lope, en versión musical libre de José Luis Martín Descalzo, con música de Manuel Moreno Buendía.

1982.—Cuarenta y siete adaptaciones de textos extranjeros, con especial relieve de «Macunaima», adaptación de Jacques Thierot de la novela de Mario Andrade, y «Lorenzaccio», de Alfred de Musset, adaptación de Ignacio Amestoy. «My fair lady», versión musical de «Pígalión», de Shaw, en inglés según Alan Joy Lerner y Frederick Loewe y en español según Juan José Alonso Millán. «Teresa de Avila», oratorio de José María Rodríguez Méndez, música de Cristóbal Halffter.

1983.—Diez adaptaciones de textos españoles, y entre ellos «Don Alvaro o la fuerza del sino», del Duque de Rivas, adaptación de Francisco Nieva; «La Dorotea», de Lope, versión de Antonio Larreta; «La de San Quintín», de Galdós, adaptada por Juan Antonio Hormigón; «El Barón», de Leandro Fernández de Moratín, versión de Domingo Miras; «Casandra», de Galdós, adaptada por Francisco Nieva; «Los milagos de Nuestra Señora», de Berceo, en versión de Juan Pedro Aguilar, y «Absalón», de

Calderón, adaptado por Sanchís Sinisterra. Treinta y siete adaptaciones de obras extranjeras, con mención especial de «La vida del Rey Eduardo II de Inglaterra», de Christopher Marlowe, adaptación de Bertolt Brecht y versión castellana en verso irregular de Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral; «Ricardo III», de Shakespeare, en versión de Terenci Moix. «Por la calle de Alcalá», antología de la revista, de Juan José de Arteche y Angel Fernández Montesinos.

1984.—«La Celestina», de Fernando de Rojas, en la libre adaptación de Angel Facio. Cuarenta y cuatro adaptaciones de obras extranjeras, con especial significación de «La ópera de perra gorda», de Bertolt Brecht y Kurt Weill, en versión de Feliú Formosa.

1985.—«El castigo sin venganza», de Lope de Vega, en versión de Miguel Narros. Cincuenta y dos adaptaciones de obras extranjeras. Un musical, «Snoopy», basado en la tira cómica «Peanuts», de Charles M. Schulz, en versión española de Emilio Aragón B.

1986.—Media docena de adaptaciones de clásicos españoles, y entre ellas dos textos de Calderón —«El médico de su honra», versión de Pérez Sierra, y «No hay burlas con el amor», adaptación de Domingo Miras—; dos de Lope de Vega —«El castigo sin venganza», según Miguel Narros, y «Los locos de Valencia», en adaptación de Juan Germán Schroeder— y uno de Moreto, «No puede ser», adaptado por José Luis Alonso de Santos. Se conmemoraron dos cincuentenarios: el de Valle-Inclán con varias reposiciones y el de García Lorca con un singular espectáculo titulado «Cinco Lorcas», textos de vario origen que fueron trabajados por José Luis Alonso, Lindsay Kemp, José Luis Castro, Joan Baixas y Lluís Pasqual. Cincuenta y tres adaptaciones de obras extranjeras, y entre ellas «Enrique IV», de Pirandello, adaptado por Enrique Llovet, y la singular adaptación de «La tempestad», de Shakespeare, a cargo del grupo La Cubana. En el campo musical, una libre adaptación de números de revista género «Mamá, quiero ser artista».

Estas abrumadoras relaciones confirman el impresionante dato de que el cincuenta por ciento de los espectáculos que se presentan en nuestros escenarios son adaptaciones de obras clásicas españolas o de clásicos y contemporáneos extranjeros. No hay que asombrarse. Ello sólo prueba que el teatro es moderadamente intemporal y moderadamente inespecial. Habla a toda la sociedad, al mundo entero, pero no sabe más que el idioma de cada lugar y de cada hora. Un prodigio.

Hasta el 12 de junio en la Fundación

«ZERO», LA VANGUARDIA EN MOVIMIENTO

Hasta el 12 de junio permanecerá abierta en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, la exposición «Zero, un movimiento europeo», que desde el pasado 8 de abril ofrece 52 obras, entre pinturas y esculturas, pertenecientes a la colección alemana Lenz Schönberg, y de las que son autores 22 artistas de distintos países europeos que en tan sólo seis años, de finales de los años cincuenta a mediados de los sesenta, crearon un movimiento de vanguardia.

En el acto de inauguración de la muestra pronunció una conferencia Dieter Honisch, director de la Galería Nacional de Berlín y comisario de esta exposición, autor de uno de los textos del catálogo.

El horario de la exposición es el siguiente: días laborables, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas.

En el catálogo también se incluye un trabajo firmado por Hannah Weitemeier, conservadora de la colección Lenz Schönberg, de Munich, que explica las líneas básicas del movimiento Zero y lo sitúa en un contexto abstracto y vanguardista. De él se ofrece a continuación un amplio extracto.

«El secreto de los grandes maestros del arte abstracto bordea aquella frontera en la que el arte deja de ser arte en el sentido más usual. El destronamiento de los objetos prácticamente reales dio al público en general, desde comienzos de nuestro siglo hasta hoy, la ocasión de acusar a ese arte como destrucción del espíritu práctico y, con ello, de toda especie de arte. Lo que de veras ocurría era todo lo contrario.

Con el sostén que proporcionaba la experiencia de poder reproducir en la realidad carente de objetos una legalidad universal que no resulta visible a través de la sola mirada física, quedaba abierto el camino a nuevos contenidos de conscien-



▷ cia. Provistos de variado equipo instrumental y diversas concepciones, pusieron manos a la obra los pioneros del arte abstracto en Europa. Todos ellos emprendieron la misma vía, la búsqueda de formas de energía, que no eran 'enseñables' en sentido estricto, sino que podían ser estimuladas, despertadas, como todo cuanto viene 'del espíritu'.

Matisse, Mondrian, Brancusi, Malevitch, Kandinsky y otros que, con grandes logros personales, se atrevieron a irrumpir en interiores mundos icónicos de nuevas dimensiones espaciales y temporales, removieron en una antiquísima esfera del actuar humano.

El más consecuente de los representantes de una nueva época y de un arte de alcance planetario fue entonces Kasimir Malevitch (1878-1935); sus teorías y su obra pictórica estaban plenas de premoniciones y de anuncios para el porvenir. Malevitch había inventado, entre 1911 y 1915, la 'forma cero'. Decía él que no encontraba la nueva realidad en el objeto de su pintura; lo que habría hecho era transponerse él mismo a la forma cero.

La misión político-cultural de Malevitch se desplazó a Occidente, pasando por la actividad del artista en la 'Bauhaus' durante la década de los veinte, y operó como fermento de un amplio entrelazamiento espiritual de culturas en la Europa oriental y en la occidental.

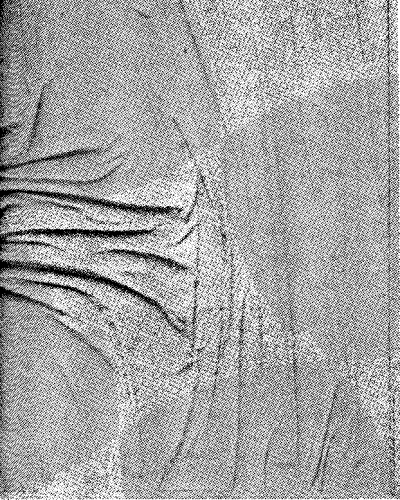
Hora cero

Medio siglo después volvió a alumbrarse un movimiento europeo. Se repite la hora cero, el momento del punto cero y de un nuevo empezar en común. En un marco temporalmente

limitado, de pocos años —de 1958 a 1964, aproximadamente—, surgieron en el espacio europeo, más allá de las fronteras nacionales, obras plásticas de una cultura abierta, orientada al futuro. Partiendo de las estructuras concretas de una época inspirada por la técnica y la ciencia, se crean imágenes de espacios ilimitados; zonas sensibles de calma, un estado de meditación y contemplación, y también la radical desmaterialización de la existencia aherrojada, son objeto de invocación en cuanto sentimiento colectivo de la existencia. El aspecto dinámico de la 'action painting' y de lo informal resulta casi 'filtrado' y liberado del gesto personal. Quedan al descubierto los principios estructurales que apuntan más allá de la obra.

Notables artistas de diferentes países europeos, como, por ejemplo, Yves Klein, Fontana, Manzoni, Uecker, Verheyen, Opalka, Graubner, Soto, Bury, Tinguely y muchos otros, proclaman con gran ahínco un nuevo arte de cuño europeo. Ellos, unos cincuenta artistas de tendencias análogas, organizan grandes exposiciones en las metrópolis del arte y comparecen ante la discusión pública con numerosas actividades de grupo. En el espacio de unos diez años, ese movimiento redobla sus bríos y llega a representar un arte de rango internacional, que por primera vez puede llamarse europeo.

Desde el principio, Yves Klein sería uno de los artistas más relevantes del círculo de «Zero». Ello no se debió sólo a la fuerza de convicción de su arte y a la irradiación de su personalidad; se explica también por el mismo decurso histórico. Klein compuso a partir de 1947 la «Symphonie Monotone», la orquesta de un solo sonido. Y a



«Acromo», 1959, de Piero Manzoni.

partir de 1954 fue descubriendo el estado etéreo del ser humano. Sus cuadros muestran el azul cósmico, más allá de los contrastes de vibración, un saturado azul de ultramar.

Idea y realización

En el tiempo que media entre 1957 y 1958 empieza en Alemania la expedición de conquista de «Zero». En acontecimientos que se suceden rápidamente unos a otros, con mutuos entrelazamientos personales y espontáneo intercambio de ideas, se hace visible el círculo de artistas reunidos en torno a «Zero».

Es característico del proceso evolutivo de estos hechos el que se fundaran dos galerías de las que marcan tendencias: en mayo de 1957, la «Galerie 22» (Jean Pierre Wilhelm y Manfred de la Motte), y en junio del mismo año, la «Galerie Alfred Schmela». Schmela fue después el principal marchante de la vanguardia de «Zero». Su galería la inauguró con «Proposiciones monocromas», de Yves Klein, la primera muestra que de este artista se ofrecía en Alemania.

La idea de la obra monocroma fue decisiva para el clima artístico alemán; a ello se sumarían los primeros cuadros reticulados (con retículo o trama) de Otto Piene y los primeros ensayos seriales de Heinz Mack. Desde un principio, Mack y Piene constituyeron el núcleo del grupo «Zero» de Düsseldorf, en el que se integraría tanto la actitud filosófica del segundo de dichos artistas como el temperamento, propicio a la experimentación, del primero.

Günther Uecker, que sólo más tarde pertenecería al círculo íntimo, describió con carácter retrospectivo la generosa sensibilidad del grupo de artistas: «'Zero' no era sólo una esfera espiritual que se hacía visible en los trabajos..., pues 'Zero' constituyó desde el principio un abierto cambio de posibilidades, y se especulaba con la forma de la pureza, de la belleza y de la quietud...»

La séptima exposición vespertina, titulada «El cuadro rojo» (un acontecimiento de «Zero» en el que intervenían ya más de cuarenta artistas y que se celebró en abril de 1958 en el taller de Mack y Piene), abrió en Alemania, por primera vez, perspectivas que dejaban ver elementos, momentos de una pintura monocroma. Aunque muchos de los artistas participantes fueron tenidos en cuenta conforme a puntos de vista más bien estratégicos, en la revista «Zero, volumen I» —simultáneamente publicada por Mack y Piene— se divulgó la pretensión, de efecto provocador entonces, de conseguir una «configuración eminente del mundo» con una pintura impregnada del universo sensitivo de «Zero».

Mack y Piene trataban de compaginar las ideas de Yves Klein con el pensamiento filosófico hegeliano: «El rojo es el

▷ color concreto por excelencia.» Piene declara: «El espacio cromático íntegro, mostrado en toda su pureza por Klein, se nos imponía casi como un espacio vibratorio».

Ese espacio en estado de vibración no se abrió concretamente a los artistas de «Zero» hasta producirse la inclusión real de estructuras luminosas. Con la vibración de la luz y el movimiento virtual que se opera en el cuadro empieza la discusión en torno al arte cinético. Para los artistas de «Zero» fue decisivo el encuentro con el suizo Jean Tinguely a principios del año 1959. Las ideas de este último acerca de un «metamovimiento», así como su actitud vital, combinado ello con un gran gusto por el juego y gran afición por la aventura, influyeron sobre la situación, transmitiéndole un tono eufórico.

Un movimiento europeo

En tanto que la anterior generación de artistas —en la que se contaban autores como Dorazio o también Fontana— estuvo ya representada en la «Documenta II» (Kassel, 1959), los movimientos de la generación más joven se desarrollaron poco menos que en el «subsuelo» de la época.

En el breve espacio de tiempo que comprende 1959 y 1960 se estrecharon las relaciones personales de los artistas; éstos comenzaron a hacer viajes y a proyectar y organizar exposiciones en común; con el intercambio de ideas se amplió el campo de acción de su trabajo.

Importante personaje favorecedor de los contactos es en esa época Piero Manzoni, que fue un infatigable iniciador de proyectos, realizaciones y experimentos que concernían al espa-

cio 'total', como por ejemplo la idea de trazar una línea a lo largo de todo el meridiano de Greenwich.

En septiembre de 1959 publicó Manzoni en Milán, juntamente con Castellani, el primer número de la revista «Azimuth», que en calidad de preparativo tendía a crear una nueva situación artística de los miembros de «Zero», todavía poco conocidos en Italia. Con la galería «Azimuth», fundada poco tiempo después, se afirmaron en suelo italiano las tendencias de «Zero», que comparecerían en la exposición colectiva de Breier, Castellani, Holweck, Klein, Mack, Manzoni, Mavignier y Piene, celebrada en enero de 1960 bajo el lema programático «La nueva concepción artística». Coincidiendo con la exposición apareció la revista «Azimuth 2», como expreso manifiesto de «Zero», con amplios textos, en tres idiomas, de Udo Kultermann, Castellani, Manzoni y Piene.

Contribuyó también a preparar los contactos la muestra «Pintura monocroma», organizada en marzo de 1960 por Udo Kultermann en el Museo del Palacio Morsbroich. La exposición tuvo importancia, entre otros motivos, porque a ese acontecimiento estuvo ligado el encuentro con Lucio Fontana y su obra, encuentro esencial en lo humano y en lo artístico.

En el contacto con Fontana los artistas del grupo «Zero» tomaron conciencia de su vinculación histórica a la época que vivían y de su responsabilidad en el terreno del arte. La fuerza y el penetrante influjo de Fontana sobre la generación inmediata se fundaron en la seguridad recién lograda y en la convicción del arte en el sentido de poder abrir un camino nuevo en aquel momento.

La relación de Fontana con

los artistas del círculo de «Zero», en especial con Verheyen y Goepfert, se convirtió en una confirmación recíproca, dado que aquél, por obra de su «espacialismo», alcanzó a artistas todavía jóvenes —algunos aún desconocidos— que, en las actividades propias, se movían ya dentro de dicho espacio de experimentación.

El artista flamenco Jef Verheyen propugnaba la interiorización de los elementos pictóricos. Con el primer manifiesto del «esencialismo», que publicó en Milán en noviembre de 1958, crearía Verheyen el fundamento de su pintura luminosa monocroma. En numerosos artículos y notas elaboró Jef Verheyen su teoría de los colores; la visión pictórica de este artista condujo, arrancando de la fecha de 1958, a la fundación de la «Nueva Escuela Flamenca», que en mayo de 1961 se presentó de forma colectiva en la exposición «Forum 61», organizada en Gante por el Centro Nacional de Arte Moderno. En el «Forum 62» se produjo la anexión al grupo internacional «Zero». Las relaciones con Amberes y Bruselas fueron decisivas para la penetración en el ámbito internacional, pues allí es donde el fenómeno «Zero» atrajo por primera vez la atención de coleccionistas y museos de importancia.

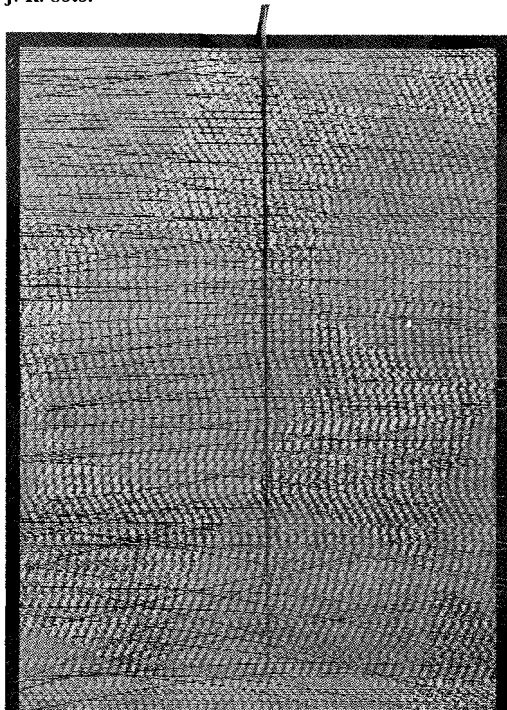
El movimiento irradia ahora su influjo sobre muchos artistas y tendencias del espacio cultural europeo: el «Groupe de Recherches d'Art Visuel», de París; el «Gruppo N», de Italia; el «Equipo 57», de España; la «Nove Tendencije», de Zagreb, etcétera.

En 1961, con casi un millar de espectadores y movilización de policía, tuvo lugar la gran manifestación artística «Zero 3»

en la antigua galería Schmela y en las calles del casco antiguo de la ciudad de Düsseldorf. Con una semilla de girasol (de Tinguely) para plantarla en la tierra, y con la cabeza de un fósforo (acompañada de unas instrucciones pirómanas de Spoerri) apareció «Zero, volumen 3». En este documento, ya histórico, del movimiento «Zero» figura al principio la fotografía de un ojo surgida del principio del movimiento perpetuo del «dynamo»; al final del tomo, la fotografía del movimiento de unos labios al pronunciar la palabra «Zero» y el colofón simbólico de un cohete «Zero» lanzado al infinito.

Este fue el arranque de un movimiento que se extendió por toda Europa y que en adelante no quedaría vinculado a *un* lugar o a *una* época; por el contrario, su resonancia y permanencia las halla ese movimiento en la comunicación abierta, «en el corazón del hombre», como expresa Klein: allí donde el fuego arde con viveza.» ■

«Planos virtuales en azul y negro», 1966, de J. R. Soto.



MUSEO DE ARTE ABSTRACTO DE CUENCA: 49.786 VISITANTES

■ La exposición «*El Paso* después de *El Paso*», abierta hasta junio

Un total de 49.786 visitantes tuvo el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca durante 1987, siendo ésta la cifra anual más alta de la historia del Museo. Durante los siete años de gestión de la Fundación Juan March han visitado el Museo 278.816 personas. En este cómputo no se incluyen las que acceden al Museo con carácter gratuito, como es el caso de los conguenses o residentes en Cuenca.

En cuanto a la labor divulgadora del Museo, durante 1987, la Editorial del mismo publicó 1.000 ejemplares de serigrafías originales de Gerardo Rueda y Jordi Teixidor; 250 ejemplares de grabados al aguafuerte de Juan Romero y 47.000 reproducciones en offset de obras de diversos artistas. Asimismo se editaron 43.200 postales de distintas obras del Museo.

Respecto al capítulo de nuevas incorporaciones, en 1987 se adquirieron 10 obras destinadas a incrementar las colecciones disponibles para el Museo. Son sus autores Eva Lootz, Sergi Aguilar, Soledad Sevilla, José María Cruz Novillo, Manuel H. Mompó, Miguel Rodríguez Acosta, Antonio Lorenzo, Rafael Canogar y Julio López Hernández.

Desde el pasado 22 de marzo puede contemplarse en el Museo la Exposición «*El Paso* después de *El Paso*», integrada por obras de la Colección de la Fundación Juan March (parte de ellas, del Museo de Arte Abstracto de Cuenca). Esta muestra, que ofrece 43 obras pertenecientes a los diez artistas que formaron el grupo «El Paso», se exhibió anteriormente en la Fundación Juan March. Estará abierta en Cuenca hasta junio.

Colección de 800 obras

A un total de 800 obras asciende actualmente la colección que alberga el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, que desde 1981 pertenece a la Fundación Juan March por donación de Fernando Zóbel.

Abierto en 1966, el Museo de Arte Abstracto Español está instalado en las Casas Colgadas de Cuenca, pertenecientes al Ayuntamiento. Tuvo una primera ampliación en 1978 y otra posterior en 1985. Entre la larga nómina de autores representados en su colección —150 artistas— figuran, reseñados por orden alfabético, los siguientes: Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Modesto Cuixart, Francisco Farreras, Luis Feito, Luis Gordillo, José Guerrero, Josep Guinovart, Juan Hernández Pijuán, Antonio Lorenzo, César Manrique, Manuel Millares, Manuel H. Mompó, Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, A. Ràfols Casamada, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies, Jordi Teixidor, Gustavo Torner, Manuel Viola y Fernando Zóbel.

Del 4 al 18 de mayo

MUSICA DE CAMARA DEL SIGLO XIX

■ Tres conciertos del Ensamble de Madrid y el Conjunto de cuerdas «Rossini»

Un ciclo de tres conciertos con música de cámara del siglo XIX, en conjuntos de cuerda que incluyen siempre el contrabajo, se celebrará en la Fundación Juan March los días 4, 11 y 18 de mayo. Actuarán en el ciclo el **Ensamble de Madrid**, bajo la dirección de **Fernando Poblete**, y con **Svetlana Arapu** (viola) y **Enrique Ricci** (piano) como artistas invitados (los días 4 y 18); y el **Conjunto de Cuerdas «Rossini»** (el día 11).

El programa del ciclo es el siguiente:

- Miércoles 4 de mayo: **Ensamble de Madrid**, **Svetlana Arapu** (viola) y **Enrique Ricci** (piano).
Obras de Mendelssohn y Schubert.
- Miércoles 11 de mayo: **Conjunto de Cuerdas «Rossini»**.
Obras de Rossini, Schubert, Janacek y Dvorak.
- Miércoles 18 de mayo: **Ensamble de Madrid** y **Svetlana Arapu** (viola).
Obras de Brahms y Dvorak.

Todos los conciertos del ciclo darán comienzo a las 19,30 horas. Entrada libre con asientos limitados.

El 25 de mayo, en la Fundación

VII TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES

■ Estreno de cinco obras de otros tantos autores

El próximo 25 de mayo tendrá lugar en la Fundación Juan March el estreno en concierto público de cinco obras encargadas a cinco autores, dentro de la VII Tribuna de Jóvenes Compositores que organiza esta institución. Las obras pertenecen a cinco compositores que en su momento fueron incluidos en anteriores ediciones de la Tribuna, serán interpretadas por el

Grupo Koan, dirigido por **José Ramón Encinar**, el **Cuarteto Arcana**, con la colaboración de **Eva Vicens** (clave), y el **Grupo OMN**, y son: «Dos glosas», de **Alfredo Aracil**; «Galería de objetos fantásticos», de **Eduardo Armenteros**; «Paraíso», de **Jorge Fernández Guerra**; «Non silente», de **Eduardo Pérez Maseda**; y «Diferencias y fugas», de **M. A. Roig-Francolí**.

ESTRENO DE «LA CHEVELURE», DE MIGUEL ANGEL CORIA

El pasado día 2 de marzo se celebró en la Fundación Juan March un concierto en el que se estrenó la obra del compositor **Miguel Angel Coria** «La chevelure», «arietta» nº 2, sobre texto del poeta francés Charles Baudelaire, para soprano, flauta, arpa, piano y violonchelo. Se trataba de un encargo del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, de la misma Fundación.

El propio Coria presentó la obra y la comentó, interviniendo al piano en la interpretación de la pieza estrenada y en las dos «ariette» con textos de Lorca y Pavese.

De su obra general explicó Coria que efectivamente era breve, pero «no es que escriba poco, es que rompo mucho. No me gusta prodigarme.» Justificó su interés por las «ariette»: «Retomo racionales prácticas de la composición musical». Coria, en su breve nota al programa, confesaba que desde su niñez «callejeaba» por las páginas del poeta simbolista francés. «La verdad es que desde hace años deambulo por la obra total de Baudelaire, por sus poesías, sus poemas en prosa, sus escritos sobre estética, música.»

La obra de Coria fue interpretada por la soprano japonesa **Atsuko Kudo**; por **Rafael Revert**, profesor solista de flauta de la Banda Municipal de Madrid y de la Orquesta Sinfónica; por **Paul Friedhoff**, violonchelista solista de la Sinfónica de Madrid; por **Michaele Granados**, arpista de la Orquesta Sinfónica de Madrid; y **Coria** al piano.

Fernando Ruiz Coca, en «Ya»



(4-3-88), en su comentario crítico escribió de Coria que «es una de las personalidades más egregias (dicho sea en un sentido literalmente exacto: fuera de la grey) de la música española (...). Sus obras son un raro prodigio de concisión, antiretorismo y estricta levedad, que consigue con la elección de unos timbres instrumentales individualizados, unas armonías exquisitas y un sutilísimo arte de los 'tempi'».

Por su parte, **Antonio Fernández-Cid** («ABC», 4-3-88) se refería así a la obra: «Fragmentos de 'Les fleurs du mal'. Pasajes puramente instrumentales. Otros, en los que la voz cobra protagonismo. Clima de extrema calidez, imperio de la atmósfera sonora. Herencia impresionista. Ocho minutos de música seductora. Valor especialísimo de las intervenciones del cello, el arpa, la flauta, más adecuados que el piano. Con perdón por la osadía del juicio, creo que Coria es más «él» cuando emplea esa variedad de timbres que cuando en las otras «ariette» (...) ofrece, como esta vez, simple apoyo pianístico a la soprano.»

PRESENTACION DEL CATALOGO DEL CENTRO DE DOCUMENTACION DE LA MUSICA

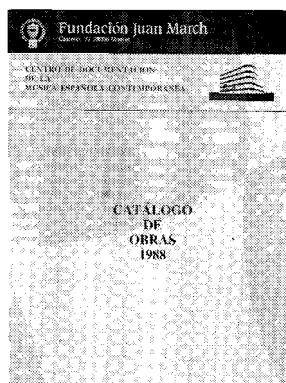
■ Recoge 4.500 obras de 500 compositores españoles

Aproximadamente 4.500 obras de casi medio millar de compositores se incluyen en el Catálogo de Obras 1988, del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, que se presentó en la Fundación Juan March el 9 de marzo. Con este motivo se celebró un recital de

violín y piano, a cargo de **Manuel Villuendas** y **Elena Barrientos**, con obras de Salvador Bacarisse (1898-1963).

El hijo del músico español, miembro destacado de la llamada Generación de la República, donó recientemente al Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea obras y materiales diversos de Bacarisse. El fondo donado comprende: 120 obras manuscritas, 20 obras editadas, 14 fragmentos de obras vocales, 20 de obras instrumentales, 4 libretos de ópera y 93 grabaciones de sus obras y de entrevistas radiofónicas.

«Si la reunión de obras musicales de cualquier compositor español —señaló **Antonio Gallego**, director de Actividades Culturales de la Fundación, refiriéndose a esta entrega— contribuye a incrementar nuestro patrimonio musical, cultural por lo tanto, en el caso de los compositores que tuvieron que exi-



liarse por motivos políticos esta reunión de materiales supone una auténtica recuperación. Gracias al hijo de Bacarisse esos papeles han vuelto al lugar de donde nunca debieron haber salido.»

Estos materiales han pasado a engrosar el fondo del Centro, que el mes que vie-

ne cumplirá cinco años de existencia. En 1984 se publicaba el primer catálogo de obras, que incluía referencias de 270 compositores; el segundo catálogo recogía 352; el tercero, 460; y este último, que se presentó en marzo, sobrepasa el medio millar de nombres. En cuanto a obras contenidas en estos catálogos se empezó con 1.539, se pasó a 1.981, después a 3.728 hasta llegar al de la presente edición, con unas 4.500 obras.

«Las cifras —explicó Antonio Gallego—, con ser importantes, no son, desde luego, lo principal. Todos somos conscientes de que no hemos hecho más que empezar. La música española del siglo XX es incomparablemente más rica de lo que esas 4.500 obras representan, y estamos seguros de que podremos ir las reuniendo y haciendo del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de esta Fundación un rico arsenal de datos.» ■

CONCIERTO DE CAMARA EN EL «AULA DE REESTRENOS»

■ Obras de José María Franco, Brotóns y Garreta

Un concierto de cámara ofrecido por **Jaume Francesc** (violín), **Aureli Vila** (viola), **Juan Manuel Romaní** (violonchelo) y **Mary Ruiz-Casaux** (piano) el pasado 16 de marzo constituyó la quinta sesión del «Aula de Reestrenos», modalidad que desde diciembre de 1986 viene organizando la Fundación Juan March a través de su Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea. En esta quinta sesión se interpretaron la «Sonata Op. 32 para violonchelo y piano», de José María Franco; La «Sonata para viola y piano», de Salvador Brotóns; y el «Cuarteto para piano y cuerda», de Julio Garreta.

José María Franco (Irún, 1894-Madrid, 1971) dirigió la Orquesta Arbós (Sinfónica de Madrid) y fue el primer director que tuvo la Orquesta Nacional. Fue catedrático del Conservatorio de Madrid. Su *Sonata para violonchelo y piano*, Op. 32, fue escrita en 1930, pero no se estrenó hasta bastantes años después, en Buenos Aires, en 1952.

Salvador Brotóns (Barcelona, 1959) fue durante ocho años flauta solista de la Orquesta del Gran Teatro del Liceo de Barcelona y entre otros galardones obtuvo el Premio Nacional de

Composición por su obra *Cuatro piezas para cuerda*. Actualmente reside en Estados Unidos, donde es director de la orquesta de la Universidad de Portland (Oregón). Su obra de cámara es abundante, destacando sus sonatas para flauta y piano y para violonchelo y piano, así como esta *Sonata para viola y piano*, estrenada en 1985.

Julio Garreta (1875-1925) es, para Romaní, «uno de los ejemplos más conspicuos de músico autodidacta. Su gran amigo del alma, Pablo Casals, escribió de él: 'Es un hombre genial, totalmente intuitivo'».

En cuanto a los intérpretes, Jaume Francesc es catedrático de violín del Conservatorio del Liceo de Barcelona y concertino de la Orquesta del Gran Teatro del Liceo y de la Orquesta de Cámara Solista de Cataluña; Aureli Vila es catedrático de viola del citado Conservatorio y viola solista de las mismas orquestas; Juan Manuel Romaní se ha interesado siempre por la música de cámara, actuando en dúo y en trío; y Mary Ruiz Casaux es profesora en el Conservatorio Superior de Madrid y cultiva, exclusivamente, la música de cámara.



«CONCIERTOS DE MEDIODÍA», EN MAYO

Guitarra, trombón y piano, piano y guitarra, y piano son las modalidades de los «Conciertos de Mediodía» del mes de mayo y que tienen lugar en la Fundación Juan March los lunes a las doce horas. La entrada es libre y se permite el acceso o salida de la sala en los intervalos entre las distintas piezas del programa.

Lunes 9

RECITAL DE GUITARRA, por **Guillem Noguera i Cerdá**.

Obras de G. Frescobaldi, M. Giuliani, H. Villalobos, M. Castelnuovo-Tedesco, A. Barrios Mangore y A. Ruiz Pipó.

Guillem Noguera nació en Baleares y se dedica a la docencia de la guitarra. Ha dado clases en el Conservatorio de Palma y ha realizado estudios de armonía, contrapunto y fuga y en la actualidad sigue estudios de composición.

Lunes 16

RECITAL DE TROMBON Y PIANO, por **Rogelio Igualada** (trombón) y **Pedro Maríné** (piano).

Obras de S. Sulek, C. Saint-Saëns, Z. Stojowski, C. Debussy, E. Bozza y L. E. Larsson.

Rogelio Igualada pertenece a varias orquestas y a los 19 años ganó, por oposición, la plaza en la Orquesta Nacional de España. Pedro Maríné es profesor auxiliar de Música de Cámara del Conservatorio de Salamanca.

Lunes 23

RECITAL DE PIANO Y GUITARRA, por **Ernesto Rocío Blanco** (piano) y **Manuel Ruiz Salas** (guitarra).

Obras de A. Diabelli, F. Carulli, M. Giuliano, F. Constant y M. Castelnuovo-Tedesco.

Ernesto Rocío, venezolano, es profesor de piano del Conservatorio de Música de Madrid. Manuel Ruiz ha estudiado en el Conservatorio de Música de Madrid, donde es actualmente profesor de guitarra.

Lunes 30

RECITAL DE PIANO, por **Albert Nieto**.

Obras de R. Schumann, F. Liszt, S. Brotóns, F. Mompou e I. Albéniz.

Albert Nieto estudió en los Conservatorios de Mataró y Barcelona. Posee numerosos premios y desarrolla su labor pedagógica como profesor y coordinador de la planificación y programación de los cursos de piano en la Escuela de Música-Eres ikastola «Jesús Guri-di», de Vitoria-Gasteiz.

«LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX»

■ Conferencias de Julián Gállego y Santiago Amón

Sobre el tema «La pintura española del siglo XX», la Fundación Juan March organizó en su sede, del 8 al 18 del pasado mes de febrero, un ciclo de conferencias, coincidiendo con la exposición «*El Paso* después de *El Paso*», que por esas fechas estaba abierta en Madrid, en la Fundación. El ciclo fue impartido por **Julián Gállego**, catedrático emérito de Historia del Arte de la Universidad Complutense, quien pronunció las dos

primeras conferencias, sobre «Realismo, Simbolismo y Modernismo en lo español (1900-1920)» y «Las vanguardias españolas dentro y fuera de la Península (1920-1940)»; y por el crítico de arte **Santiago Amón**, quien dio las otras dos charlas, sobre «La vanguardia y su concepto» y «La vanguardia y su práctica».

Ofrecemos seguidamente un resumen de las cuatro conferencias.

Julián Gállego:

«REALISMO, SIMBOLISMO Y MODERNISMO EN LO ESPAÑOL»



El Realismo, el Simbolismo y el Modernismo son tres posturas distintas, sucesivas, aunque a veces coincidentes en España. El término *Realismo* se inventó en Francia (Champfleury) en el siglo XIX, por lo que es un anacronismo el hablar de realismo cuando nos referimos a pinturas de Velázquez o Zurbarán. El Realismo es un concepto empírico de la vida, influido por la historia natural, que surge como reacción contra lo inmediatamente anterior, esto es, el Romanticismo y el Clasicismo.

El *Simbolismo* es una actitud totalmente opuesta al Realismo.

Posee un contenido espiritual y en él prima la sugerencia, la alusión (las correspondencias entre los sentidos, la música, el color, el olor, etc.). Busca expresar lo inexpressable de forma exquisita dentro de un modo de misticismo pagano.

En cuanto a la palabra *Modernismo* fue acuñada poco antes de 1900, en plena euforia de la generación de la luz eléctrica, el aeroplano, el ferrocarril y el automóvil. Diez años después el Futurismo vendría como consecuencia del Modernismo. Se imponen las formas estéticas de

rápido impacto: de ahí que ésta sea la edad de oro del cartel, género en el que destaca Toulouse-Lautrec y, en España, Ramón Casas. El Modernismo se caracteriza también por la exquisitez formal, las líneas parabólicas y serpenteantes, aunque también tiene un contenido popular, como el estilo «cervecería». En España se mezclan los tres estilos o tendencias en el período que va desde 1900 a 1920.

Podemos distinguir cuatro grandes períodos en la pintura española contemporánea: 1º) *Modernista y simbolista*, que va desde fines del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial; 2º) *Vanguardista*, que abarca desde alrededor de 1920 hasta la guerra civil. En él dominan influencias del cubismo, del surrealismo y del ultraísmo; 3º) *Clasista* o académico figurativo (de 1930 a 1950 aproximadamente). Estilo muy neoclásico, influido por los estilos fascistas italianos; y 4º) *Internacional* (desde 1950 en adelante), estilo en el que se mezclan las más diversas tendencias.

En el primero de estos períodos, el realista-simbolista-modernista, predominan los temas luministas de corte simbolista y el estilo progresista-social y, sobre todo, el regionalista o aflamencado. Se puede seguir toda una serie de escuelas regionales, entre las que dominan Madrid y Barcelona, esta última más vinculada a las corrientes europeas, más modernista; Madrid es más académico, con una mayor tradición museal.

En Valencia hay una fuerte tradición realista-religiosa, un naturalismo y un luminismo muy característico de la región. Ignacio Pinazo (1840-1916) está al frente de esta escuela. En Sevilla y, en general, en toda Andalucía hay una gran tradición regionalista en la temática

de gitanas y bailaoras. En el País Vasco domina el estilo costumbrista.

La Escuela de Bellas Artes de San Fernando y el Museo del Prado, en Madrid, son los principales focos de atracción artística. En general, en esa veintena de años, de 1900 a 1920, y salvo excepciones, como la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, se da en España una escasa relación con el extranjero y se evita casi siempre la vanguardia avanzada.

El modernismo pictórico en Cataluña es más rico que en las demás regiones. Relacionado con la arquitectura (Mestres, Riquer, Joan Brull) o con evidente influencia parisiense (el Grupo de «Els 4 Gats», al que pertenecen Ramón Casas y Rusiñol), el modernismo catalán del 900 también trata temas sociales y políticos (los movimientos anarquistas de comienzos de siglo), así como tipos flamencos. Es curioso que en la pintura y la música catalanas del 900 el tema flamenco abunde aún más que en la propia Andalucía; hay un cante flamenco en los barrios suburbanos de Barcelona que todavía se conserva hoy.

Después de «Els 4 Gats» viene el Noucentisme, reacción contra los excesos del Simbolismo y del Modernismo. En el Noucentisme hay un descubrimiento de la luminosidad mediterránea (Joaquín Mir, Mariano Pi de la Serra, Javier Nogués...).

En la tendencia del realismo y luminismo valencianos, encabezada por Ignacio Pinazo, figuran Martínez Cubells y sus grandes contrastes de luz; Antonio Muñoz Degraín, un simbolista muy retardado y al que, en mi opinión, no se le ha hecho la justicia que merece; y Joaquín Sorolla, el gran genio valenciano, el triunfador de la Exposición de París de 1900 y

en todos los grandes certámenes de su tiempo; y otros como Cecilio Pla y su equilibrio en el uso de los blancos, rosas y azules claros. Julio Romero de Torres es un pintor simbolista muy personal, cultivador del mundo lorquiano y del cante hondo.

En la escuela del País Vasco cabría citar, entre otros, a Aurelio Arteta y su fuerza en los paisajes y en la expresión de sus personajes; Iturrino, influido por el fauvismo y Matisse; Ricardo Baroja, gran aguafuertista, pintor de los barrios bajos madrileños y de los puertos del Norte; o Echevarría y sus retratos de las figuras del 98, como Unamuno o Azorín. Ignacio Zuloaga, pintor enamorado de las glorias hispánicas y cuyos retratos suelen tener un fondo de paisaje expresionista.

En Asturias están Evaristo Valle y Joaquín Vaquero Palacios; en Extremadura, Eugenio Hermoso, quien derivaría más tarde a una actitud más académica.

En la escuela madrileña, Aureliano de Beruete, impresionista, pinta un río Manzanares casi veneciano; y ya cerca de la Academia, Eduardo Chicharro, Álvarez de Sotomayor, José Gutiérrez Solana, pintor madrileño aunque nacido en Santander, autor del célebre cuadro de la tertulia del Café de Pombo.

Las vanguardias españolas dentro y fuera de la Península

La época vanguardista se extiende en España desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta comienzos de la guerra civil; aunque fuera de España empieza antes, ya que los artistas viajan a París, centro internacional de la vanguardia desde

comienzos del siglo, meca de las artes, capital que ostentaba entonces la hegemonía del gusto y de la vanguardia artística. De hecho ya en el siglo XIX Francia era muy visitada por los españoles —Goya, Madrazo—, y a partir del comienzo de las Exposiciones Universales, cada doce años, desde mediados del siglo pasado, va a ser constante la visita a Francia por parte de nuestros artistas. En el grupo de los del 900 figuran, entre otros muchos, Rusiñol, Ramón Casas, Isidro Nonell, que traían aquí las últimas modas del Modernismo y el Simbolismo de París. Picasso fue a París en 1900 y en 1904 decidió quedarse para siempre. Miró llegó hacia 1919. A partir del exilio de la guerra civil y en la inicial posguerra, el número de artistas españoles que marchan a París aumenta notablemente.

En Barcelona, una de las primeras manifestaciones vanguardistas (aunque el término de «vanguardia» lo inventa Guillermo de Torre en 1920) ya desde 1912 la constituía la Galería Dalmau. En 1925 se inaugura en Madrid la Galería Salón de Arte Moderno, en la que exponen, entre otros, María Blanchard, Julio Romero de Torres... En Zaragoza, en 1919 se organiza una Exposición Hispano-Francesa, con obras de Bonnard, Vlaminck y otros vanguardistas. Otros hitos que marcan el desarrollo de la vanguardia artística son el Salón de Artistas Ibéricos, de 1925, organizado en el Palacio de Velázquez, del Retiro, en el que exponen, entre otros, Benjamín Palencia, Angel Ferrant, Barradas y Dalí. A pesar de lo moderado de la vanguardia en esta muestra, es rechazada por el gran público.

Son estos años los de la floración de la vanguardia literaria, la de la Generación del 27. En los años treinta, los pintores destacados en España son Benjamín Palencia, Vázquez Díaz, Gaya, Cossío, Solana y no muchos más, que habían regresado de Francia.

El surrealismo se centra en torno a Eduardo Westerdahl, en Tenerife, aunque esa tendencia domina más en la poesía (Lorca, Alberti, Cernuda). Poco después, en 1935, se funda ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), que promueve la primera gran exposición Picasso. Otros tanteos vanguardistas son los del teatro de la Barraca, espectáculos en los que colaboran José Caillo, García Lorca, Alberti y Benjamín Palencia; la fundación de asociaciones de arquitectos como GATEPAC; todos ellos, intentos que va a cortar la guerra del 36. Durante los tres años que dura la contienda,

en la España nacional franquista y en la posguerra dominará un clasicismo académico muy influido por Italia. De hecho, las becas que concede la Academia de Bellas Artes ya no eran para París, sino para el eje Roma-Berlín. En la zona republicana destaca el Pabellón Español de la Exposición de París, de 1937.

Tras la guerra y el exilio forzoso de numerosísimos artistas, uno de los primeros síntomas de renovación lo representará Eugenio d'Ors, que funda en 1941 la Academia Breve de la Crítica, que al año siguiente celebra la exposición «Salón de los Once», de gran importancia para los intentos vanguardistas de la posguerra.

Fuera de España será fundamental el papel que en la vanguardia jugarán españoles como Dalí, Miró y Oscar Domínguez en el surrealismo, o Picasso y Juan Gris en el cubismo.

Santiago Amón:

«LA VANGUARDIA: SU CONCEPTO Y SU PRACTICA»



¿Vale decir que el arte español, de la guerra civil a esta parte, ha medrado, si medró, merced a una gestión centralista, entre furtiva y coyuntural? La respuesta inicial y eventual sería que hay datos para al menos afirmar que de algún modo se programó un «arte para adentro» y «un arte para fuera», cumpliendo a ambos análogo desafecto cultural del lado de aquellos medios oficiales que,

en vez de remitir la expresión plástica a sus propios cometidos de «conocimiento y creación», la convertían sistemáticamente en vehículo de propaganda y de signo contrario. Para el interior, un arte triunfalista, grandilocuente, fatuo, anacrónicamente conmemorativo..., y para el exterior, un arte vanguardista, renovador, desenfadado, de corte internacional..., aunque

premeditadamente adornado de supuestas «virtudes raciales».

Quien, al margen de otros fondos y trasfondos, se atenga a la pura estadística irá a dar a la llana conclusión de que el arte español de estos últimos años floreció de forma inusitada. ¿Paradigma o reflejo de las realidades de dentro? El hecho de que los artistas de vanguardia presentaran oficialmente el pabellón español parecería así certificarlo si la paulatina renuncia de «los grandes» no viniera a sentar razonables sospechas y no quisiera tampoco desmentirlo el aspecto desolador del «escaparate oficial de dentro», ayuno, por ese mismo tiempo, de toda presencia extranjera de alguna significación o relieve. De haberse manifestado el arte español contemporáneo, puertas afuera, como vivo y fehaciente reflejo de una realidad interior compartida y fomentada por los organismos oficiales, nos hubiera acarreado, a título de contraprestación e intercambio, las mejores muestras del arte de vanguardia de rango internacional, en forma de exposiciones y certámenes de análoga condición a aquellas y aquellos en que nuestros artistas se veían profusamente distinguidos y honrados por estimación ajena. Nada de ello hubo.

No es impertinente señalar el retraso (delator) con que a nuestros ojos llegaron las espléndidas exposiciones programadas por la Fundación Juan March, y recibidas poco menos que en olor de multitud. No menos delator, en este mismo sentido, es el mal llamado «Museo Español de Arte Contemporáneo», al que, en el mejor de los casos, y dada la ausencia palmaria de obra extranjera, cuadraría mucho mejor el nombre de «Museo

de Arte Contemporáneo Español». Lo de «contemporáneo» es por otra parte válido si lo referimos literalmente a unos cuantos artistas que desplegaron su actividad desde comienzos de siglo, aunque no pocos de ellos lo hicieron a contrapelo de la vanguardia y de la propia evolución histórica. El visitante (especialmente si es extranjero o simplemente habituado a otros museos de condición específicamente contemporánea) se ve en un mar de confusiones o se limita a preguntar: ¿dónde está ese gran arte que, según opinión fundada, se produjo en la España de estos tiempos? Si quiere tener alguna noticia es preferible que acuda al Museo Abstracto de Cuenca, nacido, una vez más, de la iniciativa privada, lo mismo que el Museo Picasso de Barcelona y la Fundación Joan Miró.

¿Fenómeno acultural?

El arte español, de la guerra civil para acá, ¿un fenómeno acultural? ¿Arte y Universidad? No hay escrúpulo en afirmar que ésta anduvo enteramente ajena a la expresión de aquél, en su versión vanguardista, y hoy sigue marginándolo. ¿Dónde, pues, dar con un vínculo entre el arte vigente y la cultura instituida? Lejos, muy lejos de ésta. En los escritos, tal vez, que los propios artistas divulgaron un tanto a su aire, a contrapelo de los programas oficiales y con el apoyo de algunos «animadores» (a falta, sin duda alguna, de poetas). Y tampoco aquí, estadística en mano, resulta muy halagüeño el balance. Si las coplas que el Arcipreste de Hita coligió del pueblo y dio a la luz pública, según su propio y sentencioso decir, «no cabían en

diez pliegos», algunos menos habían de bastar para dar suficiente noticia de lo que dijeron nuestros artistas, en compañía de sus fervientes «animadores», a lo largo de estos largos cuarenta años. Tras su lectura, y desde una sucinta angulación cultural, nuestro suceso artístico no dio ocasión cumplida para echar las campanas al vuelo.

¿Resumen estadístico? De los años cuarenta cabe señalar la fundación, por obra y gracia de Eugenio d'Ors, de la Academia Breve de la Crítica y del Salón de los Once. En 1947 nace en Zaragoza el grupo llamado «Pórtico», abierto a la expresión abstraccionista de Lagunas, Laguardia, Aguayo, Vera y Antón. Al año siguiente surge en Barcelona «Dau al Set». Sus componentes (los pintores Tàpies, Cuixart, Ponç y Tharrats y los escritores Brossa, Cirlot y Arnau Puig) condensaron buena parte de su programa en una publicación igualmente titulada «Dau al Set». Ese mismo año de 1948 se funda en Madrid la «Escuela de Altamira», de carácter abstraccionista, con nombres como los de Gullón, Ferrant, Goeritz, cerrándose la década con la inauguración, en Valencia, de una «Exposición abstracta» presentada por Eusebio Sempere y acompañada de un escrito del propio pintor y otro de José Mateu, adornados ambos de un cierto aire programático y renovador. Antes de entrar en la década siguiente no está mal destacar el impulso que supuso para el arte nuevo, merced al entusiasmo de Tomás Seral, la madrileña «Sala Clan».

Se inician los años cincuenta con la apertura de la «Bienal Hispanoamericana», con textos de Joaquín Ruiz-Giménez y Benjamín Palencia. Dos años

después tiene lugar en la Universidad Menéndez Pelayo, de Santander, un curso dedicado a la abstracción, cuyas referencias fueron recogidas en una publicación titulada «El Arte Abstracto y sus problemas». Bajo la coordinación de Vicente Aguilera Cerni y la acción directa de Manuel Gil se funda en Valencia en 1956 el «Grupo Parpalló».

Bajo el patrocinio del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid (que tan admirablemente dirigió José Luis Fernández del Amo, siendo ministro Ruiz-Giménez) quedaba inaugurado en 1956 el Primer Salón Nacional de Arte no Figurativo, feliz ocasión para que una veintena de escritores y artistas formularan su abierta adhesión a la vanguardia. Aunque no se constituyera oficialmente, existió por ese mismo tiempo un «Grupo de Aránzazu», en el que descollaron las firmas de Chillida y Oteiza y del que habían de germinar por todo el País Vasco otros grupos estrictamente renovadores: «Gaur», en Guipúzcoa; «Emen», en Vizcaya; «Orain», en Alava; y «Dano», en Navarra. En 1957 surge en Madrid «El Paso», que amplía su declaración inicial en un segundo manifiesto firmado, dos años después, por Canogar, Conde, Ayllón, Cirlot, Pablo Serrano, Juana Francés, Feito, Millares, Saura, Chirino y Rivera. Ese mismo año nacerá otro grupo denominado «Equipo 57» e integrado por Ibarrola, Duarte, Duart, Cuenca y Serrano.

A la década de los cuarenta hay que asignar también el florecimiento del grupo de los «Indalios», encabezado por Perceval, y destacar en el campo de la escultura los premios que de la Trienal de Milán se trajeron Oteiza, Ferrant y Chillida. Tam-

▷ poco hay que dar al olvido la doble exposición (en Barcelona y en Madrid) de los escultores Ferrant, Ferreira, Oteiza y Serra, o la muestra-homenaje a Miró, Artigas y Palazuelo, y la labor de Sala Negra y las galerías Darro y Fernando Fe.

En los años sesenta cabe destacar un escrito de Moreno Galván («Sobre la abstracción en España»), que nueve años después editará un extenso estudio sobre la «Última vanguardia», y los manifiestos de «Estampa popular» y «Arte normativo». Por esas mismas fechas aparece en la revista «Acento Cultural» un artículo de Valeriano Bozal, titulado «El realismo plástico de los últimos años». De alcance asimismo figurativo, aunque de signo distinto, es la orientación del grupo «Hondo», formado por Conde, Orellana, Genovés y Jardiel... y posteriormente por Vento y Sansegundo. En 1964 se funda en Valencia el «Equipo Crónica», formado por Manuel Valdés, Rafael Solbes y Juan Antonio Toledo. Al año siguiente tiene lugar la primera exposición «Crónica de la realidad». En 1966 surge la «Tendencia esencialista», con el concurso de Will Faber, Hernández Pijoán, Tharrats y Pic Adriá. Se organizan ese mismo año las exposiciones tituladas «Mente» y concebidas como actividades interdisciplinares, editando, meses después, el Centro de Cálculo de Madrid una publicación titulada *Ordenadores en el arte* con escritos debidos a los propios artistas (Alexanco, Barbadiello, Yturralde, Elena Asíns, Seguí, Casas, De la Prada, Vasarely....).

Todavía en curso el año 68, se agrupan en torno a Juan Antonio Aguirre unos cuantos

artistas jóvenes, que serán citados en conjunto como «Nueva generación», y entre los que Luis Gordillo abrirá una auténtica nueva época. De esta década de los sesenta hay que mencionar, cuando menos, al grupo «Zaj» (Hidalgo, Marchetti, Castillejo y Esther Ferrer), de corte genuinamente dadaísta, y los escritos sobre estética publicados por Simón Marchán. De la década de los setenta es recordable la exposición «Video-art» de Antonio Muntadas, con los escritos publicados, a propósito de ella, por Cirici, Alberto Corazón, Simón Marchán y el propio Muntadas, así como el nacimiento de la revista «Trama», en la que exponen su particular defensa de la abstracción unos cuantos jóvenes artistas (Broto, Tena, Rubio, Grau... y aquellos otros a ellos afines, como Teixidor, León, Delgado...).

El arte español contemporáneo, ¿un fenómeno acultural con visos de espejismo? La respuesta se hace inevitablemente afirmativa, y no porque el arte se haya desvinculado, a la brava, de la cultura, sino que ésta, al menos en su versión oficial, no tuvo a bien aceptarlo fuera de lo estrictamente propagandístico. Han sido en última instancia los grupos mencionados y los artistas sobredichos los que acertaron a aportar su granito de arena a nuestra cultura contemporánea, al tiempo que paliaban crecientes anacronismos, terminando por subsanar con la obra lo que desde la penuria bibliográfica parecía insubsanable. En la acción de todos ellos se cumple el exponente de las llamadas «culturas fronterizas»: la manera de ser de quienes, habiendo recibido poco o nada de la cultura oficial, entregan mucho o todo a la cultura viva. ■

Entre ellos, dos Premios Nobel

CUATRO CIENTIFICOS HABLARON SOBRE «LA NUEVA INMUNOLOGIA»

■ Ciclo de conferencias de Askonas, Poljak, Tonegawa y Benacerraf

Los Premios Nobel de Medicina Susumu Tonegawa (1987) y Baruj Benacerraf (1980) y los científicos Brigitte A. Askonas, del National Institute for Medical Research, de Londres, y Robert J. Poljak, del Instituto Pasteur, de París, intervinieron en un ciclo sobre «La nueva inmunología» que organizó la Fundación Juan March en su sede del 29 de febrero al 21 de marzo pasados. Los citados científicos fueron presentados, respectivamente, por los doctores Michael Parkhouse, Carlos Martínez Alonso, Antonio Arnaiz Villena y Fernando Ortiz Maslloréns. Este ciclo continuaba la serie que viene celebrando la Fundación Juan March desde hace unos años, dentro de la especial atención que esta institución dedica al área científica y, concretamente, a la Biología Molecular y sus Aplicaciones, a través de conferencias y becas. Con los dos Premios Nobel citados, son ya trece los científicos galardonados con este Premio de la Academia sueca invitados por la Fundación a participar en estos ciclos.

Los ponentes

Brigitte A. Askonas es investigadora, desde 1953, en el National Institute for Medical Research, Mill Hill, de Londres, miembro fundador de la División de Inmunología de dicho centro y directora de la misma desde 1976. Es Fellow de la Royal Society de Londres y Miembro Honorario de la Sociedad Americana de Inmunología y de la Sociedad Francesa de Inmunología, entre otras distinciones.

Roberto J. Poljak nació en Buenos Aires en 1932. Nacionalizado norteamericano. Tras obtener el grado de doctor (Ph.D.) en la Universidad de La Plata, de 1958 a 1960 completó su formación en el Massachusetts Institute of Technology, de Boston, y

de 1960 a 1962 en el Davy Faraday Research Laboratory de Londres y en la Unidad de Biología Molecular del Medical Research Council, en Cambridge (Inglaterra). De 1962 a 1981 fue profesor de Biofísica en la Universidad John Hopkins de Baltimore (Estados Unidos) y desde 1981 es profesor y director de Investigación en el Instituto Pasteur, de París.

Susumu Tonegawa nació en Nagoya, Japón, en 1939. En 1963 fue a estudiar a Estados Unidos, doctorándose en la Universidad de California en San Diego. De 1971 a 1981 trabajó en el Basel Institute for Immunology, en Suiza. Desde 1981 trabaja en el Massachusetts Institute of Technology

de Cambridge (Estados Unidos). Es Miembro Honorario de diversas sociedades de Inmunología y pertenece al Consejo directivo del «Journal of Molecular and Cellular Immunology» desde 1985. En 1987 obtuvo el Premio Nobel de Medicina.

Baruj Benacerraf nació en Caracas en 1920. Desde 1970 es Fabyan Profesor de Patología Comparativa y director del Departamento de Patología de la Harvard Medical School, de Boston; y desde 1980, presidente del Dana Farber Cancer Institute, de Boston. Además del Premio Nobel de Medicina en 1980, el doctor Benacerraf ha obtenido a lo largo de su carrera científica numerosos galardones y distinciones.

«POR QUE NECESITAMOS APRENDER INMUNOLOGIA CELULAR»



Cuando un organismo es infectado por un virus se desencadena una respuesta en la que están implicadas un buen número de células diferentes: linfocitos B, linfocitos T, macrófagos, etc. El empleo de ciertos virus como sistemas modelo (virus de la gripe y virus respiratorio sincitial, SRV) ha permitido aclarar algunos aspectos relacionados con el papel de los linfocitos T en los procesos de infección y con la base molecular de las diferencias genéticas en la respuesta de los linfocitos T.

Los linfocitos T provienen de la médula ósea y maduran en el timo. Allí «aprenden» a reconocer antígenos, adquiriendo receptores de membrana que les permiten interactuar con otras células. Esta diferenciación implica una reorganización somática de los genes que codifican para estos receptores de membrana. Los linfocitos T no reconocen antígenos aislados, sino antígenos que se encuentran en la superficie de otras células y asociados a las moléculas del Complejo Principal de Histocompatibilidad (CPH).

La presencia de anticuerpos contra un virus no siempre garantiza una protección completa ante la infección. Los linfocitos T, tanto los T citotóxicos (T_c) como los T inductores o «helpers» (T_h), también contribuyen a la defensa del organismo.

Los estudios realizados sobre el virus de la gripe han revelado que los anticuerpos y los distintos tipos de células T

reconocen diferentes proteínas del virus. Los anticuerpos y los T_h reconocen bien las glicoproteínas externas, que son las más variables del virus, aunque los determinantes antigénicos son distintos. Los linfocitos T_c reconocen proteínas internas poco variables: nucleoproteínas y polimerasas víricas. La utilización del virus de la vacuna como vector de clonaje ha permitido expresar aisladamente genes del virus de la gripe e incluso fragmentos de genes. De esta forma se han identificado cuáles son las regiones de las nucleoproteínas virales que son reconocidas por los linfocitos T_c .

Según el modelo actualmente aceptado, cuando una proteína antigénica entra en contacto con una célula, es internalizada por endocitosis, es procesada en el interior y un determinado fragmento de ésta vuelve a la superficie celular en estrecha asociación con las proteínas del CPH. Los genes que codifican para estas proteínas son extremadamente polimórficos y en este hecho radican las diferencias observadas entre distintas líneas homocigóticas de ratones en la respuesta de los linfocitos T. Diferencias en las CPH determinan que diferentes fragmentos de la proteína antigénica sean reconocidos. Este hecho tiene una importante implicación en el diseño de vacunas mediante ingeniería de péptidos; es muy difícil que las

vacunas que emplean un número reducido de péptidos tengan aplicación general para una población, ya que sólo serán útiles para aquellos individuos que tengan los alelos del CPH apropiados.

Una forma de estudiar el papel de los linfocitos T en infecciones víricas consiste en transferir clones de estas células T a ratones a los que se ha extirpado previamente el timo. En el caso del SRV se ha visto que la transferencia de linfocitos T_i reduce en varios órdenes el título de virus en el organismo y aminora los síntomas de la enfermedad, aunque no evita por completo la infección. En cambio, los linfocitos T_h no

resultan particularmente útiles e incluso pueden aumentar la severidad de los síntomas, ya que inducen reacciones inflamatorias. Sin embargo, este hecho no puede generalizarse a todos los virus.

Respecto al virus de la gripe, cabe preguntarse por qué el sistema inmune no es capaz de evitar las infecciones repetidas. En primer lugar, las células T son capaces de, si no evitar, sí controlar la infección, que resulta generalmente benigna excepto para individuos debilitados. La segunda razón es que la gripe consiste en realidad en un grupo numeroso de virus bastante diferentes que provocan síntomas parecidos.

Arnáiz Villena:

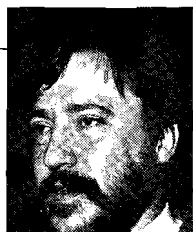
«ASKONAS Y LAS INFECCIONES VIRALES»

Hoy día hay pocos fármacos eficaces contra los virus (en contraste con la gran cantidad existente contra las bacterias); es necesario obtener vacunas contra algunos que afectan gravemente la salud humana o animal; encontrar una proteína viral (antígeno) común a muchas variantes que nos sirva para vacunar contra la gripe o el SIDA, por ejemplo.

La investigación de la doctora Askonas se ha centrado en ver cómo los linfocitos B (o los anticuerpos que producen) y los T luchan contra las infecciones virales. Tomando como modelos los virus de la gripe y el respiratorio sinticial, ha visto que, en general, los anticuerpos no son buenos defensores, ya que sólo distinguen una o dos variantes de un virus, pero no todas las demás; sin embargo, los linfocitos T son mejores

defensores y atacan a muchas más variantes de virus. Por todo ello es importante el estudio de los procesos moleculares que ocurren en los linfocitos T en el momento del reconocimiento y ataque de antígenos, para así montar una estrategia correcta en la elección de los antígenos para preparar vacunas.

Además, la doctora Askonas ha demostrado que la capacidad de defenderse un sujeto de las infecciones virales no sólo depende de sus linfocitos T, sino también de unos determinados genes que hereda de sus padres y que se denominan genes de Histocompatibilidad. No todos los individuos heredan los mismos genes de Histocompatibilidad.



«ESTRUCTURA TRIDIMENSIONAL Y ESPECIFICIDAD DE LOS ANTICUERPOS»



Las inmunoglobulinas son proteínas complejas formadas por cuatro oligómeros: dos cadenas denominadas «ligeras», de 25.000 d, y otras dos cadenas «pesadas» de 50.000 d; los oligómeros se encuentran asociados por puentes de hidrógeno formando una estructura típica en forma de Y.

Los primeros estudios sobre la estructura tridimensional de las inmunoglobulinas por difracción de rayos X fueron realizados utilizando proteínas de mielomas humanos y de ratón. Estos estudios revelaron: 1) la presencia de dominios estructurales que presentan homología de secuencia y que corresponden a regiones variables o constantes; 2) un plegamiento tridimensional típico de todas las proteínas de la «superfamilia» de las inmunoglobulinas, común a las partes variables y constantes de las moléculas de los anticuerpos; 3) que los aminoácidos que forman los contactos más íntimos entre las cadenas ligeras y pesadas de las inmunoglobulinas son constantes o casi constantes, lo que explica que una misma cadena ligera pueda encontrarse asociada a diversas cadenas pesadas y viceversa; 4) que las zonas de hipervariabilidad de secuencia de ambas cadenas polipeptídicas se encuentran en proximidad espacial, sugiriendo que éstas determinan la complementariedad y la asociación específica con antígenos y haptenos.

La introducción de la técnica de hibridación celular entre lin-

focitos ha permitido la producción y el estudio por cristalografía de rayos X de anticuerpos monoclonales de especificidad predeterminada y, más recientemente, de complejos antígeno-anticuerpo. En el laboratorio hemos estudiado la especificidad fina de más de 40 anticuerpos monoclonales anti-lisozima, utilizando un panel de 8 lisozimas aviares y una lisozima humana. Los determinantes antigénicos reconocidos por el conjunto de anticuerpos se sitúan sobre toda la superficie de la lisozima indicando que toda ella es potencialmente antigénica. La constante de asociación de estos anticuerpos con la lisozima varía entre $8 \times 10^6 \text{ M}^{-1}$ y $5 \times 10^8 \text{ M}^{-1}$. Algunos de estos anticuerpos son heteróclitos, capaces de ligar antígenos heterólogos por reacción cruzada con constantes de asociación más elevadas que para el antígeno homólogo. Salvo en casos de impedimento estérico, los distintos anticuerpos se ligan de forma aditiva al antígeno. Un ensayo de actividad enzimática indica que la lisozima ligada al anticuerpo D1.3 retiene su actividad. Estos estudios indican que el antígeno retiene esa conformación espacial en solución aun cuando esté ligado a un anticuerpo específico.

El complejo entre el fragmento Fab del anticuerpo monoclonal antiliszozima D1.3 y su antígeno específico, la lisozima,

ha sido cristalizado. Se ha determinado su estructura tridimensional a un nivel de resolución de 6 Å y de 2.8 Å. La estructura tridimensional de la lisozima en el complejo difiere poco o nada de la estructura que adquiere en forma libre. Igualmente, la comparación de la estructura del fragmento Fab en el complejo con aquellas de otros Fab que han sido previamente determinadas indican que no ha habido cambios de conformación mayores como consecuencia de la formación de un complejo con el antígeno.

La superficie de contacto an-

tígeno-anticuerpo, densamente ocupada por cadenas laterales de aminoácidos de ambos, presenta interacciones de Van der Waals y puentes de hidrógeno. Las tres regiones de complementariedad de la cadena pesada están en contacto con el antígeno. Dos aminoácidos que no pertenecen a esas regiones también establecen contactos con el antígeno. Dieciséis aminoácidos del antígeno hacen contacto con 17 del anticuerpo, sobre todo en la cadena pesada (10 residuos), y dentro de ella, con su tercera región de complementariedad (residuos 99 a 102).

Ortiz Maslloréns:

«POLJAK Y LA ESTRUCTURA TRIDIMENSIONAL DE LOS ANTICUERPOS»

A parte de una serie de trabajos en que aplicó las técnicas de difracción de rayos X al estudio de estructuras biológicas, tales como enzimas, ácidos nucleicos, componentes virales, etc., desde 1974 las investigaciones del profesor Poljak se han concentrado sobre la Inmunología, campo en el que ha estudiado, sobre la base del modelo estructural derivado de los descubrimientos de Porter y de Edelman, las correlaciones entre las propiedades físico-químicas de los anticuerpos y sus actividades fisiológicas, así como su relación con el control genético de los mismos.

Los trabajos de Poljak representan contribuciones básicas al conocimiento de la estructura tridimensional de los anticuerpos. Asimismo ha estudiado los aspectos biofísicos de la interacción antígeno-anticuerpo y los cambios en una y otra molécula resultantes de ella. Ultimamente

viene aplicando la misma perspectiva al estudio de sistemas idiotipo-antiidiotipo, cuya capacidad reguladora de la actividad del sistema inmune es bien notoria; a la interacción entre el antígeno y el receptor de las células T, y al papel de los productos del complejo principal de histocompatibilidad en la restricción del reconocimiento celular de los determinantes antígenicos.

Se puede afirmar que el interés de los hallazgos de Poljak, con haber sido éstos fundamentales para el desarrollo de la moderna Inmunología, no se circunscribe al ámbito de esta ciencia; tanto técnica como conceptualmente, la investigación desarrollada por él encuentra aplicaciones y abre posibilidades al estudio de otros sistemas de interacción entre proteínas, de gran diversidad y selectividad.





«GENERACION SOMATICA DE LA RESPUESTA INMUNE»

Los principales componentes del sistema inmune son los linfocitos. Estas células se originan en la médula ósea y se desarrollan, bien en el timo (linfocitos T) o en el bazo (linfocitos B). Estos últimos son responsables de la producción de anticuerpos. Los anticuerpos son estructuras proteicas formadas por cuatro cadenas polipeptídicas: dos pesadas idénticas y dos ligeras idénticas, unidas entre sí por puentes disulfuro, formando una típica estructura en forma de Y. Dentro de ambos tipos de cadenas se encuentran dominios variables y constantes respecto a sus secuencias de aminoácidos. Dentro de los dominios variables se encuentran regiones de gran variabilidad (hipervariables). Estas regiones se unen en los extremos de cada brazo, constituyendo el sitio de unión con el antígeno. La especificidad de la unión depende de la estructura espacial de este sitio y de las propiedades de los radicales de los aminoácidos que contiene.

Cada linfocito B presenta en su superficie un tipo determinado de anticuerpo. La unión del anticuerpo con el antígeno específico desencadena un proceso de selección clonal que determina la multiplicación de este tipo de linfocito B. Este proceso es responsable de la inmunización. El problema que surge es: dada la inmensa variedad de antígenos posibles, ¿cómo logra el organismo sintetizar el anticuerpo correspondiente? Si cada molécula de anticuerpo fuera sintetizada por un solo gen, el número de genes impli-

cados en la respuesta inmune tendría que ser elevadísimo.

En 1965 Dreyer y Benett formularon una hipótesis según la cual en la línea germinal existen muchos genes que codifican para la región variable (V) y sólo uno para la constante (C); la maduración selecciona al azar uno de los genes V que se combina con el gen C para crear un único fragmento de DNA que codifica el polipéptido completo. Los experimentos realizados en los últimos diez años han demostrado que, en efecto, los genes de inmunoglobulina sufren recombinación somática, pero el proceso es mucho más complicado de lo que se suponía. Un gen que codifica para una cadena ligera está formado por dos segmentos V y D, correspondientes a la región variable, y otro C, para la región constante. Para una cadena pesada existen tres segmentos: V, J y D para la región variable. Estos segmentos se encuentran separados en el genoma por DNA no codificante. Durante la maduración de los linfocitos se producen recombinaciones somáticas en el DNA que determinan un ensamblaje de los segmentos V/D en las cadenas ligeras y V/J/D en las pesadas. El proceso culmina con la transcripción de los fragmentos ensamblados, procesamiento y traducción del mRNA. Las diferentes combinaciones entre

los distintos fragmentos V, J y D proporcionan la fantástica diversidad del sistema inmune.

Los linfocitos T determinan un tipo de respuesta inmune diferente, ya que no reconocen al antígeno si éste no se encuentra en la superficie de células infectadas, conjuntamente a las moléculas de clase I del Complejo Principal de Histocompatibilidad. En cualquier caso, los receptores de los linfocitos T también tienen que reconocer, en conjunto, un número muy alto de antígenos diferentes. Las técnicas de ingeniería genética han permitido identificar los mRNA correspondientes a estos

receptores y, a partir de la secuencia de nucleótidos, deducir la estructura general de estas proteínas, semejante a la de las inmunoglobulinas.

Se ha encontrado otro gen, denominado τ , que también podría sufrir recombinación somática. El producto de τ está constituido por dos cadenas: τ y δ . No existen datos directos sobre la proteína, pero podría tratarse de un receptor presente en la superficie de un nuevo tipo de células T presentes en tejidos epidérmicos. Estas células T podrían estar implicadas en algún mecanismo de defensa frente a infecciones.

Michael Parkhouse:

«TONEGAWA Y LOS MECANISMOS GENETICOS»

Tonegawa es el primer japonés ganador del Premio Nobel de Fisiología o Medicina y también es uno de los pocos ganadores del premio en solitario. En la mayoría de los casos el premio es compartido por dos o tres científicos. El galardón le fue concedido en 1987 por sus experimentos pioneros que demuestran «el principio genético en la generación de la diversidad de los anticuerpos».

¿Cuántos anticuerpos diferentes hay y qué extensión tiene el repertorio de anticuerpos a disposición de un individuo? La respuesta, por supuesto, debe ser: tan grande como el número total de todos los posibles agentes dañinos, que debe ascender a millones, ya que de otra forma estaríamos en peligro cada vez que apareciera un patógeno «inesperado». Surgen entonces dos cuestiones: primero, el genoma humano contiene menos de



un millón de genes; y segundo: la mayoría de los anticuerpos tienen la misma estructura básica. En 1976 publicó Tonegawa su trabajo en el que demostraba que durante el desarrollo de las células responsables de la síntesis de anticuerpos, alrededor de mil genes pueden hacer combinaciones al azar para producir un determinado anticuerpo. Este proceso introduce variaciones del motivo básico codificado por estos genes, dando lugar a un repertorio de anticuerpos del tamaño esperado.

En 1981 Tonegawa desarrolló, en el Massachusetts Institute of Technology, un abordaje similar para explorar la naturaleza y regulación de la respuesta inmune celular. En este campo, el trabajo de Tonegawa es también de fundamental importancia.

«PROCESAMIENTO Y PRESENTACION DE ANTIGENOS»

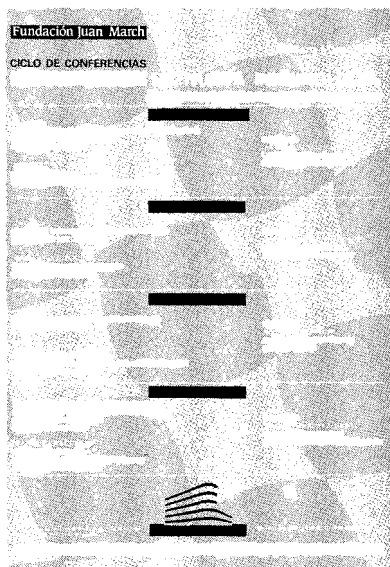
Los linfocitos T poseen receptores de membrana capaces de reconocer antígenos. Sin embargo, este reconocimiento sólo se produce si el antígeno se encuentra en la superficie de una célula, asociado a las proteínas del Complejo Principal de Histocompatibilidad (CPH), y no se produce si el antígeno se encuentra en forma soluble. El antígeno debe ser presentado por células del propio organismo a los receptores de membrana de los linfocitos T. La presentación del antígeno implica la internalización del mismo por endocitosis. En el interior de la célula el antígeno es procesado por enzimas hidrolíticas y un fragmento específico de él reaparece en la superficie celular asociado a las CPH. Muchas células somáticas pueden llevar a cabo este proceso, al igual que los linfocitos B; en este último caso el antígeno se une en la membrana celular a un anticuerpo específico y reaparece asociado a moléculas de CPH de clase II (en células somáticas, las CPH son algo diferentes y se denominan CPH de clase I).

Las proteínas del CPH constituyen un conjunto de glicoproteínas de membrana. En la región N-terminal presentan dominios semejantes a inmunoglobulinas y en la región C-terminal tienen un dominio hidrofóbico transmembranal. El esclarecimiento de la estructura tridimensional de las proteínas CPH I ha revelado la existencia de un surco donde se produce la interacción con el antígeno. El reconocimiento se produce



entre los receptores de células T y el complejo antígeno-CPH.

Antes de que se iniciara el estudio de estas proteínas se habían localizado los genes correspondientes a las CPH II en una región denominada H-2 (en ratones). Utilizando líneas consanguíneas de ratones se han definido varios genes, cada uno de los cuales controla respuestas dependientes de las células T. Los genes que codifican para las CPH I son muy polimórficos, existiendo decenas de variantes alélicas para cada locus. Este hecho determina diferencias de sensibilidad de los individuos de una población a diferentes patógenos y, por otra parte, garantiza que ningún agen-



te patógeno eliminará a toda la población.

La función biológica de las moléculas del CPH está en relación con la capacidad del sistema inmune de distinguir lo propio al organismo de lo ajeno. Durante la maduración en el timo son seleccionados aquellos linfocitos T que presentan baja afinidad para las CPH propias y alta para las CPH unidas a antígenos. El fenómeno de rechazo en trasplantes no es, evidentemente, la función de las CPH, ya que esta circunstancia no se presenta en la naturaleza.

La explicación al fenómeno del rechazo estriba en que los linfocitos T confunden las CPH ajenas como CPH propias unidas a antígenos.

Por lo tanto, el conocimiento del papel que juegan estas moléculas tendrá importantes consecuencias en las técnicas de trasplante de órganos. Congruentemente con este conjunto de datos, se ha visto que el tratamiento de ratones con anticuerpos contra sus propias moléculas del CPH II tiene un efecto inmunosupresor.

Martínez Alonso:

«EL CPH COMO RECEPTOR Y LA TEORIA DE BENACERRAF»

Una concepción funcional del CPH (Complejo Principal de Histocompatibilidad) lo definiría como «un grupo de genes que codifica para las moléculas que proveen el contexto para el reconocimiento antigénico por parte de los linfocitos T». Inicialmente descubierto en modelos marinos en 1936 por J. Gorer, su aislamiento y caracterización se extendieron muy pronto al resto de las especies.

Los estudios iniciales sobre el papel biológico del CPH fueron realizados en modelos experimentales de trasplante, demostrándose su preferencial reconocimiento por parte de los linfocitos T. Esta interacción CPH-linfocito T domina desde entonces la Inmunología y constituye uno de los paradigmas fundamentales de la misma. Su comprensión requiere, sin embargo, la aserción de una serie de principios fundamentales de aspectos diferenciados en el reconocimiento anti-

génico mediado por las células B y las células T. Así, en oposición a las células B, las células T reconocen: 1) antígenos únicamente asociados a la membrana celular; y 2) son específicos para secuencias peptídicas de aminoácidos, producidas como consecuencia de la degradación intracelular de las distintas estructuras antigénicas. Estos péptidos, procesados, son presentados ahora sobre la superficie celular en asociación con los antígenos del CPH. De esta forma, el CPH se elige como receptor específico de péptidos (propios o extraños) intracelulares y se hace responsable de su «presentación» al medio extracelular.

Esta consideración del CPH como «receptor», inicialmente demostrada por Benacerraf, es el principio fundamental de nuestra comprensión actual de la inmunología de las células T. ■



Revista crítica de libros

APARECE EL NUMERO 15 DE «SABER/Leer»

■ Con artículos de Tomás y Valiente, García Díez, Ynduráin, Sobejano, Azcárate, Perucho y Galindo

Comentarios sobre Historia, Economía, Literatura, Arte, Biología y Física aparecen en el número 15, correspondiente al mes de mayo, de la revista crítica de libros, que edita la Fundación Juan March, «SABER/Leer».

El sumario se abre con un artículo de **Francisco Tomás y Valiente** sobre la obra de **Ramón Carande**, *Carlos V y sus banqueros*. Además colaboran **Juan Antonio García Díez**, **Francisco Ynduráin**, **Gonzalo Sobejano**, **José María de Azcárate**, **Manuel Perucho** y **Alberto Galindo**. Los artículos van ilustrados por **Fuencisla del Amo**, **Alfonso Ruano**, **Miguel Angel Pacheco**, **Arturo Requejo** y **Angeles Maldonado**.

Francisco Tomás y Valiente ha aprovechado la reedición completa de la obra de **Carande**, para volverla a leer de forma distinta: buscando otros caminos y otros contenidos.

Juan Antonio García Díez se ocupa de un texto del norteamericano **John K. Galbraith**, quizá el economista más leído por los no economistas, en opinión de **García Díez**.

Francisco Ynduráin comenta un texto de **Ramón Gómez de la Serna**, *El libro mudo* (secretos), cuya azarosa vida y sus indudables logros estilísticos y literarios repasa elogiando esta edición.



Un equipo de hispanistas alemanes se encaró críticamente con la narrativa española entre los siglos XVI y XX; en total, veinte novelas de cinco siglos. **Gonzalo Sobejano** se ocupa de esta antología.

El profesor **José María Azcárate** describe las huellas del arte mudéjar en Aragón.

Manuel Perucho comenta *Mind from matter?*, del Premio Nobel **Max Delbrück**, que representa una muestra de la evolución de su pensamiento.

El presente número se cierra con un trabajo de **Alberto Galindo** sobre el debate en torno a la teoría cuántica entre **Niels Bohr** y **Albert Einstein**.

MARTES, 3

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Intérpretes: **Quinteto de Viento Mediterráneo.**

Comentarios: **Arturo Reverter.**
Obras de J. Haydn, W. A. Mozart, J. Ibert, G. Pierne, L.v. Beethoven y L. Boccherini.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Gramática común» (I).

Agustín García Calvo: «Los idiomas y la lengua».

Beethoven, J. Brahms, M. de Falla y P. de Sarasate.

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

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Gramática común» (II).

Agustín García Calvo: «Frase. Palabra. Fonemas y prosodia».

VIERNES, 6

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de piano.

Intérprete: **Diego Cayuelas.**
Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

MIÉRCOLES, 4

19,30 horas

CICLO «MUSICA DE CAMARA DEL XIX» (I).

Intérpretes: **Ensamble de Madrid (Andrea Stanics, violín; Víctor Arriola, violín; Santiago Kuschevatzky, viola; Paul Friedhoff, violonchelo; Fernando Poblete, contrabajo).**

Dirección musical: **Fernando Poblete.**

Artistas invitados: **Svetlana Arapu, viola; Enrique Ricci, piano.**

Programa: Sexteto Op. 110, de F. Mendelssohn y Quinteto con piano Op. 114 (*La trucha*), de F. Schubert.

JUEVES, 5

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de violín y piano.

Intérpretes: **Manuel Villuendas y Almudena Cano.**

Comentarios: **Jacobo Durán-Lóriga.**
Obras de W. A. Mozart, L.v.

II CICLO DE ORGANOS HISTORICOS EN ZAMORA

Los viernes 20 y 27 de mayo se celebrará, a las 20 horas, en Zamora, el II Ciclo de Organos Históricos, organizado por la Fundación Juan March y la Caja de Ahorros de Zamora. Actuarán los organistas **Luis Dalda**, el día 20, en la Iglesia Parroquial de Morales del Vino, con obras de Sweelinck, Cabezón, Bruna, Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo, García de Olagüe y Cabanilles; y **Presentación Ríos**, el 27, en la Colegiata de Santa María la Mayor, de Toro, con obras de Cabezón, Clavijo del Castillo, Aguilera de Heredia, Correa de Arauxo, Scarlatti, P. Soler, Zipoli, Bruna y Cabanilles.

El ciclo proseguirá con otros dos conciertos durante el mes de junio.

Obras de W. A. Mozart, F. Chopin, C. Debussy y E. Granados.

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

LUNES, 9

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de guitarra.

Intérprete: **Guillem Noguera i Cerdá.**

Obras de G. Frescobaldi, M. Giuliani, H. Villa-Lobos, M. Castelnuovo-Tedesco, A. Barrios Mangore y A. Ruiz Pipó.

MARTES, 10

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Intérpretes: **Quinteto de Viento Mediterráneo.**

Comentarios: **Arturo Reverter.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 3).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Gramática común» (III).

Agustín García Calvo: «Lógica, gramática y realidad».

»ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO», EN MADRID

Durante el mes de mayo seguirá abierta en la Fundación Juan March la Exposición «Zero, un movimiento europeo», integrada por 52 obras de 22 artistas, procedentes de la Colección Lenz Schönberg, de Munich. *Horario:* días laborables, de 10 a 14 horas y de 17,30 a 21 horas. Domingos y festivos: de 10 a 14 horas.

MIÉRCOLES, 11

19,30 horas

CICLO «MUSICA DE CAMARA DEL XIX» (II).

Intérpretes: **Conjunto de Cuerdas «Rossini»** (Víctor Ardelean y Jacek Cygan, violines; **Dimitar Furnadjiev**, violonchelo; **Andrzej Karasiuk**, contrabajo, y **Emilian Jacek Szczygiel**, viola).

Programa: Seis Sonatas a cuatro, de G. Rossini; 5 Danzas Alemanas, de F. Schubert; Suite Idylle, de L. Janacek; y Dos Valses en La mayor y Re mayor de A. Dvorak.

JUEVES, 12

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de violín y piano.

Intérpretes: **Manuel Villuendas y Almudena Cano.**

Comentarios: **Jacobo Durán-Lóriga.**
(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 5).

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Gramática común» (y IV).

Agustín García Calvo: «Las artes del lenguaje».

VIERNES, 13

11,30 horas

RECITALES PARA JOVENES
Recital de piano.

Intérprete: **Diego Cayuelas.**

Comentarios: **Antonio Fernández-Cid.**

(Programa y condiciones de asistencia idénticos a los del día 6).

LUNES, 16

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA

Recital de trombón y piano.

Intérpretes: **Rogelio Iguadala** y **Pedro Mariné**.

Obras de S. Sulek, C. Saint-Saëns, Z. Stojowski, C. Debussy, E. Bozza y L. Larsson.

MARTES, 17

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Economic Change, Interest Politics and Industrial Relations in West Germany» (I).

Wolfgang Streeck: «Industrial Relations and Economic Crisis» (en inglés, con traducción simultánea).

MIÉRCOLES, 18

19,30 horas

CICLO «MUSICA DE CAMARA DEL XIX» (y III).

Intérpretes: **Ensamble de Madrid** (**Andrea Stanics**, violín; **Víctor Arriola**, violín; **Santiago Kushevatzky**, viola; **Paul Friedhoff**, violonchelo; **Fernando Poblete**, contrabajo).

Dirección musical: **Fernando Poblete**.

Artista invitado: **Svetlana Arapu**, viola.

Programa: Sexteto Op. 36, de J. Brahms, y Quinteto Op. 77, de A. Dvorak.

JUEVES, 19

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Economic Change, Interest Politics and Industrial Relations in West Germany» (II).

Wolfgang Streeck: «Co-Determination and Industrial Democracy» (en inglés, con traducción simultánea).

LUNES, 23

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA
Recital de piano y guitarra.

Intérpretes: **Ernesto Rocío Blanco** y **Manuel Ruiz Salas**.

Obras de A. Diabelli, F. Carulli, M. Giuliani, F. Constant y M. Castelnuovo-Tedesco.

MARTES, 24

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS
«Economic Change, Interest Politics and Industrial Relations in West Germany» (III).

Wolfgang Streeck: «The Role of the Social Partners in In-

LOS GRABADOS DE GOYA

Durante el mes de mayo continuará exhibiéndose la Exposición de Grabados de Goya en el Käthe-Kollwitz-Museum, de Berlín (Alemania Federal).

Asimismo, el 1 de mayo será clausurada en Arévalo (Avila) la muestra de 222 grabados de Goya, que se han exhibido en dicha localidad, en la Iglesia de San Miguel, con la colaboración de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Avila y el Ayuntamiento de Arévalo. Del 6 al 29 de mayo, esta exposición se exhibirá en Avila, en la sala de exposiciones de la citada Caja de Ahorros. Será presentada, el día 6, por el crítico de arte **Santiago Amón**.

La exposición incluye grabados de las cuatro grandes series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates* o *Proverbios*.

dustrial Training» (en inglés, con traducción simultánea).

MIÉRCOLES, 25

19,30 horas

VII TRIBUNA DE JOVENES COMPOSITORES.

Estreno de las obras: «Dos glosas», de **Alfredo Aracil**; «Galería de objetos fantásticos», de **Eduardo Armenteros**; «Paraíso», de **Jorge Fernández Guerra**; «Non silente», de **Eduardo Pérez Maseda**; y «Diferencias y fugas», de **Miguel Angel Roig-Francolí**.

Intérpretes: **Grupo KOAN**, dirigido por **José Ramón Encinar**; **Cuarteto Arcana**, con la colaboración de **Eva Vicens** (clave); y **Grupo OMN**.

«Economic Change, Interest Politics and Industrial Relations in West Germany» (y IV).

Wolfgang Streeck: «Recent Developments in West German Industrial Relations» (en inglés, con traducción simultánea).

LUNES, 30

12,00 horas

CONCIERTOS DE MEDIODIA Recital de piano.

Intérprete: **Albert Nieto**.

Obras de **F. Schumann**, **F. Liszt**, **S. Brotons**, **F. Mompou** e **I. Albéniz**.

JUEVES, 26

19,30 horas

CURSOS UNIVERSITARIOS

«EL PASO DESPUES DE EL PASO», EN CUENCA

Continuará abierta en Cuenca, en el Museo de Arte Abstracto Español, durante el mes de mayo, la Exposición «El Paso después de El Paso» (con fondos de la Colección de la Fundación Juan March).

La muestra está integrada por los diez artistas que a fines de los años cincuenta fundaron en Madrid el grupo «El Paso»: **Canogar**, **Chirino**, **Feito**, **Juana Francés**, **Millares**, **Rivera**, **Saura**, **Serrano**, **Suárez** y **Viola**.

III CICLO DE CONCIERTOS DE PRIMAVERA EN AVILA

Los domingos 8, 15 y 22 de mayo, a las 12 horas, tendrá lugar en Avila, en el Auditorio de la Caja de Ahorros de Avila (antiguo cine Reyes Católicos), un ciclo con la Integral de violonchelo y piano de **Beethoven** y **Brahms**, que ofrecerán **Pedro Corostola** (violonchelo) y **Manuel Carra** (piano). El ciclo está organizado con la colaboración de la Caja de Avila.

El presente Calendario está sujeto a posibles variaciones. Salvo las excepciones expresas, la entrada a los actos es libre. Asientos limitados.

Información: Fundación Juan March, Castelló, 77
Teléfono: 435 42 40 - 28006-Madrid