

Nº 318

Marzo

2002

S umario

Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (II)

Wenceslao Fernández Flórez, por Fidel López Criado 3

Arte

- Exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas» 11
 — Lisa Messinger: «Georgia O'Keeffe, artista americana por excelencia» 12
 — En marzo, conferencias sobre «O'Keeffe y su tiempo», por Amparo Serrano de Haro y Estrella de Diego 13
 «Mompó: Obra sobre papel», en el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca 20
 — Dolores Durán: «Mompó, una sombrilla ondula el espacio» 21

Música

- Ciclo «La guitarra iberoamericana» 24
 Finalizó el ciclo «El cuarteto iberoamericano» 25
 Homenaje a Joan Guinjoan, en su 70º aniversario 27
 — Actuó el conjunto TAIMA Granada 27
 «Aula de (Re)estrenos»: homenaje a Carlos Cruz de Castro, el 20 de marzo 28
 Finaliza el ciclo «Las Sonatas para piano de Beethoven» 29
 «Conciertos de Mediodía» de marzo 30

Aula abierta

- «Teatro clásico español: texto y puesta en escena», por Luciano García Lorenzo 31
 Félix Duque en los «Seminarios de Filosofía»: «La suerte de Europa» 35

Publicaciones

- «SABER/Leer» de marzo: artículos de Francisco Márquez Villanueva, Francisco Rodríguez Adrados, Francisco García Olmedo, Miguel de Guzmán, Agustín García Calvo y Román Gubern 36

Biología

- Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 37
 «Bases moleculares de la homeostasis iónica y la tolerancia a salinidad en plantas» 37
 «Conexiones entre el ciclo de división celular y el desarrollo en plantas» 38

Ciencias Sociales

- Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 40
 Nuevos cursos en el semestre de primavera 40
 Seminarios del Centro 41
 — Richard Breen: «Desigualdades de clase y meritocracia» y «Las diferencias educativas y la teoría de la acción racional» 41
 Serie «Tesis doctorales»: «*Insiders*» y «*outsiders*»: *desregulación laboral, mercado de trabajo y actitudes sociopolíticas en España (1984-1997)*, por Javier García de Polavieja 43
 Serie «Estudios/Working Papers»: nuevos títulos 45

Calendario de actividades culturales en marzo 46

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (II)

Wenceslao Fernández Flórez

Periodista accidental desde los quince años, Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964) alcanzó la fama como comentarista parlamentario del *ABC*, en su columna «Acotaciones de un oyente», a través de la cual logró refractar con finísima ironía las principales preocupaciones sociales y políticas del momento. Asimismo, dotado de una gran capacidad expresiva, supo trasladar al plano literario toda una serie de tipos, circunstancias, valores y actitudes —personales y colectivas— que le granjearon las simpatías de un amplio y leal público lector que pronto le convirtió en uno de los pocos «clásicos vivos» de su tiempo. Sin embargo, a pesar de su gran popularidad y éxito editorial, cual corresponde a la extensión y calidad de su obra, Fernández Flórez es hoy uno de los grandes olvidados de nuestras letras.



Fidel López Criado es profesor titular de Literatura española en la Universidad de La Coruña. Fue profesor en la Universidad de Virginia y Rollins College (EE UU) y actualmente dirige el equipo de investigación «Wenceslao Fernández Flórez». Su último libro, *La cuentística de Wenceslao Fernández Flórez*, recupera una importante parcela de la obra literaria del autor gallego.

A este respecto, dice muy bien Darío Villanueva cuando afirma que Fernández Flórez es un buen ejemplo del escritor de amplia trayectoria y considerable éxito popular al que no acompañó un parejo interés por parte de la crítica. No obstante, habría que matizar que

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a Ciencia,

ese desinterés procede de una crítica canónica, elitista y conservadora, que defiende la inmanencia de la literatura y la universalidad de sus temas, olvidándose de que la literatura no es un objeto (el texto), sino una actividad lingüística que no se realiza en el ámbito de la experiencia individual (el de la expresión) sino social (el de la comunicación) y que dicha comunicación no tiene lugar en el vacío de la realidad inmanente del texto, sino que presupone toda una serie de referentes o contextos espacio-temporales significativos que modulan el significado o trascendencia de la lectura y determinan su valor o función ético-estética.

De ahí que, si atendemos a la recepción crítica de sus contemporáneos, aquella que más se aproxima a la sensibilidad e inquietudes del autor y del público lector entre 1914 y 1936 –período que abarca la mejor y mayor parte de su narrativa–, la valoración de la obra literaria de Fernández Flórez es radicalmente distinta. Así, por ejemplo, Antonio de la Villa le considera «uno de los pocos prestigios literarios con cédula y solvencia», y Ramón Fernández Mato le declara «uno de los más firmes temperamentos de la literatura española actual... penetrante e impávido ingenio». Asimismo, Mariano Zurita le declara «Rey del humorismo», y F. González Rigabert insiste en el matiz: «es el gran humorista... el más grande, el más legítimo de los humoristas». Y mientras Manuel Domingo dice de él que es «uno de esos hombres a los que tanto debe el progreso periodístico en España», Arturo Álvarez lo presenta como «modelo, a quienes piensen conquistarse un nombre en la profesión de las letras». De igual manera, Andrenio reconoce en él al escritor nato, «dotado de gran plasticidad descriptiva, de suelto y jugoso estilo, de gusto fino», y Antonio Gullón afirma, con errado tino en el pronóstico, que se trata de «uno de los más grandes ingenios de la época actual y su nombre figurará en las antologías a la cabeza de los primeros».

Y aún podríamos seguir citando a Carrere, Azorín, Casares, García Mercadal, Alomar, González Ruiz, Giménez Caballero,

→

Lenguaje, Arte, Historia, Prensa, Biología, Psicología, Energía, Europa, Literatura, Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro español contemporáneo, La música en España, hoy, La lengua española, hoy, Cambios políticos y sociales en Europa, La filosofía, hoy y Economía de nuestro tiempo. 'Novelistas españoles del siglo XX' es el título de la serie que se ofrece actualmente. En el número anterior se ha publicado el ensayo *Luis Martín-Santos*, por Alfonso Rey, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Santiago de Compostela.

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

WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ

Blanco Belmonte y tantísimas otras voces como se alzaron, dentro y fuera de España, en revistas y periódicos muy distintos, en alabanza de la obra de Fernández Flórez. Y tampoco habría que olvidar las opiniones de aquellos otros estudiosos más contemporáneos nuestros, como S. Bolaño, C. Fernández Santander, R. Echevarría Pazos, P. de Llano (Bocelo), F. López, J. C. Mainer, S. Sáenz Villanueva, D. Villanueva Prieto, M. P. Palomo, C. A. Molina o F. Díaz



FRANCISCO SOLÉ

Plaja —por citar sólo algunas de las voces críticas más autorizadas— que, desde ópticas distintas, coinciden en destacar la importancia literaria de Fernández Flórez, situándole entre los mejores escritores españoles de la primera mitad del siglo XX. Y aún cabría añadir que fue de los pocos que gozaron de gran predicamento fuera de nuestras fronteras, traduciéndose sus obras al inglés, holandés, portugués, italiano, rumano e incluso al japonés.

Cierto es que Wenceslao Fernández Flórez no es un Gilbert Chesterton ni un Anatole France. Y tampoco puede decirse que sea un Thomas Mann o un Hermann Hesse, ni un Gabriele D'Annunzio. Pero no creo que molestase a nuestro autor el que se le comparase con los mejores escritores de Europa, ni la calidad de su obra desmerece significativamente en la comparación. Por supuesto que hay diferencias de ecuación personal, pero son las que corresponden al carácter del autor y a su peculiar circunstancia histórico-social.

Así, pues, el escepticismo satírico de *El secreto de Barba azul* no tiene la misma amplitud crítica que la fantasía política de *El Napoleón de Notting Hill*, donde Chesterton refleja su disgusto con un mundo industrial moderno; ni el humorismo detectivesco del afaible Padre Brown en *El hombre que fue jueves* se parece mucho al del inapetente Charles Ring en *Los trabajos del Detective Ring*. Y tampoco se va a dar en el panorama social de Fernández Flórez un caso Dreyfus que despierte en él la convicción de una causa y unos valores similares a los que informan la Historia contemporánea del francés. Por otro lado, sus novelas más críticas con las exigencias de la condición humana, como *Las siete columnas* o *El malvado Carabel* no alcanzan la trascendencia filosófica y social de Mann, en obras tan incisivas como *Buddenbrook*, traducida a multitud de idiomas, o *La muerte en Venecia*, que inspiró la película de Lucchino Visconti, y la ópera de Benjamin Britten, o *La montaña má-*

gica, quizás su obra más famosa y una de las novelas más excepcionales del siglo XX. Y tampoco su viaje al subconsciente humano en *Visiones de neurastenia* ni su tratamiento de la libido y las pasiones en *Relato inmoral* alcanzan la complejidad psicológico-simbólica de los personajes de Hesse en *Demian*, *El lobo estepario* o *Viaje al Este*. De igual manera, el decadentismo de D'Annunzio en *El Triunfo de la muerte* y el sensualismo sin complejos de *Franческа da Rimini* o *El fuego*, en las cuales se recuperan los ambientes de *Canto nuovo* —un volumen de poemas acerca de los ambientes libertinos romanos y los goces que ofrece la vida—, superan en sensualidad y grandeza erótica a *Unos pasos de mujer*, *La casa de la lluvia* o *Relato inmoral*.

No cabe duda, pues, que la novelística de Fernández Flórez no tiene la misma amplitud de vuelo ni la misma universalidad temático-argumental que la de estos escritores; pero tampoco es el legado histórico, económico y político-social de la Reina Victoria el mismo que el de Alfonso XII, ni la Tercera República es la Restauración, ni la *realpolitik* de Otto von Bismarck es el Pacto de El Pardo. De ahí que exista entre las obras de estos grandes escritores la misma distancia y proporción histórico-literaria que existe entre sus respectivas culturas. Pero aun así, cada uno en su sitio, el matiz diferencial no impide observar también muchas coincidencias importantes.

Así, por ejemplo, Fernández Flórez demuestra la misma convulsa evolución ideológica —síntoma, quizás, del nuevo *mal du siècle*—, la misma propensión polémica y el mismo estilo brillante, vigoroso y agudo de Chesterton; y comparte con Anatole France la misma maestría en el uso del lenguaje y la misma veta satírica con que el francés denuncia los abusos sociales, políticos y económicos de su tiempo. Similarmente, las novelas de Fernández Flórez, como las de Mann, están imbuidas por la misma atención a los detalles de la vida moderna y la misma intención crítica, asumida desde un punto de vista distanciado e irónico, en la que subyace un fuerte sentido trágico de la vida. Y como el autodidacta Hesse, en cuya obra podemos observar ese poso de irracionalismo místico que es el resultado de la desesperanza y la desilusión que le produjeron la guerra y una serie de desgracias personales, también encontramos en la narrativa del español la misma insatisfacción y búsqueda de lo utópico que inspira en casi todos sus personajes un sentimiento de alienación y una radical displicencia con un mundo mal hecho.

En efecto, podríamos afirmar que, por encima de cualquier di-

WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ

ferencia o matiz, existe entre las obras de estos escritores un común denominador, que es ese singular acierto con que cada uno de ellos recoge las preocupaciones más acuciantes de esa sociedad europea de la primera mitad del siglo XX a la que se remiten literariamente. Y en esto estriba precisamente el mérito del novelista español. Sus personajes se desenvuelven en un mundo de ficción hecho a imagen y semejanza del de su autor, un mundo atrapado en el marasmo de una insatisfacción y en el que, como advierte José Carlos Mainer, se siente la quiebra de valores, la inadaptación de las bases morales del capitalismo oligárquico decimonónico a las nuevas exigencias de un capitalismo reformista moderno.

De ahí la respuesta personalísima del autor: la crisis de identidad del protagonista en *La tristeza de la paz*, el cuestionamiento de los valores tradicionales en *La procesión de los días*, la visión de una existencia totalmente degradada de las clases trabajadoras en *La familia Gomar*, el antimilitarismo que nace de la sangría bélica en Marruecos y después en Europa con la guerra del 14 relajada en *Al calor de la hoguera*, el escepticismo relativista y la quiebra moral que imbuye el espíritu de la época y que sirve de sustento temático-argumental en *El secreto de Barba Azul*, *Las siete columnas*, *Relato inmoral*, *Los que no fuimos a la guerra* o *El malvado Carabel*—respuestas literarias todas ellas que, en el éxito de su recepción, también son buenos ejemplos de la sintonía circunstancial establecida entre el autor y sus lectores.

En este sentido, podríamos afirmar que la obra literaria de Fernández Flórez es el resultado de la ficcionalización de su circunstancia histórica, pasada por el tamiz de su inadaptación y radical individualismo, que le convierte en una especie de lobo solitario en el panorama de las letras españolas. Así, aunque algunos estudiosos lo incluyen en la nómina de escritores realistas de la primera mitad de siglo, no se trata de un escritor fácilmente encasillable dentro de ninguno de los registros ético-estéticos, escuelas, períodos o movimientos literarios que van desde la Generación del 98 hasta el neorrealismo social de los años 50.

Su narrativa arroja una expresividad lingüística y una riqueza imaginaria sólo comparables con su habilidad para crear o sugerir ambientes, momentos, sensaciones y personajes de gran complejidad psicológica, ya familiares o próximos al estereotipo, ya irreconocibles por la deformación esperpéntica del humor y la ironía. Y su labor en el campo del relato breve o novela corta—muy en boga por aquel entonces entre las clases medias profesionales e industriales, así como entre una parte del proletariado ya alfabetizado—

es particularmente importante. Así, podríamos encuadrar a Wenceslao perfectamente como partícipe (siempre por libre) en el quehacer literario de la promoción de «El Cuento Semanal», lo que nos daría las coordenadas socio-psicológicas de ese público lector, heredero del «folletón», al que se dirigían las colecciones de relato breve como *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos*, *La Novela Corta*, *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy* y *La Novela Mundial*.

En este sentido, atendiendo a su popularidad y trascendencia en el ámbito de lo social, su obra podría situarse junto a la de una generación de intelectuales —historiadores, políticos, científicos, ensayistas y escritores, como Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala, Manuel Azaña, Juan Ramón Jiménez, Eugenio D'Ors, Américo Castro, Salvador de Madariaga, Gregorio Marañón o Gómez de la Serna, por citar sólo algunos de los más próximos en edad— que, desde distintas ópticas y sensibilidades, dan continuidad al espíritu crítico de la Generación del 98 y proporcionan a la cultura española una notable altura. Sin embargo, esta coincidencia generacional no es más que eso, una coincidencia, y por encima de cualquier posible parecido están unas vivencias, unos estilos y unas maneras de entender el mundo muy distintas.

La dolorosa vivisección de la sociedad española que encontramos a lo largo de su obra podría situarle en la estela de esa sensibilidad crítica que va desde el regeneracionismo de Joaquín Costa hasta el intelectualismo progresista de José Ortega y Gasset, pero su *weltanschauung* es mucho más limitada, carente del bagaje intelectual y la clara identificación con los valores y ambiciones de la gran burguesía con la que estos pensadores se identifican. De ahí que, si bien Fernández Flórez coincide en sus denuncias con el autor de *Oligarquía y caciquismo* —y sus seguidores en lo literario, como Manuel Ciges Aparicio, Ciro Bayo, José López Pinillos y Eugenio Noel, entre otros—, no participa del optimismo de los intelectuales del 14 en su apuesta por la regeneración de España, como ocurre con Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró, Felipe Trigo o Manuel Azaña, por ejemplo.

Por otro lado, aunque en el fondo de cada una de sus obras late un abigarrado conservadurismo pueblerino, mal avenida y peor disimulado por una profesión de fe intelectual y urbana, no hay en la obra de Fernández Flórez una clara proyección ideológica, entendida ésta como materialización literaria. Pero tampoco es de extrañar que nuestro escritor no se comprometa. Los intelectuales del 14, desafectos y escarmentados por las limitaciones y fracasos

WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ

socio-históricos de la Restauración, veían en la falta de ideas madres la necesidad de una élite redentora, un cirujano de hierro que condujese a España hacia el futuro. Pero se referían a una España y a un futuro en el que el proletariado y la pequeña burguesía —clase a la que pertenece Fernández Flórez— no desempeñarían un papel relevante. Por eso no simpatiza nuestro autor con el capitalismo republicano de Ortega; y de ahí, también, que sus inclinaciones reformistas («moderantistas») se diluyan en una amargura nihilista, que da paso a ese «agnosticismo social» disfrazado de humorismo con el que Fernández Flórez tira la piedra y esconde la mano en sus críticas al *establishment* religioso, político y militar

Esta displicencia o radical insatisfacción personal que subyace en toda su producción literaria bajo la forma de un pesimismo crítico hacia todo y contra todos, más proclive a la destrucción que a la construcción de una nueva realidad política —lo que ha servido para que algunos estudiosos, como Fernando Díaz Plaja, le califiquen de «conservador subversivo»—, oculta en realidad un posicionamiento ideológico de talante pre-fascista, típico de muchos escritores a los que, como es el caso de Fernández Flórez, sólo se les reconoce retrospectivamente en el espejo de los hechos consumados. Así, a pesar de que, en su afán por no dejar títere con cabeza, arremetiera casi por igual contra la izquierda que contra la derecha —eso sí, sólo hasta 1931— toda su producción literaria está imbuida de una sensibilidad, valores y actitudes que, con el pasar del tiempo, se convertirían en los tópicos panfletarios que ilustrarían los principales *slogans* del fascismo: la decadencia y caducidad de los presupuestos sociales y morales, la denigración de los partidos y la política parlamentaria, el pesimismo nihilista que conduce a un vacío ideológico desde el cual se reclama la intervención de un jefe o cirujano de hierro (¡ejército al poder!), la misma esquizofrenia populista, mezcla de alabanza y recelo del pueblo, etc. Pero tampoco en esto fue Fernández Flórez diferente a muchos de sus coetáneos en la transición del 39 que, si no se identificaron siempre con el fascismo, lo hicieron más en aras y loor de una independencia a ultranza que por falta de afinidades.

Así, aunque Fernández Flórez siempre se sintió más cómodo en la compañía de las derechas que en la de las izquierdas, y a pesar de ciertas fobias y lamentables lapsos panfletarios en contra de la República y a favor de los fascistas (*Una isla en el Mar Rojo* y *La novela número 13*), nunca se casó con nadie; y es que, como diría Groucho Marx, nuestro autor jamás se haría miembro de un club que aceptase a gente como él. Así, aunque su nombre y prestigio

fue instrumentado por el franquismo para disimular el desierto páramo literario de la inmediata posguerra, su condición de intelectual y el recuerdo de algunos pecadillos personales y literarios —como la relajación de la moral católico-burguesa de algunos personajes de sus novelas, su apología del divorcio o su posicionamiento a favor del aborto, un tenue si bien incierto feminismo y un declarado antimilitarismo—, le convirtieron en huésped un tanto incómodo del Régimen hasta su muerte. Y, con mayor motivo, tampoco fue su obra reclamada por la izquierda democrática post-franquista. De ahí la ubicación de obra y escritor en esa «tierra de nadie» de la que nos habla Santos Sanz Villanueva, y que es, según el estudioso y desde el punto de vista de la repercusión en las historias de la literatura, la mayor calamidad que puede sucederle a un escritor. Y buen ejemplo de este desarraigo y soltería es su última novela de envergadura, *El bosque animado*, en la que, sin menoscabo de sus valores narrativos, el autor busca y encuentra en la fábula de un espacio-tiempo imaginario, alejado del mundanal ruido, esa barriga del buey donde no llueve ni nieva, que es la naturaleza idealizada (infantilizada y falseada), que culmina un largo y doloroso proceso de evasión literaria.

De todos modos, si es cierto que el tiempo pone a cada uno en su sitio, cabe esperar que algún día una nueva crítica, menos sumisa ante las sentencias de la magistratura canónica, vuelva sobre la obra de Wenceslao Fernández Flórez, aunque sólo sea para situarle en prelación al final de una lista de grandes escritores españoles (incluso europeos) del pasado siglo. Sin duda se lo merece. □

Referencias bibliográficas:

Mainer, José Carlos: *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid, Castalia, 1975.

Echeverría, Rosa María: *Wenceslao Fernández Flórez: su vida y su obra (creación, humor y comunicación)*. La Coruña, Diputación Provincial, 1985.

Molina, César Antonio, ed.: *Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)*. La Coruña, Ayuntamiento de La Coruña, 1985.

Sanz Villanueva, Santos: «Fernández Flórez y la novelística coetánea», en *Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)*, edición de César Antonio Molina. La Coruña, Ayuntamiento de La Coruña, 1985; p. 21.

Villanueva, Darío: «Fernández Flórez: de Valle Inclán y el Modernismo a la Posmodernidad», en *Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)*, edición de César Antonio Molina. La Coruña, Ayuntamiento de La Coruña, 1985; p. 33.

Fernández Santander, Carlos: *Wenceslao Fernández Flórez (Vida y Obra)*. La Coruña, Diputación Provincial de La Coruña, 1987.

Díaz Plaja, Fernando: *Wenceslao Fernández Flórez: el conservador subversivo*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997.

Con 34 obras de la pintora norteamericana

Exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas»

La presentó Lisa Messinger, del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York

Desde el pasado 8 de febrero está abierta en la Fundación Juan March, en Madrid, la exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas», que ofrece 34 obras de esta destacada pintora norteamericana, especialmente admirada por sus paisajes, estudios de flores y pinturas abstractas.

Georgia O'Keeffe (Wisconsin, 1887 - Nuevo México, 1986) fue esposa del fotógrafo Alfred Stieglitz, su promotor y propietario de la galería «291», la más vanguardista del momento en Nueva York. O'Keeffe vivió en esta ciudad entre 1918 y 1949, alternando los veranos en Lake George y Nuevo México. Inmersa en el círculo de intelectuales, escritores y artistas de Nueva York de las primeras décadas del siglo XX, Georgia logró crear una obra con identidad propia. En 1949 se trasladó definitivamente a Nuevo México. A fines de los años 70, aquejada de una severa lesión ocular, abandonó la pintura y trabajó la escultura y la cerámica. Murió en Nuevo México en 1986.

Las obras, realizadas entre 1919 y 1972, proceden de veinte museos y galerías de Estados Unidos y Europa, entre ellos el Georgia O'Keeffe Museum, Georgia O'Keeffe Foundation, Whitney Museum of American Art de Nueva York, Museo Thyssen Bornemisza, de Madrid, Centro



Georges Pompidou, de París, National Gallery of Art, de Washington, y Metropolitan Museum of Art, de Nueva York. En la inauguración de la exposición, el pasado 8 de febrero, el presidente de la Fundación, Juan March Delgado, expresó su satisfacción de

La exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas» está abierta en la sede de la Fundación Juan March (c/ Castelló, 77, Madrid), del 8 de febrero al 2 de junio de 2002.

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

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

presentar por primera vez en España una exposición de esta destacada figura del modernismo americano. «La obra de Georgia O'Keeffe —señaló— está marcada por el misterio y la leyenda que rodea su vida; una mujer artista, de singular personalidad y carácter fuerte, que se aísla en el desierto para crear una obra intimista estrechamente vinculada a la naturaleza. La Fundación Juan March ha querido ofrecer esta muestra como continuación de otras exposiciones sobre arte americano del siglo XX que ha organizado en anteriores ocasiones, como las colectivas Arte USA, Minimal Art, Colección Leo Castelli y Expresionismo abstracto: obra sobre papel de la colección del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, además de otras monográficas dedicadas a artistas como De Kooning, Motherwell, Lichtenstein, Cornell, Rauschenberg, Rothko, Hopper, Diebenkorn, Warhol, Wesselmann y Gottlieb, entre otros.» Para Lisa Messinger, conservadora adjunta del departamento de Arte Moderno del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, y quien pronunció la conferencia inaugural de la exposición, «la delicadeza de su pincelada, el equilibrio de sus composiciones, el minucioso realismo de su imaginería y la belleza de su colorido hablan directamente a los sentidos. Son esos evidentes atractivos externos los que siempre hicieron su arte tan popular. Pero más subliminal es la universalidad por la que sus imágenes trascienden no sólo las fronteras nacionales, sino también lo específico de un tiempo y un lugar. Esa esencia de intemporalidad es lo que hace que su obra no envejezca: es de su tiempo y de todos los tiempos. La verdadera grandeza de O'Keeffe como artista estriba en que sus pinturas crean un tiempo y un espacio propios, y nos trasladan a ellos sin esfuerzo aparente».

A continuación reproducimos un extracto del estudio del catálogo, también a cargo de Lisa Messinger.

Lisa Messinger

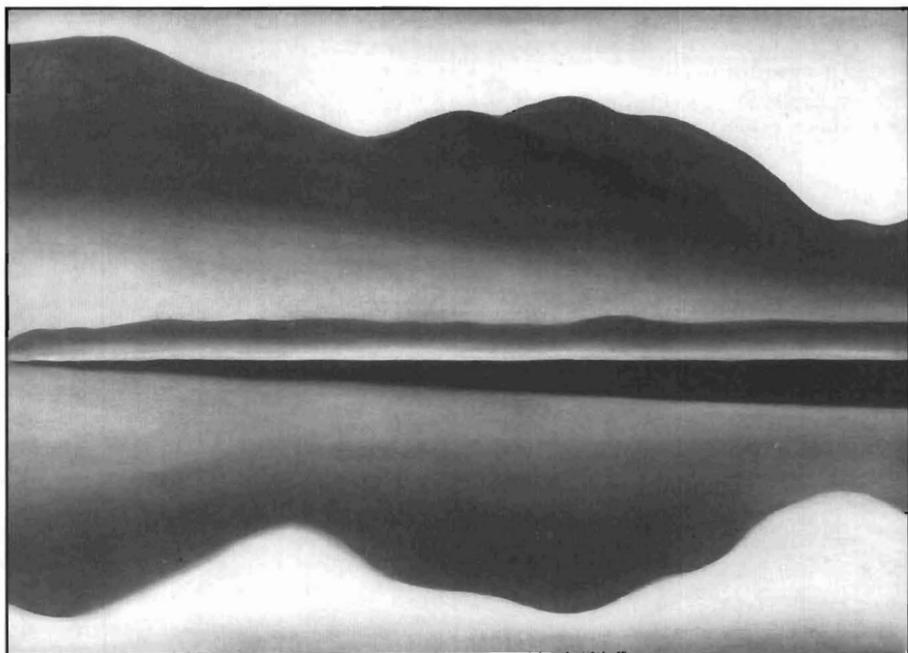
Georgia O'Keeffe, artista americana por excelencia

En los Estados Unidos, Georgia O'Keeffe es casi de la familia hasta para quienes no entienden de arte. Sus imágenes audaces y llamativas de flores, huesos y montañas se encuentran por todas partes: en los espacios de la vida cotidiana y en los lugares de trabajo, en carteles, tarjetas y calendarios. Sus pinturas llenan museos, galerías y exposiciones especiales. En 1997 la inauguración del Georgia O'Keeffe Museum en Santa Fe la situó entre los pocos privilegiados que



cuentan con un museo propio. Desde la escuela elemental hasta la universidad se estudian sus obras como modelos de técnica pictórica y diseño compositivo, y como parte de la historia cultural de América.

Un caudal inagotable de libros, artículos y conferencias ofrece curiosidades sobre su vida e interpretaciones variadas de su obra. Pero ese continuo bombardeo, lejos de disminuir la importancia de su arte, ha servido para elevar a O'Keeffe a la categoría de icono ameri-



Georgia O'Keeffe

«Lake George» (antes «Paisaje con reflejo»), 1922

cano. Ya no es sólo una pintora excelente, sino un símbolo de América: un símbolo de la fuerza, la tenacidad y el orgullo de una nación.

Como tan a menudo sucede con o sin razón tratándose de artistas célebres, en la valoración de su obra influye la admiración por su vida y viceversa. Las cualidades que definieron su carácter —fuerte individualismo, integridad personal, franqueza sin adornos— son las mismas que se han atribuido a su labor artística. Con ello cada una de sus pinturas adquiere una significación que va más allá del simple registro fiel de fenómenos naturales. No hablamos sólo de flores monumentales y paisajes majestuosos, sino de materializaciones tangibles del espíritu americano y de O'Keeffe como la artista americana por excelencia. La convicción que la llevó a no buscar fuera del país su primera formación artística, a diferencia de tantos artistas estadounidenses que viajaron al extranjero como ella no había de hacer hasta edad avanzada, ha agigantado su leyenda de artista «de casa». No sería exagerado decir

que en los Estados Unidos de hoy sigue siendo una de las figuras más conocidas y admiradas del arte del siglo XX.

La fortuita asociación temprana de O'Keeffe con Alfred Stieglitz, uno de

Conferencias sobre «O'Keeffe y su tiempo»

Los días 4, 5, 11 y 12 de marzo, a las 19,30 horas, la Fundación Juan March ha programado en su sede un ciclo de cuatro conferencias bajo el título «O'Keeffe y su tiempo», que imparten —dos cada una— **Amparo Serrano de Haro**, profesora titular de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Educación a Distancia («O'Keeffe y Stieglitz: pasión creativa», lunes 4; y «O'Keeffe y la épica del paisaje americano», martes 5); y **Estrella de Diego**, profesora de Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid («Irse: el viaje americano como exilio interior», lunes 11; y «Alfred, el marido de O'Keeffe», martes 12).



«Hojas de arce en otoño», 1925



«Árbol gris, Lake George», 1925

los fotógrafos e impulsores del arte moderno que más influyeron en los Estados Unidos durante la primera mitad del siglo, situó su carrera en el centro del escenario desde el principio. A partir de entonces y hasta los años cuarenta su obra fue recibida con extraordinario interés de crítica y público cada vez que año tras año se exhibía en las galerías de Nueva York y en exposiciones retrospectivas o colectivas de todo el país. Su vida personal fue blanco de los focos cuando su rostro y su figura pasaron a ser tema constante de las famosas fotografías de Stieglitz. En la segunda mitad de su vida, tras la muerte de Stieglitz en 1946, O'Keeffe llevó una existencia mucho más retirada, sin perjuicio de que su arte siguiera apareciendo con regularidad y suscitando el seguimiento fiel de museos, coleccionistas particulares y público en general.

Considerando todos los reconocimientos y aclamaciones que durante casi un siglo se le tributaron en los Estados Unidos, sorprende que, en comparación, la acogida de O'Keeffe haya sido tan lenta en otras partes del

mundo. Acaso fuera precisamente aquella fuerte identidad «americana» que se imputaba a su obra lo que la hizo pasar casi inadvertida en el panorama internacional. A pesar de la presencia constante de muestras de su pintura (aquí un lienzo suelto, allí una pequeña selección) en exposiciones colectivas de todo el mundo desde 1929, sólo en los últimos tiempos ha empezado a crecer poco a poco el interés serio por su arte. Frente a la pléthora de exposiciones de O'Keeffe en los Estados Unidos, llama la atención que hasta hace tan sólo nueve años, en 1993, no se le dedicara una primera retrospectiva en el extranjero, mostrada en Londres, Ciudad de México y Yokohama. Aún hoy son contados los museos internacionales y las colecciones particulares que poseen cuadros de O'Keeffe. Precisamente Madrid es una de las pocas ciudades europeas donde algunas obras suyas se encuentran normalmente a la vista del público.

O'Keeffe tuvo los comienzos típicos de una joven dotada de aptitudes artísticas y educada en los Estados

Unidos en el tránsito al siglo XX. Había nacido en la casa familiar el 15 de noviembre de 1887, siendo la segunda de siete hermanos, dos niños y cinco niñas. Los catorce primeros años de su vida transcurrieron en la granja que la familia poseía en el Midwest, cerca de la localidad de Sun Prairie (Wisconsin), que en 1890 tenía 704 habitantes. Recibió entonces algunas clases particulares de dibujo, pero su formación académica empezó a los dieciocho años, primero en la escuela del Art Institute de Chicago y después en la Art Students League de Nueva York. Sus trabajos de esa época eran correctos pero convencionales. La posibilidad de abrirse camino como artista profesional parecía remota. Sus primeros ensayos, en 1915-1916, adoptaron la forma de dibujos abstractos al carbón, cargados de imaginación y energía emotiva. Las líneas, las configuraciones y los valores tonales de aquellas composiciones brotaban de formas y ritmos observados en la naturaleza, fuentes que seguirían siendo esenciales en su iconografía

posterior. Cuando, en enero de 1916, aquellas obras nuevas llegaron a la atención del destacado fotógrafo, editor de revistas y galerista Alfred Stieglitz (1864-1946), éste inmediatamente le propuso exponer en «291», la galería que poseía en Nueva York. Con ello cambiaron para siempre los horizontes de O'Keeffe en el mundo del arte, aunque en aquel entonces no habría podido soñar las cimas que le reservaba el destino.

Con el apoyo entusiasta y la ayuda financiera de Stieglitz, O'Keeffe dejó la enseñanza y se trasladó a Nueva York en junio de 1918. Tenía treinta años cuando tomó la decisión trascendental de consagrarse por entero a la práctica artística. Aquellos primeros años en Nueva York, de 1918 a 1929, fueron cruciales en su evolución. Casi de improviso sus formatos y técnicas dieron un vuelco espectacular, y de los dibujos y acuarelas que había hecho hasta entonces pasó casi en exclusiva al óleo sobre telas de mayor tamaño. Incorporada al círculo de íntimos de Stieglitz, se trató con

Georgia O'Keeffe



«Amapolas orientales», 1927

algunos de los grandes pioneros del arte moderno en los Estados Unidos: pintores como Arthur Dove, John Marin, Marsden Hartley y Charles Demuth; fotógrafos como Paul Strand y Edward Steichen, y también con críticos de arte y escritores importantes del momento, que con sus animadas discusiones y el ejemplo de sus propias obras espoleaban y validaban su experimentación.

Durante buena parte de su intensa actividad profesional a lo largo de siete decenios, O'Keeffe conservó una actitud de independencia frente a las tendencias cambiantes del arte, atenta a desarrollar su propio estilo de representación. Pintora fecunda, su material básico serían las flores, los árboles y las plantas, los huesos de animales y los paisajes que rodearon sus estudios en los estados de Nueva York (en la propiedad familiar de Stieglitz en Lake George) y Nuevo México (en los alrededores de sus casas de Abiquiu y Ghost Ranch). Esos

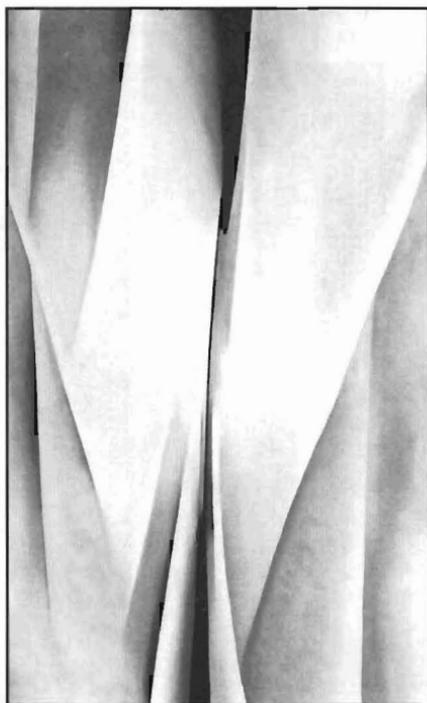
temas siguen siendo sus imágenes más conocidas, pero un repaso de la totalidad de su producción, que abarca casi dos mil pinturas y dibujos y un puñado de esculturas, revela a una artista sensible a un abanico de estímulos mucho más amplio. Las abstracciones basadas en la observación de su entorno urbano o rural, por ejemplo, aunque no tan frecuentes, fueron igualmente importantes: aparecen en su obra sobre todo entre 1918 y 1930, y más tarde en los años cincuenta, sesenta y setenta.

Abstracciones

Algunas de las pinturas más abstractas de O'Keeffe datan de los años siguientes a su llegada a Nueva York, antes de su aplicación a temas figurativos. Casi todas tienen su origen en los motivos lineales de sus dibujos anteriores en blanco y negro a carbón, transferidos a color y con un mayor



«Aro núm. III», 1930



«Abstracción», 1926



«Grey Hills», 1942

Georgia O'Keeffe

uso de modelado escultórico. El color, que hasta entonces había animado algunas de sus acuarelas de pequeño formato, pasó a ser uno de sus medios de expresión primarios. O'Keeffe llegaría a ser maestra en el manejo de matices sutiles y la creación de combinaciones cromáticas inesperadas, cualidades que caracterizarían su arte durante medio siglo. Una paleta variada, que abarca tanto los suaves tonos pastel como los colores ardientes, evoca desde la contemplación sombría hasta la celebración gozosa. Se podría decir que la extraordinaria diversidad de efectos visuales y emocionales conseguidos sólo a través del color compensa de las limitaciones inherentes a la insistencia en un número relativamente reducido de asuntos.

La fuente de algunas de aquellas primeras abstracciones estaba en la escucha musical, pero casi todas se inspiran en recuerdos visuales y táctiles y observaciones de plantas vivas y otros fenómenos naturales. Sobre esa base O'Keeffe concibió formas naturales muy diversas, desde montículos sensuales, redondeados, estratificados y ondulantes, hasta bloques geo-

métricos de perfiles duros y facetados. Al igual que su expresiva paleta, esas formas transmiten estados de ánimo y contenidos cargados de asociaciones con el mundo real. Aunque con frecuencia esas pinturas abstractas se prestan a una lectura literal de la imagen, para O'Keeffe eran representaciones simbólicas de la naturaleza reducida a lo esencial. A menudo las formas radicalmente simplificadas sugerían interpretaciones múltiples. Así, muchos motivos surgidos en pinturas y dibujos abstractos resurgen mucho tiempo después como elementos compositivos de estudios florales, paisajes y fragmentos de huesos. El fruto de ese hábito consciente o inconsciente de reciclar y reelaborar motivos a lo largo de los años es una obra total singularmente coherente y compleja.

Flores y árboles

Las plantas de todo tipo, aisladas o formando parte del paisaje, atrajeron siempre la sensibilidad de O'Keeffe, y fueron la materia prima de su trabajo durante la primera mitad de su ca-

rrera, en las épocas de Nueva York y Lake George. De hecho, su fama se cimentó en gran medida sobre el éxito repetido de aquellas pinturas botánicas, en particular las flores grandes y vistosas que empezó a hacer en los años veinte. El aspecto alegre, exuberante, serio o ahogado de las flores y los árboles refleja quizá los estados de ánimo fluctuantes de la artista. Más tarde, en la relativa paz de Nuevo México, siguió descubriendo motivos de interés en la flora local que soportaba aquel ambiente árido, pero su atención se centró con mayor intensidad en las enormes serranías de la región y las líneas sencillas de la arquitectura de adobe.

Como hizo con todos sus temas favoritos, O'Keeffe estudió la naturaleza de cerca y en profundidad. Jardinera apasionada, sus agudas observaciones del ciclo de las flores, las verduras y los árboles a través de las estaciones se reflejan en su obra. Para poder apresar los múltiples aspectos de esos temas, creó series de variaciones que exploraban distintas disposiciones pictóricas sugeridas por las figuras y los colores de flores, árboles y hojas concretas. Por lo regular son series de tres o cuatro pinturas ejecutadas en el año, pero a veces la complejidad o las posibilidades del tema la llevaron a hacer más de una docena de lienzos escalonados en un período de años y hasta decenios. En esas secuencias reelaboraba diferentes elementos de la obra, incluidos el punto de vista del espectador, el esquema cromático y el diseño de conjunto.

Una de las aportaciones más señaladas de O'Keeffe como artista moderna estriba en su desprecio audaz de las ópticas tradicionales y la escala realista. En lugar de pintar un ramo de flores sobre una mesa vista desde una distancia cómoda, traía al primer plano una sola flor, dándole una ampliación espectacular para llenar toda la superficie del lienzo con su color y su forma. Mostradas de frente, con el

centro totalmente visible y los pétalos aplanados, o como se las veía en un jardín mirándolas desde arriba, las flores adquieren una importancia monumental.

Paisajes

Para O'Keeffe pintar el entorno inmediato fue siempre la manera de familiarizarse con los ambientes nuevos. Esas obras solían ser documentos realistas de lo que veía, pero más tarde, ya aclimatada a la nueva situación, interpretaba los motivos del paisaje de una manera más creativa, para expresar sentimientos, tanto positivos como negativos, sobre aquellos lugares concretos y las circunstancias de su vida personal. De su tiempo en Lake George datan muchas bellas pinturas de montañas bajas y colinas dilatadas, los bosques y el lago, pero sus paisajes más memorables llegarían después, inspirados por los impresionantes parajes de Nuevo México. El dramático escenario de esa parte de los Estados Unidos, con sus enormes serranías, sus profundos valles fluviales, sus llanos interminables y su cielo infinito, unido a la intensidad y claridad de la luz y a la viveza de los colores naturales, espoleó la imaginación de la artista como ningún otro. Si su fama temprana se había cimentado en las flores del período de Lake George, serían los broncos paisajes de Nuevo México de sus últimas etapas los que le asegurasen un reconocimiento perdurable de pionera y visionaria.

Captar «la esencia» de la naturaleza siguió motivando sus decisiones artísticas en cuanto a los colores, las composiciones y las perspectivas de estos paisajes de Nuevo México, pero la escala gigantesca de los temas exigía revisar las fórmulas que había establecido para la pintura de flores. Se daba cuenta de que, si para llamar la atención sobre flores y hojas pequeñas era preciso ampliarlas, habría que



«Flor blanca», 1929

emplear otro método para hacer al espectador detenerse y mirar con ojos nuevos unos paisajes cuyas proporciones colosales eran ya esperadas y consabidas.

Al principio intentó encajar vistas expansivas en lienzos estrechos y relativamente pequeños, con el fin de subrayar la discrepancia de tamaño entre el tema y el formato. Conceptualmente daba resultado, pero visualmente las diminutas telas tendían a trivializar el contenido monumental más que a proyectar su grandiosidad. Mucho más logradas serían las telas de formato estándar (75 por 100 centímetros) donde descontextualizaba segmentos del paisaje ampliándolos y aislándolos del conjunto circundante. Al dar ampliación a una zona concreta y hacer que ocupe todo el espacio del lienzo, con muy escasas o nulas indicaciones de cielo o tierra, esas vistas parciales aspiraban a sugerir la enormidad de un paisaje que no se

dejaba encerrar en una pintura de caballete. Más tarde, cuando dio a sus telas unas dimensiones de pintura mural que eran más acordes con la impresión vivida de Nuevo México, O'Keeffe observaría el ancho mundo desde alturas y distancias mayores, creando así visiones de la tierra y del cielo mucho más panorámicas y abstractas que nunca.

Al morir en Nuevo México el 6 de marzo de 1986, a los noventa y ocho años de edad, O'Keeffe dejó tras de sí un legado cuantioso de imágenes americanas ligadas a la naturaleza y a la tierra. Su fértil imaginación y su técnica magistral habían fructificado en una extensa producción que comprende algunas de las pinturas más originales hechas en los Estados Unidos durante el pasado siglo. Esas imágenes notables se aunaron a su espíritu pionero como artista y como mujer para otorgarle un lugar de eminencia en su país. □

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

Exposición «Mompó: Obra sobre papel»

Hasta el 5 de mayo, 58 obras del artista valenciano

El Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca, acoge, hasta el próximo 5 de mayo, en sus salas para muestras temporales, la exposición «Mompó: Obra sobre papel» que ofrece una selección de 58 obras, realizadas entre 1956 y 1986 por el artista valenciano Manuel Hernández Mompó (1927-1992).

Las obras, que abarcan diversas técnicas –guache, cera, pastel, tinta, collage y técnica mixta sobre papel o cartulina–, proceden de los hijos del artista, Galería Helga de Alvear, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y colección de la Fundación Juan March.

En la presentación de la exposición, el pasado 22 de enero, el director gerente de la Fundación Juan March, José Luis Yuste, destacó que Mompó es uno de los autores básicos con obra en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca: cinco de sus cuadros forman parte de las obras que se exhiben de forma permanente en el mismo, y que forman parte de la colección de arte español contemporáneo de la Fundación Juan March. La historiadora Dolores Durán es la autora del estudio que recoge el catálogo, titulado «Mompó, una sombrilla ondula el espacio», del que en páginas siguientes se ofrece un extracto.



«Puesto de vendedor», 1958.

Dolores Durán

Mompó, una sombrilla ondula el espacio

El papel es uno de los medios en los que el artista afirmó sentirse más cómodo, y que quizá más fielmente representa su inquieto espíritu creativo. No en vano el propio Mompó afirmaba: *No puedo pintar 50 cuadros en serie buscando unidad, pensando en serie, repitiendo y copiando unos a otros, ya que cada día estoy de un estado de ánimo diferente. Mi idea quiero decirla rápidamente con carbón, pincel, lápiz, tiza sobre un papel, tela, cuartilla, según esa idea y los deseos de interpretarla. Nunca pinto igual que el día anterior pues tengo un día más de vida y por lo tanto soy diferente al cuadro anterior.*

Mompó se convirtió en un verdadero espectador callejero para el que, según sus propias palabras, *el espectáculo de la calle se encontraba en constante cambio y movimiento*. De esta convicción que pudiera parecer *a priori* sencilla, surgió con los años toda una galería iconográfica de personajes, situaciones y escenarios dispuestos a tomar por completo el terreno de lienzos y papeles.

Ese ir y venir de lo cotidiano, que se traduce en un personal lenguaje de signos, referencias y esquemas gráficos, navega en cada obra de Mompó sobre un mar de luz que delata inmediatamente los orígenes mediterráneos del artista, la luz de Valencia, que se filtra por las rendijas del más oscuro de los rincones de un mer-

cado.

No sólo de la luz sino del color también fue audaz relator Mompó. Parte del bullicio y el movimiento que fascinaron al artista no era otra cosa que ajeteo de colores moviéndose cada uno en su particular universo, ya fuera un mercado, ya una calle, ya una fiesta campestre. Y cada color adoptaba su papel jerárquico, cada uno con su función, partes de un todo organizado y articulado.

Es interesante comprobar cómo ese color, que parece definitivo por lo que de sintético encierra, evoluciona con los años hasta encontrar una verdadera abstracción incluso de los tonos. Con los años, esos planos cromáticos sacrificaban protagonismo a favor de un oxigenado uso del soporte como atmósfera en la que gravitan cada uno de los signos y símbolos narrativos. Esto sería más un paulatino avance que un cambio datado. Una evolución que si en los

años setenta permitía respirar a los colores y las formas, las líneas y las palabras, en los ochenta acabaría contagiando a éstas hasta conseguir la mínima expresión con contenido.

La forma, el pintor se recrea al tomarla como uno de los elementos que configuran el sistema personal de sus cuadros, parte más de un concatenado sistema de signos. Mompó sustenta en estas formas, que con los años avanzan hacia un ni-



«Escenas de una calle», 1968

vel de indefinición o síntesis cada vez más elevado, todo el ecosistema en el que acaban convirtiéndose telas, papeles, o metacrilatos. Evolución que, como tendremos ocasión de ver más adelante, no abandonará el papel preeminente del elemento figurativo en el cuadro, al margen de los diferentes tratos que éste reciba. Él mismo aseguraba interpretar a los personajes basándose en un modelo formal, para más tarde quedarse con la mera sugerencia hasta que éstos se convertían en signos.

En ese personal sistema de signos, el pintor establece además una red de categorías que participan en el cuadro en función de cada necesidad concreta. Él mismo afirma que los elementos de sus obras, los elementos formales, queremos decir, se contemplan como unidades contables, reconocibles, por tanto, metáforas o esquemas que el pintor distribuye respondiendo a las necesidades de cada pieza y de las que hace finalmente recuento. Esas formas son además ordenadas en función de unas necesidades, diferentes en cada composición, pese al elevado carácter intuitivo de la obra, sobre todo de la obra posterior a su etapa constructiva de los años cincuenta.

Se trata de formas surgidas directamente de la realidad circundante, alusiones a objetos, elementos y personajes cotidianos, en un relato muy numeroso en el que se incluyen lunas, paraguas, globos, burros, puertas, bicicletas, campesinos, plazas, calles, cajas, sombreros, nubes, faroles, gritos, etc. Las obras del artista valenciano se transforman de pronto en enormes contenedores de realidad sintética o de realidad resumida en símbolos, donde una plaza es un cuadrado o una línea un muro.

El lenguaje no sólo es en la obra de Manuel Hernández Mompó una conformación gráfica. Toma en muchas ocasiones su carácter literal al dejar que las palabras se introduzcan también como parte de la simbología *momponiana*. Mompó llega a calificar sus obras de *pinturas-cartas*, contenedores de palabras recogidas en una observación

también auditiva que el artista no puede evitar realizar de esa realidad circundante que tanto le fascina. Palabras que, por otro lado, son reflejadas en sus obras de modo meramente alusivo, esto es, entrecortado, lo que, por un lado, ayuda a simbolizar el modo en el que han sido recibidas, como parte de una conversación, como retazos de un todo del que no se tiene constancia, y, por otro lado, aporta un grado más de vibración al cuadro, cuando pasan a convertirse en elementos gráficos de una composición. El propio artista afirmaba en 1966 como constantes en su obra *Pintar como hablando, (...) convertir en pintura la conversación*.

Objeto de esa transcripción gráfica del sonido fueron los gritos, la música de transistores, las risas, las cantinelas de los vendedores de mercado o los comentarios callejeros. *Estamos vivos, Pasó y dejó huella, Estoy mejor en compañía, Ventanas abiertas, Deseo salir* o *Un pájaro está tocando tierra* son algunas de las frases extraídas de las obras de Mompó.

Manuel Hernández Mompó desarrolló a lo largo de aproximadamente cincuenta años un personal lenguaje que pasaría a la historia de nuestro país como uno de los más atractivos espíritus lúdicos de la pintura contemporánea, un espíritu que sin duda evolucionó, pero que mantuvo en lo esencial la coherencia de una persona que jamás abandonó su interés por todo aquello que pudiera representar el mundo de lo vivo, de lo móvil, de lo animado.

En esa evolución hubo un primer estadio constructivo, en el que el artista parecía tantear ya en dibujos como los que en varias ocasiones hemos citado de su infancia. En éstos Mompó introduce el carácter sintético aplicado con mayor intensidad en los años de juventud a la realidad representada. La síntesis constructiva de la realidad, iniciada por Mompó ya en sus primeros dibujos, alcanza uno de los puntos de culminación al iniciarse los años sesenta. Esto se aprecia en obras en las que una mancha cada vez más segmentada, de lo

que son ejemplo ilustrativo los guaches de 1961 que aquí se dan cita, poco a poco va relacionándose con la línea hasta acabar implicándose ambas en un nuevo lenguaje caracterizado por los elevados niveles narrativos.

El color más oscuro de las primeras obras poco a poco va aclarándose en los fondos. *Mi pintura de ese momento* –afirmaba Mompó al referirse a la obra de los años cincuenta– *es casi siempre un personaje teniendo de fondo el Mar Mediterráneo, junto a un borriquillo o un puesto de mercado, vendiendo globos, castañas, fresas o helados. Están pintados dentro de un cubismo analítico, lineal y de colores sombríos.* Durante la década de los años sesenta esos

todo de la naturaleza. En esta afirmación realizada en el catálogo de su exposición en la Galería Il Collecionista d'Arte Contemporanea de Roma, resumía con claridad la sencillez en la que iban a sumergirse sus últimas obras. Así nos llama poderosamente la atención en esta exposición cómo, en las obras con las que se introduce la década de los años setenta, Mompó reduce las zonas de color además de la complejidad de los trazos, minimizando también con ello el grosor de los mismos. En *Gente buscando horizonte*, de 1971, el artista eleva el nivel representativo otorgado a cada símbolo.

Esta sencillez se concretará, en un estadio evolucionado, en los bautizados



«Desfile», 1963

colores sombríos comienzan a aclararse y la mirada se amplía.

Al hablar de síntesis, de forma casi directa hemos de hablar de sencillez, característica que durante los años setenta dominará el corpus de la obra de Mompó. En su evolución y constante aprendizaje, el artista había tomado contacto en Estados Unidos durante estos años con la filosofía oriental de la mano del Libro de Tao o Krishnamurti, hecho que contribuyó a dinamizar su carrera cada vez más evidente hacia la simplificación de los recursos narrativos. Cada vez la obra de Mompó se vuelve más mínima. Él mismo afirmaría en 1975: *Pinto formas sueltas rodeadas de blanco que existen y pueden subsistir con libertad participando del*

como *Alarós* (en homenaje al pueblo mallorquín en el que fueron creados a finales de los años setenta), obra sobre metacrilato.

De esta época son obras como la titulada *Desnudo*, de 1978, en la que el artista concentra la significación en manchas azules, que si por un lado marcan fronteras o sugieren narraciones más allá de los límites del soporte, por otro concentran en pequeños puntos de color y apenas sugeridas líneas toda la labor metafórica.

Manuel Hernández Mompó había conseguido la culminación de esa plasmación de la realidad más vibrante, más sugerente y a la vez más cotidiana que desde joven había centrado sus obsesiones descriptivas. □

Último de los tres ciclos de música iberoamericana

«La guitarra iberoamericana»

Los miércoles 6 y 13 de marzo continua el ciclo «La guitarra iberoamericana», iniciado el pasado 27 de febrero (interpretado por Gabriel García Santos). Este conjunto de conciertos forma parte de los Tres ciclos de música iberoamericana organizados por la Fundación Juan March durante el primer trimestre del año. En el tercero, y último de estos ciclos, dedicado a la guitarra, se escuchan obras de hasta diecisiete compositores: tres brasileños, tres argentinos, tres uruguayos, dos mexicanos, dos cubanos y uno de Paraguay, Venezuela, Bolivia y Chile; y las modalidades de estos conciertos son guitarra sola, dúo de guitarras y cuarteto de guitarras, con obras todas ellas originales y compuestas en el siglo XX, excepto dos, que son ya del siglo XXI. Hay en el ciclo, junto a obras muy difundidas, otras muchas que son poco conocidas y dos estrenos: uno en España y otro absoluto.

Interpretado por el Dúo Astor (Gaëlle Chiche y Francisco Bernier, dúo de guitarras; y EntreQuatre, Cuarteto de Guitarras (Carlos Cuanda, Roberto Martínez-Vigil, Manuel Paz y Jesús Prieto), y transmitido en directo por Radio Nacional de España, el programa de marzo es el siguiente:

— *Miércoles 6 de marzo*

Dúo Astor (Gaëlle Chiche y Francisco Bernier, dúo de guitarras)

3 Piezas de otoño, de Máximo Diego Pujol; Suite Retratos, de Radamés Gnattali; Astor visits Heitor, de Eduardo Fernández; Micropiezas (Homenaje a Darius Milhaud) de Leo Brouwer; 2 Toccatas, de Paulo Porto Alegre; y Lo que vendrá y Tango-Suite, de Astor Piazzolla

— *Miércoles 13 de marzo*

EntreQuatre, Cuarteto de Guitarras (Carlos Cuanda, Roberto Martínez-Vigil, Manuel Paz y Jesús Prieto)

Interludios Corales (obra escrita para EntreQuatre), de Flores Chaviano; Dibujos sobre el tema de la guitarra (estreno en España), de Nicolás Suárez; Después de la lluvia... Cristal, de Eduardo Angulo; Variaciones en Tango (obra escrita para EntreQuatre), de Gustavo Becerra-Schmidt; Itinerario (escrita para EntreQuatre, estreno ab-

soluto) (suite Argentina), de Leonardo Sánchez; y Presto a 4 (obra escrita para EntreQuatre), de Miguel del Águila

Los intérpretes

Gabriel García Santos obtuvo la calificación *cum laude* en los estudios de perfeccionamiento de la Musik-hochschule de Colonia.

El **Dúo de Guitarras Astor**, compuesto por Gaëlle Chiche y Francisco Bernier, se creó en 1996. Ha sido galardonado en más de 20 concursos nacionales e internacionales.

EntreQuatre, Cuarteto de Guitarras, está formado por **Carlos Cuanda** (profesor de la Escuela Municipal de Música de Llanera), **Roberto Martínez-Vigil** (profesor de Conservatorio «Eduardo Martínez Torner», de Oviedo), **Manuel Paz** (profesor del Conservatorio del Nalón) y **Jesús Prieto** (profesor del Conservatorio del Nalón). □

Finalizó el segundo ciclo de música iberoamericana

«El cuarteto iberoamericano»

El pasado mes de febrero finalizó el segundo de los *Tres ciclos de música iberoamericana* programados por la Fundación Juan March para el primer trimestre de este año 2002.

Como se indicaba en el programa de mano, el segundo de estos tres ciclos estuvo dedicado al Cuarteto de cuerdas. En los tres conciertos que englobaba se escucharon hasta once cuartetos, cuatro de ellos argentinos (con la integral de Ginastera, tan rara de oír, e incluyendo por tanto su tercer cuarteto con soprano obligada), tres brasileños (con dos de los 17 que compuso Villalobos), dos mexicanos y otros dos cubanos. Todos ellos fueron compuestos a lo largo del siglo XX, y dos Cuartetos se interpretaban por vez primera en España.

«En relación con la música para piano que presentamos en el primer ciclo y la de guitarra que oiremos en el tercero, la música para cuarteto de cuerdas, el género más complicado y abstracto de la música de cámara, pone de manifiesto las relaciones fluidas y constantes de los compositores iberoamericanos con la tradición occidental, aprendida en viajes y estancias en Europa y también en Norteamérica. No es que el folklore desaparezca del todo, pero en muchos casos ya no es el único punto de referencia. Y, sin embargo, también en estas músicas escuchamos la voz (las voces) inconfundibles de aquellos países.»

Marta Rodríguez Cuervo, autora de las notas al programa y de la introducción general, comentaba:

Marta Rodríguez Cuervo

La historiografía musical iberoamericana

Aún hoy, debemos seguir abordando los estudios sobre la música en América considerando que es una producción poco conocida al menos como un conjunto. De un lado, a lo largo del siglo XX hay un renacer de los países de Iberoamérica que hace que esta música participe en las corrientes de la renovación musical universal a la que ha aportado más de una solución propia. Y del otro, la historia política de los respectivos países, la debilidad general de las instituciones musicales, el interés marcado de los gobiernos y la política cultural hacia este continente, muestran el panorama musical ameri-

cano como invertebrado y las más de las veces en cada lugar se suele ignorar lo que acontece en el de al lado.

Por supuesto, existen intentos de reconstruir la historia de América. Sin embargo, todavía hoy, no siempre encontramos las grabaciones de las obras escritas o las partituras editadas, e incluso las notas analíticas biográficas de las obras que forman parte de nuestro quehacer musical. Es más, esta situación también ocurre para aquellas obras de los clásicos americanos que han pasado a la historia universal. ¿Qué situación, entonces, nos depara la música para el cuarteto de cuerda?

En lo concerniente a la interpretación y producción de cámara, el panorama de los principios del siglo XX no muestra resultados relevantes, pero esta situación fue modificándose de forma paulatina. Así, en las ciudades principales americanas a partir de 1920 e incluso antes, tomó un auge notable la producción musical de pequeño formato. Sucedió que en las primeras décadas del siglo, con la obra de estos compositores, se revolucionó la creación musical de las naciones que conforman el vasto continente. Se podría tratar a toda esta época como parte de una escuela unitaria, porque hubo caracteres compartidos, a pesar de que el peso específico en lo musical y en la composición de música de cámara, en particular, fue diferente en cada uno de los distintos países. En este sentido, son cuatro las naciones que destacan en la creación de este tipo de música. Éstas son Argentina, Brasil, México y Cuba. Más allá de las idiosincrasias individuales, de los rasgos de estilo y de las diferencias de procedimientos y de hallazgos personales, estos creadores causaron una revolución musical, cuyos términos podrían resumirse así:

En su inmensa mayoría, la producción musical para cuarteto de cuerda hunde sus raíces en la bifurcación que experimenta la música escrita en este continente. Los compositores de las décadas iniciales del siglo XX se debaten entre la utilización de la herencia nacional y el afán de cosmopolitismo, entre el postromanticismo europeo y el impresionismo musical. Por tanto, son varias las influencias que estos cuartetos tempranos reciben. Dada semejante paradoja, parece necesario analizar más despacio esta doble faz contrapuesta, el deseo de estar al día con respecto a Europa y sonar con identidad propia.

Los compositores de entonces comienzan a preocuparse por los antecedentes musicales de sus culturas sin abandonar la composición en formatos tradicionales. Tal es el caso del Cuar-

teto n° 1 (1921) del mexicano Carlos Chávez, compositor cuyo estilo se centró en el pasado indígena prehispánico de México como base de la escuela nacionalista mexicana, o los primeros cuatro cuartetos de Heitor Villalobos, escritos entre 1915 y 1917, en los que se combina el típico tratamiento contrapuntístico con melodías de danzas y ritmos característicos del folclore brasileño.

El cuarteto iberoamericano también experimentó incorporando técnicas nuevas a las clásicas sonoridades americanas. Utilizó las armonías impresionistas de un Debussy o un Ravel, la polirritmia, la poliarmonía y aún el atonalismo y la politonía. En resumen, los autores americanos estudiaron la producción de los maestros europeos y norteamericanos que le fueron contemporáneos. Con una sorprendente unidad de estilos, estos autores lograron sintetizar elementos esenciales de las músicas nacionales y alcanzaron un equilibrio entre géneros muy diversos que antes no habían conocido tal nivel de convivencia.

El presente ciclo centra la evolución del género en la producción de cuartetos escritos entre 1915 y 1992 en Argentina, México, Brasil y Cuba. Pero ofrece además una particularidad que no se encuentra en la producción europea. Se trata de compositores muy imbricados en el panorama musical de sus países con una fuerte presencia tanto en la música de concierto como en la música popular.

Por último, debo advertir de la representatividad de la muestra, exponente de compositores y naciones que cuentan ya con un lugar en la historia musical de tan majestuoso género. En síntesis, la programación de estos tres conciertos de música iberoamericana constituye un paso más que supone remediar una carencia en la difusión de este importante repertorio. Difícil es amar aquello que se desconoce. Todavía la música iberoamericana es, incluso en nuestros países, la gran ignorada. Sea bienvenida. □

Biblioteca de Música Española Contemporánea

Homenaje al compositor catalán Joan Guinjoan

El pasado 26 de diciembre la Fundación Juan March celebró, en su sede, una nueva «Aula de (Re)estrenos», que hizo la número 41 de las que viene organizando la Biblioteca de Música Española Contemporánea, y en la que se homenajeó al compositor catalán Joan Guinjoan, en su 70º aniversario. El Taller Andaluz de Interpretación de Música Actual, TAIMA Granada, interpretó: *Kammersymphonie, Op. 9* (arreglo de A. Webern), de Arnold Schönberg (1874-1951); y *Puzzle* (1979), *Self-Paráfrasis* (1997) y *G.I.C. 1979* de Joan Guinjoan (1931). TAIMA Granada, que nace a principios del año 2000 con vocación de estímulo, promoción y difusión de la creación contemporánea, está compuesto por José Luis Estellés (director artístico y clarinete), James Dahlgren (violín), Andoni Mercero (viola), Amparo Lacruz (violonchelo), Juan Carlos Chornet (flauta), Jaume Esteve (percusión) y Juan Carlos Garvayo (piano).

El compositor catalán, que asistió al concierto de homenaje, nació en Riudoms (Tarragona) el 28 de noviembre de 1931. Con motivo de cumplir Guinjoan 70 años, la Fundación Juan March se sumó a la conmemoración con este recital. «Su labor —se decía en una nota previa al programa de mano— ha sido —está siendo— ingente: pianista ‘de café’, admirador de los ritmos caribeños y del mejor jazz; concertista de piano durante años, divulgador de la música entre públicos infantiles y juveniles, colegiales y universitarios; radiofonista, crítico musical, director de ‘ensembles’ de música contemporánea, director de orquesta, maestro (en el sentido aquí de ‘profesor’), promotor de centros especializados en música de nuestro tiempo, organizador de ciclos de conciertos y, ante todo, compositor, creador de un catálogo rico en propuestas de alta calidad, impecables de factura y con el mérito notabilísimo de mostrar una originalidad que es fruto de posturas siempre honestas, sinceras consigo mismo, rabiamente independientes, autoexigentes, con muy elevado sentido de la profesionalidad.»

«Al dirigirse la Fundación Juan March al maestro catalán para acordar el programa de este concierto homenaje, él mismo sugirió, con fuerza que logró imponerse —pues la idea inicial era la de un concierto monográfico—, que la primera parte contuviera la *Sinfonía de cámara op. 9* de Arnold Schönberg, obra a la que tanto debe nuestro compositor: por lo que aprendió de ella y por lo mucho que la interpretó en sus años al frente de Diabolus in Música. (...) Tal detalle es una buena muestra de la personalidad de Guinjoan: por un lado la modestia; por otro, el respeto y la admiración hacia sus ‘mayores’.»

El crítico José Luis García del



El conjunto TAIMA Granada, con Joan Guinjoan (tercero por la izquierda), al término del concierto.

Busto fue el autor de las notas al programa de mano y, entre otras cosas, señalaba lo siguiente respecto a las obras interpretadas: «Se trata –la pieza de Schönberg– de una obra crucial, pues viene a señalar el fin de la etapa posromántica de Schönberg y el comienzo de otra presidida por un espíritu investigativo y profundamente renovador. La *Kammersymphonie, op. 9* fue compuesta en 1906, cuando Arnold Schönberg daba los últimos sorbos en la copa de la tonalidad». Y en lo que se refiere a las obras de Guinjoan, escribía: «*Puzzle*, para clarinete, violonchelo y piano, data de 1979 y se estrenó en Madrid, el 23 de abril de 1979. Los intérpretes fueron Juli Panyella, Lluís Claret y Rose Marie Cabestany. A los tres está dedicada esta partitura que el compositor tarraconense considera un buen ejemplo de lo que fue para él la práctica de las formas ‘abiertas’ o ‘flexibles’, cosa que hizo durante no mucho tiempo, en relación con determi-

nados intérpretes y tomando ciertas precauciones. (...) *Self-Paráfrasis* fue compuesta por encargo del XLVI Festival Internacional de Música y Danza de Granada, con destino a ser estrenada en un concierto determinado, lo que condicionó la plantilla instrumental –violín, viola, violonchelo y piano– así como el basamento de la obra en algunos motivos románticos extraídos de un par de piezas que se interpretaron en aquel mismo concierto. (...) El concierto concluye con una de las obras más divulgadas y aplaudidas del maestro catalán: *GIC 79*. Con esta pieza, terminada en septiembre de 1978, lanzaba el compositor guiños a muy distintos elementos culturales y musicales, ya fuera a la corriente del repetitivismo o a los ritmos ‘afros’, todo ello organizado con gran libertad, en función de un resultado sonoro atractivo, con criterios muy sensoriales, lo que es compatible con el alto rigor de la escritura». □

«Aula de (Re)estrenos», el 20 de marzo

Homenaje a Carlos Cruz de Castro

El 20 de marzo, a las 19,30 horas y transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE, se celebra una nueva «Aula de (Re)estrenos» (número 43), dedicada a homenajear al compositor **Carlos Cruz de Castro**, en su 60º aniversario. El pianista mexicano, residente en España desde 1999, **Manuel Escalante** interpretará: *Imágenes de la infancia* y *Los elementos*, ambas piezas del compositor homenajead. De padre canario y madre madrileña, Carlos Cruz de Castro nace en Madrid el 23 de diciembre de 1941, aunque vivirá en Las Palmas de Gran Canaria hasta los 16 años. De vuelta a

Madrid, cursa sus estudios musicales en el Real Conservatorio de Música y los perfecciona en Alemania. En 1970 funda, junto a seis compositores más, la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. En 1985-86 fue profesor del Conservatorio de Música de Albacete. Académico correspondiente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Cruz de Castro es autor de un abundante catálogo de obras. Además de esta actividad de compositor es Jefe de Producción de Radio Clásica, de Radio Nacional de España, emisora a la que pertenece desde 1972.

«Conciertos del Sábado» en marzo

Finaliza el ciclo «Las Sonatas para piano de Beethoven»

Los «Conciertos del Sábado» de marzo ofrecen la segunda parte de la integral de Sonatas para piano de Beethoven, que se inició el pasado febrero. Ocho pianistas españoles participan en este ciclo: **Sylvia Torán**, **Almudena Cano**, **Julián L. Gimeno** y **Carmen Deleito** actuaron el pasado mes; y **Ana Guijarro**, **Eleuterio Domínguez**, **Ignacio Marín Bocanegra** y **Miguel Ituarte** lo harán los días 2, 9, 16 y 23 de marzo.

Las Sonatas para piano de Beethoven son una de las más rigurosas aportaciones a la historia de la música de tecla de todas las épocas y punto esencial de la literatura pianística. Escucharlas todas constituye una de las experiencias más inolvidables que el oyente puede recibir en una sala de conciertos. Desde 1795, con las primeras dedicadas a Haydn, hasta 1822, en que Beethoven termina las dos últimas, todo cuanto ocurre en la mente del músico tiene fiel reflejo en este corpus tan ilustre.

Los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March se celebran a las doce de la mañana. Consisten en recitales de cámara o instrumento solista que, sin el carácter monográfico riguroso de los ciclos de tarde de los miércoles, acogen programas muy eclécticos, aunque con un argumento común. En los cuatro sábados de marzo el programa es el siguiente:

— Sábado 2 de marzo

Ana Guijarro (piano)

Sonatas nº 22 en Fa mayor, Op. 54; nº 5 en Do menor, Op. 10 nº 1; nº 11 en Si bemol mayor, Op. 22; y nº 26 en Mi

bemol mayor, Op. 81a, «Los Adioses»

— Sábado 9 de marzo

Eleuterio Domínguez (piano)

Sonatas nº 1 en Fa menor, Op. 2 nº 1; nº 13 en Mi bemol mayor, Op. 27 nº 1 «Quasi una fantasía»; nº 20 en Sol mayor, Op. 49 nº 2; y nº 21 en Do mayor, Op. 53 «Waldstein»

— Sábado 16 de marzo

Ignacio Marín Bocanegra (piano)

Sonatas nº 12 en La bemol mayor, Op. 26; nº 3 en Do mayor, Op. 2 nº 3; nº 4 en Mi bemol mayor, Op. 7; y nº 28 en La mayor, Op. 101

— Sábado 23 de marzo

Miguel Ituarte (piano)

Sonatas nº 19 en Sol menor, Op. 49 nº 1; en La mayor, Op. 2 nº 2; nº 16 en Sol mayor, Op. 31 nº 1; y nº 29 en Si bemol mayor, Op. 106 «Hammerklavier»

Ana Guijarro es catedrática del Real Conservatorio Superior de Madrid y ha sido invitada para impartir clases magistrales en la Colgate University (Nueva York). **Eleuterio Domínguez** es profesor en el Conservatorio Profesional de Música de Getafe (Madrid). En 1996 grabó su primer CD con obras de Liszt, Falla y García Abril. **Ignacio Marín Bocanegra** es catedrático de piano en excedencia, habiendo dirigido durante ocho años el departamento de piano del Conservatorio Superior de Música de Zaragoza. **Miguel Ituarte** ha sido premiado en diversos concursos internacionales, entre ellos en el de la Comunidad Económica Europea de 1991, y fue finalista en el Concurso Internacional de Santander de 1995. □

«Conciertos de Mediodía»

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

LUNES, 4

RECITAL DE VIOLONCHELO Y PIANO,

por **Eduardo del Río Robles** (violonchelo) y **Ángel Huidobro** (piano), con obras de J. Brahms, R. Halffter y X. Montsalvatge.

Eduardo del Río (Madrid, 1974) comienza sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal. Desde 1999 es profesor de música de cámara y de violonchelo del Conservatorio Profesional «Rodolfo Halffter» de Móstoles (Madrid).

Ángel Huidobro, vallisoletano, es pianista colaborador de la Orquesta Sinfónica de Madrid y desde 1990 es profesor numerario de contrapunto y fuga del Conservatorio «Joaquín Turina» de Madrid y del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

LUNES, 11

RECITAL DE VIOLÍN Y PIANO,

por **Tatiana Samouil** (violín) e **Irini Gaitani** (piano), de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, con obras de J. S. Bach, F. Schubert y S. Prokofiev.

Tatiana Samouil (Perm, Rusia, 1974) ingresa en 1993 en el Conservatorio de Moscú y en 1997

se instala en Bruselas, continuando sus estudios en el Conservatorio Real de la capital belga; en la actualidad completa su formación en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Irini Gaitani es una pianista griega que inició sus estudios musicales en Atenas. Ha estudiado también en Budapest, Salzburgo, Madrid y Múnich. Desde 1992 reside en Madrid. Es profesora pianista acompañante en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

LUNES, 18

RECITAL DE PIANO,

por **Iliana Morales**, con obras de L. v. Beethoven, I. Albéniz, E. Lecuona, J. Brahms y S. Prokofiev.

Iliana Morales es cubana y estudió en el Conservatorio de La Habana, su ciudad natal; ha sido pianista en la Orquesta de Cámara de La Habana y profesora de piano en el Conservatorio de la capital cubana; ha sido también profesora de piano en México.

LUNES, 25

RECITAL DE SAXOFÓN Y PIANO,

por **Juan M. Jiménez Alba** (saxofón) y **Pablo Puig** (piano), con obras de P. Sancan, C. Debussy, H. Villalobos y P. Iturralde.

Juan M. Jiménez Alba es sevillano y estudia en los Conservatorios Superiores de Sevilla y Madrid. Becado por la Junta de Andalucía, perfecciona sus estudios en Francia. Pablo Puig es madrileño y estudia en el Real Conservatorio Superior de su ciudad natal. Es repertorista del Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Luciano García Lorenzo

«Teatro clásico español: texto y puesta en escena»

Del 25 de octubre al 15 de noviembre del pasado año Luciano García Lorenzo, profesor de investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «Teatro clásico español: texto y puesta en escena». Los títulos de las ocho conferencias fueron: «De los clásicos del Imperio a los clásicos en libertad»; «La adaptación textual en el teatro clásico»; «De la iniciativa pública a la producción privada en el teatro clásico»; «Cervantes en escena: de la *Numancia* a *La gran sultana*»; «Lope en escena: *Fuente Ovejuna*»; «Calderón en escena (I): *El Alcalde de Zalamea*»; «Calderón en escena (II): El auto sacramental»; y «Tirso en escena: *El Burlador de Sevilla*». A continuación se ofrece un resumen del ciclo.

Acabada la guerra civil, la actividad teatral desarrollada en España (prácticamente, en su mayor parte en Madrid) va a tener a los autores clásicos como referencia fundamental; esto no supone ningún rasgo de altruismo, ya que las puestas en escena que se llevan a cabo con los clásicos serán utilizadas por el régimen imperante como muestras de una serie de valores de carácter no sólo político sino también moral y queriendo testimoniar con obras y personajes determinados el camino a seguir por ese nuevo régimen. Ideologización utilitarista, pues, de nuestro teatro áureo, aunque cierto es también que estos montajes serán los mejores que podrán verse en la escena de aquellos años, pues van a contar con muchos más medios que el teatro de carácter privado, van a poder conformar más amplios y mejores repartos por tratarse de los teatros nacionales y las puestas en escena tendrán como responsables a algunos de los mejores directores del momento y cuya labor ha comenzado a ser reconocida como merece (Luis Escobar, Cayetano Luca de Tena...). Son los clásicos del Imperio. Frente a esto, un camino a recorrer largo y carente de adecuada continuidad,

y a partir de los ochenta una esperanza da realidad, pues la presencia de los clásicos se irá haciendo más habitual en los teatros, a lo cual contribuyen las ayudas de las instituciones públicas, el esfuerzo de compañías privadas, el trabajo de directores como José Luis Alonso, José Tamayo, Alberto González Vergel, Adolfo Marsillach o Miguel Narros, la creación del Festival de Almagro en 1978, la labor de la Compañía Nacional de Teatro Clásico desde 1986... Son los clásicos en libertad.

Una de las cuestiones que tradicionalmente más se ha debatido tanto por parte del mundo del teatro como, especialmente, por los estudiosos de la literatura dramática ha sido y es la adaptación del texto clásico a la escena. ¿Hasta dónde modificar los textos para hacer más cercanos a Lope, a Tirso o a Rojas Zorrilla...? ¿Qué diferencias implican términos como adaptación, versión o refundición hoy y a lo largo de la historia...? ¿Hasta dónde la palabra y hasta dónde los elementos no verbales...? ¿Cuál es la función del adaptador y del director en relación al equilibrio entre texto y puesta en escena...? ¿Es más acertado que el adaptador sea el propio director, lo sea alguien del

mundo de la escena o un poeta, novelista, ensayista o dramaturgo...? Numerosas preguntas y no tantas respuestas en un campo de actividad todavía en mantillas, a pesar de aportaciones recientes desde la historia de la recepción o las cuestiones planteadas en torno a la intertextualidad. En fin, un mínimo índice desde que acercarse al problema debería tener en cuenta, al menos, el análisis lingüístico (sobre todo fonético), léxico (arcaísmos, cultismos, extranjerismos...), sintáctico, versificacional (rimas, alteración en el orden de los versos, desaparición y creación de otros nuevos...), estructural (supresión de escenas, alteración en el orden de las mismas...); añádanse también los cambios nacidos por la reducción de personajes (cada vez esto es más habitual), la fusión de diferentes textos del mismo autor e incluso los préstamos tomados de otros autores, las reducciones como consecuencia de limitaciones escenográficas... El abanico de posibilidades y el resultado de su puesta en práctica es, como puede deducirse de lo anterior, muy amplio: desde la leve alteración aclaratoria de carácter semántico hasta el cambio de sentido del texto original.

El teatro clásico, como otras muchas manifestaciones de carácter artístico, tendría muy difícil su producción y exhibición pública sin la ayuda, sin el patrocinio público o privado. Frente a la, para nosotros, insostenible opinión de carácter ultraliberal —el arte, el teatro, depende de la taquilla, de la ley de la oferta y la demanda— debe ponerse en evidencia que las manifestaciones culturales, artísticas, son un servicio público y que la socialización de los bienes culturales supone una premisa incuestionable de todo Estado moderno. Por lo que se refiere al teatro clásico, su presencia en los escenarios de cualquier país sólo será posible si la iniciativa privada tiene la ayuda necesaria desde las administraciones públicas o si el propio Estado, a través de esas diferentes administraciones, crea los estamentos idóneos para producir los es-

pectáculos con el rigor que éstos demandan. En las últimas décadas, y sin echar las campanas al vuelo, podemos afirmar que las obras clásicas han llegado a los escenarios con cierta regularidad, se han presentado montajes muy estimables y con frecuencia sugestivos, se ha multiplicado considerablemente el número de espectadores, prácticamente todos los mejores directores se han acercado a los textos clásicos, y no pocos repetidamente, las escenografías han estado con frecuencia lejos de la pobreza que los costes llevan consigo; en fin, la sensibilización social hacia los aspectos culturales ha empujado a las instituciones públicas a fomentar, bien directamente con sus propias compañías o a través de ayudas a las privadas, un teatro clásico español y extranjero cada temporada con un número de representaciones discreto pero esperanzador.

No es Cervantes el autor más representado en España desde 1939 hasta el presente, pero sí algunas de sus obras se han repetido en escena durante las últimas décadas, de la misma manera que una de ellas, *La gran sultana*, se vio por vez primera en las tablas en 1992 desde que saliera cuatro siglos antes de la pluma cervantina. Fue un montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigido por Adolfo Marsillach, en este caso, y nunca mejor recordado, con escenografía de Carlos Cytrynowski. De las decenas de puestas en escena cervantinas que se han podido ver en la últimas décadas, los textos que han dado origen a ellas se han repetido continuamente, conformando un pequeño repertorio que tiene como títulos la *Numancia*, los *Entremeses*, en mucha menor medida *Pedro de Urdemalas* y diferentes adaptaciones del *Quijote*. Los *Entremeses*, además, han sido y siguen siendo buena cantera donde abundan los grupos no profesionales, aunque bueno sería recordar algún montaje como el titulado *Maravillas* que también la Compañía Nacional de Teatro Clásico ofreció recientemente. Sin embargo, es la *Nu-*



Luciano García Lorenzo es profesor de investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Ha sido profesor regular o invitado en las Universidades Complutense de Madrid, Montreal, del Estado de Nueva York en Albany, Washington, Burdeos, Middlebury College, McGill University, etc. Ha sido miembro por elección de la Comisión científica y de la Junta de gobierno del CSIC. Es autor de una treintena de libros y de más de cien artículos publicados en revistas españolas y extranjeras, especialmente sobre teatro español de los siglos XVII y XX.

mancia la obra que ofrece al estudioso amplias posibilidades de testimoniar reflexiones de sumo interés, ya que los montajes de 1948 en Sagunto, en Mérida en 1961, o en el Teatro Español, de Madrid, en 1966, están ligados a la situación político-social de cada una de esas fechas e interpretadas esas realidades desde posturas ideológicas muy diferentes. Son montajes con cargas «intencionales» como también intencional, y muy intencional, lo había sido el de Alberti en el Madrid sitiado de la guerra civil. Por otro camino, en fin, habría que caminar para hacer el oportuno análisis del sugestivo montaje que ofreció Francisco Nieva de *Los baños*

de Argel en 1979.

La historia literaria y también la de la puesta en escena ha establecido un repertorio cervantino y, naturalmente, el resto de los autores también ha sufrido las reglas del canon. Por eso, de Lope seguimos escuchando en escena repetidamente los versos de *El caballero de Olmedo*, *La dama boba*, *El castigo sin venganza*, *La estrella de Sevilla*, *El perro del hortelano*... Y, naturalmente, de *Fuente Ovejuna*... A esta obra de Lope se han acercado compañías y directores en muy diversos lugares y en circunstancias y tiempos muy diferentes, utilizando sus diálogos y su significado último, aunque también alterando el texto con muchísima frecuencia y cortando versos y escenas; recordar la desaparición de las secuencias finales con los reyes como máximos protagonistas es sólo tópico testimonio de una cadena de repetidas «actualizaciones». Tres fechas, como con la *Numancia* cervantina, recordaremos para, con *Fuente Ovejuna* como motivo, hacer historia de momentos importantes (y alguno decisivo) de la España última. La primera es 1965, que iría acompañada de la versión llevada a cabo por Alberto Castilla de la pieza de Lope para el teatro universitario, pero que sobrepasó amplia e internacionalmente el ámbito académico; la segunda tuvo lugar el 19 de enero de 1993 con el montaje que la Compañía Nacional de Teatro Clásico ofreció de *Fuente Ovejuna* en una España ya política y socialmente «normalizada»; montaje que, en consecuencia, puede ser analizado más socio-dramáticamente que los anteriores en y fuera de España; la tercera fecha, en fin, es 1999 y en ella la versión que el Centro Andaluz de Teatro, bajo la dirección de Emilio Hernández, hace de la obra lopesca y con sólo mujeres españolas y palestinas en escena, para ofrecer una versión textual muy libre de la obra de Lope y con ella un grito contra la opresión y a favor de la libertad.

Si Lope de Vega y Calderón (junto con Shakespeare y, en menor medida,



Escena de «Los Baños de Argel», de Miguel de Cervantes, en versión de Francisco Nieva. Teatro María Guerrero, de Madrid (1979). Fotografía de Manuel Martín Muñoz.

Molière) han estado presentes, aunque con la irregularidad ya citada, en los escenarios, una obra de Tirso de Molina se ha repetido en los escenarios con no poca asiduidad; naturalmente, nos referimos a *El burlador de Sevilla*, que, junto a *Don Gil de las calzas verdes*, *El vergonzoso en palacio*, *Marta la piadosa* o *El condenado por desconfiado*, conforman el repertorio tirsiano. De la interpretación trágica del mercedario a la chabacana y populachera parodia de finales del XIX o principios del XX, Don Juan recorre la literatura de los últimos cuatrocientos años en España, de la misma manera que en las manifestaciones literarias o musicales de otros países encontramos la del *Burlador* en versiones de muy diverso tipo. En la España de los últimos años y, entre las puestas en escena dignas de mención, merece recordarse la presentada en 1988 por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en coproducción con el Teatro General San Martín de Buenos Aires; y vale la pena recordarla, no precisamente por su bondad, sino porque significó cómo la crítica y el público pusieron en evidencia un error en el resultado general, error fundamentalmente fruto de una desacertada interpretación y de una versión textual en la que tampoco acertó la admirada y en-

trañable Carmen Martín Gaité. Catalinón cierra esta interpretación de la obra tirsiana queriendo salvar a Don Juan, pero si Doña Inés puede hacerlo con el Tenorio romántico, el Don Juan barroco nunca podrá lograr que su «tan largo me lo fiáis» evite los infiernos después del convite macabro. Desde Carlos Lemos y Guillermo Marín a José Luis Gómez o Jesús

Puente y desde Luis Escobar y José Tamayo a José Luis Alonso o Calixto Bieito, la producción teatral calderoniana ha estado bien presente en los escenarios españoles de los últimos sesenta años, pero de nuevo, como ocurría con los autores ya reseñados, ha sido con la repetición de obras canonizadas por la tradición del siglo XX: *El alcalde de Zalamea*, *La dama duende*, *La hija del aire*, *Casa con dos puertas mala es de guardar...* Y, evidentemente, *La vida es sueño*. Esta constatación se testimonia aun más acentuadamente si recordamos la presencia de los autos sacramentales, pues la nómina se reduciría a *El gran teatro del mundo*, *La cena del rey Baltasar* y, en menor medida, *La vida es sueño* y *El gran mercado del mundo*. Y si hemos tomado unas fechas para seguir la trayectoria cervantina y lopesca, lo mismo podemos hacer metodológicamente para mejor entender la presencia de don Pedro en los Teatros Nacionales, en los Festivales de España, en los teatros privados, a las puertas de las catedrales, en el Festival de Almagro... Estas fechas serían: los años cuarenta, sobre todo con los montajes de José Tamayo, y que llegan hasta nuestros días, curiosamente con su Compañía Lope de Vega; el año 1978, con los inicios del Festival de Almagro

y la constante presencia calderoniana en diferentes espacios; el estreno, entre otros montajes de interés, de *El galán fantasma* por José Luis Alonso durante las conmemoraciones calderonianas de 1981; también con puesta en escena de José Luis Alonso el magnífico espectáculo que ofreció con *El alcalde de Zalamea* en 1989 en el Teatro de la Comedia como producción de la Compañía Nacional de Teatro clásico; en fin, la muy discutida versión que Calixto Bieito hizo recientemente de *La vida es sueño* y que paseó por Edimburgo, Nueva York, Madrid...

Y los autos sacramentales. Un género dramático específicamente español y unas piezas en las que se condensa la intensidad de los contenidos y la espectacularidad de su puesta en escena. Un género que, durante decenas de años, no ha tenido para los estudiosos españoles especial interés (Valbuena Prat y pocos más son excepciones),

mientras la bibliografía calderoniana repite y repite nombres del hispanismo alemán, inglés, italiano o norteamericano, con envidiables aportaciones. Una situación que recientemente ha comenzado a cambiar como tanto ha cambiado en otras muchas actividades y en muy diferentes áreas de conocimiento. Preguntarse por las causas sería también hacerlo por la ausencia de los autos en escena y las respuestas siempre estarían en relación con una interpretación que se hizo de estas piezas no siempre relacionada con la calidad literaria y dramática del género. Y es que una vez más tendríamos que hablar de utilización ideológica. El auto sacramental (también con excepciones y en ellas José Tamayo en particular) ha estado ausente de las preferencias de los directores de escena, pero también lo ha estado, y en gran parte sigue estándolo, del debate intelectual y artístico en este país. □

Félix Duque, en los «Seminarios de Filosofía»

«La suerte de Europa»

Sobre «La suerte de Europa» **Félix Duque**, catedrático de Historia de la Filosofía Moderna de la Universidad Autónoma de Madrid, impartió en la Fundación Juan March, los días 17 y 18 de diciembre pasado, un *Seminario de Filosofía*, compuesto de dos conferencias públicas, en las que habló, respectivamente, de «La cabeza del mundo. El espíritu y la guerra (1870-1945)» y «El límite y la membrana. Inmigración y terror (1945-2001)». El 19 de diciembre el conferenciante mantuvo, en la sede de la Fundación Juan March, un seminario de carácter cerrado, en el que debatió el tema con



Pedro Cerezo, catedrático de Historia de la Filosofía de la Universidad de Granada; **Francisco Jaurata**, catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia; **Javier Muñerza**, catedrático de Ética de la Universidad Nacional de Educación a

Distancia; y **Juan Manuel Navarro Cordón**, decano de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid.

Participaron también **Juan Barja**, **Ángel Gabilondo**, **Dragana Jellenic**, **Patxi Lanceros**, **Arturo Leyte**, **José Luis Molinuevo**, **Jorge Pérez de Tudela**, **Juan Antonio Rodríguez Tous** y **Diego Sánchez Meca**.

Revista de libros de la Fundación

«SABER/Leer»: número 153

Artículos de Márquez Villanueva, Rodríguez Adrados, García Olmedo, Miguel de Guzmán, García Calvo y Román Gubern

En el número 153, correspondiente al mes de marzo, de «SABER/Leer», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el catedrático de Literatura **Francisco Márquez Villanueva**; el catedrático emérito de Filología Griega **Francisco Rodríguez Adrados**; el catedrático de Bioquímica **Francisco García Olmedo**; el catedrático de Análisis Matemático **Miguel de Guzmán**; el ensayista **Agustín García Calvo**; y el catedrático de Comunicación Audiovisual **Román Gubern**.

Francisco Márquez Villanueva comenta un ensayo sobre el libro de caballerías en España desde el ciclo artúrico a *Don Quijote*, lo que le permite rehabilitar el género y relacionarlo con la obra de Cervantes.

Para **Francisco Rodríguez Adrados**, las huellas musulmanas dejadas en España en ocho siglos son numerosas, pero deben reducirse a su verdadera dimensión, y para ello se apoya en un trabajo de Serafín Fanjul sobre la forja del mito árabe en la cultura española.

Francisco García Olmedo traza la semblanza de Roald Hoffmann, uno de los científicos más relevantes del siglo XX y Premio Nobel de Química 1981, y lo hace subrayando la vocación literaria del científico.

Miguel de Guzmán se ocupa de una biografía de Pitágoras, en la que su autor, P. M. González Urbaneja, le sitúa en el mundo griego de los siglos VI y V, una época de gran eclosión cultural.

Para **Agustín García Calvo**, que comenta un libro de M. Jammer, la noción de «masa de un cuerpo» aparece como el centro de toda la teoría de la Física, desde que, a partir de Galileo y de New-



ton, se separó en principio «masa» de «peso».

Román Gubern saluda el trabajo de Emeterio Díaz, que trata un tema insólito en la historia del cine español: la historia político-social de la fuerza laboral en la industria cinematográfica española desde la República hasta nuestros días.

Francisco Solé, Tino Gatagán, Justo Barboza y **Arturo Requejo** ilustran el número. □

Suscripción

«SABER/Leer» se envía a quien la solicite, previa suscripción anual de 10 euros para España y 15 euros o 12 dólares para el extranjero. En la sede de la Fundación Juan March, en Madrid; en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca; y en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma, se puede encontrar al precio de 1 euro ejemplar.

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Bases moleculares de la homeostasis iónica y la tolerancia a salinidad en plantas»

Entre el 22 y el 24 de octubre pasado se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Molecular basis of ionic homeostasis and salt tolerance in plants*, organizado por los doctores Eduardo Blumwald (EE UU) y Alonso Rodríguez-Navarro (España). Hubo 19 ponentes invitados y 31 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

– Israel: **Gozal Ben-Hayyim**, ARO, Bet Dagan.

– Estados Unidos: **Eduardo Blumwald** y **André Läuchli**, Universidad de California, Davis; **Hans J. Bohner**, Universidad de Illinois; **Ray A. Bressan**, Universidad de Purdue; **Andrew D. Hanson**, Universidad de Florida, Gainesville; **Dale Sanders**, Universidad de York; **Jen Sheen**, Harvard Medical School, Boston; y **Jian-Kang Zhu**, Universidad de Arizona, Tucson.

– Australia: **Rana E. Munns**, CSI-

RO, Canberra; y **Steve Tyerman**, Universidad de Adelaida.

– España: **José M. Pardo**, Instituto de Recursos Naturales y Agrobiología, Sevilla; **José Ramos**, Universidad de Córdoba; **Pedro L. Rodríguez**, **Ramón Serrano** y **Óscar Vicente**, Universidad Politécnica de Valencia; y **Alonso Rodríguez-Navarro**, Universidad Politécnica de Madrid.

– Francia: **Hervé Sentenac**, UMR, Montpellier.

– Japón: **Kazuo Shinozaki**, RIKEN, Tsukuba.

La salinización del suelo constituye un problema ecológico y económico de primer orden en zonas áridas de todo el planeta. En estas zonas, debido a la alta evaporación y baja precipitación, las sales no son lavadas a zonas más profundas del suelo, sino que permanecen en la capa superficial cercana a las raíces de las plantas. El problema puede agravarse debido al empleo de la irrigación artificial, sobre todo si se utiliza agua con un alto contenido en sales (cosa frecuente). Se estima que un 25% de las tierras cultivadas en regadío presentan problemas de salinización. La alta concentración de sal provoca distintos problemas al crecimiento de las plantas. En primer lugar, se produce un efecto osmótico, que dificulta la absorción de

agua; en segundo lugar, existe un efecto de toxicidad específico, debido fundamentalmente al catión Na⁺; por último, se ha averiguado recientemente que la alta salinidad del suelo provoca un estrés oxidativo en las plantas. La situación se complica al tener en cuenta que en condiciones reales las plantas se ven frecuentemente sometidas a diversos tipos de estrés al mismo tiempo. El propósito de este *workshop* era revisar nuestros conocimientos sobre los mecanismos que definen la resistencia a salinidad en plantas. El tema tiene importancia tanto desde el punto de vista básico como aplicado. Por un lado, estas investigaciones están revelando los procesos básicos del transporte y homeostasis iónica en plantas. Por otro la-

do, abren la posibilidad de obtener, mediante ingeniería genética, nuevas variedades de plantas cultivadas con mayor resistencia a salinidad, lo cual tendría un gran impacto económico.

El proceso biológico fundamental subyacente al del estrés salino es el transporte de iones a través de membranas. El progreso en este campo está siendo muy rápido en la planta modelo *Arabidopsis thaliana* y en algunas otras especies de interés agrícola. De forma resumida, las investigaciones se están centrando en las siguientes cuestiones: 1) qué sistemas de transporte median la entrada de Na^+ en la célula vegetal; 2) cuál es el papel del transporte iónico a vacuolas a través del tonoplasto; y 3) qué función cumplen en este proceso otros transportadores, como los canales de cloruro o los de potasio. Otro aspecto fundamental para entender el problema de la salinidad en plantas es el estudio de las rutas de señalización que se activan como consecuencia del estrés salino y que son necesarias para que las plantas puedan desarrollar tolerancia a

este factor. Curiosamente, los organismos modelo que están resultando más útiles son algunas especies de levadura y no las plantas más resistentes a salinidad (halófitas). Esto es debido probablemente al énfasis puesto, hasta ahora, en los efectos a nivel celular. Es posible que en un futuro cercano el estudio de los mecanismos de resistencia a nivel de planta entera adquieran mayor importancia. En los últimos años se han producido avances muy considerables en la ingeniería genética de la tolerancia a salinidad. Uno de los logros de este *workshop* ha consistido en consensuar entre los investigadores un conjunto de criterios que permitan establecer con razonable seguridad que el fenotipo de resistencia a salinidad sea atribuible al transgén. Estos criterios constituirían el equivalente a los postulados de Koch en el estudio de las enfermedades infecciosas. Entre otras cosas, los criterios recomiendan evitar declaraciones grandilocuentes a los medios de comunicación sobre el impacto de estos estudios en la agricultura.

«Conexiones entre el ciclo de división celular y el desarrollo en plantas»

Entre el 12 y el 14 de noviembre pasado tuvo lugar el *workshop* sobre *Cross talk between cell division cycle and development in plants*, organizado por los doctores Venkatesan Sundaresan (EE UU) y Crisanto Gutiérrez (España). Estuvo co-patrocinado por el Institute of Molecular Agrobiolgy (Singapur). Hubo 16 ponentes invitados y 35 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:

– Estados Unidos: **Nam-Hai Chua**, Universidad Rockefeller, Nueva York; **Mark Estelle**, Universidad de Texas, Austin; y **Venkatesan Sundaresan**, Universidad de California, Davis.

– Gran Bretaña: **John Doonan**, John Innes Centre, Norwich; y **Jim A.**

H. Murray, Universidad de Cambridge.

– Hungría: **Denes Dudits**, Biological Research Center, Szeged.

– Suiza: **Ueli Grossniklaus**, Universidad de Zúrich; y **Wilhelm Gruissem**, Swiss Federal Institute of Technology, Zúrich.

- España: **Crisanto Gutiérrez**, Centro de Biología Molecular «Severo Ochoa», Universidad Autónoma, Madrid.
- Bélgica: **Dirk Inzé**, VIB, Gante.
- Alemania: **Gerd Jürgens**, Universidad de Tübingen.
- Francia: **Eva Kondorosi**, CNRS,

Gif-sur-Ivette; y **Jan Traas**, INRA, Versailles.

- Japón: **Yasunori Machida**, Universidad de Nagoya.
- Holanda: **Ben Scheres**, Universidad de Utrecht.
- Singapur: **Dao-xin Xie**, Universidad de Singapur.

Los científicos del siglo XIX ya observaron que «toda célula proviene de otra célula» mediante una serie ordenada de etapas, en las que el ADN se replica y los cromosomas se distribuyen ordenadamente entre las dos células hijas. Es evidente que la regulación del ciclo celular tiene que ser muy importante para un organismo multicelular, ya que la pérdida de control origina un tipo celular que crece descontroladamente, es decir, un proceso tumoral. Los procesos bioquímicos y genéticos que regulan el ciclo celular en eucariotas constituyen una de las «áreas calientes» de la Biología Moderna.

Estos estudios han revelado que la regulación se produce en dos momentos críticos: la replicación del ADN y la separación cromosómica (mitosis). Los protagonistas son una familia de quinasas formadas por una unidad reguladora (ciclina) y otra catalítica, cuya actividad pone en marcha una cascada de señalización, cuyo fin es controlar el ciclo. Dada la importancia que tiene este proceso para un organismo, no es extraño que tenga múltiples controles y que sea muy complejo desde el punto de vista bioquímico. La proliferación celular y la diferenciación se encuentran íntimamente ligadas. El inicio de un programa de desarrollo dado y la diferenciación terminal consecuente se alcanzan mediante la retirada del ciclo de división, suceso que va acompañado por la activación de genes específicos de tejido y por la represión o modulación de las funciones que regulan dicho ciclo.

El propósito de este *workshop* ha sido examinar el estado de nuestros conocimientos sobre las relaciones entre

el desarrollo y el ciclo celular en plantas. Las plantas difieren de los animales en algunos aspectos celulares básicos. Las células vegetales se encuentran rodeadas por una pared rígida de celulosa y otros polisacáridos que las protege, pero que al mismo tiempo dificulta la señalización entre células. Por otra parte, los vegetales no poseen una vía de comunicación celular comparable a la circulación sanguínea (aunque exista movimiento de fluidos a través del xilema y floema). No obstante, los mecanismos de control del ciclo celular en plantas que se describieron resultan sorprendentemente similares a los descubiertos en animales.

El encuentro estuvo organizado en cinco sesiones. Las dos primeras estuvieron dedicadas al control del ciclo celular en plantas propiamente dicho. En particular, al papel de las quinasas dependientes de ciclinas, las MAP quinasas y la proteína de retinoblastinoma, así como al de los procesos de proteólisis selectiva mediada por ubiquitina. La tercera sesión se ocupó de la división celular en relación a los procesos meióticos que dan lugar a los gametos femenino y masculino y aquellos que transcurren durante el desarrollo del embrión. Se discutió la información que nos aportan mutantes de *Arabidopsis thaliana* afectados en dichos procesos. La cuarta sesión estuvo dedicada a las rutas de transducción de señal mediadas por hormonas, en particular, auxinas y ácido jasmónico, y también a las posibles conexiones con el ciclo celular. La última sesión se centró en el estudio de las relaciones entre ciclo celular y la formación de órganos, como raíces, tallos o flores. □

Nuevos cursos en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales

En marzo se reanudan las clases en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Los cursos y profesores programados para el segundo semestre del curso 2001/2002 son los siguientes:

- *Key Issues in Contemporary Sociology*, por **Gøsta Esping-Andersen** (Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona) (para alumnos de primero y segundo).
- *Partidos políticos en Europa occidental*, por **José Ramón Montero** (Universidad Autónoma de Madrid) (para alumnos de primero y segundo).
- *Economía II*, por **Jimena García Pardo** (Universidad Complutense de Madrid) (para alumnos de primero).
- *Métodos cuantitativos de investigación social II*, por **Esther Ruiz** (Universidad Carlos III de Madrid) e **Ignacio Sánchez-Cuenca** (Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales) (para alumnos de primero).
- *Research in Progress*, por **Andrew Richards** (Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales), **Gøsta Esping-Andersen** e **Ignacio Sánchez-Cuenca** (para alumnos de segundo, tercero y cuarto).

Un total de 45 alumnos realizan actualmente estudios en el Centro. Seis de ellos se incorporaron al mismo en el curso 2001/2002, tras la selección de la última convocatoria de plazas del Instituto Juan March de Estudios e Investi-

gaciones. Los cursos del Centro son impartidos por profesores permanentes y profesores visitantes del Centro.

La enseñanza del Centro está concebida en estrecha relación con las tareas investigadoras: así, se organizan programas propios de investigación y se invita regularmente a investigadores de otros centros a presentar sus resultados en conferencias, seminarios o en estancias de trabajo en el Centro, creando así un clima de debate intelectual continuo y un contacto permanente con las diversas tendencias de investigación en la comunidad científica.

Aunque la Sociología y la Ciencia Política son las disciplinas nucleares del Centro, éste se propone el fomento sistemático de una discusión interdisciplinar. Se imparten también cursos sobre técnicas cuantitativas y problemas estadísticos en ciencias sociales, economía, así como otros encauzados a prácticas de investigación. Teniendo en cuenta la dimensión internacional que caracteriza al Centro, una parte fundamental de su programa académico reside en la colaboración de los profesores invitados, en su mayor parte profesores en universidades extranjeras.

El Centro organiza seminarios a cargo de destacados especialistas en ciencia política y sociología, generalmente procedentes de universidades u otras instituciones extranjeras. Los temas de estas reuniones giran en torno a las transiciones a la democracia y procesos de consolidación democrática (especialmente en el Sur y Este de Europa), partidos políticos y sistemas electorales, problemas del Estado de bienestar, la economía política de las sociedades industriales y la estratificación social. □

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

Entre los últimos seminarios celebrados en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, figuran los de Richard Breen, Official Fellow del Nuffield College, de la Universidad de Oxford, y Fellow de la British Academy, sobre «Meritocracy and Class Inequality: An Empirical Analysis» y «A Rational Choice Model of Educational Inequality». El profesor Breen es miembro del Consejo Científico del Centro.

Los seminarios que a lo largo del curso organiza el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales son impartidos por destacados especialistas en ciencia política y sociología, generalmente procedentes de universidades u otras instituciones extranjeras. Los temas de estas reuniones giran en torno a las transiciones a la democracia y procesos de consolidación democrática (especialmente en el Sur y Este de Europa), partidos políticos y sistemas electorales, problemas del Estado de bienestar, la economía política de las sociedades industriales y la estratificación social.

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

Richard Breen

Desigualdades de clase y meritocracia

En el primero de los dos seminarios, **Richard Breen** trató dos temas clásicos en la investigación de la movilidad social: las desigualdades de clase y la meritocracia. ¿Es la sociedad británica meritocrática o no? O ¿hasta qué punto se está convirtiendo en una sociedad meritocrática? El profesor Breen criticó los argumentos del análisis sobre el tema de P. Saunders, quien, a su vez, basa su trabajo empírico en el análisis de datos del National Child Development Study (NCDS), afirmando que el factor que más condiciona el destino final de los individuos en la estructura de clase es la suma de las habilidades individuales y el esfuerzo personal de



cada individuo (tal y como defiende la tesis meritocrática). En cambio, los orígenes de clase y otros condicionantes de tipo social tienen una importancia menor. Saunders defiende que la sociedad británica es meritocrática y que no existen profundas o injustificables desigualdades de oportunidades entre diferentes clases sociales.

Breen realiza un análisis de los mismos datos utilizados por Saunders con el NCDS, sobre los niños nacidos en Gran Bretaña durante una semana de marzo de 1958, datos recogidos en su nacimiento y más tarde a la edad de 7, 11, 16, 23 y 33 años. Las variables utilizadas son: clase social, habilidad,

(puntos obtenidos en un Test General de Habilidad cuando los escuestados tenían 11 años), el nivel de esfuerzo y las calificaciones obtenidas en su etapa de estudio.

Breen señala que el análisis de los datos muestra que las oportunidades de movilidad social están claramente influenciadas por las variables de habilidad y esfuerzo. No hay duda de que el mérito, entendido como la suma de habilidad y esfuerzo, puede en algunos casos hacer que los individuos superen las desventajas inherentes a su clase de origen. Sin embargo, destacó que, aunque el mérito es importante para explicar los procesos de movilidad social, los niños que pertenecen a las clases sociales con más desventaja necesitan demostrar mayores niveles de mérito que los que provienen de clases sociales más aventajadas para poder alcanzar posiciones similares en la estructura de clases. Breen concluye finalmente que si los beneficios otorgados a los factores de mérito varían dependiendo de los orígenes de clase del individuo que los posee, sería dudoso afirmar que la sociedad británica es una sociedad meritocrática.

Las diferencias educativas y la teoría de la acción racional

En su segunda intervención, Richard Breen ofreció una explicación de tres hechos empíricos suficientemente documentados: cifras que indican tasas crecientes de participación en el sistema educativo; pocos cambios en los diferenciales de clase, a pesar de la constatación anterior; y una erosión muy rápida de las diferencias de género en los logros educativos. Para entender la coexistencia de situaciones tan dispares Richard Breen presentó un modelo formal de acción racional. Su conclusión básica es que son el producto de decisiones individuales tomadas en vista de los recursos disponibles y las limitaciones de cada individuo y de sus familias. Por ello el modelo presenta a los estu-

diantes y a las familias actuando de forma racional, es decir, enfrentándose a decisiones en las que se sopesan todas las opciones posibles y las evaluaciones que los actores hacen de ellas en función de un análisis de costes y beneficios. Además interfiere en la decisión su percepción sobre las propias posibilidades de éxito en las distintas opciones.

El modelo también intenta explicar la estabilidad o el cambio en los diferenciales de educación que se derivan de una serie de rasgos situacionales. De esta forma, tanto los diferenciales de clase como los de género en los patrones de las decisiones relevantes en la vida educativa de los individuos son consecuencia de las diferencias en los recursos y las limitaciones que deben afrontar los individuos como actores que toman sus propias decisiones. La clave del modelo es la idea de aversión al riesgo, concepto ampliamente utilizado por la teoría de la utilidad, que es mucho más apreciable entre los individuos de clase media y más aun entre los de clase baja. Junto con esta aversión al riesgo se pueden establecer también diferencias entre los individuos por su nivel de habilidad, medido como un umbral que los individuos deben superar para poder incrementar su posibilidad de permanecer en el sistema educativo.

En conclusión, tres son las explicaciones disponibles ante la evidencia empírica señalada: aversión al riesgo, diferencias en los recursos y diferencias en la habilidad de los individuos. □

Richard Breen obtuvo el Ph. D. en la Universidad de Cambridge (Reino Unido). Actualmente es Official Fellow en el Nuffield College, de la Universidad de Oxford y Fellow de la British Academy. Ha sido profesor de Sociología en el Instituto Universitario Europeo de Florencia y en el Queen's College de Belfast. Desde 2001 es miembro del Consejo Científico del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.

Tesis doctorales

Desregulación laboral, mercado de trabajo y actitudes sociopolíticas en España (1984-1997)

Investigación de Javier García de Polavieja

«*Insiders*» y «*Outsiders*»: efectos de la desregulación laboral sobre las estructuras del mercado de trabajo y las actitudes sociopolíticas en España (1984-1997) es el título de la tesis doctoral realizada en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales por Javier García de Polavieja, Research Fellow del Nuffield College, de Oxford, y, desde el pasado mes de junio, Doctor miembro del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones. Leída el 27 de marzo de 2001 en el Nuffield College, de la Universidad de Oxford, la tesis fue dirigida por Duncan Gallie, Official Fellow en este centro inglés. El trabajo de Javier García de Polavieja ha sido publicado por este Centro en la serie «Tesis doctorales». Su autor resume a continuación su contenido.

En 1984, el primer gobierno socialista de la democracia española contemporánea intentó reducir el desempleo mediante la flexibilización de las condiciones para la contratación temporal. La reforma laboral de 1984 constituye un caso paradigmático de lo que se ha llamado políticas de *flexibilización en el margen*. Es decir, políticas que desregulan las condiciones de empleo para algunos trabajadores pero no para otros. En el caso español, la reforma de 1984 no alteró los altos niveles de seguridad en el empleo de los trabajadores con contratos indefinidos.

En la tesis se defienden dos ideas principales: En *primer lugar* que, en un contexto institucional caracterizado por altos costes de despido y un sistema de negociación colectiva mal preparado para la representación inclusiva de los intereses de los trabajadores, la flexibilización en el margen genera desigualdades *horizontales* en el mercado de

trabajo. Este tipo de desigualdades se definen como patrones persistentes de diferenciación de las oportunidades laborales de trabajadores de similar productividad. Se propone un modelo analítico que entiende que la desigualdad de oportunidades entre trabajadores en el mercado de trabajo depende de las diferentes capacidades que éstos tienen de obtener *rentas de empleo*. Una forma útil de entender el concepto de rentas de empleo es ver éstas como la diferencia entre el valor que los trabajadores obtienen por su trabajo y el valor que obtendrían en un mercado perfectamente competitivo sin costes de transacción. La flexibilización en el margen genera desigualdades horizontales porque tiene un efecto sobre la *cantidad* de rentas de empleo generadas en las relaciones de empleo, así como sobre la *capacidad* de optimización de dichas rentas de trabajadores con diferentes tipos de contrato. En *segundo lugar*, la tesis defien-

de que la posición que los individuos ocupan dentro de estas nuevas estructuras de desigualdad en el mercado de trabajo pueden tener efectos sobre las actitudes y comportamientos sociopolíticos. Estos efectos sociopolíticos están, sin embargo, mediados por los mapas ideológicos de los individuos (adquiridos a través de procesos de socialización política). Por efectos sociopolíticos se entienden todos aquellos efectos sobre actitudes, valores y comportamiento de los individuos en los ámbitos sindical y político que tienen consecuencias para las organizaciones, es decir, consecuencias para sindicatos y partidos. El impacto de las políticas de flexibilización laboral sobre las estructuras del mercado de trabajo y el impacto de estas estructuras sobre las actitudes y comportamientos sociopolíticos definen el impacto «estructurador» de la desregulación en España. La tesis se divide en dos partes:

En la *Parte Primera* se analiza cómo la flexibilización en el margen tuvo un efecto sobre las estrategias de optimización de rentas de empleo de empleadores y empleados, generando a partir de este efecto segmentación por tipo de contrato. En ella se examinan dos tipos de mecanismos causales que actúan a nivel micro: el *efecto incentivo* y el *efecto amortiguación*. El primer efecto analiza el impacto de la desregulación laboral sobre la capacidad de optimización de rentas de empleo de los trabajadores temporales, mientras que el segundo se centra en el impacto de la desregulación sobre la capacidad de optimización de rentas de empleo de los trabajadores indefinidos. El análisis estadístico de diferentes encuestas de Población Activa para el período 1987-1997, así como de otras encuestas que recogen información sobre salarios, muestra que la desregulación en el margen disminuyó las rentas de empleo de los trabajadores temporales, al tiempo que incrementó las rentas de empleo de los trabajadores con contratos indefinidos, generando desigualdades horizontales entre trabajadores de idéntica pro-

ductividad. Los efectos incentivo y amortiguación de la contratación temporal se refuerzan mutuamente y el resultado es segmentación por tipo de contrato (desigualdad horizontal) sin reducción significativa de la tasa de desempleo. Una implicación importante de este análisis es que el proceso de segmentación por tipo de contrato generado en España a partir de la reforma de 1984 tiene una lógica propia que no puede subsumirse a la lógica de la desigualdad entre trabajadores defendida por las teorías de clases más comunes. Por eso los esquemas de clase comúnmente utilizados no capturan correctamente las dimensiones de la desigualdad en el mercado de trabajo español.

En la *Parte Segunda* se investigan los efectos sociopolíticos de la segmentación por tipo de contrato en España, mediante el análisis de su impacto sobre las actitudes y el comportamiento individual en los ámbitos sindical y político. Dicho análisis se lleva a cabo combinando técnicas de modelación estadística (sobre diferentes encuestas del Centro de Investigaciones Sociológicas y otras fuentes) con investigación de tipo cualitativo (basada en entrevistas realizadas con grupos de trabajadores manuales en diferentes situaciones laborales y residentes en el área metropolitana de Madrid). La evidencia empírica aportada por estos análisis sugiere que la precariedad laboral asociada a la contratación temporal constituye un impedimento objetivo a la participación sindical independientemente de cuestiones ideológicas. Se comprueba, además, la existencia de un significativo distanciamiento ideológico o valorativo de los trabajadores temporales y desempleados con respecto a los dos sindicatos mayoritarios. Este distanciamiento es mayor precisamente entre los trabajadores temporales y desempleados de izquierdas, lo cual se interpreta como efecto de mecanismos de *disonancia* (entre el «ideal» sindicalista y la «experiencia real» del sindicalismo). Con respecto al ámbito del comportamiento político, el análisis sugiere que la preca-

riedad laboral asociada a la contratación temporal genera *descontento político*. En las elecciones generales de 1996, el descontento político entre los trabajadores de izquierdas y antiguos votantes socialistas que se encontraban desempleados debido a la terminación de sus contratos temporales favoreció el voto de castigo en contra del partido gobernante. Este *voto de castigo* no parece haber sido activado por la experiencia de privación económica asociada a la inestabilidad laboral, sino más bien por las consecuencias no materiales de la inestabilidad misma (inseguridad laboral, incertidumbre, falta de expectativas...). Se confirma, por tanto, que las desigualdades laborales generadas como efecto directo de una reforma institucional pueden tener efectos sociopolíticos.

El caso español muestra, así, cómo políticas de desregulación pueden generar estructuras de desigualdad en los mercados de trabajo y cómo estas nue-

vas estructuras de desigualdad pueden acabar teniendo efectos sociopolíticos significativos. Este tipo de procesos son especialmente relevantes para el estudio de la relación clásica entre estructura social y acción colectiva en el capitalismo avanzado, un capitalismo que se caracteriza por estar institucionalmente filtrado.

Javier García de Polavieja (Madrid, 1970) es licenciado en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense de Madrid. En 1997 obtuvo el título de Maestro de Artes en Ciencias Sociales del Instituto Juan March. Realizó su tesis doctoral, dirigida por Duncan Gallie, Official Fellow en el Nuffield College de Oxford. Fue leída el 27 de marzo de 2001 en el Nuffield College, de la Universidad de Oxford. Desde octubre de 2001 pertenece a la plantilla de investigadores del citado centro inglés, como Research Fellow.

Últimos títulos publicados en la serie «Estudios/Working Papers»

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales ha publicado recientemente siete nuevos títulos de la serie *Estudios/Working Papers*:

• **George Tsebelis** (y **Christian B. Jensen, Anastassios Kalandrakis y Amie Kreppel**)

Legislative Procedures in the European Union: An Empirical Analysis.

• **Richard Breen**

A Rational Choice Model of Educational Inequality.

• **Pablo Lledó Callejón**

Strategic Elements in Judicial Interaction with other Branches of Power.

• **John Aldrich** (y **Jennifer Me-**

rolla, Laura Stephenson y Elizabeth Zechmeister)

Priming Individuals on Free Trade: A Cross-National Experiment on the Linkages between Economic Insecurity and Policy Preferences.

• **Sonia Alonso** y **José María Maravall**

Democratizations in the European Periphery.

• **Mariano Torcal** (y **Richard Gunther** y **José Ramón Montero**)

Anti-party Sentiments in Southern Europe.

• **Belén Barreiro**

Los determinantes de la participación en las elecciones españolas de marzo de 2000: El problema de la abstención en la izquierda.

Marzo

1, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Piano, por **Manuel Escalante**
 Comentarios: **Tomás Marco**
 Obras de J.S. Bach, J. Haydn, F. Chopin, C. Debussy, S. Prokofiev, T. Marco y M. de Falla
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

2, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN» (V)
Ana Guijarro (piano)
 Programa: Sonatas Op. 54, Op. 10, nº 1, Op. 22 y Op. 81, de L.v. Beethoven

4, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Violonchelo y piano, por **Eduardo del Río Robles y Ángel Huidobro**
 Obras de J. Brahms, R. Halffter y X. Montsalvatge
- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«O'Keefe y su tiempo» (I)
Amparo Serrano de Haro:
 «O'Keefe y Stieglitz: pasión creativa»

5, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

Flautas y clave, por **Antonio Arias** (flautas de pico y travesera) y **Gerardo López Laguna** (órgano y piano)
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
 Obras de A. de Cabezón, J-Dowland-J. v. Eyck, C. Ph. E. Bach, M. Rodríguez de Ledesma, L. v. Beethoven, G. Fauré, P. Iturralde y R. Bourdin
 (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«O'Keefe y su tiempo» (II)
Amparo Serrano de Haro:
 «O'Keefe y la épica del paisaje americano»

6, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «LA GUITARRA IBEROAMERICANA» (II)**
 Intérpretes: **Dúo Astor**
 Obras de M. D. Pujol, R. Gnatalli, E. Fernández, L. Brouwer, P. Porto Alegre y A. Piazzolla
 (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

7, JUEVES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Viola y piano, por **Sergio Vacas** (viola) y **Sebastián Mariné** (piano)
 Comentarios: **Jesús Rueda**
 Obras de J.S. Bach, L.v. Beethoven, F. Mendelssohn, R. Schumann, y B. Britten
 (Sólo pueden asistir grupos

de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)

8, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Piano, por **Manuel Escalante**
 Comentarios: **Tomás Marco**
 (Programa y condiciones de asistencia como el día 1)

9, SÁBADO

- 12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN» (VI)
Eleuterio Domínguez
 Programa: Sonatas Op. 2 nº 1, Op. 27, nº 1, Op. 49 nº 2 y Op. 53, de L.v. Beethoven

11, LUNES

- 12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Violín y piano, por **Tatiana Samouil** (violín) e **Irini Gaitani** (piano)
 Obras de J.S. Bach, F. Schubert y S. Prokofiev

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«O'Keeffe y su tiempo» (III)
Estrella de Diego: «Irse: el viaje americano como exilio interior»

12, MARTES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**
Flautas y clave, por **Antonio Arias** y **Gerardo López Laguna**
 Comentarios: **Carlos Cruz de Castro**
 (Programa y condiciones de

asistencia como el día 5)

- 19,30 CURSOS UNIVERSITARIOS**
«O'Keeffe y su tiempo» (y IV)
Estrella de Diego: «Alfred, el marido de O'Keeffe»

13, MIÉRCOLES

- 19,30 CICLO «LA GUITARRA IBEROAMERICANA» (y III)**
Grupo EntreQuatre
 (cuarteto de guitarras)
 Obras de F. Chaviano, N. Suárez, E. Angulo, G. Becerra-Schmidt, L. Sánchez y M. del Águila
 (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

15, VIERNES

- 11,30 RECITALES PARA JÓVENES**

«GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS», EN LA FUNDACIÓN

En marzo se exhibe en la Fundación Juan March, en Madrid, la exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas», con 34 óleos realizados entre 1919 y 1972 por esta destacada figura del modernismo americano y procedentes de veinte museos y galerías de Estados Unidos y Europa. Del 4 al 12 de marzo, a las 19,30 horas, se celebra en la Fundación Juan March, el ciclo de conferencias «O'Keeffe y su tiempo», a cargo de **Amparo Serrano de Haro** (días 4 y 5) y **Estrella de Diego** (días 11 y 12).

Abierta hasta el 2 de junio.

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

Piano, por **Manuel Escalante**
Comentarios: **Tomás Marco**
(Programa y condiciones de asistencia como el día 1)

16, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL SÁBADO**
CICLO «SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN» (VII)
Ignacio Marín Bocanegra
Programa: Sonatas Op. 26, Op. 2 nº 3, Op. 7 y Op. 101, de L. v. Beethoven

18, LUNES

12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Piano, por **Iliana Morales**
Obras de L.v. Beethoven, I. Albéniz, E. Lecuona, J. Brahms y S. Prokofiev

20, MIÉRCOLES

19,30 **BIBLIOTECA DE MÚSICA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA/ AULA DE (RE)ESTRENOS Nº 43**
HOMENAJE A CARLOS CRUZ DE CASTRO
Intérprete: **Manuel Escalante** (piano)
Programa: *Imágenes de infancia y Los elementos*, de Carlos Cruz de Castro
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

23, SÁBADO

12,00 **CONCIERTOS DEL**

SÁBADO
CICLO «SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN» (y VIII)
Miguel Ituarte (piano)
Programa: Sonatas Op. 49, nº 1, Op. 2, nº 2, Op. 31 nº 1 y Op. 106, de L.v. Beethoven

25, LUNES

12,00 **CONCIERTOS DE MEDIODÍA**
Saxofón y piano, por **Juan M. Jiménez Alba** (saxofón) y **Pablo Puig** (piano)
Obras de P. Sancan, C. Debussy, H. Villalobos y P. Iturralde

«MOMPÓ: OBRA SOBRE PAPEL», EN CUENCA

En marzo sigue abierta en el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca, la exposición «Mompó: Obra sobre papel», integrada por 58 obras originales sobre papel de **Manuel Hernández Mompó** (1927- 1992), procedentes de los hijos del artista, Galería Helga de Alvear, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y colección de la Fundación Juan March. Hasta el 5 de mayo.

Además, el Museo exhibe de forma permanente pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos, de la colección de la Fundación Juan March. Las obras pertenecen en su mayor parte a autores españoles de la generación de los años 50, además de otros artistas de los 80 y 90.

Información: Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid. Teléfono: 91 435 42 40 - Fax: 91 576 34 20
E-mail: webmast@mail.march.es Internet: http://www.march.es