

Hasta el 2 de junio está abierta en la Fundación Juan March la exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas», con 34 obras de esta pintora norteamericana.

Nº 320
Mayo
2002

Sumario

Ensayo - Novelistas españoles del siglo XX (IV)

Juan Marsé, por José-Carlos Mainer 3

Arte

Exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas» 13
— La crítica ante la muestra 13
— Amparo Serrano de Haro: «Pasión creativa y épica del paisaje americano» 18
«Manuel Rivera. Reflejos», en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca 22
— Desde el 10 de mayo, 40 obras del artista granadino 22

Música

Ciclo «Música francesa para trío con piano», en mayo 24
Finalizó el ciclo «Britten: música de cámara y canciones» 25
— Alfredo Aracil: «Tan personal como inimitable» 25
Concierto de Lluís Claret, en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca 26
Homenaje a Carlos Cruz de Castro, en su 60º aniversario 27
«Conciertos de Mediodía» de mayo 28
Ciclo «Madrid, siglo XVIII. Músicos de la Real Capilla», en «Conciertos del Sábado» 29

Aula abierta

«La formación de la identidad española» (y II), por José Álvarez Junco 30

Publicaciones

«SABER/*Leer*» de mayo: artículos de Francisco J. Ynduráin, José Manuel Pita Andrade, Valeriano Bozal, Vicente Palacio Atard, Antonio Córdoba, Antonio López Pina y Medardo Fraile 37

Biología

Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología 38
Fallece el Premio Nobel de Medicina César Milstein, asesor del Centro 38
— Colaboró con la Fundación Juan March durante más de veinte años 39
«Procesos de estrés en la biología celular de las levaduras... y más allá» 40
Publicaciones del Centro 41

Ciencias Sociales

Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales 42
Seminarios del Centro 42
— Diego Gambetta: «La confianza: taxistas y clientes en las ciudades peligrosas» y «Cine y crímenes: ¿por qué la vida imita al Arte?» 42
— Anthony B. Atkinson: «Las desigualdades en la distribución de ingresos en los países de la OCDE» 44

Calendario de actividades culturales en mayo 46

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (IV)

Juan Marsé

Los versos de Jaime Gil de Biedma fueron pocos pero todos inolvidables. Entre los últimos que escribió bajo el título de *Poemas póstumos*, hay uno –«Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma»– que nos conmueve particularmente. Se evoca una jornada veraniega en la piscina de la residencia familiar a la hora del mediodía (se trata, sin duda, de aquella casona segoviana de La Nava, donde el poeta niño había pasado los días de la guerra civil) y los vasos de vino blanco sobre la hierba, los chapuzones, las risotadas, nos hablan de unas horas felices pobladas de nombres propios: «...Ángel / Juan, María Rosa, Marcelino, Joaquina...». Días después, el poeta, egoísta y elegíaco (¿se puede ser elegíaco sin ser egoísta?), confirmará que aquél «fue un verano feliz, / ...*El último verano de nuestra juventud*, dijiste a Juan / en Barcelona al regresar / nostálgicos».

Este Juan es –sigue siendo– Juan Marsé (Barcelona, 1933),



José-Carlos Mainer (Zaragoza, 1944) es catedrático de Literatura Española en la Universidad de su ciudad natal, tras haber profesado en las de Barcelona y La Laguna. Cultiva la historia de la literatura y ha escrito varias obras, entre las que cabe citar: *Falange y literatura, Literatura y pequeña burguesía en España, La Edad de Plata (1902-1939), La doma de la Quimera, De postguerra* y los ensayos de teoría *Historia, literatura, sociedad* y *La escritura desatada. El mundo de las novelas.*

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

→

y haber sido testigo de esa confidencia de Jaime Gil de Biedma dice mucho de su estatura moral, aunque, en principio, pocos seres humanos parecen tener tan poco en común como uno y otro. Jaime Gil pertenecía a una familia refinada y altoburguesa, había cursado estudios universitarios y, al margen de sus disipaciones y descontentos, ganaba su vida como puntual ejecutivo de la empresa familiar, la Compañía de Tabacos de Filipinas. Juan Marsé era un huérfano, adoptado por la modesta familia catalana que le dio el apellido, no había seguido estudios regulares, trabajó hasta 1959 en un taller de joyería y, tras esa fecha y por poco tiempo, como auxiliar de laboratorio en París. Pertenecían a dos Barcelonas diferentes: Jaime Gil, a la que, en otro poema memorable, había llamado la edad «de la pérgola y el tenis», vencedora luego de la guerra civil, aunque hubiera puesto un mohín de asco ante la tosquedad de los triunfadores; Juan Marsé estaba vinculado a la Barcelona menestral y laboriosa, la Barcelona de barrio, un poco tocada de anarquismo pero mucho más de sentido común, que había sido derrotada en 1939. Los dos, sin embargo, se admiraron sinceramente y se debían mucho: Gil de Biedma, poeta a rachas dispersas, lector muy selectivo de poesía británica y francesa, encontraba en Marsé el contrapeso vital para una inteligencia como la suya que tendía más a la inhibición lúcida que al compromiso; Juan Marsé, escritor más laborioso, halló en su amigo las referencias culturales que le faltaban y, a la vez, aprendió a refugiar en la ironía sarcástica su tendencia natural a lo cómico, y revistió de rigor histórico su personal querella sentimental. Sin duda alguna, Gil de Biedma ha escrito el puñado de poemas más importante que un lírico hizo en España entre 1960 y 1970; tam-

---

→
Lenguaje, Arte, Historia, Prensa, Biología, Psicología, Energía, Europa, Literatura, Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro español contemporáneo, La música en España, hoy, La lengua española, hoy, Cambios políticos y sociales en Europa, La filosofía, hoy y Economía de nuestro tiempo. 'Novelistas españoles del siglo XX' es el título de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado los ensayos *Luis Martín Santos*, por Alfonso Rey, catedrático de Literatura española de la Universidad de Santiago de Compostela (febrero 2002); *Wenceslao Fernández Flórez*, por Fidel López Criado, profesor titular de Literatura española en la Universidad de La Coruña (marzo 2002); y *Benjamín Jarnés*, por Domingo Ródenas de Moya, profesor de Literatura española y de Tradición Europea en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (abril 2002).

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

JUAN MARSÉ



FUENCISLA DEL AMO

poco debería haber reserva alguna en reconocer que Juan Marsé es, desde ese mismo 1960 a la fecha, nuestro mejor narrador.

Uno y otro han escrito fundamentalmente sobre lo mismo: el paso del tiempo y, como consecuencia, el peso de la memoria, una facultad que es, a la vez, privilegio y castigo. Para ambos, el punto de partida es la realidad y, en tal sentido, son realistas, si es que el término quiere decir algo sin la prevención de unas comillas o sin el añadido de algún adjetivo: digamos «realismo crítico» o, mejor aún, «realismo moral». Y Marsé es, además, un escritor profundamente visual. No sólo le gusta el cine (sobre el que escribe a menudo), sino que parece querer que su prosa compita con la impresión de simultaneidad, la fuerza del subrayado gestual, la capacidad de intuición relampagueante que tiene el plano fílmico: los arranques de muchas de sus novelas, la descripción física de sus personajes, la composición de las escenas, el uso de la elipsis y el montaje, la elaboración de ambientes abigarrados en los que quiere resumir la intención del relato y, desde luego, su peculiar sentido de la épica del perdedor deben mucho a la lección del cinema. Y particularmente a la filmografía clásica norteamericana (en un relato breve justamente famoso, «El fantasma del cine Roxy», ha presentado la acción como un guión cinematográfico que comentan y discuten un escritor y un director de cine: por supuesto, Marsé está por igual detrás de ambos).

Marsé escribió su primera novela, *Encerrados con un solo juguete* (1960), con poco más de veinte años y la entregó a una empleada en la portería de la editorial Seix-Barral con destino al premio «Biblioteca Breve». No lo ganó por poco (quedó desierto) pero conquistó amigos y, sobre todo, confianza en sí mismo. La novela es la narración de unas vidas inútiles, frustradas, marcadas por el pasado e inermes ante el porvenir. La postura natural de los personajes parece ser el decúbito supino a media luz y la situación general, el fracaso y la autocompasión. Y el único lenitivo es el ejercicio de un erotismo, tan escasamente franco, tan turbia-

mente sustitutorio y confuso como lo son los datos del pasado inmediato: no sabemos cuál es la razón por la que el padre de Tina está fuera de España, ni por qué murió el padre de Andrés («murió por sus cosas», dice la madre viuda), ni cuál es el malestar que atormenta a Martín, el otro novio de la chica. Pero sabemos que todo tiene que ver con el período 1936-1939, del que nos separan diez años en el tiempo de la novela. También es ambiguo el final: Andrés y Tina se piden ayuda, lo que siempre será mucho más que manosearse mutuamente en calles, bares, playas o en aquella casa de los Climent donde siempre se oye la radio y se acumulan desordenadamente las revistas de cine, las medias usadas, las polveras y las barras de carmín.

La novela siguiente, *Esta cara de la luna* (1962), no supuso un progreso literario apreciable. Nuevamente, un protagonista frustrado se levanta de una cama. Pero Miguel Dot no es Andrés Ferrán: pertenece a la burguesía universitaria y cultivada («cuando quiera una conferencia sobre la agonía de la juventud de la oposición, la daré yo») y no al mundo de la menestralía urbana. Por eso, todo en este relato es más violentamente satírico (Soto dice: «He cometido el error de emplear la palabra "auténtico". Lo siento. No tiene validez absoluta porque ha sido ya demasiado empleada por los paranoicos»), pero también mucho menos sincero. Los pasos de este periodista, hijo de familia y fracasado profesionalmente, en una revista del corazón y sus andanzas en camas ajenas y bares de mala nota interesan sólo a medias y además se trascendentalizan demasiado. El Marsé posterior jamás haría decir a una cínica adúltera, Lavinia, una frase como ésta: «–Díme, Miguel, ¿no te sientes como un crío al que le quitaron demasiado pronto los juguetes?». Y tacharía de inmediato esta otra de Miguel a Julia: «–Con talento o sin él, uno es un intelectual de mierda. Y yo no quiero vivir contra la historia».

Pero en un verdadero escritor no hay borrador que se pierda del todo. En *Encerrados con un solo juguete* aparece por vez primera el barrio clave del resto de su obra: «la plaza en herradura abollada» y «al fondo, la ciudad junto a Montjuic. El mar siempre gris», que son la plaza de Sanllehí y el dédalo de calles que descienden hacia Gracia y el Ensanche. Volveremos a encontrar-

lo. En *Esta cara de la luna* comparece la descripción de una burguesía parasitaria e insegura pero, a la vez, despiadada y fuerte. Y Marsé, que tiene la intuición natural de la historia (mucho más que el pobre Miguel Dot, claro), ha sabido reconocer siempre al enemigo, sea bajo las especies de la burguesía especuladora del franquismo o bajo las untuosas formas del pujolismo posterior, que ha venido a sucederle en el poder.

En 1966, *Últimas tardes con Teresa* reanudó el hilo de *Esta cara de la luna*. Mario Vargas Llosa saludó al relato como «una explosión sarcástica en la novela española»; a José Corrales Egea, vestal de las esencias del realismo, no le gustó nada. No entendió, sin duda, esta novela tan pesimista sobre la «alianza entre las fuerzas del Trabajo y de la Cultura», que se vertebra en torno a una suerte de *fabula morata* (de cómo un chorizo callejero puede pasar por líder obrero ante una estudiante de izquierdas) y que está llena de alusiones a la mitología romántica (el exergo inicial es un cita de «L'Albatros», de Baudelaire, y pronto comparece otra cita de *El diablo mundo*, de Espronceda, siempre en torno a un protagonista presentado como «el melancólico embustero, el tenebroso hijo del barrio»). Y la burla no acaba ahí... Invade el estilo todo (Marsé ha aprendido mucho de la lectura de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos) y lo abraza como una hiedra: si Reyes, el «Pijoaparte», es presentado como un héroe del romanticismo, la incauta Teresa Serrat se transforma en Teresa Moreau o en Teresa de Beauvoir... aunque, en realidad, alterne sus lecturas de Sartre y Blas de Otero con la consulta del horóscopo de *Elle*. Y aunque se conmueva vivamente viendo *Viva Zapata*, de Elia Kazan, y sueñe en ser la amante y la maestra de su amado charnego, el papel de Jean Peters.

Dos años después de la historia que cuenta la novela, Manolo ha salido de la cárcel y Teresa es una burguesa más, como su amigo y pretendiente Luis Trías de Giralt. Pero Marsé seguía teniendo una deuda pendiente y su siguiente relato, *La oscura historia de la prima Montse* (1970), fue una nueva vuelta de tuerca a idénticas historia e intención. Ocurre ahora que el Pijoaparte ha segregado dos personajes: Paco Bodegas, el narrador, es un mestizo que es hijo de una alocada burguesa de Barcelona y de un al-

férez andaluz que llegó en febrero de 1939 con las tropas franquistas; Manuel Reyes es un delincuente de poca monta a quien Montse Claramunt, la prima de Paco, conoce en la cárcel donde acude con el cristianísimo propósito de ayudar a los presos. Pero también la Teresa Serrat de la novela de 1966 se ha bifurcado en la propia Montse –que repite su historia de inocencia y amor, aunque sin lugar alguno a la burla– y en su hermana Nuria, amante de Paco y encarnación de la frivolidad de la nueva generación burguesa de los sesenta.

Aunque el relato tiene momentos inolvidables (la narración de los Cursillos de Cristiandad a los que asiste Manolo) y caricaturas espléndidas (Salvador Vilella, el marido de Nuria, que pasó de activista diocesano a antifranquista del Opus), la novela no tiene la fuerza de *Últimas tardes con Teresa*. Pero, a cambio, descubre otra cosa: la posibilidad de escribir algo desde el interior de la memoria, el lugar donde confluyen la furia sarcástica pero también la piedad (que quizá es piedad por uno mismo). Paco Bodegas (cuyo lema es «la memoria lo es todo para mí. Tanto recuerdas, tanto vales») advierte, al organizar sus recuerdos de Montse, que éstos se presentan como una «materia compleja», donde «es difícil deslindar las especies de las variedades; semejantes a ciertos minerales sometidos a largas estancias marinas, el paso del tiempo, el esplendor y muerte de oscuras primaveras les ha ido pegando musgos, arenillas y costras de remota y olvidada procedencia».

¿Será casual que la novela siguiente, *Si te dicen que caí* (1973), arranque con un memorable *attacco* en el que se suscita la «cenagosa profundidad de pantano de los ojos abiertos» del muerto que vamos enseguida a conocer vivo? (La idea de un recuerdo inmerso en el agua se reitera en la imagen que abre y cierra la novela: el automóvil en que han perecido Daniel Javaloyes, el Java, y su familia, se ha despeñado hasta el fondo del mar en las curvas de la carretera de Garraf). Pero *Si te dicen que caí* fue y es mucho más que una oportuna novela sobre la inmediata postguerra y el punto de partida de las posteriores narraciones del escritor. Puede que siga siendo su mejor novela (puesto que debatiría con *Un día volveré* y *Rabos de lagartija*) y cada vez que la re-

leemos nos gana la fuerza poética de sus páginas: una sucesión de imágenes conmovedoras, tan nítidas en el recuerdo como desvaídas en sus perfiles reales; un desfile de personajes a los que hace inolvidables un nombre –Java, Sarnita, la Fueguiña, el Tetas...– o un gesto; un febril barajarse de los tiempos del relato y, al ritmo de su música, una sensación de fuga total que recorre la novela de cabo a rabo. Todo es ambiguo como las *aventis* que se cuentan los muchachos del barrio. Todo es remoto y tan próximo, como si efectivamente fuera surgiendo de las pupilas muertas de aquel hombre con dinero que, sin embargo, fue trapero en su juventud y representó orgías sexuales para un alférez inválido, en un mundo donde los últimos pistoleros anarquistas aún cometían asaltos y atentados.

Un día volveré (1983) surge del mismo magma de recuerdos y comparte elementos de *Si te dicen que caí*, pero significativamente modificados: el alférez inválido se ha transformado en Klein, la fugitiva Ramona en Balbina, los adolescentes del barrio (sujeto colectivo que aquí propicia fragmentos que se narran en primera persona del plural) son, sin duda, los que surgieron entonces. Y el exergo de Flaubert al frente de la cuarta parte, pudo estar también en *Si te dicen que caí* pero sólo aquí se hace profunda verdad: «Todas las banderas han sido tan bañadas de sangre y de mierda que ya es hora de acabar con ellas». Quizá el tema fundamental que ilumina de principio a fin la novela es la convivencia del bien y el mal, de la pureza y la miseria. Jan Julivert, el viejo anarquista que juró matar al juez Klein, se convierte en el fiel guardaespaldas de un Klein sobreviviente, enfermo, homosexual y borracho. Y muere en su defensa. Pero los anarquistas de 1940 ya no son los mismos a finales de los años cincuenta, tiempo en que se desarrolla el relato, ni las demás gentes son lo que fueron: el «Mandalay» se ha convertido en un gangster, Balbina en una prostituta, el policía Polo es un canceroso terminal y Suau, el pintor de carteles de cine, es el último cronista de un tiempo lejano y confuso. Los únicos ungidos de inocencia son Paquita, la muchacha coja, y Néstor, el chico cuya relación con Jan Julivert recuerda poderosamente la del niño de los granjeros y el antiguo pistolero Shane, en *Raíces profundas*, el filme

de George Stevens. En *Si te dicen que caí* el relato alcanzaba su fuerza en función de que los lectores y sus actores habían sobrevivido al otro lado de la historia: Sarnita y la monja contemplaban atónitos el despliegue del pasado. Aquí, un epílogo de 1975 transforma el «nosotros» de buena parte de la narración en un «yo»: un hombre que en 1975 pasea con su hijo por los solares calcinados donde Julivert enterró su pistola. Y, en un acto que Marsé ha repetido en sustanciosas variantes, el niño se orina en el lugar del recuerdo.

El mismo equilibrio de la complicidad entre vencedores cansados y vencidos que se limitan a sobrevivir hizo posibles otros dos relatos: *Ronda del Guinardó* (1984) y *El embrujo de Shanghai* (1993). El primero es una novela corta que juega a las mil maravillas con la concentración de efectos. Como un preceptista clásico hubiera requerido, se desarrolla en una sola jornada –el 8 de septiembre de 1945, cuando todo el mundo sabe (y nadie dice) que los aliados han ganado la guerra–, en torno a una sola acción –un policía acompaña a una muchacha huérfana para que reconozca el cadáver del hombre que la violó– y en un solo lugar, los desmontes del barrio del Guinardó, en Barcelona. Todo lo demás es una suerte de explosión controlada en torno a ese esquema narrativo. Rosita, la niña violada, ve en un momento de su aventura un cartel de cine que anuncia *El embrujo de Shanghai*... Y como si respondiera a su eco, éste fue el título de la novela de 1993. Una vez más, sus páginas se sustentan en torno a lo que Cesare Pavese hubiera llamado una *imagen-relato*, una intuición de la trama que, en nuestro caso, parece proceder de la que en *Un día volveré* ligaba a Néstor y Paquita; un muchacho –Daniel– atiende a una adolescente –Susana– gravemente enferma de tisis. A partir de ese núcleo, la trama prolifera entreverada más que nunca de verdades y mentiras, de autoengaños y fantasías. Pero, en aquella postguerra, ¿quién no era un «somiatruites» (sueña-tortillas)? ¿Quién no percibía, en el fondo, «la magnitud de la nada que nos envuelve», como dice el pintor Josep Maria de Sucre al capitán Blay? Por eso tampoco importa saber si la historia oriental de lealtades y venganzas que se trenza en torno a Kim, el padre anarquista de la muchacha enferma, es cierta, o si, antes

bien, lo único verdadero es un turbio asunto de adulterio y abandono.

Marsé ha tenido más presente que nunca la incertidumbre entre lo real y lo falso a la hora de componer *Rabos de lagartija* (2000). En la peculiar entropía del mundo del autor nada se pierde del todo, como sabemos, y por eso la nueva novela tiene mucho de rapsodia de temas conocidos. Nunca había llevado tan lejos la relación ambigua entre enemigos potenciales como en ese prodigioso idilio entre la madre pelirroja de David y el policía Galván. Nunca la historia del padre perdido (que viene de *El embrujo de Shanghai* pero, en rigor, también de *Encerrados con un solo juguete*) había dado tanto juego como en la invención de Víctor Bartra, una figura que se construye a partir de la equivocidad entre el ridículo y el heroísmo. Ni el sufrimiento injusto había revestido la patética fuerza con que lo representa el pobre Paulino Bardolet, hermano de tantos gorditos despreciados en la galería de adolescentes del autor, y el perro Chispa, pariente cercano de otros chuchos. Ni una *aventi* redentora había cobrado el significado que alcanza a tener la historia del piloto de la RAF que se va enriqueciendo por sedimentos sucesivos al hilo de los desengaños de David Bartra. También, muy a menudo, Marsé había jugado con la polifonía interna del relato, como si a la estructura poliédrica de la ficción hubiera de corresponder un paralelo juego de voces narradoras. Pero nunca este recurso había logrado la turbadora eficacia de las perspectivas superpuestas y alternadas de David y su hermano, el feto que vive en las entrañas de la pelirroja.

Al lado de estos relatos de la memoria, ha persistido, sin embargo, el narrador sarcástico de *Últimas tardes con Teresa* y su afición a concebir una especie de ficciones que, como aquélla, tienen más de la estructura aleccionadora de la fábula que de la lógica borrosa de sus novelas extensas. *La muchacha de las bragas de oro* (1978) se escribió a partir de la lectura de *Descargo de conciencia*, de Pedro Laín Entralgo. A Marsé le indignó profundamente la compunción tardía del anciano intelectual falangista y concibió la historia de otro, Luys Forest, que en su vejez escribe unas memorias absolutamente mendaces donde recons-

truye y amaña su biografía de político fracasado y de escritor pasado de moda. Pero, como si esa obstinada voluntad de ocultación se apoderara de todo, su vida personal se transforma también en un intrincado laberinto, propiciado por la turbadora presencia de su sobrina Mariana, una *hippy* muy de época: reaparecen objetos que creyó perdidos, se ve obligado a confrontarse con la verdad que había llegado a olvidar y, a la postre, la confusión se venga y el incesto –el castigo de Edipo– culmina la impostura. Pero hasta el suicidio con que pretende alcanzar la dignidad final le es negado porque la pistola se encasquilla.

El amante bilingüe (1990) es, a primera vista, un relato muy distinto por su objetivo y su tono, pero guarda muchas relaciones con el anterior y con otros que ya conocemos. Escrito al filo del primer decenio de gobierno de Jordi Pujol, es una sátira feroz de la hipocresía y las megalomanías patrióticas del régimen. Y, a la vez, es un auténtico carnaval, basado –como la novela anterior– en el vertiginoso trueque de las identidades. Es indudable que Norma es la última encarnación de la Teresa de 1966: celosa vigilante de la pureza de la lengua (¡por eso se llama «Norma»!) pero, a la vez, irremediablemente fascinada por el atractivo sexual de los charnegos. Pero el protagonista, que se encarna en Juan Marés y en Juanito Faneca, es, a su vez, un heredero de aquel Paco Bodegas que nos contó la historia de Montse y una nueva versión del chorizo Pijoaparte que logró conquistar a Teresa Serrat. Y puede que lo más cruel y aleccionador del relato sea, precisamente, que Faneca –el charnego desenvuelto y directo– acabe por fagocitar a Marés que, en rigor, es el mestizo, lleno de mala conciencia y destinado al fracaso.

Si *La muchacha de las bragas de oro* es una novela poco lograda, *El amante bilingüe* es casi perfecta en su género de sátira carnavalesca. Como *Rabos de lagartija* lo es en su ambición de relato totalizador de una memoria donde dialogan la inocencia y la culpabilidad, el dolor y la vida. No sabemos por dónde caminará la imaginación de Marsé en su próxima etapa. Pero, en cualquier caso, hay horizonte y temas por delante, como hay en su corazón la capacidad de indignación y la piedad que vienen siendo sus musas. □

La muestra se clausura el 2 de junio

Georgia O'Keeffe y la crítica

El próximo 2 de junio se clausura en la Fundación Juan March, en su sede de Madrid, la exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas», que desde el pasado 8 de febrero ofrece un total de 34 obras de esta pintora, figura destacada del modernismo americano, Georgia O' Keeffe **(Wisconsin, 1887-Nuevo México, 1986). Las obras, realizadas entre 1919 y 1972, proceden de más 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.**
De la inauguración de la exposición se ocuparon la prensa y la crítica especializada, tal como se refleja en el siguiente resumen. Asimismo, los días 4, 5, 11 y 12 de marzo, la Fundación Juan March programó en su sede de Madrid un ciclo de cuatro conferencias sobre «O'Keeffe y su tiempo», que impartieron –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). De las conferencias de Amparo Serrano de Haro se ofrece, tras el repaso a los comentarios críticos e informaciones de prensa, un resumen en este número, que se completará con el dedicado a las conferencias de Estrella de Diego que se incluirá en el próximo *Boletín Informativo*.**

«Su punto de vista cósmico»

«No fue O'Keeffe una artista de grandes cambios, ni preocupada por experimentar innovaciones que no tuvieran una relación estrecha con sus pensamientos y vivencias. Su punto de vista cósmico y su sentido romántico de la naturaleza le hicieron buscar los lugares donde ésta se mostrara con mayor pureza, lejos de la contaminadora intervención del hombre. (...) La muestra que ahora nos visita está muy bien concebida y compensada, no sólo porque abarca un arco cronológico de más de medio siglo, sino porque cuenta con ejemplos característicos de cada década. Por lo demás, se trata de una obra que nadie tendrá problemas para comprender y disfrutar, tal es su inmediato poder comunicativo.»

Francisco Calvo Serraller
(«Babelia»/ «El País», 2-II-2002)

«Ese aire de los primitivos»

«La pintura de Georgia O'Keeffe siempre tuvo ese aire de arte de los primitivos, como lo tuvieron John Marin o Charles Sheeler, con su cierto eco naïf de las viejas pinturas de los colonos que, no por arte, sino por conservar el recuerdo, pintaron cándidamente sus acres y sus familias. La imagen popular americana tiene en la vitalista y romántica Georgia O'Keeffe, casi por sorpresa, el precedente de su verdadera estética, antes de que el



«Serie I, núm. 10», 1919



«Árboles en otoño», 1920-1921

pop naciera trufado de intromisiones dadaístas. En sus últimas obras, acotada la realidad en un fragmento ampliado hasta perderla de vista, la abstracción resultante, partiera de la anatomía o de la vista aérea del paisaje, y sin haber renunciado a la representación, no permite ya el reconocimiento de unos elementos naturales individualizados (...).»

Enrique Andrés Ruiz
(«ABC Cultural»/«ABC», 23-II-2002)

«La intuición mística de la naturaleza»

«En su pintura, flores y paisajes, paisajes y flores se parecen tanto que podrían confundirse. Las estribaciones de una sierra y los pliegues interiores de un lirio son intercambiables. Al concentrarse en un motivo aislado de su entorno y prescindir de las figuras humanas, la pintora perturba nuestro sentido de la escala. El objeto, ya sea pequeño como una flor o gigantesco como una montaña, se proyecta siempre en primer plano con la misma monumentalidad. Late algo más antiguo y más profundo: la intuición mística de la unidad de la naturaleza, que alienta idéntica en lo diminuto y en lo colosal, en el microcosmos y el macrocosmos.»

Guillermo Solana
(«El Cultural»/«El Mundo», 20-II-2002)

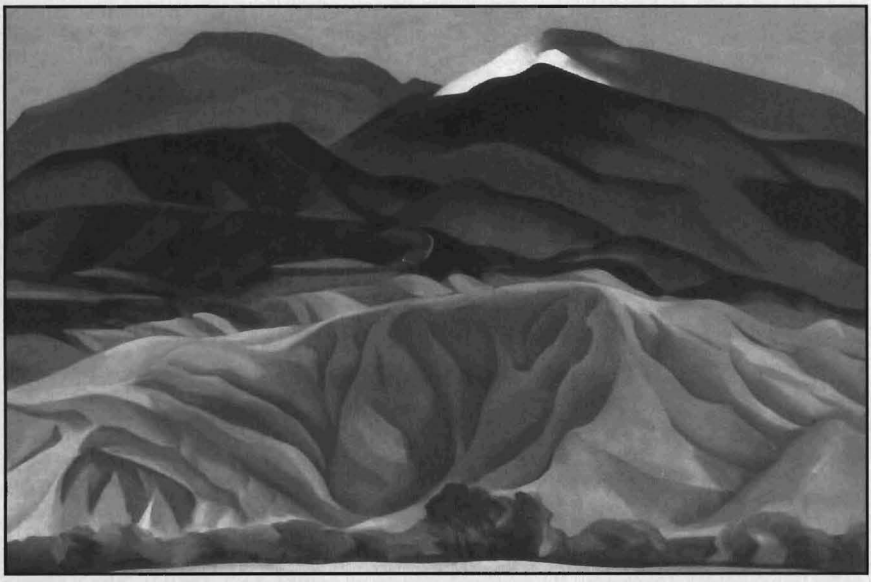
«Presencia de lo femenino»

«Aunque inspirada en su entorno natural, de la recreación de las formas naturales obtiene lienzos sugerentes y audaces, y en ellos lo femenino –en algunos casos, el parecido con los órganos femeninos resulta palpable– cobra una presencia vital.»

Arantxa Agirreurreta
«Gara», 24-III-2002

«Forzar la reflexión»

«La obra de O'Keeffe se convierte en una intermediaria entre la artista y el mundo sensible que comunica. Su producción se centra en su entorno, en su capacidad para captar la sencillez y forzar la reflexión a partir de formas aparentemente superficiales, ¿y qué ser reúne mejor estas características



«Paisaje de Black Mesa, Nuevo México/ Desde la casa de Marie II», 1930

que una flor? Si en un principio fuera el paisaje, con el tiempo las flores se convertirían en el principal motivo de su trabajo. Ellas le permiten analizar el detalle y construir figuras con una más que evidente connotación sexual que ya fue comentada por los escritores de la época.»

Cabello/Carceller
(«El Periódico del Arte», febrero 2002)

«Galería de maturalezas íntimas»

«Georgia buscó inspiración desterrada en los desiertos de Nuevo Méjico o disfrutando de una suite en un hotel incrustado entre los rascacielos de Nueva York. Nunca hasta ahora se había presentado en España una exposición de la desconocida pintora americana. Gracias a esta galería de 'naturalezas íntimas' admiramos flores carnosas y multicolores que aumentan su escala multiplicada por diez o paisajes igualmente llenos de color que reducen la naturaleza dividida por mil.»

J. Pérez Gállego
(«Heraldo de Aragón», 17-II-2002)

«Puro disfrute estético»

«La muestra de O'Keeffe es un regalo para los sentidos, puro disfrute estético. Los 34 óleos destilan emoción a raudales: sus flores (captadas desde una óptica inaudita en la época), sus paisajes (misteriosos, hipnóticos), sus pinturas (no figurativas ni abstractas o ambas cosas a la vez)... En suma, y como reza acertadamente el título de la exposición, sus naturalezas íntimas. Su producción se caracteriza precisamente por el intimismo y su estrecha vinculación con la naturaleza.»

Natividad Pulido
(«ABC», 7-II-2002)

«Una incitación a los sentidos»

«O'Keeffe interpreta la realidad o evoca fenómenos y formas naturales observadas con anterioridad. Casi parece que extrajera de ellos su espíritu. Si sus árboles y hojas en otoño, sus amapolas, cerros y montañas –de formas sensuales y ondulantes– recuerdan una realidad ya ausente, una vez observada, sus abstracciones o sus composiciones de color parecen representar en

toda su fidelidad la naturaleza en la que se miran o creyeron hacerlo alguna vez. Todo es en esta artista una incitación a los sentidos, una sincera invitación a las emociones.»

Antonio Rojas
(«Canarias 7», 5-III-2002)

«Huellas de una mujer excepcional»

«[Los 34 óleos] resultan una fantástica ocasión para volver a sentir, éste es mi caso, la tentación del fetichista cleptómano, que ve en algunas de esas obras las huellas de una mujer excepcional cuya vida de singular leyenda abarca una época apoteósica. Porque esas flores de colores dicen mucho más que cuanto a primera vista el curioso de fin de semana quiere buscarle, de modo que hay un gozo y un placer que resbalan, licuados con suavidad, hasta determinados hedonismos.»

J. J. Armas Marcelo
(«ABC Cultural», 16-II-2002)

«Icono de la cultura americana»

«Una vez más la Fundación Juan March nos sorprende con una exposición exquisita de una gran pintora americana poco conocida en el continente europeo por el gran público. O'Keeffe es un referente de la cultura americana. Venerada en América, es una de las figuras más conocidas y admiradas de su país. Quizá por ello, por su identidad norteamericana, por ser un icono de la fuerza, tenacidad y orgullo americanos, ha hecho que pasase, hasta hace una década, inadvertida para el resto del mundo.»

Luis Rubio Gil
(«Crítica de Arte», marzo 2002)

«Innovative use of colour»

«Her work is distinguished by her innovative use of colour and the balance she achieves in her compositions often based on the forms and rhythms of nature.»

(«Information and Inspiration», febrero-marzo 2002)

«Fuerza emocional»

«En el color reside la fuerza emocional que emana de su obra. O'Keeffe encuentra la inspiración en su entorno, en los paisajes, en las flores; objetos que ella interpreta desde su experiencia personal.»

(«La Vanguardia», 15-II-2002)

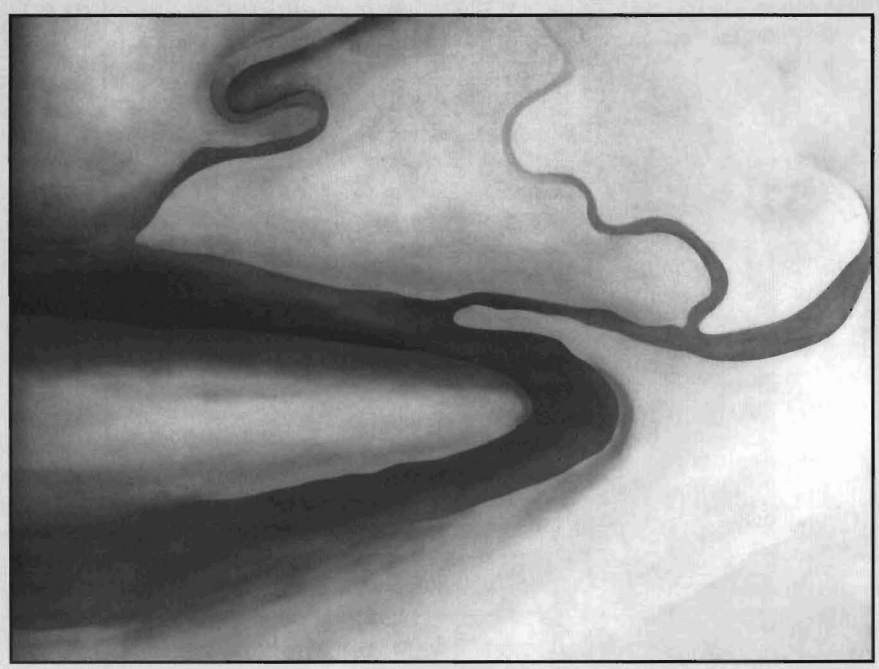
«Una mujer de leyenda»

«Fue una mujer de leyenda, de fuerte presencia, de una franqueza sin adornos. Son las mismas cualidades que la crítica y el público han atribuido a su obra. En 1949 dejó Nueva York donde era una de las musas de los círculos vanguardistas por los que se había movido desde 1918, sobre todo a raíz de su boda con el fotógrafo y galerista Alfred Stieglitz. Se convirtió en un icono moderno por los muchos retratos que él le hizo. [Tras la muerte de Stieglitz] se concentró aún más en los paisajes y las flores del desierto. Como a tantos artistas de su tiempo, su longevidad le permitió vivir el reconocimiento de los jóvenes, aunque sólo recientemente ha traspasado fronteras.»

Mercè Ibarz
(«Magazine»/«La Vanguardia», 10-III-2002)

«En los límites de la abstracción»

«Es la suya una obra que estilísticamente, por el uso que hace de los dos elementos anteriormente citados, forma y color, habría que situar dentro de los límites, siempre tan poco precisos, de la abstracción; pero que, salvo las que la propia artista titula como tales, las otras, inspiradas en paisajes y motivos florales, sólo comparten con aquéllas el modo de construcción de la imagen, sometida ya, y por lo tanto no



«Era azul y verde», 1960

pueden ser consideradas como tales, a un modelo dado.»

Jorge Pérez Muñoz
(«Guadalimar», febrero 2002)

«Mirada intimista»

«La naturaleza y en especial las flores adquieren una nueva dimensión bajo la mirada intimista de la pintora norteamericana Georgia O'Keeffe, a la que la Fundación Juan March dedica su primera gran exposición del año.»

Mila Trenas
(«Diario de Noticias», 7-II-2002).

«Corrientes neorrealistas»

«Frente a las tendencias más conservadoras del arte americano surgió, así, un núcleo renovador centrado en una coherente aceptación tanto de la realidad como de la abstracción. El arte de O'Keeffe se define entre esas corrientes neorrealistas, que posteriormente le conducen hacia la abstracción, y que desarrolla siempre a partir de seres naturales, como flores, plantas o piedras, presentados con un enorme tamaño y en primerísimo plano.»

(«Descubrir el Arte», febrero 2002)

«La realidad como referente remoto»

«Flores y paisajes, huesos y corolas constituyen estos cuadros que tienen la realidad como un referente remoto para la creatividad del artista.»

(«El nuevo lunes», 25-II-2002)

«Paisajes llenos de nostalgia»

«Es autora de delicados paisajes, de estudios de flores muy coloristas unos, tenues y suaves otros. Sus paisajes están llenos de nostalgia y simplificación estructural. Se podría decir que su obra es el resultado de la contemplación de la naturaleza, de sus variaciones de color y de forma en nubes, montañas, lagos. Toda la sensualidad de unas formas contrasta con la

linealidad o la imaginación plasmada en caprichosas formas de vegetales o de paisajes».

Concha Banavent
(«Crítica», abril 2002)

«Misterio y leyenda»

«... Una artista destacada del modernismo americano muy admirada por sus paisajes, estudios de flores y pinturas abstractas. Su figura está marcada por el misterio y la leyenda que la rodea: una mujer creadora, de singular personalidad y carácter fuerte que se aisló en el desierto de Nuevo México hasta su muerte para realizar una obra intimista y estrechamente vinculada a la naturaleza.»

(«Man», marzo 2002)

«En el interior de uno mismo»

«... Kandinsky influyó sobremanera en la artista, con la idea de que el color y las formas hay que buscarlos en el interior de uno mismo.»

(«La Clave», 8-III-2002)

«Espíritu de grandeza»

«...Es toda una leyenda en Estados Unidos, donde a menudo se identifican sus visiones de la naturaleza con el espíritu de grandeza norteamericano. El montaje acoge algunas de sus pinturas más significativas: los paisajes, los estudios de flores y las pinturas abstractas en blanco y negro de su primera época.»

G.G.M.
(«La Razón», 7-II-2002)

Amparo Serrano de Haro

Pasión creativa y épica del paisaje americano

La vida y la obra de Georgia O'Keeffe pueden dividirse en dos etapas principales. En primer lugar, la que corresponde a los años más intensos de su relación con el fotógrafo y galerista Alfred Stieglitz, lo que va a determinar su permanencia en Nueva York (ciudad y Estado) de 1918 a 1929 y los temas que esta estancia le sugieren: por una parte, rascacielos, geometrías urbanas, y también el paisaje campestre del norte del Estado de Nueva York: bosques, flores, granjas, lagos, con su seguimiento del cambio estacional a cargo de crepúsculos, de hojas caídas, o las vibraciones colorísticas características de la primavera. En segundo lugar, la que sigue a su descubrimiento del paisaje de Nuevo México en 1929 y que cambiará de modo significativo sus temas (montañas, valles, espacios, huesos de animales) y su organización vital, ya que empezará a pasar la mitad del año en Taos, hasta la muerte de Stieglitz en 1949, cuando se instalará allí definitivamente (descontando una serie de viajes que emprende alrededor del mundo) hasta su muerte en 1986.

Aunque es imposible saber qué habría sido de O'Keeffe si no hubiese conocido a Stieglitz, los dibujos abstractos que ella le envió en 1916 ya son testimonio de una personalidad artística autónoma con tendencia a desarrollar problemas formales en los que late un extraño misticismo. Pero cuando Stieglitz exclamó (la archiconocida y quizás apócrifa frase): «Al fin, una mujer sobre papel...» dio lugar a la creación de una leyenda y más tarde un mito.

Es indudable que fueron tanto la teoría de Stieglitz sobre la primera ex-



Amparo Serrano de Haro (Tetuán, Marruecos, 1960) ha vivido en Nueva York, París, Nouakchott, Panamá y La Habana. Cursó la carrera de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Estuvo un año haciendo prácticas en el (entonces) Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (MEAC). Becada por la Comisión Fulbright volvió a Nueva York donde asistió a cursos de doctorado de las universidades de Columbia y Nueva York. También realizó prácticas en el Museum of Modern Art (M.O.M.A). Es doctora de Historia del Arte y profesora titular en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ha publicado numerosos artículos y ha dado cursos y conferencias sobre temas de arte contemporáneo, cine y literatura. Tiene cuatro libros publicados: novelas (*Mujeres de mármol*, 1999, y *Nocturno de Nueva York*, 2002) y ensayos (*Palabra y pintura. La tradición crítica anglonorteamericana de 1850 a 1950*, 2000; y *La mujer en el arte. Espejo y realidad*, 2001).

posición (abstracta) de O'Keeffe (la plasmación artística del principio masculino y femenino) como su serie de fotografías en la que aparece Georgia desnuda y vestida, las que desataron la curiosidad pública hacia su persona. O'Keeffe fue víctima y beneficiaria de esa «fama» organizada por Stieglitz, si bien sus obras se cotizaron desde el principio. Por otra parte, la vulgaridad de muchas de las interpretaciones que ofenden el sentido más profundo de sus obras, la empujaron en 1924 hacia temas más convencionales.

Curiosamente incluso cuando se refugia en las formas orgánicas pero claramente reconocibles de flores, plantas u hojas, las interpretaciones siguen siendo de tipo sexual o al menos personal, viéndose retratos y autorretratos por doquier. De algún modo la interpretación de Stieglitz (que inaugura una crítica de feminismo triunfante *avant la lettre*) marcó para siempre el camino de impacto social que tendría la obra de O'Keeffe.

Pero la aportación de Stieglitz a la obra de O'Keeffe no fue sólo significativa en relación a su éxito económico, ni tampoco a su vida personal. Para la pintora entrar en el mundo de Stieglitz fue entrar en contacto con el cenáculo de la modernidad más ilustrada e interesante que existía en la ciudad de Nueva York y casi podríamos decir en el conjunto de los Estados Unidos.

Con Stieglitz, O'Keeffe aprendió a escribir sobre arte, se lanzó a trabajar sobre óleo (abandonando sus medios anteriores: carboncillo y acuarela) y más importante aún, estuvo sometida a la riqueza de influencias de muchos de los artistas que Stieglitz patrocinaba: Marin, Demuth, Hartley, Strand, Weber, Stella, Walkovitz, MacDonald-Wright... Junto a ellos y a una política de exposiciones que había traído a Nueva York, en muchos casos por primera vez a Rodin, Cézanne, Picasso, arte primitivo, y todo aquello que hacía furor en Europa, Stieglitz soñaba ganar la batalla de la modernidad para Norteamérica.

Uno de los recursos con los que contaban esos artistas era temático; para representar la modernidad sólo tenían que retratar la ciudad de Nueva York, que ya estaba por entonces convertida en meca de todas las tendencias innovadoras como demuestran el



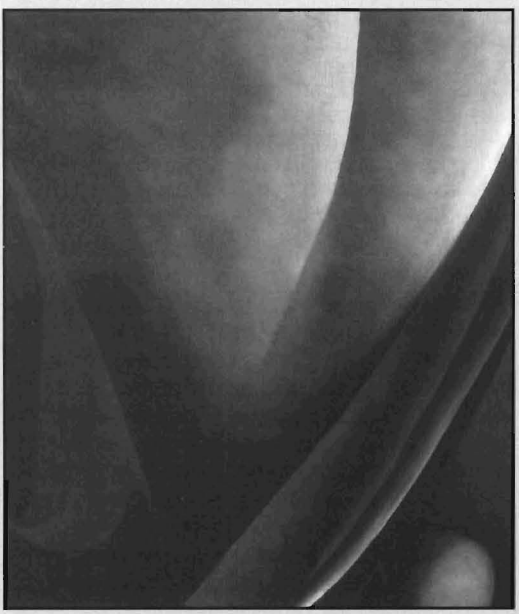
paso y el testimonio de Lorca y Mayakovsky.

El grupo de Stieglitz que más tarde se fue restringiendo y pasó a llamarse «Los Siete» no hacía más que seguir en ese afán de convertir a la ciudad en totem de la modernidad, por una parte a los futuristas italianos y por otra los pasos de otro grupo de artistas norteamericanos llamados «Los Ocho». «Los Ocho», también llamados «Los pintores del basurero», y su líder Robert Henri, también habían hecho de la ciudad su temática principal, pero se centraron en el aspecto humano, denunciando con sus obras el hacinamiento, el vicio y las duras condiciones de la vida en la ciudad. Sin embargo «Los Siete», de los que forma parte Georgia O'Keeffe, representan a la ciudad como emblema, como máquina exquisita de modernidad. Los artistas de Stieglitz se plantean la búsqueda de un estilo artístico a través de la representación de la ciudad. O'Keeffe logrará en esa etapa unas pinturas bellísimas jugando con los volúmenes geométricos y los colores planos.

Pero la relación de Stieglitz y O'Keeffe es productiva en ambas direcciones: gracias a ella, Stieglitz vuelve a la fotografía y logra una serie de retratos inolvidables que luego serán muy copiados. Asimismo, la universalidad con que O'Keeffe trata las formas, aisladas de un significado físico concreto y abiertas a la ambigüedad de impresiones, lleva a Stieglitz a investigar en lo que podríamos denominar fotografías abstractas. Quizás la serie de nubes que Stieglitz llamó «Equivalencias» es el ejemplo más significativo de esta búsqueda que los define a ambos.

Desde principios del siglo XIX el paisaje se planteó como la escena pictórica propiamente norteamericana; aquella que encarnaba la visión natural de un país que carecía de pasado memorable. En ese siglo surge la Escuela del Río Hudson como un grupo de pintores que dan primacía a la fuerza de la visión natural norteamericana sobre el conocimiento técnico y la sofisticación europea. Estos pintores convierten su búsqueda del paisaje en un peligroso viaje que requiere de atrevimiento y valentía. De algún modo O'Keeffe es la heredera natural de estos artistas: ella que sólo viaja fuera de EE UU pasados los cuarenta años y combina en su relación con la naturaleza de Nuevo México la fortaleza y el estoicismo de los pioneros.

Pero no es la única tradición a tener en cuenta en la visión de la naturaleza de O'Keeffe; también puede verse en su pintura de flores un recurso artístico tradicionalmente femenino, casi victo-



«Abstracción», 1921

riano. Lo interesante es que ella se arriesga a hacer en una escala grande, una escala de paisaje, lo que ha sido siempre considerado un género menor y que el resultado es impactante. Convierte lo sentimental en épico.

En su acercamiento a la naturaleza presenta dos tipos de obras: objetos y espacios. Pero no suelen estar mezclados. Es curioso, contradictorio en ella, encontrar un paisaje con todos sus aderezos de montañas al fondo, árboles en plano medio y florecillas en primer plano. Trata cada uno de los elementos por separado, o bien el espacio, o bien la montaña, o bien el árbol o la flor –el plural no se ajusta a sus intereses más conceptuales– y eso dota de un carácter netamente individual, concreto a cada uno de los elementos naturales que ella elige.

A la vez el proceso de abstracción al que somete a cada uno de los elementos representados elimina contingencias de tiempo y –casi– lugar, eliminando todo detalle superfluo. Elige una perspectiva frontal que acentúa la objetividad con la que son creados más que pintados. Sus flores no tienen estación. Sus hojas no tienen textura, sólo forma y color. En todas sus obras, los objetos no responden a una luz exterior, sus sombras son más características que reales, su luz procede del interior. Parecen palabras, ideogramas, más que objetos.

La idea de vacío, de estructura última, queda patente en la representación de los huesos que hace desde Nuevo México. La sencillez, la elementalidad de estas obras parecen responder al carácter norteamericano que se fragua en la Escuela del Río Hudson, desnudo de florituras, va directamente al hueso, al núcleo fundamental.

Podemos encontrar en el lenguaje pictórico de O'Keeffe, y así lo han hecho algunos autores, un reflejo de la relación establecida por Emerson, uno de los teóricos de la Escuela del Río Hudson entre microcosmos y macrocosmos. Pero más aún cuando Emerson dice: « el gran artista no busca la imitación (...) Busca no ya la naturaleza, sino el propio ideal al que ella tiende». □



«Hojas marrones y ocre», 1928



«Aro núm. III», 1930

Desde el 10 de mayo, en el Museo de Arte Abstracto Español

Exposición «Manuel Rivera. Reflejos», en Cuenca

Ofrece 40 obras realizadas entre 1952 y 1991

«Manuel Rivera. Reflejos» es la exposición que se ofrece desde el 10 de mayo hasta el 1 de septiembre próximo en las salas de exposiciones temporales del Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de Cuenca. Esta muestra incluye una selección de 40 obras realizadas entre 1952 y 1991 por el artista granadino Manuel Rivera **(1927-1995), miembro del grupo «El Paso» y conocido por sus características superposiciones de telas metálicas, que él llamaba «telas de araña». Las obras que ofrece la muestra –dos óleos sobre lienzo y el resto telas metálicas sobre cartulina, tabla de madera y bastidor de hierro o aluminio– proceden de la familia Rivera, Galería y colección Helga de Alvear, colección de los hijos de Manuel Hernández-Mompó y colección de la Fundación Juan March.**

Con esta muestra la Fundación Juan March sigue mostrando la obra de artistas españoles de la generación de los 50, ya desaparecidos, vinculados al Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, de cuyos fondos es propietaria desde 1980, por donación de su creador, el pintor Fernando Zóbel. Así, anteriormente se han podido contemplar en dicho museo muestras con obra de Zóbel –cuatro–, Manuel Millares, José Guerrero, Lucio Muñoz, Eusebio Sempere y Manuel Hernández-Mompó. Todos ellos, además, están representados en la citada colección de arte de la Fundación Juan March, que se exhibe con carácter permanente en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, así como en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca (actualmente cerrado por obras de ampliación y remodelación). De Manuel Rivera hay en esta colección de la Fundación Juan March 26 obras, de ellas 9 telas metálicas y el resto dibujos y grabados.

Nueve obras de Manuel Rivera se exhibieron en la muestra «*El Paso* después de *El Paso* en la colección de la Fundación Juan March», que en 1988 organizó esta institución en su sede de Madrid y posteriormente en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca. El propio Manuel Rivera, junto con Rafael Canogar, Martín Chirino y Juana Francés, asistió a la inauguración de esta exposición.

«Rivera creó primero despojados y angulosos relieves, con algo de telarañas», apunta el crítico de arte y director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, **Juan Manuel Bonet**. «Ya a lo largo de los sesenta fue jugando sobre todo con los efectos de moiré provocados por las superposiciones de las rejillas metálicas. Recurrió a pintarlas, con lo que surgieron densas atmósferas coloreadas».

Biografía

Manuel Rivera nace en Granada en 1927. Tras obtener el título de Profesor de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, en 1951 se establece en Madrid, donde realiza diversas exposiciones de pintura vanguardista. En 1953 participa en el Curso Internacional de Arte Abstracto de Santander, donde



Manuel Rivera, en 1975, ante su obra «Anatomía para un espejo» (1972) de la colección de la Fundación Juan March.

contacta con los futuros creadores de «El Paso». En 1956 marcha a París y allí conoce las diversas corrientes del informalismo. Ese mismo año, de vuelta en España, sufre una crisis creativa que le lleva a abandonar por completo los soportes y materiales convencionales y escoge la tela metálica como materia protagonista de su trabajo, buscando una nueva concepción de la luz y el espacio. En 1957 funda, con otros autores, «El Paso» y participa en la IV Bienal Internacional de São Paulo con una sala especial para su obra y en la II Bienal de Arte de Alejandría.

Rivera construye sus obras sobre bastidores de madera que más tarde serán de aluminio, lo que le permite trabajar las telas metálicas en dos planos. En 1958 inicia la serie de *Las metamorfosis*, en homenaje al mundo de Kafka. Siguen premios, exposiciones en Sudamérica, en la IV Bienal de Venecia y en la Exposición Universal de Bruselas; y en ese mismo año viaja por Francia e Italia. Su obra es adquirida por el Museo de Arte Moderno y el Guggenheim de Nueva York. En 1959 conoce a Pierre Matisse y entra a formar parte de su galería en Nueva York, con la exclusiva para Estados Unidos. En 1960 se disuelve «El Paso».

En 1961 abandona el blanco, negro y gris de los comienzos para inclinarse por una amplia gama cromática. Pasa a formar parte de la Galería Biosca, que dirige Juana Mordó. Empieza a adoptar algunos rasgos constructivistas. En 1966 inicia la serie *Los espejos*. En 1969 es nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de Granada. Invitado para representar a España en el IV Festival Internacional de Pintura de Cagnes-sur-Mer, se le concede la Paleta de Oro en 1972.

En 1973 se celebra en Granada su primera exposición antológica. La serie de *Los mandalas*, que inicia en 1974, supone una vuelta al hermetismo a través de imágenes y formas que evocan la meditación oriental. Inicia también la serie de las *Estelas segalianas*. En 1975 José Luis Alonso le encarga la escenografía de *El adefesio*, de Rafael Alberti. En 1976 se celebra una gran retrospectiva de su obra –de 1956 a 1976– en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París. En 1977 realiza el *Retablo para las víctimas de la violencia*, rompiendo así bruscamente con el anterior período lírico. Vuelve al dramatismo y al blanco y negro. Dos años más tarde realiza un mural para el Museo de Escultura al aire libre de La Castellana, en Madrid, y recibe la Medalla de la Villa del Ayuntamiento de esta capital. En 1980 comienza *Las albercas*, una evocación de Granada, con el agua como tema central.

Entre los numerosos galardones recibidos figuran la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, la Cruz de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia e Hijo Predilecto de Andalucía. Es designado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, de la de Bellas Artes de Sevilla y miembro titular de la Academia de Ciencias, Artes y Letras de Europa. En 1988 inicia la serie *Mutaciones*, que continúa la línea de *Las metamorfosis* de los años cincuenta. Otras series en los años noventa son *La Puerta del agua* y *Los estorzuelos*. Manuel Rivera fallece en Madrid el 2 de enero de 1995. □

Horario de visita del Museo: de 11 a 14 horas y de 16 a 18 horas (los sábados, hasta las 20 horas). Domingos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado.

Nuevo ciclo en mayo

«Música francesa para trío con piano»

La Fundación Juan March ha programado en su sede para los miércoles 8, 22 y 29 de mayo, a las 19,30 horas, un nuevo ciclo de conciertos bajo el título «Música francesa para trío con piano», que será ofrecido por el Trío Arbós (Miguel Borrego, **violín;** José Miguel Gómez, **violonchelo; y** Juan Carlos Garvayo, **piano) y transmitido en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España. El programa del ciclo es el siguiente:**

— Miércoles 8 de mayo

Ars gallica: la Société Nationale de Musique

Trío en La menor, Op. 26, de Edouard Lalo; Trío en Si bemol, Op. 4, de Alexis de Castillon; y Primer Trío en Fa mayor, Op. 18, de Camille Saint-Saëns

— Miércoles 22 de mayo

París, Sevilla y la Schola Cantorum

Trío en Fa (obra inédita), de Joaquín Turina; Segundo Trío, Op. 98, de Vicent d'Indy; y Trío en Mi bemol, Op. 2, de Albert Roussel

— Miércoles 29 de mayo

El Conservatorio y la Societé Musicale Indépendante

Trío en Sol, de Claude Debussy; Trío en Re menor, Op. 120, de Gabriel Fauré; y Trío en La, de Maurice Ravel



Trío Arbós

El **Trío Arbós** se fundó en Madrid a finales de 1996, tomando el nombre del célebre director, violinista y compositor español Enrique Fernández Arbós (1863-1939).

Miguel Borrego (Madrid, 1971) realizó sus estudios en el Conservatorio Superior de su ciudad natal con Wladimiro Martín, obteniendo el título de Profesor Superior de Violín. Durante años ha compaginado su actividad concertística con la docente, impartiendo clases en varios conservatorios. Es concertino de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española.

José Miguel Gómez (Málaga, 1969) estudió violonchelo en el Conservatorio de Málaga con Antonio Campos y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Pedro Corostola. Ha sido miembro de la Joven Orquesta Nacional de España, la Orquesta Sinfónica de Málaga y primer violonchelo de la Orquesta de Cámara de la Comunidad de Madrid. Actualmente es profesor de violonchelo en el Conservatorio Joaquín Turina de Madrid.

Juan Carlos Garvayo (Motril, Granada, 1969) estudió en el Real Conservatorio Victoria Eugenia de Granada y en la Rutgers University de Estados Unidos. Ha sido profesor asistente de la State University of New York at Binghamton y ha trabajado en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid. □

Finalizó el ciclo «Britten: música de cámara y canciones»

A lo largo del mes de abril la Fundación Juan March programó un ciclo dedicado a «Britten: música de cámara y canciones».
«El pasado mes de diciembre –se indicaba en el programa de mano– se cumplió un cuarto de siglo de la muerte de Benjamin Britten, el compositor más importante que ha dado Inglaterra desde Purcell y uno de los maestros indiscutibles de la música del siglo XX. Excelente pianista y director de orquesta –quedan muchos discos con interpretaciones de sus propias obras y del repertorio clásico–, buen organizador de festivales y ciclos de conciertos, siempre preocupado por la educación musical y por la captación de nuevos públicos, es sobre todo su música la que le ha situado en un lugar de excepción en la cultura de nuestro tiempo.»
En este ciclo se reunió un conjunto de 16 obras, ocho de las cuales constituyen la práctica totalidad de las que escribió para el cuarteto de cuerdas. Un Cuarteto, el nº 3, compuesto en 1975 y estrenado ya póstumamente, trazó el final del ciclo, en el que se escucharon también obras de adolescencia (1923-25) y algunas de su etapa de aprendizaje: más de medio siglo de actividad musical creadora y creativa, siguiendo su propio camino, al margen de las vanguardias pero haciendo música de su tiempo, rigurosa, sensible, comunicativa. Alfredo Aracil **fue el autor de las notas al programa y de la introducción general.**

Alfredo Aracil

Tan personal como inimitable

Empleó con destreza recursos técnicos de todo tipo y procedencia, nunca disimuló su eclecticismo, no trazó ninguna ruptura clara con nada, y su música es, sin embargo, tan personal como inimitable. Britten desarrolló muy pronto un estilo propio, sintético y claro, eficaz, eminentemente melódico, siempre en el marco de la tonalidad, y adquirió sus primeros conocimientos musicales en casa, de manos de su madre que era cantante aficionada. A los cinco años empieza a componer, y con entusiasmo, pues a los catorce superaba la cifra de 100 obras, algunas de las cuales han sido publicadas al final de su vida y, sobre todo, tras su muerte. Antes de alcanzar esa cantidad, en 1924 se produciría el hecho más trascendental en su formación: el encuentro con Frank Bridge, a través de Audrey Alston, su profesora de viola desde pocos meses antes. Bridge quedó impresionado por el talento del joven músico y convenció a sus padres para que le permitieran viajar a Londres a recibir lecciones de composición.

A partir de 1930 completó su formación y desarrolló unas magníficas cualidades como pianista. En 1932 se fechan sus primeras obras incluidas oficialmente «en catálogo»: la *Sinfonietta Op. 1*, que presenta a la vez rasgos del futuro Benjamin Britten e influencias diversas, muy especialmente de la *Sinfonía de Cámara* de Arnold Schönberg, y la *Fantasía Op. 2 para oboe y cuarteto de cuerda*.

Su primera gran ópera fue *Peter Grimes*, cuyo estreno supuso la resurrección del género en inglés. Su repercusión desbordante catapultó a Britten a la

máxima consideración como artista y, en buena medida, condicionó el resto de sus creaciones. Sus óperas, a partir de entonces, se contarán por éxitos y dan cuenta de la capacidad del compositor para configurar personajes y emociones con recursos de gran eficacia y abordar situaciones dramáticas en buena medida convencionales con procedimientos de gran originalidad.

En la década de los 50, además de los éxitos cosechados por tres nuevas óperas, *Billy Budd*, *Gloriana* y *La vuelta de tuerca*, cabe destacar una gira de recitales con *Pears* por Asia en 1955. No podían pasar desapercibidos para él la música y el teatro oriental, y así se verá en el ballet de gran formato *El Príncipe de las Pagodas*. Pero donde lo oriental revestirá una mayor y más interesante presencia e interferencia será años más tarde, en 1964, en *Curlew River*, obra escénica («Parábola eclesiástica» figura bajo su título), crucial en la evolución estilística de Britten, donde se funden influencias japonesas.

Poco antes, en 1961, había compuesto Britten el *War Requiem*, donde se concentran, a modo de resumen, numerosos aspectos estilísticos desarrollados por él hasta entonces. En estos años hemos de destacar su encuentro y fructífera relación con Rostropovich, para el que compuso (además del ciclo *The poet's echo*, sobre Pushkin), la *Sonata en Do mayor*, tres suites para violonchelo solo y un concierto con orquesta, lo que revitalizó su catálogo de obras puramente instrumentales. Además, con él Britten conoció a Shostakovich, quien había despertado su interés desde muy pronto. Sin haber alcanzado la treintena, Shostakovich era situado ya cerca de los más grandes por el joven y afilado Britten. Con su encuentro en 1960 en Londres (en la presentación de su primer *Concierto para violonchelo y orquesta*, a cargo de Rostropovich) se confirmó un gran afecto mutuo, hasta el punto de que Shostakovich le dedicó su *Sinfonía 14*.

En los años finales, tras la composición en 1970 de la «ópera para televisión» *Owen Wingrave*, destacarán *Muerte en Venecia* (1973), su última ópera, la cantata con orquesta *Phedra* (1975) y el *Cuarteto de cuerda nº 3*, que el Cuarteto Amadeus presentaría en The Maltings el 19 de diciembre de 1976, dos semanas después de su muerte. □

Dentro de la XLI Semana de Música Religiosa de Cuenca

Concierto de Lluís Claret en el Museo de Arte Abstracto Español

Dentro de la XLI Semana de Música Religiosa de Cuenca, el pasado 26 de marzo se celebró en el Museo de Arte Abstracto Español (Fundación Juan March), de esa ciudad, un concierto de violonchelo a cargo de **Lluís Claret**, quien interpretó, bajo el título *Abstracciones místicas III*, las siguientes obras: Suite nº 2, en Re menor, BWV 1008, de Johann Sebastian Bach; Sonata (1948-53), de György Ligeti; y Suite nº 6, en Re mayor, BWV 1012, de Johann Sebastian Bach.



En un «Aula de (Re)estrenos»

Homenaje a Carlos Cruz de Castro

El 20 de marzo, y retransmitido en directo por Radio Clásica, de RNE, se celebró una nueva «Aula de Reestrenos» (la número 43), dedicada a homenajear al compositor Carlos Cruz de Castro, **en su 60º aniversario, presente en el concierto. El pianista mexicano, residente en España desde 1999,** Manuel Escalante **interpretó diversas obras del compositor homenajeado.**

Carlos Cruz de Castro nace en Madrid el 23 de diciembre de 1941 y vive en Las Palmas de Gran Canaria hasta los 16 años. Estudia en Madrid, en el Real Conservatorio de Música y en Alemania. En 1970 funda, junto a seis compositores más, la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Fue profesor del Conservatorio de Música de Albacete. Es autor de un abundante catálogo de obras. Además de compositor, es Jefe de Producción de Radio Clásica, de Radio Nacional de España, emisora a la que pertenece desde 1972.

De sus obras Carlos Cruz de Castro escribió en el programa: «En 1988 escribí el *Vals para piano de juguete*, secuencia de breves valses desarrollados en el reducido ámbito de dos octavas; poco después, a sugerencia de músicos amigos, concebí una pequeña colección de once piezas que sumadas a ésta completarían la obra titulada *Imágenes de infancia*. En *El tren de cuerda* no intenté describir el ritmo *acelerando* de la máquina sino el traqueteo irregular que marcan las ruedas por las junturas de las vías y su lógico *ritardando* del final del trayecto. *El bosque encantado* está constituido por la sucesión de diferentes trémolos que, entremezclados, siguen una trayectoria ascendente desde el registro grave al agudo. *La Marcha del soldadito de plomo* describe concretamente el carácter propio de su género, mientras que *El ordenador de sonidos* está formado por múltiples acordes cromáticos de distinto número de notas en posición cerrada. Por su parte, *La bailarina de la caja de música* diseña el giro rotatorio de una bailarina sobre su soporte: unas veces gira regularmente, otras no. Contrasta con el carácter nostálgico y tonal de la melodía de la última de las piezas de la colección, *El apasionado tango del querido viejo gramófono*, su poco convencional y rudo acompañamiento, elaborado, en gran parte, a partir del empleo de *clusters*».

«*Los elementos* para piano, compuesta en Madrid y en México, entre 1996 y 2001, está estructurada en cuatro partes que llevan el título de los cuatro símbolos: la tierra, el agua, el aire y el fuego. Contrastados en el carácter y en la articulación, comparten, sin embargo, un mismo criterio estructural y armónico.» □



Carlos Cruz de Castro (izquierda) y Manuel Escalante.

«Conciertos de Mediodía»

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

LUNES, 6

RECITAL DE FLAUTA Y GUITARRA,
por el **Dúo Madrigal** (**María Virginia Romero**, flauta; y **Pedro Jesús Gómez**, guitarra) con obras de C. G. Scheidler, M. Castelnuovo-Tedesco, H. Villa-Lobos y A. Piazzolla.

María Virginia Romero estudió en los conservatorios de Albacete, Madrid y Alicante. Es profesora del Conservatorio Profesional de Música de Albacete. Pedro Jesús Gómez nació en Albacete en 1970 y cursó sus estudios en los conservatorios de Murcia, Albacete y Alicante, donde se graduó. Amplió su formación en Barcelona y en Gran Bretaña. Es profesor en el Conservatorio de Albacete.

LUNES, 13

RECITAL DE MÚSICA DE CÁMARA,
por el **Trío Schumann de Cap Gemini** (**Anders Hjörtvall**, violín; **Dragos Balan**, violonchelo; y **José Enrique Bagaría**, piano), de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, con obras de S. V. Rachmaninov, W. A. Mozart y J. Brahms.

Anders Hjörtvall nació en Dalsjöfors (Suecia) en 1979 y en su país realizó sus estudios musicales. En la actualidad los completa en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, de Madrid. Dragos Balan nació en Iasi (Rumanía) en 1980; completa su formación en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. José Enrique Bagaría nació en Barcelona en 1978, ciudad donde realizó sus estudios musicales que amplió en París. Actualmente completa su formación en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

LUNES, 20

RECITAL DE PIANO,
por **So Young Moon**, con obras de F. J. Haydn, F. Chopin y S. V. Rachmaninov.

So Young Moon nació en Corea del Sur y en 1980 se traslada a España, donde prosigue sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha sido pianista acompañante en los Conservatorios de Salamanca y Majadahonda (Madrid) y ha ejercido la docencia en el Conservatorio Superior de Música de Vigo y en el Conservatorio Profesional de Segovia.

LUNES, 27

RECITAL DE ACORDEÓN,
por **Iñaki Alberdi Alzaga**, con obras de W. Zolotarev, E. Lecuona, J. Torres, A. Borodin, A. Khatchaturian, J. S. Bach, E. Jokinen, V. Semionov e I. Albéniz.

Iñaki Alberdi Alzaga se ha formado en el Centro Internacional de Estudios Acordeonísticos (España), The Russian Academy of Music (Rusia) y The Sibelius Academy (Finlandia).

«Conciertos del Sábado» en mayo

Ciclo «Madrid, siglo XVIII. Músicos de la Real Capilla»

Los «Conciertos del Sábado» de la Fundación Juan March en mayo llevan por título «Madrid, siglo XVIII. Músicos de la Real Capilla» y se celebran los días 4, 11, 18 y 25 de este mes, a las doce de la mañana. El programa del ciclo es el siguiente:

— Sábado 4 de mayo

Miguel del Barco Díaz (órgano)

Intento en Re menor, de José Lidón; Dos versos, de II y V tonos y Sonatas en Do mayor y en Fa mayor, de Félix Máximo López; Intentos en Mi menor y en Sol menor, de Joaquín de Oxinaga; Tocata en Sol mayor, de José Blasco de Nebra; e Intento en Si menor y Fuga en Mi menor, de Juan de Sessé.

— Sábado 11 de mayo

Mariano Martín (flauta travesera), **José Manuel Hernández** (violonchelo) y **Rosa Forriol** (violonchelo)

Sonata en La mayor para flauta travesera y bajo, de José Herrando; Sonata en La mayor, para flauta travesera y bajo, de Juan de Ledesma; Sonatas en La mayor y en Do mayor, para violonchelo y bajo, de Luigi Boccherini; y Sonata en Sol mayor, para flauta travesera y bajo, de Juan Oliver y Astorga (transcripción de Lothar Siemens).

— Sábado 18 de mayo

Tony Millán (clave)

Paso a 4, de Joaquín de Oxinaga; Cinco Sonatas de Sebastián de Albero; Sonata, de José Herrando; Sonata en Re mayor, de J. Moreno y Polo; Variaciones del Fandango Español, de Félix Máximo López; y Cuatro Sonatas, de Domenico Scarlatti.

— Sábado 25 de mayo

Jan J. M. Grimberger (oboe barroco), **Tony Millán** (clave), **Jesús Sánchez** (guitarra barroca) y **Renée Bosch** (viola da gamba)

Sonata en Si bemol y Sonata en Do menor, para oboe solo y bajo, de Pla; Sonata en La para oboe y bajo continuo, de Luis Misón; Fandango (guitarra sola), de Santiago de Murzia; y Sonata de Oboe, de Manuel de Cavaza.

Miguel del Barco Díaz estudió piano y órgano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha participado en numerosos ciclos nacionales de órgano y festivales de música. **Mariano Martín Fernández** es catedrático de flauta de pico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. **José Manuel Hernández** es profesor del Conservatorio Profesional de Música Teresa Berganza de Madrid. **Rosa Forriol** es profesora en el Conservatorio de Segovia. **Tony Millán** es profesor de clave en el Real Conservatorio Superior de Música y en el Conservatorio Arturo Soria, de Madrid. **Jesús Sánchez Pérez** es profesor en el Conservatorio Padre Antonio Soler de San Lorenzo de El Escorial. **Jan J. M. Grimberger** ha sido profesor en varios conservatorios españoles y es miembro de numerosos conjuntos especializados en música barroca con instrumentos originales. **Renée Bosch** es miembro de diversos grupos y forma dúo de viola da gamba con Pere Ros.

José Álvarez Junco

«La formación de la identidad española» (y II)

Del 20 de noviembre al 11 de diciembre del pasado año, José Álvarez Junco, **catedrático de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense, de Madrid, impartió en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «La formación de la identidad española». El «Aula abierta» consta de ocho conferencias públicas. En el anterior *Boletín Informativo* se incluyó un resumen de las cuatro primeras conferencias; a continuación se ofrece un resumen de las otras cuatro, que llevaban por título: «El siglo XIX. Nacionalización de la cultura y problemas políticos»; «El 98 'Desastre' y 'Regeneración'»; «El siglo XX. La Guerra Civil como conflicto entre dos visiones de la nación»; y «Último franquismo y transición. Perspectivas actuales».**

José Álvarez Junco **es, desde 1983, catedrático en el departamento de Historia del Pensamiento y los Movimientos Políticos y Sociales de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, de la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus libros más recientes figuran *El «Emperador del Paralelo». Alejandro Lerroux y la demagogia populista* (1990); *Spanish History since 1808* (co-editado con Adrian Schubert (1999); y *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (2001).**

El siglo XIX. Nacionalización de la cultura y problemas políticos



El siglo XIX comenzó de una forma que puede considerarse positiva desde el punto de vista de la construcción nacional: una guerra que, cualquiera que fuera su complejidad profunda, quedó registrada en la memoria como un movimiento popular, espontáneo y unánime contra un invasor extranjero. El principal rasgo político-cultural de las décadas que se deslizaron a continuación consistió en una reformulación de la cultura en términos nacionales, de forma muy semejante a lo que se estaba haciendo en otros países europeos. Esta tarea corrió a cargo de las élites intelectuales y se aplicó a los más diversos terrenos de la cultura: la historia, en primer lugar, pero también la literatura, la pintura, la música, la arqueología, la antropología, la arquitectura, incluso el mobiliario doméstico, se reorientaron guiados por una búsqueda y un reforzamiento de la identidad «española».

Mientras tal cosa ocurría en el interior, cambiaba, con el romanticismo, la imagen extranjera. Frente a la agresividad del mundo protestante en tiempos de la «Leyenda Negra», y frente a los desprecios y burlas de los ilustrados hacia el país «decadente» y ridículo, los viajeros ingleses o franceses del XIX valoran positivamente a España. No es que cambie sustancialmente la imagen: siguen viendo en España a un país atrasado, uno de los más atrasados de Europa, pero la nueva sensibilidad romántica valora el atraso, considerado fidelidad a la propia identidad; nadie niega que la intolerancia religiosa sigue reinando en España, pero no se deja de expresar ad-

miración ante la profundidad y sinceridad de creencias que tal intolerancia encierra. Un rápido repaso a los textos de lord Byron, Victor Hugo, Gautier o Mérimée, o una ojeada a los grabados de Gustavo Doré, permiten constatar la imagen oriental y arcaizante de España (alrededor del flamenco, el taurinismo, las procesiones, las ejecuciones por garrote vil, el alhambrismo) en la que se complacen los románticos.

Aparentemente, pues, en el exterior España disfruta de una imagen muy «fuerte», y tampoco faltan, en el interior, las creaciones culturales del más diverso signo que describen al país como «nación». Nadie, ni fuera ni dentro, duda hacia 1850 de que existe una «forma de ser» española, un carácter que figura entre los cinco o seis más marcados de Europa. Y, sin embargo, el siglo XX recibió del XIX una identidad nacional problemática. ¿Cuáles pudieron ser los motivos?

El primer problema fue, sin duda, la debilidad política y económica del Estado. Política, porque es un Estado en perpetuo cambio (de absolutismo a liberalismo, de monarquía a república; dentro de la monarquía, de una dinastía a otra, y, dentro de la república, de unitaria a federal) y, por tanto, con una legitimidad constantemente cuestionada. Cualquiera que fuera la situación, siempre había una parte importante de la opinión que no se sentía representada por quienes ocupaban el poder.

A ello se añaden los problemas financieros del Estado. Cargado con una deuda pública que venía de las guerras de finales del XVIII y se había agravado con los conflictos napoleónico y carlista, la mayor preocupación de cualquier ministro de Hacienda a lo largo del siglo fue cómo pagar los intereses de esa deuda para el año siguiente. En tal situación, era imposible crear servicios públicos, carreteras, hospitales, escuelas. Era imposible moldear realmente la vida social. La enseñanza, terreno crucial para la nacionalización de la sociedad, se abandonó en manos de la Iglesia, en parte por carencia de recursos estatales, pero en parte también porque los gobernantes conservadores pensaban que la religión seguía siendo el lazo social esencial.

Tras tantos desastres políticos internos y tanta ausencia de protagonismo internacional, es lógico que se generara una imagen muy negativa de la propia identidad colectiva. Los grabados de la prensa satírica del XIX son muy elocuentes: España aparece constantemente con figura de madre crucificada o enferma de muerte, desesperada ante las perpetuas peleas de sus hijos o desangrada por políticos sin escrúpulos. La acompaña un león, como era clásico, pero ahora cabizbajo y exangüe. No es una imagen triunfal, como las que se elaboran en la Francia o Inglaterra del momento. Más bien se inserta en el imaginario católico y recuerda a una Virgen Dolorosa, abrumada por la muerte de su Hijo. Mucho antes de que la guerra cubana se inicie, se prepara así el ambiente para el «Desastre» del 98.

El 98. «Desastre» y «Regeneración»

La guerra hispano-norteamericana de 1898 es la culminación de un siglo sin guerras. Porque, pese a la decadencia de los últimos Habsburgo, la monarquía española había seguido siendo una potencia europea de considerable importancia, como prueba su participación en todas las contiendas del XVIII. Pero a partir del final del ciclo napoleónico deja radicalmente de participar en ellas. Desde Fernando VII, se convierte en una potencia irrelevante en el complicado y competitivo tablero europeo del XIX.

Un problema que se plantea en esta conferencia, antes de abordar el período histórico pertinente, es la posible finalidad a la que puede servir un proceso nacionalizador. Los nacionalismos pueden servir para múltiples objetivos políticos: la modernización de la sociedad o, por el contrario, la preservación de tradiciones heredadas frente a la moder-

nidad; el fortalecimiento del Estado, por medio de su expansión frente a Estados vecinos o rivales, o por la asunción de áreas y competencias que previamente le eran ajenas; la formación de unidades políticas más amplias o, al revés, la fragmentación de imperios multiétnicos en unidades más pequeñas que se independizan...

En el caso español, los objetivos de un hipotético proceso nacionalizador en el siglo XIX no están bien definidos. Durante sus primeros treinta años, la potenciación de la identidad nacional fue obra de los liberales revolucionarios, pero el suyo era un proyecto político minoritario, que se enfrentó con graves obstáculos y que hacia las décadas centrales del siglo se encontraba empantanado. Algo semejante ocurrió en otras sociedades europeas, y el acuerdo entre los sectores liberales (capas intelectuales y profesionales y burguesía comercial e industrial) con las antiguas oligarquías o restos nobiliarios no fue, en absoluto, un fenómeno exclusivo de España. Pero, hacia el fin de siglo, en esos otros países se había encontrado un objetivo que acompañaba o sustituía a la revolución liberal como pretexto o acicate para el impulso nacionalizador: la expansión imperial. Y tampoco la construcción de un imperio era un proyecto posible en España, dada la debilidad internacional del país en aquel período. Al revés que el resto de las potencias europeas, la vieja monarquía española había iniciado el siglo perdiendo la inmensa mayoría de su imperio americano y lo concluiría con la liquidación de los restos que aún permanecían en sus manos. Tampoco funcionó como objetivo la Unión Ibérica, pese a ser un ideal acariciado durante largo tiempo por círculos minoritarios, tanto en España como en Portugal. Ni se podía pensar en movilizar al país alrededor de la reclamación de un territorio irredento, como Gibraltar, dada la supremacía mundial de los ingleses en el momento.

Ante la expansión europea, por tanto, el Estado español mantuvo una actitud pasiva, de «recogimiento», según expresión de Cánovas. Lo que se enseñaba, en definitiva, a los niños españoles hacia la segunda mitad del XIX para fomentar su orgullo nacional eran glorias pretéritas, aparentemente renovadas hacía poco con la guerra contra Napoleón. Pero la nueva guerra, la de Cuba, dejó al descubierto la vacuidad de aquellas glorias. Frente a la nueva guerra se desplegó una retórica completamente disparatada (un pueblo de advenedizos, los yanquis, desconocedores de nuestras gestas históricas, se atreve a retar al invencible pueblo español, etc.). Y el desarrollo del conflicto fue humillante: en dos breves batallas navales, mero ejercicio de tiro al blanco por parte de los buques norteamericanos, fueron hundidas las dos escuadras españolas de las Filipinas y de Cuba. Las caricaturas políticas de uno y otro lado, tanto sobre sí mismos como sobre el adversario, ilustran bien la importancia de los estereotipos políticos en estas circunstancias bélicas.

Terminada la guerra, las mentes pensantes españolas se entregaron a un ejercicio de autoflagelación colectiva. El «Desastre» generó una enorme literatura sobre el llamado «problema español». Pero, a la vez, se observó una considerable pasividad popular, lo que fue interpretado en aquel momento como un síntoma más de la «degeneración de la raza». Hoy podemos intuir que fue el resultado lógico de aquel siglo XIX en el que no se había «nacionalizado a las masas» por medio de escuelas, ni fiestas, ni símbolos nacionales (bandera aceptada por todos e himno cantable, monumentos, nombres de calles)...

La desmesurada reacción de las élites, convirtiendo en colectivo y racial lo que no era sino un fracaso del Estado, se entiende también por las circunstancias. Por un lado, por el proceso nacionalizador, que a ellos sí les había afectado (y que hizo que la sensación de crisis fuera muy superior a la de 1810-25, cuando no vieron en la pérdida del imperio sino un golpe recibido por el mo-

narca). Por otro, entre los intelectuales de mayor entidad, porque esta crisis nacional coincidió con la crisis del racionalismo progresista que había dominado todo el XIX. De ahí los disparatados planteamientos (de Ganivet, por ejemplo: el problema de España es el de la Inmaculada Concepción) y las soluciones políticas arbitristas, autoritarias y melodramáticas que se proponen.

En definitiva, pese a que apelaran tanto a la modernización o europeización de España, ni siquiera eran unos intelectuales en contacto con el mundo moderno, salvo en terrenos estéticos. No conocían el mundo industrial, sino que procedían de clases medias provincianas, básicamente de rentas agrarias, y no sentían afición por la economía ni por el mundo científico o técnico. Sus mayores creaciones fueron literarias, gracias a la fusión de la crisis nacional con su crisis de conciencia individual. Unamuno, Baroja, Maeztu, y no el duque de Rivas, Larra o Martínez de la Rosa, fueron los verdaderos románticos en la historia del pensamiento y la literatura españoles.

El siglo XX. La Guerra Civil como conflicto entre dos visiones de la nación

La reacción posterior a 1898 fue muy complicada, pero decisiva para la España del siglo XX. La derrota cubana suscitó una crisis gravísima, no de tipo económico, ni político inmediato, pero sí de conciencia. Todas las fuerzas políticas, y el conjunto de la opinión, se convencieron de que eran inevitables profundas reformas para «regenerar» al país (aunque el significado del término fuera completamente diferente para los diversos partidos o sectores).

Tras unos años de desconcierto, aquellas propuestas complicadas, críticas y contradictorias de la generación del 98 se van viendo sustituídas por un «casticismo» más sencillo y optimista. Son los años de Salaverría o Marquina. Es la nueva fase de la guerra de África, a partir de 1920, en la que se hacen populares «Banderita, tú eres roja» o «Soldadito español». Es el festival españolista bajo Primo de Rivera, con los cuadros históricos de 1850-1890 impresos en los sellos de correos, en insignias para la solapa, en cubiertas de turrones... La nación, y no el rey, se convierte en el símbolo de la unión y de la legitimidad para la Dictadura de 1923-1930.

Esta reacción nacionalizadora es excesivamente tardía y se encuentra con dos tipos de problemas. El primero es que las élites modernizadoras se ven ya atraídas por otro tipo de ideales, ajenos al esfuerzo nacionalizador español. Por un lado ha surgido con gran fuerza el mito de la revolución social, la construcción de una sociedad justa e igualitaria por medio de la colectivización de bienes; y los intelectuales y las élites descontentas tienden a sentirse atraídas por el socialismo, o incluso el anarquismo, y a partir de 1917 por el comunismo. Por otro lado, desde el comienzo de siglo van ganando fuerza los nacionalismos alternativos al español, y en especial el catalanismo ejerce gran atractivo sobre las élites culturales barcelonesas.

El segundo tipo de problemas es que la participación del Estado en la tarea nacionalizadora sigue todavía siendo escasa. El propio rey inaugura, como monumento principal de su reinado, el Sagrado Corazón del Cerro de los Ángeles. Y España se abstiene de intervenir en el acontecimiento europeo más importante del primer tercio de siglo: la I Guerra Mundial. Lo cual ahorra millones de vidas y es enormemente beneficioso para la economía, pero hay intelectuales y políticos –desde Unamuno a Azaña, pasando por Lerroux– que son partidarios de intervenir porque ven en ella la única vía para la nacionalización de la sociedad, tarea que consideran imprescindible para afianzar el Estado y modernizar el país.

Sin embargo, y pese a no participar en aventuras bélicas, la obsesión por la «regeneración» de España hace que to-

do el primer tercio del siglo XX sea una época de muy fuertes cambios modernizadores. Diferentes partidos y regímenes, desde el conservador Maura al anticlerical Canalejas, y desde la monarquía parlamentaria hasta la dictadura de Primo, coinciden en construir carreteras, pantanos, escuelas. Quizá nada simbolice la transformación del país como su intensa urbanización. Millones de campesinos abandonan el mundo rural y se integran en una España urbana que se duplica entre 1900 y 1930, y en la que emerge una cultura laica, moderna, emancipada de clérigos y caciques. Ello, más que una opresión o una miseria insoportables, es lo que explica los resultados electorales de abril de 1931 y las tensiones políticas de la década que entonces se inicia.

Con la II República, parece haber triunfado al fin el proyecto modernizador y el nacionalismo laico y liberal, heredado del siglo XIX. Considerando la pedagogía clave de la transformación, el régimen hace un esfuerzo especial en la creación de escuelas y la formación de maestros. Sus gobernantes están motivados sin duda por un impulso patriótico, ya que desean la transformación del país para ponerlo en condiciones de competir con sus vecinos europeos. Pero resurge el clásico problema de las élites modernizadoras españolas: que se ven obligadas a imponer cambios que atentan contra sentimientos y tradiciones seculares, como es el catolicismo. Por otra parte, con evidente falta de habilidad y de respeto hacia la cultura anterior, los nuevos dirigentes cambian la bandera, el himno, la fiesta nacional. Todo lo hacen partidista, no integrador.

Y frente a la República se moviliza una oposición que adopta como consigna movilizadora la defensa de las tradiciones y creencias, en especial religiosas. La Guerra Civil de 1936-1939, en la que culmina aquel intento de cambio político, fue, entre otras cosas, un conflicto entre las dos versiones de la nación que venían del XIX: la liberal, laica y progresista, y la católico-conservadora. Fue un conflicto complejísimo, en el que hubo aspectos internacionales (tropas y armamento proporcionados por Hitler y Mussolini, por un lado, y por Stalin, por otro), aspectos sociales (lucha de clases), culturales (la España laica contra la católica), diversas concepciones de la estructura estatal (tensiones centro-periferia), enfrentamiento entre la España urbana y la rural... Pero todo se simplificó en términos nacionalistas: España contra sus enemigos exteriores. Y esta simplificación fue obra de ambos bandos: tanto Franco como la República invocaron la Guerra de la Independencia o Numancia y Sagunto como precedentes de su lucha. Ambos pretendían repeler una «invasión extranjera». Pero, obviamente, quienes acabaron ganando esta batalla propagandística, y apropiándose del adjetivo «nacional», fueron los franquistas.

Durante la Guerra, y en especial a partir de su finalización, se inició, por fin, una intensísima etapa de nacionalización de masas. La España autárquica de los años cuarenta se ve sometida a un verdadero diluvio propagandístico en términos patrióticos: fiestas nacionales, monumentos (cruces de los caídos), desfiles, himnos, campamentos juveniles, películas, hasta tebeos infantiles... Pero, de nuevo, era demasiado tarde y, sobre todo, aquella campaña de nacionalización careció de capacidad –y de voluntad– integradora. En la nueva España sólo cabía, por ejemplo, lo católico. Había serias intenciones de borrar de la historia (y del presente, por medio del pelotón de fusilamiento) a todo intelectual heterodoxo, lo cual incluía a un Pérez Galdós o a la práctica totalidad de las generaciones del 98 o del 27. En segundo lugar, aquella forma de implantar una identidad nacional era demasiado brutal, impuesta por la fuerza: se humilló a catalanes católicos y conservadores con los «no hables como un perro» o «habla la lengua del imperio». En tercer lugar, toda esta mitología nacionalista se mezclaba con la propaganda del régimen; al final de la epopeya nacional, siempre aparecía Franco como redentor del país frente al bolche-

vismo y el separatismo. No hay que olvidar que un «¡Viva Franco!» era inseparable del «¡Arriba España!». Medio país, al menos, se sentía ajeno a aquel conjunto de mitos y símbolos, aunque no pudiera oponerse a ellos.

Último franquismo y transición. Perspectivas actuales

A la presión nacionalizadora de tipo totalitario típica de la primera fase del régimen franquista se añadieron los límites intelectuales que, tanto sobre el régimen como sobre la oposición, levantaba el planteamiento mismo de los problemas políticos del país en términos de «carácter» o «esencia nacional». La intensidad del planteamiento nacionalista se detecta incluso en la propaganda difundida por los propios «maquis» o guerrilleros antifranquistas. En ella abundan los llamamientos a favor de la lucha por «la reconquista de España, mi patria, independiente y libre...», o los ataques contra Franco por ser agente al servicio del imperialismo germano. Sus objetivos, declaran, son «la liberación de España», o «la Patria y su bienestar»; el guerrillero se presenta como «paladín de la nueva gesta de Independencia», que desempeña «el puesto de honor en la nueva cruzada de Insurrección Nacional». «¡Español!», termina alguna de estas proclamas, «tus compatriotas te esperan. La liberación nacional de ti lo exige. [...] Se ama o no se ama a España [...] Piensa en tu Patria sojuzgada y envilecida. Piensa en España, en sus sufrimientos...»

Si esto era en el terreno de la lucha armada, en el intelectual no se quedaban atrás. Como venían haciendo desde 1898 hasta finales de los años cincuenta, poetas e intelectuales siguieron cultivando todo un género literario sobre el llamado «problema de España», que conectaba con la literatura del XVII sobre la decadencia y la del 98 sobre el «fracaso» español, a lo que se suma ahora el cainismo de la raza, demostrado por la Guerra Civil. El tema aparece de manera casi obsesivamente en la creación literaria, con desgarrados cantos –una vez más, coincidentes entre los poetas del interior y los del exilio– a una España mítica, y casi mística, madrastra devoradora de sus hijos, «miserable y aun bella entre las tumbas grises...», como escribe Cernuda.

En el terreno ensayístico, la polémica más célebre fue la desarrollada en el exilio entre Américo Castro y Sánchez Albornoz. Para ambos, la pregunta fundamental seguía siendo: ¿por qué el fracaso español ante la modernidad? Y la culpa se trasladaba, como hace todo nacionalismo, hacia el exterior: no en el espacio, en este caso, sino en el tiempo. Ya desde el 98 se remontaba su origen a las guerras sertorianas o al espíritu belicoso de la Reconquista medieval. Ortega había culpado, en los años veinte, a la incapacidad visigoda de renovar y vigorizar la civilización romana por medio de un feudalismo potente, con «minorías rectoras». Frente a Ortega, Albornoz defiende a los visigodos, y no duda de que ha habido un «homo hispanus» formado desde la noche de los tiempos, anterior desde luego a la invasión romana. Américo Castro, con mayor sentido histórico, rebate la utilización del término «españoles» para referirse a iberos o visigodos. La singularidad hispánica comenzó en la Edad Media, con la convivencia de tres razas y religiones. Pero la represión de esa libertad medieval en los siglos modernos hizo que la intelectualidad española viviera en un constante «desvivirse», conflictivo y agónico. Ésta es la «morada vital» española, para Castro, en definitiva una especie de esencia nacional también, que acaba siendo la clave explicativa de todo lo ocurrido a continuación, incluidos el anarquismo, los nacionalismos periféricos o la Guerra Civil.

Tales planteamientos resultaban muy desfasados, tras la II Guerra Mundial y era curioso que en plena era atómica se discutiera con tanto ardor sobre los visigodos o los conversos entre Princeton o California y Buenos Aires. Finalmente, hacia 1959, se produjo una

reacción, tanto desde el interior de España (Maravall, Caro Baroja) como desde el exterior (Francisco Ayala). Estos intelectuales más jóvenes denunciaron la irrelevancia de estos debates alrededor de lo que calificaron de «mito de los caracteres nacionales». Frente a lo cual replicó Salvador de Madariaga, muy apegado a la visión nacionalista de la realidad, en las páginas de la *Revista de Occidente*.

Justamente cuando las discusiones sobre la esencia de España empezaban a resultar obsoletas, la obsesión por la identidad renacía bajo la forma de nacionalismos periféricos. Especial éxito tuvieron el catalanismo y el vasquismo, movimientos muy diferentes entre sí, y a cuyo origen y evolución en los últimos años del franquismo se dedicó en esta conferencia algún espacio. Pero sobre todo se analizó el desprestigio sufrido por el nacionalismo español, asociado para todo el espectro político antifranquista con la imagen de «atraso» o «excepcionalidad» política que teñía, en general, al régimen. Para las generaciones jóvenes, que comenzaban a viajar o a establecer contactos con el mundo exterior, la idea misma de España parecía una creación de la dictadura, olvidando que había existido un españolismo liberal. Esta identificación de «España» con el subdesarrollo y la brutalidad de un régimen dictatorial militar, frente a la democracia y la modenidad representadas por Europa, era especialmente fuerte en las zonas industrializadas, y más cercanas a Francia, como Cataluña o el País Vasco.

La Constitución de 1978 reconoció, por fin, la diversidad cultural de España y estableció un régimen descentralizado, cuasi-federal, basado en las «comunidades autónomas», asentando en su artículo segundo la soberanía sobre una identidad un tanto ambigua, a caballo entre una España de unidad «indisoluble» y unas «nacionalidades» en su interior cuya existencia se reconoce.

Los muchos cambios producidos en España en el casi cuarto de siglo transcurrido desde la transición no podrán dejar de alterar el planteamiento del problema en el futuro inmediato. Para empezar, las reformas democráticas de los setenta han cimentado el sistema político sobre una legitimidad que nunca tuvo franquismo ni ninguna de las situaciones de los últimos siglos. El crecimiento económico, por otro lado, que viene de los sesenta pero ha continuado en las décadas siguientes, ha hecho sentir, por fin, a los españoles que pertenecen a una nación moderna, «normal» en Europa. La pertenencia misma a la Unión Europea y a otras instituciones u organismos supranacionales ha reforzado la legitimidad del Estado (a la vez que le ha restado competencias y disminuido así el atractivo de constituir nuevos Estados-nación, de soberanía ya no tan plena como en épocas anteriores). Los nacionalismos, por otro lado, han perdido un cierto atractivo, ligados como están ahora a la periferia europea (los Balcanes, la antigua URSS), y a fenómenos de subdesarrollo y violencia civil. El sentido de las corrientes migratorias ha cambiado, además; España es ahora un país de inmigración, y las oleadas magrebíes o latinoamericanas deberían, en el futuro, suscitar una mayor unidad de la población española anterior. El régimen de las autonomías, por último, ha tenido un considerable éxito y se ha consolidado un sistema de poder con nuevas élites regionales interesadas en mantener el *statu quo*.

En definitiva, la identidad nacional española se está redefiniendo alrededor de la lealtad al sistema constitucional y el reconocimiento de la diversidad cultural del país. Todo ello se inserta en una redefinición general de las identidades colectivas en el mundo entero, enfrentado ahora con problemas radicalmente nuevos, como la globalización cultural y económica o la «guerra de civilizaciones», ajenas ya a los planteamientos nacionalistas clásicos. Como ocurre siempre en la historia, el futuro de este proceso de formación y evolución de la identidad española está, pues, abierto. □

Revista de libros de la Fundación

«SABER/*Leer*»: número 155

Artículos de Francisco J. Ynduráin, Pita Andrade, Valeriano Bozal, Palacio Atard, Antonio Córdoba, López Pina y Medardo Fraile


Revista crítica de libros

Leer

FÍSICA

El placer de descubrir

En este número

SUMARIO en página 2

En el número 155, correspondiente al mes de mayo, de «SABER/*Leer*», revista crítica de libros de la Fundación Juan March, colaboran el físico **Francisco J. Ynduráin**; el historiador de Arte **José Manuel Pita Andrade**; el catedrático de Historia del Arte **Valeriano Bozal**; el historiador **Vicente Palacio Atard**; el matemático **Antonio Córdoba**; el catedrático de Derecho **Antonio López Pina**; y el escritor **Medardo Fraile**.

Para **Francisco J. Ynduráin**, el americano Richard P. Feynman es una de las personalidades más relevantes de la ciencia del siglo XX; en el libro que comenta, del que es autor, se percibe su humor, su egocentrismo, su honradez intelectual y falta de pedantería.

José Manuel Pita Andrade destaca la aparición de un ensayo de Carmen Bernis sobre la indumentaria de los personajes de *Don Quijote* en función de su condición social.

Valeriano Bozal se detiene en un libro de Jean Clair sobre Zoran Music, cuyas pinturas y dibujos, a partir de sus experiencias en Dachau, constituyen una reflexión radical sobre la condición humana y la naturaleza de la belleza.

Vicente Palacio Atard recorre la aventura intelectual del historiador catalán Miguel Batllori, a partir de las conversaciones mantenidas con dos historiadoras y que constituyen una suerte de memoria oral de casi un siglo.

La biografía del matemático John F. Nash, de complicada personalidad, le da ocasión a **Antonio Córdoba** de introducirse en los entresijos de la creación científica.

A juicio de **Antonio López Pina**, Pierre Moscovici nos ofrece en el libro que comenta un programa de acción para la construcción de un modelo político y la afirmación de la civilización europea.

Considera **Medardo Fraile** que es difícil sintetizar en una biografía la personalidad humana e intelectual de la escritora y filósofa francesa Simone Weil.

Álvaro Sánchez, **Francisco Solé**, **Juan Ramón Alonso** y **Stella Wittenberg** 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.

Asesor del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología

Fallece el Premio Nobel de Medicina César Milstein



El pasado 24 de marzo falleció a los 74 años, a causa de un paro cardiaco, en Cambridge (Gran Bretaña), en donde durante décadas desarrolló su trabajo científico, **César Milstein**, Premio Nobel de Medicina y Fisiología 1984 y miembro desde su creación del Consejo Científico del Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.

«El padre de los anticuerpos artificiales», como se le llamó en un obituario aparecido en un periódico español, había nacido el 8 de octubre de 1927, en Bahía Blanca (Argentina), en el seno de una humilde familia de emigrantes judíos provenientes de Ucrania.

Se doctoró en Química por la Universidad de Buenos Aires en 1957 y en 1960 por la Universidad de Cambridge (Gran Bretaña). Al morir, investigaba en el laboratorio de Biología Molecular del Medical Research Council, de Cambridge, centro en el que trabajó desde finales de los años cincuenta, con un intervalo en 1961 cuando regresó a Argentina, para hacerse cargo de la división de Biología Molecular del Instituto Malbrán, en Buenos Aires.

Pero la destitución del director del centro, compañero y amigo, en 1962, tras un golpe militar, le hizo dimitir en solidaridad con el cesado y regresó a Inglaterra.

César Milstein era miembro, entre otras sociedades e instituciones, de la Royal Society (Gran Bretaña), de la National Academy of Sciences (EE UU), de la European Molecular Biology Organization (EMBO) y académico correspondiente extranjero de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, de Madrid.

Compartió el Premio Nobel con su colaborador Georges J. F. Köhler y con Niels K. Jerne, del Instituto de Inmunología de Basilea (Suiza). Se le concedió por sus investigaciones sobre el sistema inmunitario y el descubrimiento del principio de la producción de los anticuerpos monoclonales, que hoy se utilizan en innumerables procesos de diagnóstico y tratamiento.

César Milstein y la Fundación Juan March

César Milstein colaboró con la Fundación Juan March durante más de veinte años. Tras un primer contacto en 1981 –tres años antes de recibir el Premio Nobel–, intervino en el Ciclo de conferencias «La nueva Biología», que tuvo lugar en la sede de la Fundación en Madrid entre el 10 y el 31 de mayo de 1982, con la ponencia «Anticuerpos monoclonales: por qué y para qué». A partir de 1984 fue miembro del Jurado encargado de la selección de los beneficiarios del Plan de Biología Molecular y sus Aplicaciones, que concedía becas de carácter postdoctoral tanto en España como en el extranjero. En 1986 presentó a D. J. Weatherall en el ciclo «Medicina Molecular» que se celebró entre el 5 y el 26 de mayo. Desde sus inicios, formó parte del Consejo Científico del Plan de Reuniones Internacionales sobre Biología que emprendió la Fundación Juan March en 1989 (a partir de enero de 1992 pasó a llamarse Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, integrado en el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones).

Entre el 22 y el 24 de mayo de ese mismo año de 1989 dirigió en Sigüenza un curso sobre «Bases moleculares del sistema inmune» destinado a postgraduados menores de 30 años. Los días 12 y 13 de mayo de 1997 se desarrollo el Simposio «Biology at the Edge of the Next Century», que conmemoraba el número 100 de las reuniones que desde 1989 venía auspiciando el Centro, y en el que participaron 219 científicos españoles y extranjeros. Las reuniones se dividieron en cuatro áreas; una de ellas, «Las bases moleculares del sistema inmunológico», fue moderada por César Milstein, e intervinieron Don C. Wiley, Carlos Martínez y Herman Waldmann.

Como miembro del Consejo Científico del Centro de Reuniones participó en el Comité de Selección que el 29 de septiembre de 2000 concedió la primera Ayuda a la investigación básica, dotada con 150 millones de pesetas, a José Lopez Barneo, y el 23 de noviembre de 2001 la segunda Ayuda a Jorge Moscat.

El citado Consejo Científico está formado, además de por César Milstein, por Ginés Morata (Centro de Biología Molecular Severo Ochoa, Madrid); Erwin Neher (Premio Nobel de Medicina 1991, Max-Planck-Institut für Biophysikalische Chemie, Göttingen, Alemania); Margarita Salas (Centro de Biología Molecular Severo Ochoa, Madrid); Ramón Serrano (Instituto de Biología Molecular y Celular de Plantas, Valencia); y sir John E. Walker (Premio Nobel de Química 1997, Medical Research Council, Cambridge, Gran Bretaña).



Reunión del Consejo Científico del Centro. A la izquierda, César Milstein

Reuniones Internacionales sobre Biología

«Procesos de estrés en la Biología celular de las levaduras... y más allá»

Entre el 28 y el 30 de enero se celebró en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, el *workshop* titulado *Stress in yeast cell biology... and beyond*, organizado por el doctor Joaquín Ariño **(España). Hubo 20 ponentes invitados y 30 participantes. Los ponentes fueron los siguientes:**

– Austria: **Gustav Ammerer** y **Christoph Schüller**, Universidad de Viena.

– España: **Joaquín Ariño**, Universidad Autónoma de Barcelona; **Miguel A. Peñalva**, Centro de Investigaciones Biológicas, Madrid; **Francesc Posas**, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona; y **Ramón Serrano**, Universidad Politécnica de Valencia.

– Estados Unidos: **Hans J. Bohnert**, Universidad de Illinois, Urbana; **Marian Carlson**, Universidad de Columbia, Nueva York; **Martha S. Cyert**, Universidad de Stanford; **Jerry Kaplan**, Universidad de Utah, Salt Lake City; **Markus Proft**, Harvard Medical School, Boston; **Paul Russell**, The Scripps Research Institute, La Jolla; y **Dennis J. Thiele**, Universidad de Michigan, Ann Arbor.

– Alemania: **Joachim F. Ernst**, Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf.

– Suiza: **Michael N. Hall**, Universidad de Basilea.

– Gran Bretaña: **D. Grahame Hardie**, Universidad de Dundee; y **W. Mark Toone**, Paterson Institute for Cancer Research, Manchester.

– Suecia: **Stefan Hochmann**, Universidad de Goteborg.

– Bélgica: **Johan M. Thevelein**, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven-Heverlee.

– Francia: **Michel B. Toledano**, CEA-Saclay. Gif-sur-Yvette.

Las levaduras son hongos unicelulares, pertenecientes al grupo de los Ascomicetos. Estos microorganismos son abundantes en la mayoría de los hábitats terrestres. Debido a su capacidad de fermentar azúcares a etanol y anhídrido carbónico, tienen gran importancia en la industria alimentaria, particularmente en panadería y fabricación de bebidas alcohólicas. Aparte de su importancia industrial, la levadura de panadería, *Saccharomyces cerevisiae*, ha sido uno de los organismos más estudiados por los biólogos moleculares y celulares. Esto es debido a que constituye un excelente sistema modelo experimental, ya que se trata de un eucariota (por tanto muy similar a plantas y animales cuando lo observamos a nivel celular), pero que reúne todas las ventajas experimentales de una bacteria: cultivo en placa, rapidez de crecimiento, genética fácil, etc... Una de las áreas que mejor permite explotar las ventajas experimentales de las levaduras es, precisamente, el estudio de las respuestas a diversos tipos de estrés. Este tipo de fenómenos también opera en eucariotas superiores, y la resistencia a estas condiciones suele producirse a nivel celular. Por tanto, la descripción de estos mecanismos en levaduras podría gene-

ralizarse a plantas o animales, o al menos, puede dar lugar a herramientas que faciliten su estudio.

Una de las formas más corrientes de estrés experimentado por las levaduras es debido a la escasez de nutrientes. Este tipo de estrés requiere un complicado ajuste metabólico que permita a la célula pasar de un modo de crecimiento rápido a lento o estacionario. TOR 1 y TOR 2 son proteínas similares a fosfatidil inositol quinasas, las cuales activan el crecimiento celular en respuesta a la disponibilidad de nutrientes, por lo que su deficiencia se traduce en un conjunto de efectos relacionados: parada del ciclo celular, acumulación de glucógeno y regulación negativa del ciclo de Krebs, entre otros. Sin embargo, aún no sabemos cómo esta ruta de señalización percibe la disponibilidad de nutrientes. Tampoco está claro si existe conexión con la ruta de señalización RAS/PKA. Otra proteína con un señalado papel en la regulación metabólica asociada a la respuesta a estrés es la quinasa Snf, la cual es necesaria para la adaptación celular a la limitación de glucosa. Esta proteína también está implicada en la transición del modo de crecimiento unicelular al miceliar. La respuesta de la levadura a estrés oxidativo (concretamente a peróxido de hidrógeno) está mediada fundamentalmente por 2 activadores transcripcionales, Yap1 y Skn7, que actúan cooperativamente. La deleción de cualquiera de ellos se traduce en hipersensibilidad al agua oxigenada y a la concomitante incapacidad para expresar las aproximadamente 100 proteínas de respuesta al oxidante. El hierro es un elemento esencial para los microorganismos, y su baja disponibilidad limita frecuentemente el crecimiento de éstos. Se ha identificado recientemente un factor de transcripción sensible a hierro que regula un sistema de transporte de alta afinidad para dicho elemento.

La resistencia a estrés osmótico es particularmente importante para las levaduras, puesto que suelen vivir en ambientes de alto valor osmótico. Esta resistencia está mediada por MAP quinasas, tales como Hog1. Esta ruta de señalización requiere la interacción de Hog1 y Smp1. Finalmente, es preciso señalar la importancia de la integración de señales procedentes de varios tipos de estrés hasta llegar a una respuesta coordinada. Asimismo, hay que destacar la importancia creciente que están adquiriendo los estudios en organismos distintos a *Saccharomyces cerevisiae*.□

Publicaciones del Centro

● Nº 125: *Left-Right Asymmetry*, organizado por **C. J. Tabin** y **J. C. Izpisúa Belmonte** (4-6/VI/2001).

● Nº 126: *Neural Prepatterning and Specification*, organizado por **K. G. Storey** y **J. Modolell** (18-20/VI/2001).

● Nº 127: *Signalling at the Growth Cone*, organizado por **E. R. Macagno**, **P. Bovolenta** y **A. Ferrús** (8-10/X/2001).

● Nº 128: *Molecular Basis of Ionic Homeostasis and Salt Tolerance in Plants*, organizado por **E. Blumwald** y **A. Rodríguez-Navarro** (22-24/X/2001).

● Nº 129: *Cross Talk Between Cell Division Cycle and Development in Plants*, organizado por **V. Sundaresan** y **C. Gutiérrez** (12-14/XI/2001).

● Nº 130: *Molecular Basis of Human Congenital Lymphocyte Disorders*, organizado por **H. D. Ochs** y **J. R. Regueiro** (3-5/XII/2001).

● Nº 131: *Genomic vs Non-genomic Steroid Actions: Encountered or Unified Views*, organizado por **M. G. Parker** y **M. A. Valverde** (17-19/XII/2001).

● Nº 132: *2001 Annual Report*. Recoge las actividades realizadas en 2001 en el Centro.

● Nº 133: *Stress in Yeast Cell Biology... and Beyond*, organizado por **J. Ariño** (28-30/I/2002). □

Seminarios del Centro de Estudios Avanzados

Entre los seminarios celebrados en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, figuran los de Diego Gambetta, **Reader en Sociología en la Universidad de Oxford y Fellow del All Souls College, titulados «Signalling and Mimicking Trustworthiness. Taxi Drivers and their Customers in Dangerous Cities» y «Movies and Mobsters: Why Low Life Imitates Art?» (17 y 18-V-01); y el de** Anthony B. Atkinson, **director del Nuffield College, de Oxford, «Seeking to explain OECD Income Inequality» (14-VI-01).**

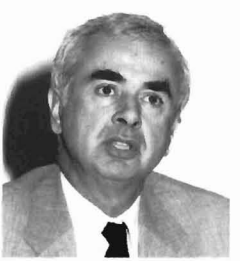
Los seminarios que a lo largo del curso organiza el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales son impartidos por destacados especialistas en ciencia política y sociología, generalmente procedentes de universidades u otras instituciones extranjeras.

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*.

Diego Gambetta

La confianza: taxistas y clientes en las ciudades peligrosas



En el primero de los dos seminarios, **Diego Gambetta** presentó las líneas generales de su trabajo en torno al concepto de *Trust* que, junto con Bacharach y bajo el título de *Trust in signs*, aparece en el volumen *Trust and society*, de Karen Cook. Recientemente han surgido numerosos estudios en distintas ramas de la ciencia social en los que de forma directa o indirecta se aborda algo tan difícil de definir y delimitar intelectualmente como es la *trust* («confianza»). Gambetta utiliza para ello ejemplos de la vida cotidiana. En esta ocasión el ejemplo escogido son los taxistas de New York y de Belfast y las señales a través de las cuales distinguen al cliente *fiable* del *no fiable*. A partir de este caso y de una revisión de la literatura reciente sobre *Trust*, Gambetta presentó en el seminario dos aportaciones teóricas.

Los taxistas de New York, en opinión del conferenciante, afrontan un problema cada vez que cogen a un viajero por la noche, dado el alto nivel de criminalidad ejercido contra el colectivo taxista, uno de los más castigados en una ciudad ya de por sí con un elevado grado de delincuencia. El taxista que realiza el turno de noche es especialmente vulnerable, pero, al mismo tiempo, necesita hacer un nú-

mero mínimo de viajes para obtener los ingresos que precisa. El dilema al que se enfrentan los taxistas de Belfast es diferente, aunque también deben realizar una selección de los clientes: si el taxista es protestante, no debe aceptar un cliente católico y viceversa. La cuestión reviste su gravedad dado que los taxistas representan víctimas propicias en los enfrentamientos entre las dos comunidades dado su alto nivel de movilidad entre barrios de distinto signo. El estudio conjunto de los dos grupos de taxistas, los de Nueva York y los de Belfast, permite ver cómo la «confianza», la *trust*, encaja en un análisis coste-beneficio que debe hacerse con mucha rapidez y frecuencia y en el que los costes pueden ser tan considerables como la propia vida del taxista.

Al observar cómo deciden los taxistas en contextos de alta incertidumbre –por la noche, sin conocer previamente al cliente–, Gambetta realiza su primera aportación teórica. A su juicio, los estudios sobre *Trust* se han centrado excesivamente en lo que definió como *el problema de confianza primario*: ¿puedo confiar en esta persona para hacer X? Sin embargo, el caso de los taxistas demuestra cómo la solución a dilemas de confianza reside más bien en el llamado *problema de confianza secundario*: ¿puedo confiar en esta *señal* de X? Es decir, la clave para confiar en alguien no se encuentra en la persona, sino en la credibilidad de las señales que presenta.

De este modo, los taxistas desarrollan un sistema mediante el cual son capaces de distinguir mediante señales visibles si el cliente es potencialmente fiable o no. Las señales cubren un amplio abanico que va desde el color de la piel al tipo de ropa, pasando por el acento o el tono de voz. En Nueva York, por ejemplo, el taxista Mendoza escoge clientes de raza blanca e hispanos, ya que reconoce su lenguaje, mientras los negros sólo resultan fiables si llevan niños o el *Wall Street Journal* bajo el brazo. En Belfast, el taxista católico identifica los signos a través de preguntas que los clientes sólo pueden responder acertadamente si viven en barrios católicos.

El análisis de las señales de los taxistas sirve a Gambetta para extraer la segunda aportación teórica de su investigación: la aplicación de la doctrina económica de las señales a la teoría de la *Trust*. Los taxistas utilizan las dos propiedades básicas que los economistas atribuyen a las señales para ser creíbles. En primer lugar, la señal debe ser lo suficientemente barata para el emisor fiable (en este caso, el honrado cliente de taxi) respecto a los beneficios que se obtienen (viajar en taxi). Y, en segundo lugar, debe ser lo suficientemente cara para el emisor no fiable (en este caso el delincuente) respecto a los beneficios que se obtienen (robo con éxito).

Cine y crímenes: ¿por qué la vida imita al Arte?

En su segundo seminario Diego Gambetta analizó el aparente mimetismo de las señales de identidad entre el cine y el crimen. Se trataba de mostrar los modos a través de los cuales la señalización de la identidad tiene éxito en la transmisión de información creíble sobre cualidades no observables de los agentes, pese a la amenaza que representan los imitadores que tratan de explotar la reputación sin tener las cualidades exigidas. El proyecto representa de este modo un nuevo desarrollo de la investigación del autor sobre la confianza en las relaciones interpersonales. En el plano teórico, el análisis se asienta en un conjunto de disciplinas, la teoría de juegos, la biología o la semiótica, para establecer las condiciones que hacen las señales creíbles. Empíricamente, este estudio facilita una clasificación de los tipos de mimetismo y de los análisis de algunos casos seleccionados de «guerra semiótica» entre los imitadores y sus víctimas.

Gambetta revisó cómo los criminales aciertan o no a comunicarse entre ellos. En efecto, los miembros de orga-

nizaciones criminales se ven obligados a ocultar su identidad en el discurso público, lo que supone problemas para coordinar unas actividades que pasan ineludiblemente por la absoluta garantía del reconocimiento. Para ello, recurren a lugares, símbolos, nombres, etc. procedentes del mundo del cine y en particular de algunas de sus películas más reputadas. Este intercambio aparece respaldado por hechos tales como la amplia participación del hampa en la industria cinematográfica y la existencia de estrechos vínculos entre ambos elementos. Así, por ejemplo, el conferenciante ilustró esta interacción con el caso de la mafia siciliana, que utiliza referencias de películas como *El padrino* para contactar entre sus miembros.

Este tema apenas se ha investigado en la literatura. Por un lado, los economistas son reacios a analizar este tipo de comportamientos. Los etnógrafos recopilan y se maravillan con la variedad de rituales, estilos y lenguajes de los criminales, pero se detienen aquí. Los criminólogos están fundamentalmente orientados hacia las acciones y no suelen percibir el valor de la información de ciertas acciones en el mundo criminal. La propuesta de Gambetta pasa por aplicar a este campo de estudio tres diferentes modelos teóricos. En primer lugar, la teoría de la señalización, que establece las condiciones bajo las cuales las señales pueden ser racionalmente creídas y en qué medida tiene lugar un engaño. En segundo lugar, una extensión de esta teoría de la señalización a casos en los que la cualidad que se señala es individual o grupal. Finalmente, la descripción de la naturaleza de las señales convencionales, cómo se combinan con señales costosas y cómo se extienden y cambian en un mundo con serias constricciones para la circulación de información.

Diego Gambetta se diplomó en Filosofía y Ciencias Sociales en la Universidad de Turín y obtuvo el Ph. D. en Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad de Cambridge. Ha sido profesor visitante de Organización Social en la Graduate School of Business y en el departamento de Sociología de la Universidad de Chicago. Desde 1995 es Reader en Sociología de la Universidad de Oxford y Fellow en el Souls College. En 2000 fue elegido Fellow de la British Academy.

Anthony B. Atkinson

Las desigualdades en la distribución de ingresos en los países de la OCDE



En su intervención, **Anthony B. Atkinson** empezó realizando una evaluación a largo plazo de las desigualdades en la distribución de ingresos en los países de la OCDE. «Si se compara –señaló– la evolución del coeficiente de Gini en Estados Unidos y en Gran Bretaña durante la década de los ochenta, podríamos llegar a la conclusión de que en estos dos países dicho coeficiente ha aumentado y por lo tanto la distribución de ingresos es menos igualitaria al final de esa década. Sin embargo, si tomamos en cuenta un período de tiempo más amplio, vemos que el coeficiente de Gini para el caso británico

comienza a decrecer a principios de los noventa, mientras que el de Estados Unidos sigue aumentando durante toda la década.»

Según Atkinson, uno de los argumentos aducidos para explicar esta disminución de las desigualdades en la distribución de los ingresos es que la modernización de la economía ha dado lugar a la creación en los países occidentales de puestos de trabajo con bajos ingresos. En consecuencia, el aumento de la cantidad de puestos de trabajo con similares retribuciones (de bajos ingresos) ha producido una distribución más igualitaria. Sin embargo, en su opinión, los efectos de la modernización de la economía no están tan claros y, por supuesto, no afectan de la misma manera a los grupos de población con diferentes ingresos.

Por ejemplo, si dividimos la población de EE UU en percentiles según sus ingresos, vemos que la proporción de ingresos entre el percentil 95 y el percentil 50 (P95/P50) ha aumentado durante toda la década de los noventa. Esto significa que los ingresos del percentil más rico (P95) han aumentado más que los del percentil P50. En cambio, la relación entre los ingresos del P50 y el percentil más pobre (P50/P10) ha disminuido ligeramente. Es decir, los ingresos del porcentaje de población más pobre han decrecido o aumentado menos que los ingresos de la población situada en el P50.

En definitiva, los datos presentados por Atkinson muestran que los cambios más importantes se han producido en el percentil de población más alto; en cambio, se han producido pocas diferencias en el percentil más bajo.

El *conventional wisdom* explica la diferente evolución de los grupos de población con distintos ingresos por el aumento de la demanda de trabajadores cualificados, debido a los cambios tecnológicos y al desarrollo de sectores en los que se necesita un perfil más cualificado. Esto ha provocado una menor demanda de trabajadores no cualificados. En consecuencia, en Estados Unidos se ha producido un aumento de las desigualdades salariales, mientras que en Europa los cambios tecnológicos han provocado un aumento del desempleo entre los trabajadores menos cualificados. En el Reino Unido la evolución ha sido similar. Los gráficos que el ponente presentó mostraban cómo los ingresos de la población situada en el último decil (el porcentaje de la población con más ingresos) han aumentado de forma continuada desde principios de los ochenta. Por el contrario, la evolución de los ingresos individuales en el decil más bajo (el porcentaje de población con menos ingresos) ha sido descendente también desde principios de los ochenta.

Aunque el *conventional wisdom* se ha centrado en explicar los cambios producidos en las últimas décadas con relación a los percentiles bajos de la distribución de ingresos, Atkinson ofreció un resumen de algunos de los argumentos aducidos para interpretar los cambios observados en los ingresos del percentil más alto. Para ello se basó en la relación entre la productividad de los individuos y el salario que reciben. Para Atkinson, las normas que gobiernan la productividad han cambiado de tal manera que actualmente el pago está más relacionado con la productividad. En consecuencia, los sectores de trabajadores más favorecidos por los cambios tecnológicos (los más cualificados) han experimentado un aumento en sus ingresos durante las últimas dos décadas.

Anthony B. Atkinson es director del Nuffield College de Oxford. Anteriormente fue catedrático de Economía Política en la Universidad de Cambridge y presidente del Suntory Toyota International Centre, de la London School of Economics. Es Fellow de la British Academy y miembro honorario de la American Economy Association, entre otras distinciones.

Mayo

4, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «MADRID, SIGLO XVIII. MÚSICOS DE LA REAL CAPILLA» (I)
Intérprete: **Miguel del Barco Díaz** (órgano)
Programa: Obras de J. Lidón, F. M. López, J. Oxinaga, J. Blasco de Nebra y J. de Sessé

6, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Flauta y guitarra, por **Dúo Madrigal** (**María Virginia Romero**, flauta y **Pedro Jesús Gómez**, guitarra, vihuela de mano, tiorba y laúd)
Obras de C. G. Scheidler, M. Castelnuovo Tedesco, H. Villalobos y A. Piazzolla

7, MARTES

11,30 RECITALES PARA JÓVENES
Flautas y tecla, 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)

8, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «MÚSICA FRANCESA PARA TRÍO CON PIANO» (I)
Intérpretes: **Trío Arbós** (**Miguel Borrego**, violín; **José Miguel Gómez**, violonchelo; y **Juan Carlos Garvayo**, piano)
Programa: *Ars gallica: la Societé Nationale de Musique*: Trío en La menor, Op. 26, de E. Lalo; Trío en Si bemol, Op. 4, de A. de Castillon; y Primer Trío en Fa mayor, Op. 18, de C. Saint-Saëns
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

9, 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)

10, 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)

11, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «MADRID, SIGLO XVIII. MÚSICOS DE LA REAL CAPILLA» (II)
Intérpretes: **Mariano Martín** (flauta travesera), **José Manuel Hernández** (violonchelo) y **Rosa Forriol** (violonchelo)
Programa: Obras de J. Herrando, J. de Ledesma, L. Boccherini y J. Oliver y Astorga

13, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Música de cámara, por **Trío Schumann de Cap Gemini** (**Anders Hjörtvall**, violín, **Dragos Balan**, violonchelo y **José Enrique Bagaría**, piano)
(Escuela Superior de Música Reina Sofía)
Obras de S. Rachmaninov, W. A. Mozart, y J. Brahms

18, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «MADRID, SIGLO XVIII. MÚSICOS DE LA REAL CAPILLA» (III)
Intérprete: **Tony Millán** (clave)
Programa: Obras de J. Oxinaga, S. Albero, J. Herrando, J. Moreno y Polo, F. M. López y D. Scarlatti

20, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Piano, por **So Young Moon**
Obras de F. J. Haydn, F. Chopin y S. Rachmaninov

22, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «MÚSICA FRANCESA PARA TRÍO CON PIANO» (II)
Intérpretes: **Trío Arbós** (**Miguel Borrego**, violín; **José Miguel Gómez**, violonchelo; y **Juan Carlos Garvayo**, piano)
Programa: *La Schola Cantorum*: Trío en Fa, de J. Turina; Segundo Trío, Op. 98, de V. d'Indy; y Trío en Mi bemol, Op. 2, de A. Roussel
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

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

En mayo sigue abierta en la Fundación Juan March, en Madrid, la exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas», compuesta por una selección de óleos de esta pintora, figura destacada del modernismo norteamericano, realizados entre 1919 y 1972, y procedentes de veinte museos y galerías de Estados Unidos y Europa.

La muestra estará bierta 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.

25, SÁBADO

12,00 CONCIERTOS DEL SÁBADO
CICLO «MADRID, SIGLO XVIII. MÚSICOS DE LA REAL CAPILLA» (y IV)
Jan J. M. Grimberger (oboe barroco), **Tony Millán** (clave), **Jesús Sánchez** (guitarra barroca) y **Renée Bosch** (viola da gamba)
Programa: Obras de Pla, L. Misón, S. de Murzia y M. de Cavazza

27, LUNES

12,00 CONCIERTOS DE MEDIODÍA
Acordeón, por **Iñaki Alberdi**
Obras de W. Zolotarev, E. Lecuona, J. Torres, A. Borodin, A. Khatchaturian, J.S. Bach, E. Jokinen, V. Semionov e I. Albéniz

29, MIÉRCOLES

19,30 CICLO «MÚSICA FRANCESA PARA TRÍO CON PIANO» (y III)
Trío Arbós
Programa: *El Conservatorio y la Société Musicale Indépendante*: Trío en Sol, de C. Debussy; Trío en Re menor, Op. 120, de G. Fauré; y Trío en La, de M. Ravel
(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL (FUNDACIÓN JUAN MARCH), DE CUENCA

Casas Colgadas, Cuenca
Tfno.: 969 21 29 83 - Fax: 969 21 22 85
Horario de visita: de 11 a 14 horas y de 16 a 18 horas (los sábados, hasta las 20 horas). Domingos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado.

● **«Mompó: Obra sobre papel»**
Hasta el 5 de mayo sigue abierta la exposición «Mompó: Obra sobre papel», con 58 obras de **Manuel Hernández-Mompó** (1927-1992).

● **«Manuel Rivera. Reflejos»**
Desde el 10 de mayo se presenta la exposición «Manuel Rivera. Reflejos», con 40 obras originales realizadas entre 1952 y 1991 y procedentes de la familia Rivera, Galería y colección Helga de Alvear, colección de los hijos de Manuel Hernández-Mompó y colección de la Fundación Juan March. Hasta el 1 de septiembre.

● **Colección permanente del Museo**
Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos, pertenecientes a la colección de la Fundación Juan March, componen la exposición permanente que se ofrece en este Museo, de cuya gestión es responsable la citada Fundación Juan March.

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